Marija Jurić Zagorka: Tajna krvavog mosta

Matek, Lorena

Master's thesis / Diplomski rad

2017

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:705272

Rights / Prava: In copyright

Download date / Datum preuzimanja: 2020-10-10

Repository / Repozitorij:

Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository
Marija Jurić Zagorka: *Tajna Krvavog mosta*

Diplomski rad

Mentor: Brígita Miloš, dr. sc.

Marija Jurić Zagorka: *Tajna Krvavog mosta*

Diplomski rad

Mentor: Brigita Miloš, dr. sc.

Sadržaj
Sažetak ............................................................................................................................................. 1

1. Uvod.................................................................................................................................................. 2

2. Razrada ............................................................................................................................................. 3
   2.1. O autorici: osnovni pregled rada i života Marije Jurić Zagorke do objave „Tajne Krvavog mosta“ ............................................................................................................................................. 3
   2.2. O romanu: pregled radnje i glavnih likova romana „Tajna Krvavog mosta“ .................... 6
   2.3. O metodologiji u diplomskom radu ............................................................................................. 9
   2.4. O rodno/spolnoj normativnosti i rodnim/spolnim stereotipima: teoretski okviri Judith Butler i Mary Ellman .................................................................................................................. 10
   2.5. Višestrukost identiteta i opreke u singularnim identitetima u romanu „Tajna Krvavog mosta“: pregled ............................................................................................................................................. 13
   2.6. Višestruki ženski identiteti u „Tajni Krvavog mosta“ – analiza metodom pomnog čitanja navoda u romanu ............................................................................................................................................. 20
      2.6.1. Stanka/Stanko [Stanko Gotta/Matan]/ dama u bijelom [Giulija Makar/Stanka Meško] 21
      2.6.3. Ružica Vojnić/ dvorska luda [goropadnica/dama u bijelom/dvorska luda]/ Ružica Ottenfels ........................................................................................................................................................................ 68
      2.7. Komparativna analiza odabranih odnosa između likova u romanu „Tajna Krvavog mosta“ – induktivni i deduktivni zaključci ............................................................................................................. 87
      2.7.1. Stanko-Meško ............................................................................................................................. 88
      2.7.2. Stanka-Meško ............................................................................................................................. 89
      2.7.3. Lehotska-Meško ......................................................................................................................... 90
      2.7.4. Stanka-Lehotska i usporedba Lizeta-Ružica Vojnić......................................................... 94
      2.7.5. Giulia-Julija/Lehotska/Beata ........................................................................................................ 96
      2.7.6. Ružica-Stanko i dvorska luda-bijela dama ............................................................................. 98
      2.8. Sukob i kritika ženskih rodno/spolnih stereotipai u „Tajni Krvavog mosta“: sinteza karakternih obilježja likova i njihovih interakcija ............................................................................................................. 99
         2.8.1. Ženski rodni/spolni stereotipi i „Tajna Krvavog mosta“ ......................................................... 99
         2.8.2. Koncept spašene i nespašene žena prema Mary Ellmann: dijalektička sinteza trijade Stanka-Ružica-Giulia ......................................................................................................................... 120
   2.8. Sukob i kritika ženskih rodno/spolnih stereotipai u „Tajni Krvavog mosta“: sinteza karakternih obilježja likova i njihovih interakcija ............................................................................................................. 99
       2.8.1. Ženski rodni/spolni stereotipi i „Tajna Krvavog mosta“ ......................................................... 99
       2.8.2. Koncept spašene i nespašene žena prema Mary Ellmann: dijalektička sinteza trijade Stanka-Ružica-Giulia ......................................................................................................................... 120
   3. Zaključak ........................................................................................................................................... 127
   4. Literatura ....................................................................................................................................... 131
   5. Izvori ............................................................................................................................................. 133
Sažetak

Ovaj diplomski rad bavit će se analizom ženskih likova u romanu *Tajna Krvavog mosta* Marije Jurči Žagorke kroz analizu tri ključna ženska lika: barunica Giulije Makar/barunica Katarine Lehotske/nadstojnice Beate; Stanke/Stanka Gotta/dame u bijelom te Ružice Vojnić/dvorske lude/Ružice Ottenfels. Sva su tri navedena ženska lika višestruki identiteti te je svaki od tih identiteta u različitom odnosu s drugim likovima u romanu, kao i u različitom međusobnom odnosu te će stoga biti analizirani identiteti i interakcije navedenih ženskih likova u romanu. Cilj rada je kroz analizu navoda prikazati razine ženskih likova u ovom djelu te ukazati kako se one reflektiraju na radnju i likove samog književnog djela, kao i na koje se načine kroz analizu višestrukih ženskih identiteta može razlučiti rodno normativno ponašanje. Metodologija ovog rada obuhvaćat će induktivnu i deduktivnu metodu, metodu analize i sinteze, metodu komparacije te metodu pomnog čitanja (*close reading-a*).

ključne riječi: višestruki identitet, singularni identitet, trauma, ženskost, ženstvenost, interakcija, književna analiza, Zagorka, Tajna Krvavog mosta, Grička vještica, induktivna metoda, deduktivna metoda, pomno čitanje, dijalektička analiza, dijalektička sinteza, patrijarhat, muška ekonomija ženama, odnos majke i kćeri, ženski rodni stereotipi, spašena žena, nespašena žena
1. Uvod

Ovaj diplomski rad usmjeren je proučavanju konstrukcije i interakcije ženskih likova sazdanih kao višestrukih identitetskih cjelina u romanu Tajna Kravog mosta Marije Jurić Zagorke. Cilj rada je ukazati kako su ovi fiktivni identitetski dijelovi kompleksan i slojeviti prikaz ženskosti unutar patrijarhalne matrice pri čemu se na istu zrcalno osvrću kao njezina kritika. U ovom je kontekstu proučavanja rodnog normativa odabrana književnost kao produkt popularne kulture društva kako bi se analizirao normativ društva koji je kontekst, recipijent i kritičar vlastitih kulturalnih proizvoda. Motivacija ovakvoj analizi može se tako povezati s Jamesonovom argumentacijom u njegovom djelu The Political Unconscious (...), gdje ukazuje: Ideja je, drugim riječima, da se konstantno iskušenje interpretacije izražajne kauzalnosti ili alegoričnih glavnih narativa nalazi u činjenici da su ti glavni narativi sebe upisali u tekstove kao i u naše razmišljanje o njima; takvi alegorični narativi označenog stalna su dimenzija književnih i kulturalnih tekstova upravo zato što reflektiraju fundamentalnu dimenziju kolektivnog razmišljanja i naših kolektivnih zamisli o povijesti i stvarnosti (Jameson, 2002, p. 19) Refleksija Zagorkinog romana na kolektivno mišljenje odigrava se tako dvije razine razina: prvo, s obzirom na odabranu pripovijednu formu reflektira društvenu pozadinu i rodnim normativ vremena u kojem je stvarala, a koja se tiče aspekta žene u javnoj sferi\(^1\) te današnjom recepcijom romana reflektira aktualni rodnim normativ.

Analiza ovog rada stoga će se usredotočiti na razlučivanje ovih refleksija rodnog normativa u smislu njihovog odslikavanja unutar književnog teksta te njihove dekonstrukcije kroz analizu ženskih likova u romanu s osloncem na teorijski okvir rodn/spolnih studija, pri čemu će analiza biti podijeljena u četiri dijela. Nakon kontekstualizacije romana u pogledu biografije crtice o autorici, radnji romana i metodologiji zastupljenoj u ovom radu, prva faza pružit će pregled odabranih triju ženskih likova višestrukih identiteta, čineći to metodom dijalektične analize ponorno čitanih navoda u romanu. Zaključci izvedenih iz analize likove potom će se, u drugom dijelu analize, usmjeriti ka promatranju interakcija dotčenih likova u romanu, međusobnih, ali i onih u koje su uključeni drugi likovi romana. Kombinacija induktivnih i deduktivnih zaključaka ovih interakcija poslužiti za treću fazu analize, ovoga puta sintetiziranih rodnih značajki kako bi iste bile supostavljene rodnoj stereotipizaciji te, u četvrtoj fazi, iznedrile idejnu pozadinu, kao i kritiku, procesa integracije i odbacivanja žene u kontekstu patrijarhalne rodnje matrice, odnosno, njihovog spašavanja i nespašavanja.

---

\(^1\) Ova je refleksija objašnjena u prvom dijelu razrade koji se tiče Zagorkinog života, a odnosi se na činjenicu da je roman izvorno objavljen u novinama, a tek je naknadno tiskan u roman. Ovakva ideja „dokazivanja“ ženske spisateljice ogledava se i u činjenici da je roman, kojim se ovaj rad bavio, prethodio novinarski angažman od preko petnaest godina, kojeg je Zagorka izvorno primorana potpisivati pseudonimom.
2. Razrada

2.1. O autorici: osnovni pregled rada i života Marije Jurić Zagorke do objave „Tajne Krvavog mosta“

Prije osvrta na ključne trenutke romana čiji su likovi predmet analize ovog diplomskog rada, uputno je priložiti nekoliko crtica o samoj autorici. Rad Marije Jurić Zagorke za njezina je života bio podcijenjen i omalovažavan zbog, kako će biti vidljivo, patrijarhalne matrice i stereotipnih predrasuda u kontekstu ženine prisutnosti u javnoj sferi. Tek desetljećima od njezine smrti njezin rad dobiva zasluženu pažnju, te je iz toga razloga poželjno analizirati likove ovog romana uz kratki opis Zagorkinog života, budući da je kritiku rodnih predrasuda utkala u djela koja je stvarala.

O Zagorkinim književnim počecima u istoimenom uvodu u monografiju bavio se Stanko Lasić osamdesetih godina 20. stoljeća, a koincidentalno je njegov uvod u monografiju omeđen upravo njezinim rođenjem te početkom objavljivanja Gričke vještice, odnosno, prvog dijela tog serijskog romana, pružajući tako idealan uvod u okolnosti konstitutivnih za roman kojim se ovaj diplomski rad bavi.

Lasić, iako navodi kako je sama Zagorka cijelog svog života namjerno održavala, pa i poticala zbrku o godini svog rođenja (Lasić, 1986, p. 12), za ovaj uvod u monografiju odlučuje navesti 1873. kao godinu Zagorkina rođenja, argumentirajući svoj odabir mišljenjem kako ta godina rođenja daje i optimalna objašnjenja nekim ključnim datumima njezina života: udala se s osamnaest godina, ušla u „Obzor“ sa dvadeset tri, bila jedan od voda narodnog pokreta protiv Khueva sa trideset godina, dovršila prva tri dijela „Gričke vještice“ sa četrdeset, živjela u najstrašnijoj napuštenosti i bijedi sa pedeset, počela pisati autobiografiju sa šezdeset, redigirala svoj posljednji roman „Jadranku“ sa sedamdeset, vratila se u normalan poslijeratni književni život sa osamdeset godina (Lasić, 1986).

Njezino je djetinjstvo bilo prilično nesretno (Lasić, 1986, p. 16). Mlada Zagorka bježala je u zagorske pejzaže i nastojala razriješiti intimnu opsiju: zašto se nije rođila kao dječak? Ova tendencija transrodnosti, ukazuje Lasić, često će se pojavljivati u Zagorkinim djelima, te je također slučaj romana kojim se bavi ovaj diplomski rad, Tajna Krvavog mosta. Spomenuti su bijegovi povezani s problematičnim odnosom s majkom, čije je bračno nezadovoljstvo rezultirano osumnjičenja prema Zagorki; pa je ovakav model odrastanja uvjetovao njezin otpor prema braku i moralnim konvencijama, razlučujući da se njezini roditelji nalaze u zatvoru jedno s drugim, u kojem je nevjerni otac ipak bio privilegiran. Rezultat majčinog zlostavljanja što je izvirao iz apsolutnog manjka slobode utjecao je na Zagorkinu svjesnost o tome da je nitko neće zaštititi ili ući te da će svoju slobodu morati ostvariti radom (Lasić, 1986, pp. 16-24).
Okružje u Varaždinu – kamo ju je majka poslala kako Zagorka ne bi tobože poticala svog oca u njegovim vucaranjima – nije bilo nimalo emotivno topline od njezinog obiteljskog doma, pa se usredotočila na rad. U tom je djelu njezina života jedan od većih utjecaja bila i Crkva, premda je u kasnijem radu osuđivala iskvarenost religijske dogme. Zagorka je potrebu za smislom i pripadanjem usmjerila u naklonost spiritualnosti, a kasnije i u patriotizam, koji je također uvelike oblikovao njezin rad, ali je zadržala individualnost kao uvjet takvih težnji (Lasić, 1986, pp. 26-38).


Tada počinje aktivno tražiti načine da se uključi u novine Obzor. Zbog muževe tjeralice ipak je uhvaćena s posljedičnim zaključkom doktora da je s njom mentalno sve u redu, stoga se njezin otac zalaže da dobije rastavu, dok je majka izbacuje iz kuće kao “pokvarenu ženu”, a s ud joj dodjeljuje rastavu. Zagorka tako napokon dobiva željeni osjećaj slobode i 1896. u Obzoru objavljuje prvi članak Egy percz (Jedan časak). Sebe doživljava primarno kao političko biće, a Lasić takvu tendenciju objašnjava time što, iako individualka, u političkom je djelovanju nalazila kolektivno, način da se prevlada osamljenost koju ju je pratila još od djetinjstva. Usto, simplificirani je narativni diskurs, kojeg je Zagorka upravičavala u svojem književnom opusu, bio podvrgnut ismijavanju i odbacivanju ’ozbiljnih književnika’ kao

---

2 Kritika klera razvidna je i u ovom romanu, budući da su svi pripadnici religijske sfere suštinski amoralni. Međutim, kritika klera direktnija je u daljnjim serijalima Gričke vještice, o čemu piše profesor Deniver Vukelić, navodeći kako je upravo Strossmayerov stav o samotnom nasilju nad ženama pod idejom progona vještica Zagorku nagnao da upravo ovu tematiku uzme kao podlogu za spomenuti serijal, pri čemu je istovremeno kritizirala rodnu diskriminaciju i okrutnost religijske dogme (Vukelić, 2011, p. 5). Ovaj je element kritike interesantan u kontekstu Tajne Krvavog mosta budući da je vještica jedan od stereotipa ženskosti te je izokrenut iz povijesnog konteksta progona: u ovom je romanu vještica ta koja progoni muškarce.

3 Ovo Zagorkino ozračje koje prenosi Lasić postat će važno u kontekstu romana Tajna Krvavog mosta, u pogledu vjenčanja i braća baruna i barunice Makar.


U doba protestnih skupština protiv Khuenovej, Zagorka pet mjeseci faktički vodi Obzor i sudjeluje kao član Glavnog štaba narodnog pokreta, a uhićena biva kad ispred banske palače Hedervaryja nazove krvnikom te je puštenu kad odgovorit će od protesta te uskoro Obzor objavljuje Vlado Šaretića. Njezine povijesne drame Filip Košenski i Evica Gupčeva prolaze nezapaženo, a Zagorka se više ne vraća pisanju samih drama. Dvije godine kasnije, odlazi na godinu dana u Budimpeštu kao politička reporterka Obzora, čime stječe priznanje kao jedina žena koja je

4 Karikaturalni je kraj vidljiv i u Tajni Kravog mosta, čime se bavi posljednji dio razrade.
5 Ova tendencija oslobodjenju, odnosno emancipaciji također izravno ilustrira i Slavica Jokobović Fribec u svojem članku Zagorka (...) prenoseći Zagorkinu izjavu: A ja sam u prvom redu širila feminizam i u ženama budila volju da sudjeluju u javnom životu. Moja je težnja uvijek bila emancipacija žena (Fribec, 2005).

Ostatak Zagoskinog života naznačen je na početku ovog dijela razrade. Daljnja razrada posvetit će se pregledu radnje romana Tajne Krvavog mosta, kako bi jasnijom učinila analizu samih likova koja će uslijediti nakon pregleda radnje.

2.2. O romanu: pregled radnje i glavnih likova romana „Tajna Krvavog mosta“

Roman Tajna Krvavog mosta prvi je od sedam romana iz serijala Grička vještica. Objavljen je prvi puta 1912. godine u Malim novinama u nastavcima (Enciklopedija.hr, n.d.), a prvotna metoda objave razvidna je i u izdanjima novijeg datuma zbog strukture samog romana, koji je konceptualiziran kao niz kraćih poglavlja. Sama forma romana izravno je povezana s novinarskom profesijom kojom se Zagorka odlučno bavila usprkos količini nerazumijevanja i omalovažavanja s kojom je dočekana, a s obzirom na koju je oblikovala i sadržaj svojih književnih djela.


Sam naslov romana postaje jasan već pri početku radnje: purgari pronalaze ubijenog plemića Mernaya pod zagrebačkim Krvavim mostom, srca zlokobno probijenog venecijanskom iglom i najavom da će za njim uslijediti još osam ubojstava, pošto je dotičan plemić tek jedan od devetorice plemića koji trebaju biti pogubljeni. Fokus je potom prebačen na fratra Anzelma, koji nakon sukoba s tadašnjim gvardijanom biva na prevaru zarobljen u njegovom podrumu ispod samostana klarisa i tamo susreće djevojku Stanku, također zarobljenu jer je odbila gvardijanu biti ljubavnica. Nakon što ih Stanka oboje oslobađa, Anzelmo veže Stanki oči i odvodi je Beati, nadstojnici samostana u koju je opservno zaljubljen, a Beata pak Stanku predaje svojoj prijateljici, barunici Katarini Lehotskoj. Lehotska ukratko objasni Stanki svoj položaj o kojem ju je upozorila i Beata: njezin je muž, barun Lehotsky zatvoren zbog veleizdaje, dok je Lehotska u Zagrebu sama, a željna društva i zabave. Zbog toga Stanku preodjene u mladog poručnika, svojeg tobožnjeg nećaka, odlučujući time sačuvati svoj dobar glas i dati djevojci posao.
Paralelno, grof Jurica Meško nakon zabave dolazi u sukob s barunom Makarom: sumnjičav zbog ideja pokojnog oca, Meško konfrontira Makara da je prije petnaest godina ubio svoju mladu ženu Giuliju. Makar nijeće taj zaključak, a nastojeći se osloboditi Meškove sumnje, ispriča mu događaje koji su doveli do mrske mu ženidbe s Giulijom. Krstareći svojom gondolom Venecijom, naišao je na prodaćnicu cvijeća koja je čekala svog zaručnika. Makar, ne skrivajući u razgovoru s Meškom namjeru da djevojku seksualno iskoristi, pripovijeda kako je joj rekao da će je osobno odvesti zaručniku te će samo usput zastati do palače u kojoj živi, kako bi za nju uzeli kaput da se ne prehladi. Hineći šok kad njegova gondola najednom nestane, Makar djevojci nudi svoj stan da prenoći i naizgled joj galantno nudi hrane i pića. Naum mu uspije nakon što se ona napije te je prisili na seksualni odnos, budeći se nakon vike koja nastane kad njegov sluga pokuša spriječiti Giuliju da se baci s prozora. Žaleći što ju je sluga uspio osujetiti, Makar priča Mešku kako ih je pronašao Giulijn zaručnik te ih prisilio na ženidbu, tjerajući ih da se zajedno vrate u Hrvatsku kao barun Makar i barunica Giulia Makar.

Nesretan brak prekida Makar, otkrivajući da mu je Giulia bila nevjerna i s nekoliko je plemića osuđuje na doživotan boravak u samostanu. Meško, međutim, ujedinjava u svojoj sumnji i prisiljava Makara da ga pusti u kuću na Krvavom mostu u kojoj je živio s Giulijom. Iako ga Makar na koncu na prevalar zarožava u istoj kući, Meško pronalazi žensku lubanju s porukom o Giulijinoj smrtnoj presudi te pronalazi put iz kuće, nepobitno siguran da je Makar doista ubio svoju ženu.

Lehotska tada Mešku šalje pozivnicu za zabavu povodom dolaska njezinog nećaka, a paralelno se pojavljuje i Meškova izgana tetka Lidija, koja pripovijeda priču o muškarcu koji ju je zaveo i zbog kojeg je se obitelj odrekla. Međutim, Meško ne uspije saznati o kojem muškarcu Lidija govori, budući da ukraden i podmetnut bodež kojeg javno identificira kao svojeg, tvrdeći da mu je isti ukraden i podmetnut kako bi ga doveo pod sumnju. Klemenčić usprkos mučenju ne priznaje krivnju za ijedan od zločina, ali ipak biva osuđen. Istovremeno Meško biva sve zabljubljeniji u Lehotsku te joj predlaže aferu, ali nakon što se Lehotska uvijedi, Meško svoju ponudu mijenja u bračnu. Meško priča Mešku kako je njezin suprug već neko vrijeme mrtav i prihvaća Meškovu prosidbu. Meško dolazi u kuću na Krvavom mostu u kojoj je živio s Giulijom. Iako ga Makar na koncu na prevalar zarožava u istoj kući, Meško pronalazi žensku lubanju s porukom o Giulijinoj smrtnoj presudi te pronalazi put iz kuće, nepobitno siguran da je Makar doista ubio svoju ženu.

Krabulja je jedan od izraza za krinku koja pokriva nos i oči (Hjp.znanje.hr, n.d.).
ženidbe neće biti ukoliko na dan vjenčanja ne dovede Stanku. Pod Krvavim mostom tada nalaze četvrto žrtvu, Ružičinog oca baruna Vojnića, nakon čega Ružica otkriva Mešku je prekinula zaruke s Durom Ottenfelsom jer je imao seksualnu aferu s njezinom majkom Lizetom. Meško ulazi kroz vrata Lehotskinog podruma u podzemne puteve, dolazi do samostana klarisa i nalazi na Anzelma i Beatu, koja se u kući na Krvavom mostu nalazi s barunom Oršićem i predstavlja se kao Julija 7 – nekadašnja Giulia Makar – ali Meško uspijeva spriječiti ubojstvo Oršića i zarebjava Anzelma koji ga je pokušao ubiti, dok Beata nestaje. Anzelmo pristane Mešku otkriti gdje je zarebljen poručnik u zamjenu za to da ga Meško oslobodi, a posumnja u Beatu kad sazna da je Stanko zapravo djevojka. Ružica i Meško se brinu za oslabljenu Stanku, a Đuro Mešku otkriva da je barunica Lizeta Vojnić ta koja je pokušala njega zavesti te se on i Ružica mire. Meško raskida zaruke s Lehotskom. Posjećuje ga pustinjak koji ga odvodi do kule u šumi u kojoj je zatočena nepoznata žena, za koju se ispostavi da je riječ o Lidiji. Lidija Mešku objašnjava kako je Klemenčić nedužan, a čovjek koji ju je zaveo zapravo je barun Makar, kojemu je rodila i kćer (riječ je o spomenutoj razbojnici Elviri), no osim nekolicine, većina velikaša ne vjeruje u Meškove i Lidijine optužbe.

Nastojeći uhvatiti Makarove razbojnike na plesu kod Lehotske, Meško i nekoliko velikaša se sakrivaju u njezinu sobu i svjedoče Lehotskinom pokušaju trovanja Makara nakon što mu kaže da je ona njegova žena Julija koja mu se odlučila osvetiti za osudu i pokušaj da je ubije prije petnaest godina. Kada se Meško i velikaši razotkrivaju kako bi spasili Makara, nailazi Anzelmo otkrivajući kako je Lehotska ne samo nekadašnja Giulia Makar, već i Beata, nadstojnica samostana, zbog koje je ubijao velikaše jer mu je rekla da je žele odmamiti iz samostan u svijet, iako je zapravo bila riječ o osveti velikašima koji su osudili Giuliju Makar na samostan te osveti Makaru koji ju je pokušao ubiti. U gužvi koja nastaje kad Meško i velikaši hvataju razbojnike, Anzelmo i Beata nestaju, no Lehotska je odmah iz Zagreba. Radnja završava vjenčanjem Stanke i Meška nakon vjenčanja Ružice i Đure.

2.3. O metodologiji u diplomskom radu

Prije analize višestrukih ženskih likova u romanu Tajna Krvavog mosta i teoretskog okvira koji se tiče rodno/spolne normativnosti, uputno je osvreni na metodologiju koja će biti upotrijebljena u radu. Svrha razjašnjavanja metodologije prvenstveno jest ustanoviti interdisciplinarne stajalište s kojeg će likovi biti tumačeni, pri čemu će njihove karakteristike i interakcije biti sagledane s nekoliko različitih pozicija.

Dr. Miroslav Žugaj s Fakulteta informatike i organizacije u svojem članku Metode analize i sinteze (s osvrtom na organizaciju proizvodnje) nudi pregled znanstvenih metoda: Postoje mnogobrojne znanstvene metode: analitička (koja iz složenih cjelina izlučuje istovrsne elemente), sintetička (koja izlučene elemente povezuje u cjeline i komplekse), induktivna (koja

7 Problematika imena Giulia/Julija pojašnjena je u dijelu 2.6.2., koji se tiče analize Giulije.
Pregled, kojeg Žugaj ne navodi u svojem radu, uključen je u ovaj diplomski rad u svrhu sistematizacije fabule, autoričinog života i višestrukosti likova. Već je pri prvom pogledu na radnju romana vidljivo da feljtonistička narav romana utječe na radnju romana tako da se ona otkriva epizodično, u mnogo sekvenci (o čemu je bila riječ u dijelu razrade koji se ticao Zagorkinog života), zbog čega se pak segmenti osobnosti likova otkrivaju postupno i omogućavaju njihovu zagonetnost do samog kraja radnje. Ovakva sistematizacija fabule korisna je i u pogledu praćenja likova kojima se ovaj rad bavi; promotrivši fabulu izdaleka, moguće je sagledati ne samo razvitak likova, već i odrediti u kojim se trenucima i u kojim interakcijama otkrivaju njihove višestrukosti. U tom je pogledu i sistematizacija života autorice romana, čijim se likovima ovaj rad bavi, također razjašnjenje pri analizi, zbog činjenica da se njezina biografija u mnogočemu zrcali u njezinom radu.

Analiza koja, kako navodi Žugaj, unutar cjelina pronalazi istovrsnosti, u ovom će radu biti korištena kako bi likove u romanu Tajna Kravog mosta objasnila kao višestruke identitete, nastojeći iznaći točke koje te identitete odjeljuju, ali i spajaju. Analiza likova bit će vršena kroz proučavanje navoda i citata u samom romunu, a jedna od tehnika kojom će se to proučavanje izvršiti bit će metoda pomnog čitanja, koju Jonathan Culler grubo definira kao metodu koja budno pazi na pojedinosti pripovjedne strukture i usmjerava pozornost na kompleksnost značenja (Culler, 2001, p. 62).

Iznadene točke, odnosno elementi višestrukih identiteta u ovom romanu najprije će biti dovedene u korelacije među likovima metodama komparacije i interakcija likova u romanu, a zaključci tih korelacija bit će konkretnizirani induktivnim i deduktivnim metodama analize te uspoređeni s rodnim stereotipima ženskosti. Na koncu će dobiveni sudovi biti sintetizirani kao kritički osvrt na patrijarhalnu rodnu normu.

2.4. O rodnoj/spolnoj normativnosti i rodnim/spolnim stereotipima: teoretski okvir Judith Butler i Mary Ellman

Promišljanje kritike patrijarhalne matrice, kao jedne od ciljeva analiza Zagorkine karakterizacije likova u romanu Tajna Kravog mosta zahtijeva razumijevanje i pokušaj mapiranja polazišta – ali i rješenja – problema na kojeg se roman referira, a riječ je uvjetovanosti rodom/spolom. Rodna uvjetovanost razotkriva se kao druga faza roda/spola, s obzirom na to da je riječ o ishodu, a ne općem pravilu. Činjenica da rodna uvjetovanost proizlazi iz rodne normativnosti najštavljivija je kada se sagleda unutar argumentacije Judith Butler iz djela Undoing Gender: (...) rod/spol zahtijeva i propisuje vlastitu regulaciju i režim discipline. Sugestija da je rod/spol norma zahtijeva pojašnjenje. Norma nije istovjetna pravilu, a niti zakonu. Norma djeluje unutar društvenih praksi kao implicitni standard
normalizacije. (...) Norma upravlja razumijevanjem, omogućuje da određene prakse i djelovanja postanu kao takve prepoznatljive, namećući mrežu razumljivosti društvenog i definirajući parametre onoga što će se i što se neće pojaviti u domeni društvenog. Pitanje izlaženja iz norme predstavlja paradoks razmišljanja, jer ukoliko norma čini društveno polje razumljivim te ga za nas normalizira, tada je izlaženje iz te norme donekle daljnje definiranje s obzirom na tu normu (Butler, 2004, pp. 40-41).

Butler u ovom trenutku argumentaciju ukazuje na konsolidaciju obrazaca ponašanja, koji se prividno postavljaju kao fiksan okvir nakon što budu integrirani u polje društvenosti, odnosno, društvene interakcije. Izraz mreže koja nudi definiciju roda/spola razotkriva ga kao performativ, pro-izvođenje rodnih obrazaca ponašanja koje je, kako ukazuje, Butler u nastavku ove argumentacije, sve samo ne statičnog binarnog karaktera; dapače, pretpostaviti da rod/spol uvijek i isključivo podrazumijeva matriks "muškog" i "ženskog" znači propustiti kritičnu poantu da je proizvodnja koherentne binarnosti zavisna, da podrazumijeva gubitke i da su one zamjene roda/spola koje se ne uklapaju u binarnost u jednakoj mjeri sastavnice roda/spola koliko i najnormativnije instance (Butler, 2004, p. 42). Normativne instance, na koje se referira Butler, a koje formiraju spomenuti matriks konsolidiranog „muškog“ i konsolidiranog „ženskog“ jesu binarne oznake koje služe kao prostor označavanja i odvajanja. Ove instance nisu ponuđene kao prostor pregovaranja, već se formiraju u spomenutu mrežu unutar koje pojedinac ili pojedinka operiraju, njima označeni; ove norme nisu samo od pojedinaca prihvaćene, već i, nakon što se ustanove, od istih zahtjevane, pri čemu se uređena društvena stvarnost predstavlja kao a priori dana.


---

8 U ovim opozicijama prva oznaka apostrofira muški spol/rod, a druga ženski spol/rod.
9 Logos je pojam koji označava um, riječ, zakon (Hpj.znanje.hr, n.d.).
10 Jedan od mogućih opisa patosa jest oduševljenje, zanos (Hpj.znanje.hr, n.d.).
kroz analizu karakterizacije likova uvidjeti rodno/spolne normative te kritiku i poigravanje s istima.

Budući da je cilj ovog rada analiza višestrukih ženskih identiteta u romanu Tajna Krvavog mosta te posljedična komparacija njihovih interakcija kako bi se izlučila kritika ovog romana – a tiče se koncepta spašene i nespašene žene – nužno je razjasniti kako se konsolidacija rodno/spolnih normi octava u stereotipnim, rigidnim rodno/spolnim okvirima te će ova analiza nastojati iste detektirati unutar konstrukcije romana Tajna Krvavog mosta.


11 Ovakva logika implicira mušku direktnost i silu te žensku posrednost (Ellmann, 1968, p. 70).
2.5. Višestrukost identiteta i opreke u singularnim identitetima u romanu „Tajna Krvavog mosta“: pregled

Unatoč činjenici da su fokus ovog diplomskog rada konkretna tri ženska lika (Giulia/Lehotska/Beata; Stanka/Stanko/dama u bijelom; Ružica Vojnić/dvorska luda/Ružica Ottenfels), razvidno je, s obzirom na tijek radnje romana Tajna Krvavog mosta, da je kompleksnost osobnosti značajka gotovo svih likova. Uzrok takvoj pojavi razjašnjen je u prvom dijelu razrade: Zagorkini su romani bili objavljivani najprije u novinama, a tek onda tiskani u knjige. Ona je s obzirom na tu činjenicu oblikovala strukturu radnje, podijelivši je u mnoge kraće sekcije; likovi se razvijaju i otkrivaju kroz čitavu radnju, a upravo te su tehnikе održavale napetost, neizvjesnost i zagonetnost čitanja.

Zagonetnost i neprovidnost likova utkana je tako i u Tajnu Krvavog mosta – o čemu svjedoči već sam naslov (Tajna). Zagorka na mnogo mjesta otvoreno pokazuje oprećnost u interakciji njezinih likova, time upozoravajući čitatelja da likovi skrivaju mnogo više nego što odaju. Za primjer ovog Zagorkinog poteza moguće je uzeti sam početak romana, kada Lehotska želi dokazati Stanki svoju nedužnu narav:

- *Jesi li vidjela suca?*(...)

- *Jesam! – odvratи Stanka. – Vi ga hotimice draškate.*

- *Varaš se! Osvjedočи se da ga ne draškam!*

**Plesni par zastane pred Žigrovićem, a on odmah zamoli Katarinu za ples.**

- *Vi ste zle volje, vaša milosti? – šapne barunica sucu kada su plesali.*

- *Zaljubljen sam, gospođo barunice, ali beznadno. Ona me ne ljubi...*

- *Ne ljubi vas? Očito nema ukusa ni osjećaja! Mislim da vas svaka žena mora ljubiti. (…) (Jurić Zagorka, 2004, p. 79)*

Ne samo da Zagorka čitatelju izravno daje do znanja da Lehotska nije nedužna, već upotrebom ovakvih indirektnih Lehotskih aluzija nagoviještа njezine skrivene motive, ujedno joj pridajući osnovne karakterne obrise manipulativnosti i izdavanja za nekoga/nešto što nije, odnosno, što ponašajno ne potvrđuje, već negira. Također, prijelazi koje Zagorka čini tek se retrogradno razotkrivaju kao aluzija na pravu prirodu njezinih likova. U prvom je poglavlju romana pronadena ubijena žrtva ispod Krvavog mosta, dok se u drugom poglavlju otkriva Anzelmova opsesivna ljubav prema Beati i želja da ju zadrži u samostanu (kojoj dovodi Stanku nadenu u tom poglavlju), a upravo je ta opsesivna ljubav ključan element ubijanja velikaša, budući da, kao što je vidljivo iz presjeka radnje, 12

12 Drugi element ovakve metode pisanja bila je činjenica da je Zagorka upisivala brojne feminističke nazore unutar patrijarhalne matrice koju je radnja tek prividno slijedila. O ovom će elementu biti više riječi u poglavlju 2.7. razrade.
Anzelmova opsesija omogućava Giulijinu osvetu plemićima. Zagorka često koristi i ovu suputnu metodu nagovještavanja prikivenih elemenata radnje.

U Tajni Krvavog mosta konstantne su opreke u karakterima likova: u mnogočemu one zapravo nisu odvojeni identiteti, već mehanizmi likova pomoću kojih nastoje opstati u događajima u radnji. Kako bi se utvrdilo što u romanu uzrokuje jednog lika u mnogostrukost identiteta, nužno je ponajprije razjasniti osnovnu definiciju identiteta.

Akeel Bilgrami, premda govorit o identitetu u kontekstu politike, u svojim Bilješkama k definiciji identiteta nudi dvije korisne dimenzije za promišljanje samog pojma identiteta: subjektivan i objektivan identitet, razjašnjavajući subjektivan identitet kao način kako percipiramo sebe, a objektivan kao način kako smo percipirani nezavisno o tome kako vidimo sebe (Bilgrami, 2006, p. 5). Zadok kontekst subjektivnog identiteta, Bilgrami ključnim vidi intenzitet auto-percepcije, iako naglašava da je taj intenzitet neodređen: uopće ne mora biti riječ o sklonosti određenoj slici o sebi, identifikacija se može vršiti i s obzirom na odmak od određene slike o sebi (Bilgrami, 2006, p. 7). Drugim riječima, i osobna i tzv. vanjska percepcija važna je u kontekstu identifikacije.

Već spomenuti Anzelmo, premda ujedno i prikriveni ubojica čije prvo ubojstvo omogućava čitatelju pristup u Zagorkin fiktivni univerzum, zapravo je singularan identitet. Ovu tvrdnju moguće je pokrijepiti u opisima Anzelma: na propovijedima je izuzetno neprijateljski nastrojen prema velikašima, a kad Meško pronade osnoviju o vežbi kršćanske nazore, a jedini razlog zbog kojeg skriva činjenicu da je ubojica jest to da se nada da će uspeti ubiti svih devet velikaša, no načelno ne smatra da čini ista loše, dapače, željom da zadrži Beatu u samostanu uspješno racionalizira počinjena ubojstva.

Grof Jurica Meško također je evidentno singularan identitet, usprkos činjenici da se preoblači u opaticu kako bi nesmetano prolazio samostanom klarisa. Taj čin predstavlja subjektivan identitet, nasilna osobnost, bez obzira na očekivane mirozdrane kršćanske nazore, a jedini razlog zbog kojeg skriva činjenicu da je ubojica jest to da se nada da će uspeti ubiti svih devet velikaša, no načelno ne smatra da čini ista loše, dapače, željom da zadrži Beatu u samostanu uspješno racionalizira počinjena ubojstva.

13 Bilgrami primjer za odstupanje od određene slike navodi ovisnika o kokainu: premda objektivno može biti viden kao takav, on samog sebe možda uopće neće definirati kao ovisnika.

14 Anzelmov stav prema plemićima vidljiv je u sceni propovijedi koja se referira na ubojstva velikaša: - I u našoj zemlji ima bezbožnika koji cijele dane i noći provode u pijanstvu i valjaju se u kaljuži grijeha. Strepite, draga moja braćo, jer nas stiže kazna Božja! (...) a stići će cijeli grad, kao što je stigla Sodomu i Gomoru, i mi ćemo trpeći za grijeha te gospode (Jurić Zagorka, 2004, p. 216).


ismijavanje istog dodatno ga zaključava u već izrazitou maskuliniziranost\textsuperscript{18}, zbog koje, prema navodu sa stranice 68. osjeća zadovoljstvo. Jednako tako, barunica Lizeta Vojnić koja zavodi Stanka i Đuro zapravo ne doživljava značajan obrat u romanu nakon što Đuro otkriva Mešku da je ona ta koja je njega pokušala zavesti, a ne obratno. Vojnićin seksualni amoral postaje jasan kada u tajnosti poziva Stanka k sebi\textsuperscript{19}, usprkos činjenici da je udana, a kroz roman su također prisutne aluzije na njezin manjak časti\textsuperscript{20}, te je stoga njezina prijetvornost, bez obzira na Đurino priznanje, vrlo očita. Spomenuti grof Đuro Ottenfels na isti je način vidno singularan. Đurićin seksualni amoral postaje jasan kada u tajnosti poziva Stanka k sebi, usprkos činjenici da je udana, a kroz roman su također prisutne aluzije na njezin manjak časti, te je stoga njezina prijetvornost, bez obzira na Đurino priznanje, vrlo očita.

Likovi kao što su suđački žigrović, Lidija i Klemenčić također nisu usmjereni na igranje uloga različitih identiteta, već kriju svoje postupke iz različitih motivacija. Žigrović pokazuje svojo dvoličnost i beskrupuloznost; nastojeći pridobiti Lehotsku, otvoreno priznaje da je za svoje ciljeve voljan kršiti zakone iako mu poziv nalaže da ih štići\textsuperscript{21}, a u trenucima s Makarom pokazuje da mu je intencija priskrbiti si tada imanja i velikaški naslov, koji mu umalo pripadnu nakon što s Makarom podvali nedažbu. Klemenčićeva je karakterizacija također prilično dosljedna kroz čitavu radnju; u trenucima s Makarom pokazuje da ne osjeća nedostatnosti proizašlog iz zaljubljenosti u Lidiju, koja je pak odabrala Makara. Slično njemu, Lidija ne laže radi osobne koristi, već iz zaljubljenosti u 'svog zavodnika', Makara i posljedične sulude nade da će ipak s njim imati...

\textsuperscript{18} Gosposa nastoje da stahu na noge, ali im to ne uspijeva. (...) Jedino Meško ustade. Mlad, čvrst, giba, u licu mu simpatična odlučnost i inteligencija (Jurić Zagorka, 2004, p. 17).


\textsuperscript{20} Indicije o Lizetinom moralu vidljive su iz Đurine usporedbe Ružičinog ponašanja s ponašanjem njezine majke: - Oh, Jurice, da mogu umrijeti! (...) Što je od nje postalo? Zar mora biti kakva joj je mati (Jurić Zagorka, 2004, p. 356)?

\textsuperscript{21} - Budite jaki i odvažni, udvarajte drugoj ženi, izazovite ljubomoru. – Hvala, gospodine barune! Prihvatit ću vaš savjet. (Jurić Zagorka, 2004, p. 221)

\textsuperscript{22} Ovo je vidljivo u sceni u kojoj Lehotska konfrontira Žigrovića u vezi društvene i pravne osude udane žene (za koju se ona predstavlja) koja prihvaća ljubavnu ponudu drugog muškarca: - Ali ženu koju ljubim neću osuditi! Ili ću tužbu odbiti ili riješiti negativno. Nisam tako strašno strog! Osuđujem one koje moram suditi, ali ima i takvih protiv kojih uopće ne primam prijave! Molim vas, kad čovjek točno zna što propisuje zakon, zna još točnije kako se zakon može prevariti (Jurić Zagorka, 2004, pp. 80-81)!
sretan završetak, a požali zbog neiskrenosti tek nakon što je povjerenje u Makara gotovo košta života.\footnote{Lidiju pronalaze zatočenu u kuli, gotovo nasmrt izgladnjenu; ubrzo priznaje Mešku da ju je oteo barun Makar, a novi zavjet za njegov zločin okriven Klemenčić: \textit{Da, ja sam sjena, kostur, ruševina u duši i tijelu, a sama sam to skrivila! (...) Prokleta moja usta kad su prešutjela ime zločinca (Jurić Zagorka, 2004, pp. 688,690).}}.


Kako bi prethodna teza bila jasna, bitno je u ovom trenutku uvesti pojam \textit{identifikacija}. Jan E. Stets i Peter J. Burke u svom članku \textit{Teorija identiteta i teorija društvenog identiteta} pišu: \textit{U teoriji društvenog identiteta i teoriji identiteta, sebstvo je refleksivno u smislu da se može shvatiti kao objekt i kategorizirati, klasificirati ili nazvati na određene načine u odnosu na društvene kategorije i klasifikacije [Turner i drugi]. Taj se proces naziva auto-kategorizacijom u teoriji društvenog identiteta; u teoriji identiteta to se naziva identifikacijom [McCall i Simmons 1978]. Kroz proces auto-kategorizacije ili identifikacije formira se identitet. (Stets & Burke, 2000, p. 224).}

Makar, kao i ostali prethodno navedeni likovi– nemaju baš nikakve pretenzije za time da budu \textit{netko drugi} – Anzelmo se snažno identificira sa svojim vjerskim položajem (umišlja si da je to opravdanje za ubojstva); Meško se identificira sa svojim imenom i onim što smatra da ga konstituirao: muškost, snaga, pravičnost; Lizeta Vojnić se identificira s težnjom o vlastitoj neodoljivosti; Ottenfels se identificira sa zaljubljenosti u Ružicu (koja upravlja svime što čini, paralelno služeći kao opravdanje da je idealizira i to sebi opravda); Žigrovic se identificira sa...
svojom megalomanijom i idejom da mu pripada sve što poželi (iako su mu željeni objekti izvan dohvata – objektificirana Lehotska i željen velikaški naslov – on se primarno vidi kao svemogući sudac koji ima pravo suditi kako želi i dobiti što ga volja: baš zato što je sudac smatra da je nepogrešiv); Lidija se identificira sa slikom sebe kao žene nemoćne pred svojim zavodnikom (konstituira se s obzirom na njega, čak i kad ga prokazuje: vidi njega i zaljubljenost u njega kao vodič svojeg života). Klemenčić se, moguće je ustvrditi, identificira s ulogom gubitnika: gubi željenu ženu (Lidiju), gubi vlastitu čast i ime i premda isto dobiva natrag, na koncu sebe vidi kao ruševinu i siromaha (Jurić Zagorka, 2004, p. 693).

Nasuprot fluidnih singularnosti navedenih likova nalaze se tri ženska lika, čiji su identiteti i identifikacije mnogo zamršeniji. Kao što je prethodno navedeno, svaki od navedenih likova, premda varijabilan u nastupu, vrlo je određenih kontura. Nasuprot njima stoje tri nedovršena lika. Ova teza postaje jasnija kada se uzme u obzir argumentacija Daphne Oyserman, Kristen Elmore i Georgesa Smitha u članku Sebstvo, Auto-koncept i identitet iz Priručnika za sebstvo i identitet: Auto-koncepti su kognitivne strukture koje mogu uključivati sadržaj sadržaj, stavove ili procjene i koriste se u svrhu razumijevanja svijeta, fokusiranja pozornosti na osobne ciljeve i zaštitu osjećaja osnovne osobne vrijednosti [Oyserman i Markus 1998]. Stoga, ukoliko je sebstvo "ja" koje misli i "mene" koji je sadržaj taj misli, važan dio koncepta "mene" involvira mentalne ideje o tome što sebstvo jest, što je bilo, i što će postati. Ovi mentalni koncepti su sadržaj koncepta sebstva. (Leary & Tangney, 2012, p. 72). Suštinska razlika između tri ženska lika kojima se ovaj rad bavi nasuprot ostalih likova u romanu jest činjenica da se svaka od njih tek treba iskristalizirati u jedan dovršeni identitet iz nekoliko različitih identiteta između kojih se unutar romana previru.27

Prije dubinske analize svake od tri ženska lica, potrebno je priložiti i pregled njihovih uloga, ali identiteta.

Anzelmo u tamnici ispod samostana pronalazi Stanku, koju je gvardijan zatočio zbog toga što mu je odbila postati ljubavnicom28. Stanka je siromašna djevojka koju je podizala tetka, koja je umrla, pri čemu je Stanka postala siročetom, a fragilnost njezinog identiteta postaje jasna čak u ovoj fazi, s obzirom pritom nije posve sigurna tko su joj bili roditelji, te nije joj takozvana tetka zapravo majka29. Prvi sudar s drugim višestrukim identitetom događa se prije

---

27 U ovom kontekstu Klemenčićev identitet može biti na prvi pogled zbužujući, s obzirom na to da mu ga u nekom pogledu Makar doista krade. Međutim, kao što je već rečeno, Makar nema doista intencije biti Klemenčić, on se ne identificira s Klemenčićevim identitetom: posve suprotno, Makar je veoma posvećen vlastitom identitetu, namjerama i željama. Premda mu ime i ugled bivaju oduzeti, Klemenčić ih ne nastoji preuzeti na razinu nego su mu vrćeni. U tom pogledu sa njegove strane ne postoji intencija da sebe dohvati, izgradi ili vratiti svoj identitet, već da otkrije tko se skriva pod njegovim imenom, kao što kazuje na stranici 693. Iako sebe opisuje kao uništenu osobu, Klemenčić aludira na vlastitu sreću i ono što je mogao imati, ali ne i biti. Potvrda ovog argumenta leži u činjenici da na istoj stranici kazuje Mešku kako je razmatrao osvetu, ali je od nje odustao, što je vrlo konzistentno njegovom karakteru kao ne-zločincu. U tom je smislu moguće reći kako Klemenčić vlastiti identitet nikada nije doista izgubio: zadržao ga je čak i kad mu je ime bilo oduzeto.

28 Odbila sam ga i zaprijetila da ću cijelom gradu pričati kakav je on redovnik. Zato me bacio ovamo, da umrem od gladi i žeđi (Jurić Zagorka, 2004, p. 27).

29 Stankina sumnja očituje se u pismu kojeg ostavlja Mešku prije svog pokušaja samoubojstva: Tetka je bila stara gospodica, a tko zna nisam li joj bila kć. Možda se stidjela i tajila me. Ljudi su šaptali da sam dijete njenoga grijeha (Jurić Zagorka, 2004, p. 258). Koncept majka/tetka pojavljuje se i u odnosu s Lehotskom te je jednako ne-majčinski i emocionalno hladan.
negli je Stanka toga uopće svjesna: Anzelmo je svezanih očiju odvodi k Beati, nadstojnici samostana30, a Beata joj kazuje da će se dati u službu prijateljici, kod koje će joj biti dobro ukoliko Stanka pristane predstavljati se za njezinog nećaka31. Stanka pristige – još uvijek svezanih očiju – k barunici Lehotskoj. Drugi sudar višestrukosti događa se ovdje, iako toga ovoga puta nisu svjesni ni Stanka ni Lehotska; naime, ovoj igri slučajno svjedoči Lehotskina sobarica i nesvjesno raskrinkava Lehotskino vještićnost, odnosno jedan od njezinih identiteta32. Stanka tako postaje Stanko Gotta, Lehotskin mladi nećak, procjenjujući kako će joj izdavanje za muškarca osigurati bolji i ugodniji život33. Međutim, odlučnost da ostane u muškom identitetu biva pokolebana kad se zaljubi u grofa Meška, Lehotskinog zaručnika34. S Ružicom Vojnić gradi saveznički, prijateljski odnos, a Meškov i njezin odnos biva sve dublji i prinosi, utoliko da mu pristaje pomoći da uplaši baruna Makara, prerušivši se u bijelu prikazu koja se predstavlja kao Giulia, Makarova žena35. Tenzije između nje i Lehotske dovuđu na koncu do raspada njihovog odnosa. Stanka je prisiljena pobjeći te iste večeri potajno dolazi k Mešku, prerušena u bijelu, poljubi ga i ostavlja mu katarinčice36. Meško ju ubrzo slučajno pronade u blizini svog dvora, ožaljоščen realizacijom da o Stankovom životu u bijed37, a prethodno se Stanka pojavljuje s Ružicom na krabuljnom plesu kao bijela krabulja38. Nešto zatim, Meško otkriva da je Stanko zapravo Stanka, iako ona nije svjesna da je razotkrivena te je u trenutku izljeva emocija poljubi, ne znajući da ih sakrivena

30 Fratrova ruka je ispušti. Do ušiju joj se dožalja čaroban ženski glas (...) (Jurić Zagorka, 2004, p. 30)
Lehotska promatra. Lehotska ponovno odlučuje riješiti se Stanke, ali ovoga puta na isti način na koji ju je dovela: Stanka se vraća u ruke Beati koju Anzelmo zatiče u tobožnjem ljubavnom sastanku s mladim poručnikom, te je baca u tamnicu da umre. Meško je odlučuje spasiti te se na koncu ožene.

Drugi višestruki identitet ovog romana jest sama Lehotska, odnosno, Giula Makar, koja je posredstvom svojeg bivšeg zaručnika Bepa prisiljena udati se za Makara nakon što je on napije i prisili na seksualni odnos. Vraćaju se u Hrvatsku te neko vrijeme zajedno žive, ali nakon što Makar otkrije da mu je Giulia nevjerna, saziva sud plemića koji je osudi na boravak u samostanu u Milanu. Makar, međutim, nije time zadovoljan te naređuje svojim slugama da je ubije. Giulija uspije postići da joj se sluga smiluje i bježi u Milano, te se nakon trinaest godina s Anzelmom vraća u Zagreb s dvojnom ulogom: Beata, nadstojnice samostana klarisa, ali i Katarine Lehotske, navodne supruge, kasnije udovice, poljskog baruna Lehotskog, kako bi se osvetila plemićima koji su joj sudili zbog nevjere u kojoj su i sami s njom sudjelovali. Makar, međutim, nije time zadovoljan te naređuje svojim sluga da je ubije. Giulija uspije postići da se osveti plemićima koji ju osuđuju zbog nevjere u kojoj je i sami s njom sudjelovali. Kao barunica Lehotska ih zavodi, kao Beata mami Anzelma da ju tobože spašava od grješnog svijeta, a kao Giulia ih kaznjava, odlučna na kraju postati Katarina Meško, ugledna i bogata žena i priskrbiti si život koji joj je bio oduzet.

Međutim, ne uspijeva pobjeći od Anzelfogog bijesa zbog prevar e, te i sama završava ubijena pod Krvavim mostom, kao još jedna od njegovih žrtava.


39 Svakog je brzo Stanku kaput i prsluk, prislonio mu na prsa uho i otkopčao košulju. Lecnuo se ugledavši nježne ženske grudi. (...) Bili su posve sami; dok se iza jedne zavjese nije pojavila glava barunice koja je budnim okom pratila Meška i uvukla se u sobu da čuje što to dvoje govori. (...) Utonuvši u Stankin pogled Meško zaboravi na sve oko sebe, privuče tu glavu što ju je držao u rukama na grudi i poljubi je. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 547,566,567)

40 Lehotskin/Beatino insceniranje tobožnjeg ljubavnog sastanka očituje se u Anzelmovom objašnjenju zašto je zatekao Stanka. (Jurić Zagorka, 2004, p. 648)

41 „Želim svečano vjenčanje da pokažem viskom plemstvu kako mora stajati usporedno s mojom Stankom (...)!“ piše Meško u pismu Đuri. (Jurić Zagorka, 2004, p. 728)


43 Makar potvrđuje Meškovu sumnju u sceni u kojoj ga Žigorivio preponezno u razbojničkoj masci: - Brzo si zaboravio tko sam, a nekoć si zajedno sa mnom izrekao smrtnu osudu mojoj ženi (Jurić Zagorka, 2004, p. 469)!

44 - (…) Dao si me Žigorovici da me ubije. Tvoj sluga, koji je trebao da ti pomogne, smilovao se prošnji i nije izvršio osudu (Jurić Zagorka, 2004, p. 711).


46 - Oni isti koji su me u toboj kući cjelivali nazvali su me preljubnicom i osudili me. (...) Krvlju neka mi plate što su mi oduzeli ime, sjaj i čast (Jurić Zagorka, 2004, p. 711)!

bolji izbor za nju, no kad Ružica odluči da se želi vratiti Đuri, majka joj kaže da joj je Đuro bio ljubavnik što u Ružici izaziva emocionalni krah, bijes, razočarenje i cinizam. Igranje dvorske lude predstavlja Ružičin pokušaj oslobođenja i razotkrivanja patrijarhalnih konstrukata koji dokidaju njezinu mogućnost upravljanja vlastitim životom, no ona najveća laž prokazuje se tek na kraju, kada sazna da je njezina majka Lizeta ta koja se udvarala Đuri i koju je on odbio. Ružica i Đuro se na koncu mire te se ona za njega udaje.

2.6. Višestruki ženski identiteti u „Tajni Krvavog mosta” – analiza metodom pomnog čitanja navoda u romanu

Višestruki (pluralni) ženski identiteti čiji je pregled pružen u prethodnom dijelu razrade bit će u nastavku analizirani metodom pomnog čitanja navoda kojima su ilustrirani u Tajni Krvavog mosta, a zaključci dobiven analizom likova bit će potom komparirani s obzirom na njihove međusobne interakcije, te će na koncu biti sintetizirani kroz usporedbu s rodnim normativom u pogledu stereotipa ženskosti.

Cullerovom okvirnom objašnjenju metode pomnog čitanja iz prethodnog dijela razrade uputno je pridodati misao iz zbornika Readings: Acts of Close Reading in Literary Theory, gdje, govoreći o stalnom osjećaju neuhvatljivosti teksta kojeg se nastoji tumačiti, američka filozofkinja Avital Ronell u svom tekstu Metaelepsis piše: Čin pomnog čitanja kazuje o aktualnom performansu, intimnom a opet frustriranom, koji frustrira svojom neumanjivom srodnošću (Wolfreys, 2000, p. 120). Upravo performans koji se odvija u tekstu ključan je za razumijevanje pluralizma identiteta likova romana Tajna Krvavog mosta.

U daljnoj fazi rada upotrijebit će se dijalektička analiza, za koju Žugaj u već spomenutom članku kazuje da nije ograničena u tom smislu da bi se zaustavila na nekim posljednjim, apsolutno jednostavnim elementima (...). Ona shvaća i dijelove cjelina složenih predmeta kao dijalektički složena jedinstva različitih činilaca, odredaba, strana itd. (Žugaj, 1979, p. 133). Iz tog će razloga dijalektička analiza poslužiti kao idealan mehanizam razumijevanja rastakanja likova u višestruke, naizgled jednostavne identitetske oblike, jer će razotkriti složene procese unutar kojih se ti identiteti međusobno miješaju, jer, kako piše Žugaj, bit dijalektičke analize čini razdvajanje jednog predmeta i spoznaja njegovih različitih, suprotnih

---

50 Ružica nakon smrti oca Mešku prepričava navodnu Lizetinu i Đurinu aferu u koju ju je uvjerila sama Lizeta: - On se sa mnom zaručio samo zato što ga je otac zatekao s majkom (Jurić Zagorka, 2004, p. 597)!
52 Đuro pokazuje Mešku pismo iz kojeg je vidljivo da je Lizeta nastojala osvojiti njega (a ne obratno), te da se navodna afera nikada nije dogodila: - To ti je pisala barunica Vojnić? Ona se nudila tebi? (...) Da te osvoji odvratila je od tebe djevojku (Jurić Zagorka, 2004, p. 659).
i proturječnih faktora (Žugaj, 1979, p. 133). Na koncu Žugaj utvrđuje da je svaka dijalektička analiza eksplikativna u najdubljem smislu riječi te funkcionalna, jer dijelove shvaća kao funkcije cjeline predmeta, ali i kao činioce jedinstva raznovrsnog (Žugaj, 1979, p. 133).

2.6.1. Stanka/Stanko [Stanko Gotta/Matan]/ dama u bijelom [Giulija Makar/Stanka Meško]

"Ne, to nije ona!" – dahne fratar [Anzelmo]. "(...) - Što radiš ovdje? – upita.


54 Gvardijanovou okrutnost pod maskom pobožnosti moguće je prisličiti Anzelmovom, ali i Makarovom karakteru: svi trojica izuzetno su okrutne osobnosti koje koriste prisustvovanje/vođenje bogoslužja kako bi maskirali svoju istinsku narav.
mentalni razvoj (...), emocionalne i regulatorne poremećaje (...), nestabilni ili nedovoljno samopouzdanje (...), iskrivljen identitet (...) i sliku obitelji (Shulga, et al., 2016, pp. 10493-10494). Neke od karakteristika o kojima pišu autorice ovog članka direktno su razvidne kod ovog ženskog lika, budući da Stanka demonstrira manjak samopouzdanja, suicidalnost (pri čemu oproštajno pismo koje ostavlja Mešku jasno ukazuje na želju za emocionalnim kontaktom55, kojeg je vidno lišena prilikom odrastanja) te iskrivljen identitet, budući da je voljna žrtvovati korijenski identitet (svoju ženskost) za kontakt s Meškom (kojeg ima u identitetu poručnika).

- Šuti, ne plači! Vodit ću te putem koji ne smiješ vidjeti, ali izvest ću te! (Jurić Zagorka, 2004, p. 28)

Stankina bojazan i očaj iznova se predstavljaju od sporedne važnosti; pokornost je naglašena kao uvjet njezinog prava da živi, budući da intencije tuđih likova imaju veći prioritet od njezinih želja, u ovom slučaju njezinog straha. Elementarno pravo da vidi, odnosno, da ima kontrolu nad vlastitim životom, nije u njezinoj, već tuđoj domeni, to jest u domeni onog lik koji nad njom ima nadnoć, u ovom slučaju Anzelma. Ideja da je – čak i ako se polazi od toga da sama po sebi nema to pravo – pružanjem pomoći u bijegu zaslužila jednako pružiti da on pomogne njoj, te da vidi kamo ide i što se s njom događa, kao i realizacija da nepoznati muškarac zapravo ima usvojena postojala njome i njezinim pravom da vidi kamo ide, pogotovo kad se uzme u obzir činjenica da im je oboma upravo ona spasila život. Model pokornosti, nemoći, emocionalnosti, podređenosti te već spomenutu nedostatnost u ovoj je sceni dodatno pojačan upravo paradoksalnom činjenicom da joj uopće ne pada na pamet usprotiviti se.

Do ušiju joj se došulja čaroban ženski glas (...).
- (...) Ali što čemo s tom djevojkom – upita ženski glas pomalo nehajno.
- (...) Oh, gospođo, vi ste tako dobri, osjećam to u vašem glasu! Smilujte se bijednoj djevojci!
- Kako ti je ime?
- Stanka – odgovori obnemoglo. (...)

Stanka osjeti malu, glatku ali hladnu ruku koja je povede preko praga.

Želja za zaštitom i početak tendencije glorificiranja majčinske figure očituje se u kontekstu Stankinog korijenskog identiteta u ovoj sceni, budući da dobiva pravo identificirati se tek po dolasku nepoznatoj ženskoj figurii koju muškarac oslovjava s Beata, a koja jasno preuzima

55 Ova je želja za kontaktom toliko jaka da Meška pritom moli da pročita njezin dnevnik, pri čemu je moguće uvidjeti da ga pritom retrogradno nastoji uključiti u dio njezinog života kojeg je provela osamljena te tom idejom perpetuirala viđenje Meška kao jedine osobe s kojom se duboko emocionalno povezala, te koju vidi – s obzirom na postojanje prijateljstva s Ružicom – kao supstitut za obiteljski, roditeljski aspekt svog života.
poziciju moći. Iako naizgled Stanki dozvoljava da zatraži što želi, Beata je nehajna, hladna na
dobir, vidno distancirana, te evidentno izuzetna, čak čarobna i tako dobra, kao što
ustanovljuje Stanka dok je moli za milost. Beatinu ulogu moći Stanka neupitno prihvaća, jer
joj joj plaho zahvaljuje i predaje joj kontrolu nad vlastitim vidom (Beata neskriveno odlučuje kad
če Stanka skinuti povez s očiju te kada će jesti), a time i kontrolu nad vlastitim životom.
Hrana i piće kojima biva kupljena Stankina poslušnost i zahvalnost služe kao uvod u daljnju
ponudu ne samo materijalne sigurnosti i dostatnosti, već udobnosti i raskoši, iako one uskoro
neće biti čin milosrđa, već nešto što će Stanka itekako morati platiti, i to žrtvovanjem svojeg
korijskog, ženskog identiteta. Usprkos tomu, naivna glorifikacija spasiteljice/zaštitnice kao
majčinske milosrdne figure pruža priliku za emocionalno razuvjeravanje, shvaćati u kontekstima
pseudo-obiteljske zajednice, što najavljuje iduća scena.

profijeniju od prethodnih izričitih naredbi. Zadržavajući poziciju čarobne milosrdnice, Beata
joj nudi priliku za zaposlenje uz jedan specifičan uvjet: mora – barem iz perspektive okoline –
postati nekako nežna, i to mladi muškarac. Razlog takvom uvjetu jest prohtjev druge žene na
poziciji moći – Beatine prijateljice barunice Lehotske – da uživa društveni život kakav
priželjkuje, zbog čega Stanka mora žrtvovati vlastito predstavljanje. No, ova je ponuda Stanki
upućena u pozitivnom kontekstu: Stanka je baš ono što Beatina prijateljica traži i voljna joj je
pružiti lijep život ukoliko bude postupala prema njezinim zapovijedima. Premda vrlo uvijeno,
Beata zatvara Stanku u poziciji podređenosti, a Stanka to prihvaća nakon što je Beata,
nastojeći doskočiti njezinom kolebanju uslijed atipičnog zahtjeva, emocionalno razuvjeri da u
tom poslu nema ničega sramotnog. Ovaj aspekt Stankine želje za emocionalnim ohrabrenjem i
potporom bit će sastavni element njezinih daljnjih interakcijama s likovima u romanu, najprije
u odnosu s Lehotskom, a potom s Meškom. Također, u ovom je trenutku razrade moguće
utvrditi Stanku kao korijenski ženski identitet nasuprot njezinom novom muškom identitetu.

- Njezina milost gospoda barunica čeka vas u salonu, mladi gospodine! Stanka ude i duboko se nakloni gospodi koja je sјedila u naslonjaču.
Stankina preobrazba počinje dolaskom u Lehotskine kuću i odvija se odmah po preobličavanju u poručnika: Stanka više nije zarobljena djevojka koja moli strance za milost; ona je Stanko, mladi gospodin, a barunica Lehotska joj persira iako zna da ona nije nikakav gospodin, već deprivilisirano siroče. Stanka je direktno i dalje submisivna (Lehotska upravlja komunikacijom: razgovorat će kad se Stanka odmori, ne prije, a ona Lehotskin autoritet afirmira naklonom), ali potvrđivanje odnosa moći odvija se na razini pompoznog aristokratskog komfora: barunica čeka u salonu u naslonjaču, a Stanki ljubazno sugerira da se pokuša odmoriti. Ovaj kontekst je važan za Stanku ne zbog njezinih materijalnih pretenzija već zbog očajničke želje za sigurnošću i zaštićenosti, zbog čega utješnost Lehotskinog aristokratskog komfora određeno vrijeme biva Stankin apsolutni prioritet. Ovaj sudar klasa služi kao dodatni ovjeru nejednakih pozicija moći između Lehotske i Stanke, pri čemu uzrok nije sadržan samo u Stankinoj želi za sigurnošću, već i dolaskom u aristokratski svijet; taj će dolazak, uz manjak emocionalne sigurnosti, biti jedan od razloga Stankinog permanentnog osjećaja nedoraslosti i manjka vlastite vrijednosti, pri čemu će na iskrivljen način manje stresnim vidjeti zauzimanje drugog identiteta, nego konfrontaciju vlastitih emocija i težnji.56

Stankina preobrazba u Stanka završava na zabavi koju Lehotska priređuje u čast dolaska svog nećaka. Plahi nastup prelazi u odvažan, lijep i otmjen, a njezin vokabular posve korespondira ulozi mladog aristokratskog poručnika: izražava nadu se da će mu biti vrlo dobro, pošto mu je mila tetica pričala mnogo o uglednom zagrebačkom društvu. U ovom trenutku priče upoznaju se i s grofom Meškom, koji dočekuje mladog poručnika vrlo srdačno, s naklonom. Tek je u idućoj sceni vidljivo da je Stanka, prvi puta se predstavljajući kao Stanko, bila izrazito nervozna i nesigurna, ali to u posljednjem navodu nije vidljivo primarno iz želje da udovolji Lehotskoj, svojoj novoj zaštitnici, što ujedno iznova signalizira očajničku želju za prihvaćanjem. Prijelaz u novi identitet Stanka doživljava ne samo kao uvjet lagodnog i sigurnog života, već kao apsolutnu nužnost da, kako bi bila prihvaćena, mora postati netko drugi, odnosno, ono što

56 Drugi već spomenuti razlog Stankinog osjećaja nedostatnosti može se locirati u njezinoj obiteljskoj pozadini (odnosno, manjku iste).
osoba koja joj je nadređena zahtijeva. Ova vrsta labilnosti, u posljednjoj sceni opisana kao siguran nastup, iznova ukazuje na suštinski osjećaj nedostatnosti spram koje se Stanka orijentira i u nastavku radnje romana.


uvjetovan muškim odobrenjem, na što ukazuje i kraj romana57, a ideja obiteljske zajednice u vidu braka za Stanku će biti jedina instanca osobne sreće, pri čemu je početak realizacije ove težnje vidljiv u idućom sceni.

„Što će biti sa mnom? Nije li strašna, nečuvena igra koju sam započela u ovoj odori? To je vratolomno i nečuveno! (...) Da bar imam suknu! Užasno mi je u tim hlačama!“ (Jurić Zagorka, 2004, p. 108)

Stankin osjećaj srama zbog lažnog predstavljanja javlja se nakon druženja s Meškom, kada se počne zaljubljivati u njega. Strah i nervoza zapravo ne izvuči iz brige zbog mogućeg razotkrivanja kao takvog, nego zbog straha od Meškovog mišljenja o obmani. Stankina potreba za prihvaćanjem počinje se vezati i uz Meška (a ne samo uz Lehotsku); pritom ujedno započinje njezin proces razlučivanja potencijalne problematičnosti takve situacije. Potreba za zaštitom i prihvaćanjem iznova se reflektira i u ovoj sceni: usprkos inicijalnoj procjeni da je za nju bolje da postane netko drugi, javlja se sumnja u donesenu odluku i prihvaćen dogovor s Lehotskom jer počinje želju za odobrenjem vezati uz Meška te zaboravlja osobnu procjenu zbog koje je pristala na igranje drugog identiteta (užasno mi je u tim hlačama). Usprkos činjenici da je opravduo zaključiti da joj na početku romana jedina mogućnost – s obzirom na nepovoljnol materijalnog, ali i rodnol/spolnog položaja koji će se jedna nepovoljnim ispostaviti i za druge likove ženskog spola unutar ovog romana – doista bila pružući lažnom predstavljanju kako bi preživjela, Stankin početak propitivanja dogovora kojeg je sklopila s Lehotskom do samog kraja romana ne dovodi do njezine odluke da sama prekine dogovor koji joj više ne odgovara. Pritom je također moguće ustanoviti želju za tuđim emocionalnim odobrenjem kao poticajem spomenute pasivnosti, čak i ako ta pasivnost nije kontekstualisirana u njoj željenom okviru, to jest u romantičnom odnosu s Meškom. Spomenuta problematičnost počinje se pojavljivati primarno u domeni Stankine novonastale ljubomore prema Meškovom interesu za Lehotsku, na koju joj ukazuje Meškova tetka Lidija, pri čemu dolazi do realizacije vidljive u idućoj sceni.

„Vi, gospodine grofe, ne pitate ni tko sam ni kakav ste stvor, vi me obasipljete povjerenjem samo zato što volite barunicu! Mogla bih vas izdati i varati, moj grofe! Kako je ono rekao jučer ujutro: 'da mu je izlazak sunca ljepši nego inače' i možda će mu moje prijateljstvo donijeti sunčane dane. Zacijelo hoće! Sada može svaki dan dolaziti i zabavljati se s barunicom. Ja ću biti sredstvo... Neka! Zašto me barunica i uzela nego da pokrivam te sastanke! Sada znam zašto me šalje u ovo društvo. Neka! Svoju ću službu vršiti vjerno, a drugo me se i ne tiče. “ (Jurić Zagorka, 2004, p. 119)

Stanka počinje osvještavati vlastitu poziciju u konstelaciji koju je osmisila Lehotska i – iako nesvjesna da je Mešku draga zbog nje/njega samog, a ne samo zbog interesa za Lehotsku – inicijalna zahvalnost za posao i sigurnost kod Lehotske mijenjaju se u nezadovoljstvo kad počinje otkrivati vlastite želje i težnje, kao i nemogućnost da ih ispuni. Potrebu za otkrivanjem vlastitog identiteta — da se zna tko je ona i kakav je stvor (a posebice da to zna Meško) — odluči potisnuti, prihvaćajući podređenost vlastite uloge kao sredstva. S obzirom na

57 Na koncu romana se Stanka i Meško vjenčaju.
kivnost koju Stanka u mislima izražava u ovoj sceni spram Meška, pomalo je ironična činjenica da muški lik (Meško) u ovom trenutku radnje zapravo nema tolike veze s njezinim unutarnjim osjećajem nevažnosti, već pseudo-majčinski lik (Lehotska), čiju je ideju o sekundarnosti njezinog korijenskog identiteta Stanke otvoreno prihvatila. Ova scena se odigra nedugo nakon njezinog razgovora s Meškovom tetkom Lidijom, koja je – nesvjesna njezinog dogovora s Lehotskom – upozorava da Meško dolazi k njoj kako bi provodio vrijeme s Lehotskom (Jurić Zagorka, 2004, p. 116). Lidija, usprkos neznanju o istini Stankovog identiteta, potiče konflikt u Stanki, podsjećajući je na dogovor koji je pristala, a koji više ne smatra pogodnim za sebe. Međutim, kao što je već rečeno, Stankina se submisivna osobnost ponovno potvrđuje u pasivno-agresivnom prihvaćanju vlastite pozicije i nemogućnosti bunta protiv činjenice da biva iskorištena za tude težnje.

Međutim, Stankina ženskost u muškoj ulozi vidno ipak izvire unutar nekoliko različitih prilika, što svjedoči o miješanjinama njezinog identiteta, odnosno, nedovršenosti i neostvarenosti njezinog korijenskog identiteta Stanke.  

Prva točka primjетnog miješanja Stankine ženskosti i Stankove muškosti centrirana je u fizičkom aspektu plesa i stasa. Patačić komentira da će taj ples i stas biti poguban za žene, a njegove se riječi ostvaruju u zaluđenosti Lizete Vojnić mladim poručnikom (koju prvo manipulativno nastoji prenijeti na svoju kćer Ružicu i potom joj istu oduzeti). Privlačnost poručnika Stanka ubrzo će postati dodatna točka miješanja muškosti i ženskosti: Stankov šarm posljedica je nastojanja da zasjeni Lehotskinu privlačnost i privuče Meškovu pažnju na sebe, što ukazuje da se motivaciju koja izvire iz ženskog identiteta Stanke zrcali u muškom identitetu poručnika Stanka. Ova je scena retrospektivno interesantna i zbog činjenice da Meško kasnije spominje Stankovu pojavu u kontekstu podsvjesne slutnje da je riječ o djevojci u muškom tijelu.

Druga točka primjetnog miješanja Stankine ženskosti i Stankove muškosti centrirana je ovoga puta u fizičkom aspektu lica, posebice melanokoličnih očiju, kao i u Meškovom razmatranju količine emocionalnosti Stankove pjesme. Ovu točku je također moguće povezati s kasnijom Meškovom slutnjom (koju na kraju romana otvoreno izražava) o pravoj prirodi Stankovog spola, a ta je slutnja direktno vezana uz Stankovu emocionalnost koja se zrcalila kroz njegovo/njezino požrtvovno prijateljstvo s Meškom (premda je zapravo proizlazila iz
Zaljubljenosti u njega, kao i prethodno citirana scena pjesme). Moguće je, također, usporediti komentar o Stankovom pjevu, odnosno, glasu, s Lehotskinom tvrdnjom sa 71. i 73. stranice o tome da upravo njezin dubok glas i izgled pristaju mladom momčetu (za kojeg se Stanka i izdaje). Lehotskina intencija da indirektno uvjeri Stanku kako joj novi identitet idealno pristaje uz njezin izgled u ovoj sceni zanimljivo dovode do toga da ga Meško instinktivno stavlja u kontekst ženskosti, a ne muškosti.


Ova je Meškova izjava treća točka primjeterenog miješanja Stankine ženskosti i Stankove muškosti, a događa se nakon što se Stanko/Stanka predstavlja za Giuliju Makar, što ju moli Meško u nastojanju da strahom izmanipulira iz Makara priznanje da je ubio svoju ženu Giuliju. Ova je scene važna i zbog relacije Stanka-Giuli, kao i zbog prvog pojavljavaanja dame u bijelom. Dama u bijelom, kao pokušaj Stankine kompenzacije potreba njezinog korijenskog identiteta, zagušenog postavljanjem za muškarca, bit će orijentiran oko supštine i tajnovite borbe za Meškovu naklonost, kanalizirane kroz ženstvenost i dražesnost.


-To zaista nisam opazio! – nasmije se Meško. (Jurić Zagorka, 2004, p. 261)

Tragovi ženskosti u Stankovom muškom tijelu otkrivaju se ponovno u četvrtoj točci miješanja; interesantno, iznad opisana scene odvija se nedugo nakon scene Stanka-Giuli, ali i prethodno opisanih točaka prepoznavanja u vezi kojih se, kao što je netom navedeno, Meško otvoreno očituje. A ipak, Meško u ovom citatu tvrdi kako slično zaista nije opazio, što sugerira dvije poante: prvo, identiteti Stanka i Stanke doista su postali isprepleteni: usprkos neprekidnom očitovanju Meška i okoline o tome, Meško tome doista nije pridavao pažnje na svjesnoj razini, što označava drugu poantu ovog citata. Ta druga poanta je naslovna u drugu poantu ovog citata. Ta druga poanta je javna sugestija da je Stanka bila prilično uvjerljiva u svojem identitetu poručnika, te da je doista nastojala slijediti normu muškosti (iako postaje sve jasnije da je u tome djelomično – ako uopće – uspjela). Usprkos uvjerljivosti igranja tog identiteta, prva poanta – o njezinoj primjetnoj ženskosti koju Meško (i okolina) procesuiraju na nesvjesnoj razini – razotkriva da Stanka niti u muškom identitetu nije izuzeta iz objektifikacijskog muškog pogleda prema ženi, iako je prihvaćena kao mladi muškarac. Moguće je također povezati manjak sumnje u Stankov identitet poručnika s objektifikacijom Lehotske kao predmeta želje mnogih muških likova unutar romana. Borba za Lehotsku naklonost upravo je zbog suštinski obezvjeđajuće naravi uvelike utjecala na to da se kroz većinu romana njezini postupci ne dovode u pitanje (a jedan od njezinih postupaka jest uvođenje tobožnjeg nećaka u društvo), a ukoliko ih se i dovodilo u pitanje, do samog kraja romana se više-manje uspješno oslobađala svačije sumnje.

Meškova ljubomora spram Lehotskina flertovanja s drugim muškim likovima dovodi tek do sumnje u njezinu iskrenost, no njihove zaruke bivaju prekinate tek kad Meško shvati da je Stanko zapravo Stanka, te kad osvijesti da joj je emocionalno skloniji nego Lehotskoj (premda je prilično upitno je li Meško iole emocionalno sklon Lehotskoj, kao što pokazuje dio razrade 2.6.2., a tiče se analize Lehotske). Dinamika odnosa Stanko/Stanka-Meško primjetna
je u idućoj točci miješanja Stanka/Stanke, gdje Stankina emocionalnost – premda okarakterizirana ženskom – biva interpretirana kao dokaz prijateljstva, ali i odanosti.

**Stanko više nije bio Stanko. Bijaše taj čas žena koja nije mogla zatimoti osjećaje, nije mogla zadržati suze. Okrenula se k prozoru, pritisknula glavu na staklo i nastojala je da nadvlda bol. Vjerovala je da bi u Meškovim očima, kada bi se odala, izgubila poštovanje i privrženost, pa je prikupila svu snagu da se svlada i da ne kaže istinu ni tog trenutka.**

Meško pride svom prijatelju i zagrl ga.

- *Slab si i boležljiv, srce ti je omekšalo kao djevojci. Budi hrabar!* (…) (Jurić Zagorka, 2004, pp. 513-514)

Stankina ženskost u petoj točci miješanja njezina dva identiteta ponovno izvire u emocionalnom nastupu: iz nemogućnosti da se nosi s idejom gubitka Meška *plače kao žena*, a Meško (usprkos već spomenutim podsvjesnim slutnjama o njeznom korigenskom, ženskomidentitetu), racionalizira njezino ponašanje nesvojstveno mladom muškarcu (koji k tome ima vojnu, poručničku podlogu) zaključkom da je Stanku usred bijede srce omekšalo kao djevojci. Iako je točka miješanja identiteta u ovom slučaju više nego očita, Meškovo navodno razumno zaključivanje zapravo je iracionalno, jer bi se, usprkos mladosti, poručnik, kakvim se Stanka predstavlja, itekako morao moći nositi s emocionalnim pritiskom. Stanka, doduše, na 70.-toj stranici nastoji doskočiti potencijalnoj sumnji u njezin muški identitet, tražeći razumijevanje što je nesiguran i plah jer je dosad bio pod okriljem stroge bake i njezinih nazora (Jurić Zagorka, 2004, pp. 70-71)\(^{58}\). Ipak, razmak između tih dviju scena dovoljno je širok za opravdan zaključak da je njezina emocionalna reakcija previše nesvojstvena njezinom muškom identitetu da bi je Meško toliko lako odbacio. Pa ipak, kao što će biti prikazano u daljnoj razradi, ovo nije jedina scena u kojoj to Meško spremno, a možda čak i željno čini.

U sljedećim dvama scenama vidno je da se Stanko otvoreno razotkriva mnogo prije nego što se Meško vlastitim očima uvjerava u njezin korigenski ženski identitet.

**Barunica uhvati ispod ruke svog nećaka i upita:**

- *Umiješ li dobro plesati?*

- *Ne bojte se! Tetka koja me odgajala svirala je na plemićkim plesovima i zabavama.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 79)

Ova scena odigrava se u početku romana, pri uvođenju Stanka u društvo, gdje ga njegova navodna tetka – Lehotska – pita zna li plesati, pri čemu on odgovara kako je njezina stvarna tetka – Stankina tetka – svirala na plemićkim zabavama pa je zbog njezinog posla naučili pjevati i plesati. Ova scena postaje problematična u drugoj trećini romana u kontekstu razgovora Stanka i Meška. Naime, koliko je Mešku poznato, Stankova je tetka barunica Lehotska, koja dolazi na plemićke zabave kao barunica željna zabave, a ne kao sviračica.

---

\(^{58}\) Ova izjava plodno je tlo za opetovanu realizaciju o njezinoj potrebi za prihvaćanjem, budući da osjeća dužnom objašnjavati vlastito ponašanje.
- (...) Naći ću u Štajerskoj posao. Znam dobro svirati glasovir pa ću zarađivati na zabavama i plesovima kao i moja tetka.

Ta vijest porazi Meška i ražalosti ga.

- Stanko, osjećam da te vrijeme otuđilo!

- Varaš se! (...)


Meško komentarom o Stanku kao o siromašnom školniku pokazuje da itekako shvaća u kakav se život Stanko kani oputiti (a koji Stanko izjednačava sa životom svoje tetke koja svira na zabavama), no ono što je u ovoj sceni interesantno jest činjenica da ga sama Stankova izjava o odlasku toliko preokupira da nije razloga zaključiti da Meško ima drugih tetki osim Lehotske, naročito tetku u klasi nižoj od aristokratske za koju se predstavlja, te bi stoga bilo razložno očekivati da će mu spomen tetke sviračice biti neobičan te bi ga nužno trebao adresirati, ali ta reakcija izostaje. Ova scena ostaje dvije istovremene radnje: Stankino razotkrivanje i neprepoznavanje. Stanka je istovremeno željna izlaska iz svojeg muškog identiteta portunika Stanka, no ostaje u tom identitetu zatvorena i njime označena, gdje je njezin odlazak, odnosno izlazak (mutno najavljen indicijom o nekom drugom identitetu, drugoj tetki te naposljetku, drugom životu) onemogućen, jer joj je Meško ipak nešto više nego drugi ljudi. Stanko u ovoj sceni tu činjenicu ne nječe, dapače, Stanku ta izjava razoruža. Meško, premda pogrešno zaključuje da je Lehotska uzrok njegove želje za odlaskom, odbija Stankin izlazak/odlazak. U ovoj je, kao i idućoj sceni, ponovno jasno kako Stankin, ali i Stankov život iznova biva diktiran tuđim dobrenjem.

- Stanko, ti ćeš ostati kod mene! Ne puštam te! Nipošto! Moraš ostati kod mene. (...)

Stanka je u svojoj sobi sjela na stolac, prekrstila noge i nepomično zurila u zid. Bijaše već savvim poprimila muške kretnje i držanje pa se tako vladala i kada je bila sama. Sjedila je dugo zamišljeno i nepomično. Pred njom su se počele redati slike iz života. Listala je list po list te nenapisane knjige, mirno i hladno, kao da su to samo stare, davno preboljene uspomene. (Jurić Zagorka, 2004, p. 450)

Stankin muški identitet, premda omeđen i određen bolnim uspomenama, sada je, za razliku od inicijalnog prihvaćanja, njezina jedina opcija te pritom svoj muški identitet kao jedinu mogućnost života ponašajno potvrđuje čak i kad je sama. Primjetno je, međutim, kako je identitet Stanka kao jedine mogućnosti njezinog životnog odabira proizašao iz prihvaćanja opresije, u ovom slučaju Meškove. Stanka je vidno duboko nesretna, ali je ujedno otupjela i premda joj izlazak iz identiteta idejno predstavlja željenu mogućnost nastavka života, u praksi se radije odlučuje za Meškovo odobrenje i blizinu, jer joj predstavljaju veći prioritet nego
sloboda. Stanka, iako željna rušenja okova identiteta kojeg više ne želi odigravati, ostaje zarobljena unutar tih okova, nametnutih i prihvaćenih njezinom korijenskom, ženskom identitetu, prihvaćajući ono što se time čini svim njezinim identitetima. Stanka i Stanko na takav su način isprepleteni tijekom cijelog romana. Točke primjетnosti te pojave bile su navedene zbog toga što su izravna aluzija na Stankinu ženskost i/ženstvenosti, ali te točke nisu jedine primjетnosti; taj je proces unutar romana konstantan i pretežno je orijentiran oko Meška i Stankinog/Stankovog odnosa te Stankine realizacije zaljubljenosti u Meška. Ovime postaje jasna argumentacija Ivane Slunjski koju iznosi u tekstu Odjeća (ne) čini ženu: stranputice binarnih opozicija: Ne čini svako preoblačenje pomak od binarnosti. Razna preoblačenja proizvodi heteronor mativna struktura kako bi kontrolirala vlastite granice iz bojazni od devijacije (Grdešić, 2009, p. 144). Kontrola se tako unutar ovog primjera očituje u potvrđi ženskog normativnog ponašanja usprkos pridržnoj internalizaciji muškog predstavljanja: iako i u samoći slijedi naučeni obrazac muškog reprezentativnog ponašanja, Stanka perpetuira stereotipnu drugorazrednost ženskosti na dvije razine: prvo, pristajući na Meškovo odbijanje Stankovog odlaska (odnosno, devijacije od onoga što Meško želi) te drugo, ostajanjem u muškom identitetu usprkos želji za izlaskom iz istog, time razvidno demonstrirajući rodni normativ da kontrola nije pozicionirana u njezinoj, već izvanjoj sferi. Dotičan je rodni normativ u Stankinom slučaju uvjetovan zaštitom i premda je aspekt Stanke kao siročeta razložan i nužan za razumijevanje potrebe za emocionalnom sigurnošću, primjetno je da bi razvoj ovog identiteta po svoj prilici bio posve drugačiji da se doista radi o mladom muškarcu.

- Vi ste jako zabrinuti za svog prijatelja – zlobno će sobarica. (...) - Da niste muško, mislila bih da ste u njega zaljubljeni. (...) Cijela mi se kuća ruga zato što me ne gledate. (...) sve lijepe sobarice žive u prijateljstvu s domaćinom (...), samo ja ne! (...) Vi ste pravi medvjed! – reče sobarica i ljutito ode iz sobe.


Sobaričina sumnja zbog Stankovog vidno atipičnog ponašanja za mladog poručnika biva objašnjena u kontekstu ljubomore jer joj domaćin nije sklon kao ženi, sa zaključkom da je pravi medvjed, aludirajući na nezgrapnost. Pravi razlog Stankove nezainteresiranosti za sobaricu jest činjenica da je Stanka zaljubljena u Meška te je zbog toga isključivo usredotočena na ono što se s njim događa. Dualnost Stanke/Stanka tako posljedično ocrtava muški identitet Stanka kao istovremeno vrlo nesvojstven muškarcu (u smislu pretjeranog fokusa na muškog prijatelja i manjka udvaranja ženama), ali i kao klasičan stereotipni prikaz muškarca, slabovidnog za ženske signale (ovaj aspekt manjka fokusa na detalje bit će u kontekstu muškosti razložen u daljnjem dijelu razrade) zbog interesa za „više ideje“ –

59 Izjednačavanje muškarca i medvjeda upražnjava i Ružica, rugajući se Mešku kroz masku dvorske lude. Njezina kritika, za razliku od sobaričine kritike Stanka, ne implicira samo nezgrapnost, već i slijepilo uslijed seksualne fiksacije na Lehotsku, zbog čega vjeruje njezinim manipulacijama.

60 Premda je u pogledu analize Stanke jasno zbog čega navodni poručnik ne primjećuje sobaričin romantičan interes za njega, ovakva tendencija ignoriranja nepodudarnosti događaja i/ili nerazumljivog ponašanja likova reflektira se i u Meškovoj neosjetljivosti na indicije o problematičnosti Lehotskog ponašanja, što pokazuje analiza njezinog lika u dijelu 2.6.2. Premda ovakav Meškov stav izvire iz već spomenute objektifikacije i seksualne fiksacije – zbog koje ga, kako će biti vidljivo, proziva Ružica – isto rezoniranje upražnjava i u sceni u
primarno političke i društvene događaje. Zanimljiv je kontekst nezgrapnosti udvaranja pridan Stanku kada se usporedi s ponašanjem drugih muških likova u romanu, od kojih većina vrlo galantno udvara ženi (ovo čini čak i Makar, koji je suštinski mizogina ličnost, pri čemu svoj sadizam otkriva tek kad lažnim manirima stjera ženu u kut; ovaj je aspekt vidljiv u pogledu Giulije i Lidije), usprkos direktnim i indirektnim optužbama ženskih likova za emocionalnu nezgrapnost (ovo je vidljivo u konfrontacijama Ružice s Durom i Meškom, kao i kod Lehotske kad joj Meško predloži aferu iako je udana). Jasno je, dakle, da motivacija muških udvaranja ne polazi iz emocionalnih težnji, već iz objektifikacije i seksualne fiksacije te je moguće zaključiti kako se sobarica ne čudi samo činjenici što Stanko ne uviđa njezin interes, već i tomu što mu uopće ne pada na pamet udvarati joj (odnosno, što je ne gleda). S toga se može zaključiti kako ova scena ne predstavlja samo sudar rodnih stereotipnosti (ženskih suptilnosti i indirektnog, podređenog udvaranja i muškog slijepila na potonje), već i klasni sudar, budući da je vidljivo kako u ovoj sceni nije vidljiv tek heteroseksualan interes prema Mešku u trenutku predstavljanja za muškarca, već i ponašanje atipično aristokratskim muškim manirima. Miješanje muških i ženskih principa u kontekstu Stanka/Stanke vidljivi su i u sljedećoj sceni, kada se Stanko brine za ustrijeljenog Meška.

Bio je to za Stanku težak udarac (...), ali se svlada i izdaje nalog slugama da Meška smjesta ponesu u sobu i polože na divan. (...) Sobarica joj postaje nesnosna i pošalje ju iz sobe. Prigušen jecaj provali joj iz grudi. Nikada još u životu nije osjetila takvu bol. (...) U taj čas Meško otvori oči. Stanka protrne. (...) - Imaš nježnu ruku kao djevojka!

(...) Nepodnošljivi liječnik Müller pogledao je ranjenika i rekao da ga nije trebalo pozivati, jer će rana ionako zacijeliti. (...)

- Kada je ranjenik u nesvjestici, mislim da smo dužni poslati liječnika! – strogo reče Stanka. (...)

- Tko ste vi?

- Barun Stanko Gotta, Poljak.

Liječnik je ponovno sumnjičavo promjeri i ne reče ništa. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 132-134)

U ovoj sceni Stanka osvještava snažne emocije prema Mešku (nikada nije osjetila takvu bol), ali zauzima pribran stav te kao poručnik izdaje zapovijedi kako bi Mešku spasila život. Ipak, u tom je stavu osjetna njezina emocionalnost jer sobaricu tjera iz sobe ne zato što je aktivno smeta u poslu (dakle, ne iz pragmatičnih razloga), već zato što joj je njezini komentar o Meškovoj smrti nesnosan (odnosno, iz emocionalnih razloga). Brižnost prema Mešku koja kojor Beata pokuša ubiti grofa Orșića. Ovaj je detalj bitan zbog činjenice da prema Beati osjeća zazor, čak i gađenje, no kada postane očito da Oršić ne razumije zašto Meško spominje Beatu, kontradikcija biva izmještena na nadvladavanje izvršitelja Beatine osude, Anzelma. 61 Ova stereotipizacija pogleda (u kontekstu žene zaokupljenog čulnim utiscima, a u kontekstu muškarca „velikim“ idejama) bit će podrobnije analizirana u dijelu 2.8.1., s obzirom na argumentaciju Mary Ellmann, pogotovo u stereotipima zatočenosti i materijalnosti.
proizlazi iz njezinih ženskih emocija prema njemu očituje se povratno u njegovom komentaru (njezina ruka kao u djevojke), ali Stanka opet zauzima kontrolirani, odvažan stav mladog poručnika kada liječnik dodeve njezinu odluku u pitanje, pri čemu za opravdanje vlastitih odluka koristi autoritet svojeg muškog identiteta, premda ovaj autoritet ne potencira doista, već služi kao alat brige za Meška. Paralelno s realizacijom zaljubljenosti u njega, u Stanki se javlja ljubomora prema Lehotskoj, koja za Stanku više ne predstavlja emocionalnu zaštitu i željenu majčinsku figuru, već suparnicu za Meškovu pažnju. Stankin inicijalni manjak interesa za Lehotskine planove – koji je proizlazio iz sreće zbog stečene sigurnosti i zaštite – sada prelazi u suparništvo za Meškovu naklonost, kao i realizaciju da je jedino ona, Stanka, na posvemašnjem gubitku ukoliko se razotkrije njezin stvarni spol/rod (što se Lehotskinoj gubitka tiče, očito je da je Stanka glorificira, i u pozitivnom i u negativnom smislu, no u ovom je trenutku romana također vidljivo da je, za razliku od siromašne Stanke koja nema nikakvu egzistencijalnu sigurnost, Lehotska itekako privilegirana). Trenutak kada suvremeni poručnik Gotta postaje pravi poručnik i pravi pustopašan muškarac!“ (Jurić Zagorka, 2004, pp. 140-141)
Stankin razlog ostanka u muškom identitetu Stanka ovdje se očituje ponovno u domeni zarobljenosti, no ovoga puta Stankina zarobljenost nije samo egzistencijalna (to jest, ne proizlazi samo iz siromaštva), već su u pitanju emocije prema Mešku. Ova scena zrcali i Stankinu področenost na koju je, kao što je prethodno bilo riječi, sama naivno pristala pristajući se predstavljati kao mladi muškarac, Lehotskin nečak, kako bi se ova neometano zabavljala. Stankino osvještanje romantičnog interesa prema Mešku i novootkrivena želja za njegovom, a ne više Lehotskinom pažnjom, postaju nova motivacija igranja muškog identiteta. U ovom je trenutku ponovno moguće uočiti u Stankinom razmišljanju konstantan osjećaj nedostatnosti, koji je sprječava da preuzme natrag svoj korijenski ženski identitet iako je evidentno da to potajno priželjkuje. Isti osjećaj nedostatnosti navodi je da pristane na prijateljstvo s Meškom dok se lažno predstavlja: vjerujući da bi je odbacio kad bi mu priznala tko je, Stanka odlučuje da je njezin ženski identitet nevrijedan Meškove pažnje i zaključi kako mu je vjerojatno neko drugi – prijatelj Stanko. Usto, osjećaj nedostatnosti povezan je i s Lehotskom i premda inicijalno pozitivno glorificiranje Lehotske sa Stankine strane nestaje, ipak nastavlja idealizirati njezinu pojavu u negativnom smislu i davati joj na važnosti više nego što daje na važnosti vlastitom ženskom identitetu. Ovakvu je logiku moguće povezati s jednim od mogućih pristupa izdavanju za drugi spol o kojem piše Lada Čale Feldman u svom tekstu Žensko za muško i muško za žensko u starijoj hrvatskoj dramatici, pri čemu argumentaciju temelji na analizi Gundulićeve Dubravke: Ovdje je dakle figura maskiranja u suprotni spol zaposjela prezrenost pripadnosti nižem redu (...) (Čale Feldman, XLI (1997), p. 167). Ova idejna okosnica potvrdit će se i u kontekstu ponovnog zauzimanja muške uloge u trenutku progona, te će mogućnost potvrdite ženskosti biti zamijenjena ulogom Matana kao također vjernog Meškovog prijatelja. Pritom je ovakvo potenciranje alternativnog muškog identiteta odijeljeno od negativne glorifikacije figure pseudo-majke zato što se potonja interpretira ne u kontekstu njezine ženskosti, već u tome potencijala po Stankin i Meškov odnos, to jest, Lehotskine pozicije nadmoći spram Stanke – pseudo-kćeri, a Stankina pozicija nižeg reda u ovom je kontekstu uvjetovana ne samo Meškovom, već i percepcijom Lehotskine dominacije.

Stanka je htjela pobuditi pozornost, htjela je da se sviđa i da se o poručniku govori. Zato je mladić marljivo plesao i udvarao. Žene su se gotovo pojagmile za njim. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 153-154)

Stankina želja da se sviđi jest razlog zašto želi da se o njoj/njemu govori62. Njezino izvođenje muškog identiteta proizlazi iz želje za Meškovom pažnjom i priznanjem vlastite vrijednosti, locirane u kontekstu Meškovog pogleda. Stanka više pred sobom ne krije da Lehotsku smatra

---

62 Njezina želja za pažnjom i pokušaj preuzimanja kontrole nad situacijom u kojoj je krajnje nesretna i neispunjena prilično je slična Lehotskinom modusu operandi (o čemu će biti riječ u daljnjim dijelovima razrade), premda su im motivacije drugačije.
suparnicom za Meškovu ljubav i kanalizira tu ideju kroz svoj muški identitet, koristeći igru poručnika kako bi se nadmetao s Lehotskom, usprkos činjenici da se, bez obzira na Meškov pogled, zapravo ni na koji način otvoreno ne nadmeće s Lehotskom za Meška. Stankovo ponašanje inverzno zrcali način na koji ona (a i mnogi likovi tokom romana) promatraju Lehotsku – kao objekt muške želje. S tim na umu ponaša se Stanko, te djelujući kao muškarac nastoji postati predmetom ženske želje. Međutim, Stankova ciljana publika nije samo ženski dio aristokratskog društva u kojem se kreće: Stanka kroz Stankovo ponašanje nastoji zasjeniti Lehotsku primarno kako bi zadobila Meškovu pažnju, a tek onda zadivila ostatak društva. Želja za Meškovicim priznanjem očituje se i kroz mnoge indirektne načine na koje mu nastoji skrenuti pažnju da joj je potreban, i to ne kao muški prijatelj, već kao muškarac – zaštitnik.

- (...) Ti mi obećavaš da me nećeš nikada odbaciti, pa ni onda kad...(...) Kad ne bih bio poručnik, kad bih kojom nesrećom izgubio čast, ime, plemstvo; kad bih ostao samo siromašan ljudski stvor?

- Kada bi bio prosjak, i onda bih te zvao prijateljem! (Jurić Zagorka, 2004, p. 165)

Jasno je da Stanka ne pokušava od Meška iznuditi otvoreno priznanje ljubavi; ona, govoreći kao Stanko itekako stavlja svoje potrebe u kontekst prijateljskog odnosa. Pa ipak, kao što će Meško utvrditi na kraju romana – kada izjavljuje ljubav Stanki – njihov je odnos samo na prvi pogled prijateljski, dok u suštini Stanko vidno iskazuje stereotipne ženske karakteristike potrebe za zaštitom, priznanjem i odobrenjem, kojima Meško odgovara maskuliniziranim pozicijom snažnog, časnog zaštitnika. Ovaj je zaključak moguće povezati i s komentarom sobarice kad Meško biva ozlijeđen kako Stankova briga za Meška baš i nije posve prijateljske naravi. Već spomenut osjećaj nedostatnosti, kao i permanentan osjećaj straha utječe na Stankin otpor prema želji da Mešku prizna istinu o sebi, ali istovremeno uvjetuje želju za emocionalnim razuvjeravanjem, te ga moli da joj zagaranira da je neće napustiti. Međutim, to je u ovom trenutku romana vrhunac Stankine hrabrosti u kontekstu borbe za Meškovu naklonost; on je i dalje opčinjen s Lehotskom, čega je ona svjesna, a bol koja proizlazi iz toga rješava na isti način na koji se nadmeće s Lehotskom: kroz svoj muški identitet. Tako će ju žalost ponuđat da pije pjenušac s Lizetom Vojnić te da postane svjesna razvoja događaja tek kad on izmakne kontrolu, odnosno, kad je barunica Vojnić poljubi, misleći da ljubi svog novog mladog ljubavnika.

Stanko bi se mogao osjećati sretnim, ali Stanka je bila iznenađena. No poručnik brzo u sebi zatomi ženu. (...) Stanka je bila raspoložena da pije. Osjećala je kako se umiruje njezina ljubavna bol i kako je obuzima veselo i ugodno čuvstvo. (...) 

- Vi ste vjeri i iskreni, zar ne? Vi se nećete ponijeti prema meni kao drugi muževi?

- Ne, to zaista neću, mogu se zakleti! – reče Stanka sjajnih očiju i nasmiješenog lica.

(...) Ona uhvati s obje ruke njegovu glavu i počne ga cijelivati. Stanko kleči pred njom, a ona ga ljubi i grli.

Stankina prvotna iznenadenost očitovanjem Lizete Vojnić mijenja se u tugu kad Lizete pretpostavi da je pjesma koju je Stanka kao Stanko pjevala Mešku bila namijenjena njoj. Stanka pristane piti s njom, zatamnljujući ženu u sebi, razdragana kad shvati da joj pjenušac umanjjuje vlastitu ljubavnu bol, paralelno uživajući u pažnji koju joj barunica Vojnić posvećuje. Ovime je moguće ustvrditi kako je poljubac koji se odvija u ovoj sceni zapravo suprotnog značaja od onog kojeg ima u svojem općenitom smislu: umjesto kao iskaz osjećaja, poljubac koji se odvija između Vojnić i Stanka jest upravo suprotno, potiskivanje isti.

Ovim je moguće ustvrditi kako je poljubac koji se odvija u ovoj sceni zapravo suprotnog značaja od onog kojeg ima u svojem općenitom smislu: umjesto kao iskaz osjećaja, poljubac koji se odvija između Vojnić i Stanka jest upravo suprotno, potiskivanje isti.

U nastavku ove scene razbojnici dolaze pustinjakovu molbu pristaje sakriti Meška, koji je prethodno pobijegao iz zatočeništva. Matan potom razbojnike navodi na krivi trag, lažući da je vidio bjegunca kojeg oni traže kako bježi prema selu, što rezultira trenutnim odlikom razbojnika. Identitet Stanka ima dvije uloge: prva je Stanko Gotta (barunica nećak), koja se završava nakon što pobjegne od Lehotske koja odlučuje ubiti Stanku, pri čemu motivacija za Stankovo oduvjetjuje iz romantičnih emacija prema Mešku, a ne kao dio zaposlenja za Lehotsku. Dodatna uloga o kojoj je ovdje riječ jest pustinjakov pomoćnik Matan, koji krije Meška u bijegu od razbojnika.

požrtvovnog Meškovog prijatelja koji ništa ne traži za sebe) potvrđena je kad Meško sazna za Stankovu ulogu Matana:

- Govori, momče! (...) Možda nema na svijetu čovjeka tko bi bio tako iskren i odan i tko bi te toliko volio kao ja. (...) 


Meško je svoga prijatelja pogledao toplim bratskim pogledom i rekao:

- Štitit ću te pred svakim, dogodilo se što mu drago! Zadajem ti riječ! (Jurić Zagorka, 2004, pp. 467-468)

Ova scena je jedna od mnogih u kojima je vidljivo da Mešku Stankova potreba za zaštitom imponira i ugada na emocionalnoj razini, u ovoj fazi radnje ne u kontekstu dinamike moći (ideja o nužnosti Stankinog dokazivanja odanosti i podložnosti Mešku dolazi tek s otkrićem njezinog ženskog spola), već zato što ga raznježuje Stankova fragilnost. Meško zapravo nikada prema Stanku ne nastupa autoritativno, kako se postavlja prema drugim muškim likovima; premda je moguće reći da Stanka promatra više kao brata nego kao poznanika ili čak prijatelja, izvjesno je da ga ne promatra niti basim kao muškarca. Kad nastoji nagovoriti Stanka na iskrenost, Meško nikada ne nastupa agresivno, a niti pravično (što čini s drugim likovima, kao što je slučaj s pokušajem da od Makara ishodi priznanje da je ubio svoju ženu),
već tako što Stanka podsjeća na njihov bliski odnos. Dodatan argument zaključku da Meško razmišlja o Stanku kao o muškarcu tek površinski, ali ne i suštinski jest činjenica da mu bezuvjetno, pa čak i bez ikakvih dokaza, vjeruje i nikad ne sumnja u Stankovu iskrenost i nevinost, iako od drugih muškaraca (a i od žena za koje nije seksualno zainteresiran, kao primjerice od Ružice) uvijek zahtijeva dokaze i opravdane. Meškova realizacija da je Stanko žena, a ne muškarac dovodi očinsko-bratski odnos u pitanje. U ovoj se sceni Meško postavlja iz tobožnjeg bratskog kuta, koji poprima drugačije konotacije nakon što Stankov život – a ne život Meškove zaručnice Lehotske – postane prioritet kad se dogodi požar u Varaždinu, jer tada otkriva da njegov dragi prijatelj za početak uopće nije muškarac, a nedugo zatim osvještava da prema njoj osjeća romantične emocije.

Svukao je brzo Stanku kaput i prsluk, prislonio mu na prsa uho i otkopčao košulju. Lecnuo se ugledavši njezine ženske grudi.

Meško se s užasom uhvati za glavu. (…)

Stanko se polako budio iz nesvijesti. Kada je primijetio da leži podigao je glavu i prestrašeno pogledao po sobi. Opazivši da mu je kaput i prsluk svučen nesvjesno je povukao pokrivač do vrata.

Ta kretnja uvjerila je Meška da nije poludio. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 547-548)

Trenutak razotkrivanja obmane omeđen je Stankinom pasivnošću i podređenošću: Stankov identitet biva razotkriven kao obmana dok je on/ona u nesvijesti. Meško svlači Stanka u želji da mu spasi život, ali pritom prekida Stankovo postojanje (odnosno, život Stanke kao poručnika Stanka) u svojim očima, stoga ova scena paradoksalno označava Stankovu smrt, a ne njegovo spasenje. Tome se Stanka odupire, navlačeći pokrivač do vrata nakon što se osvijesti te nastavlja perpetuirati Stankov nastup iako će Meško od ovog trenutaka nadalje biti svjestan činjenice da je Stanko zapravo Stanka. Istiskivanje Stanka tako se odvija posredstvom muškog lika: ne samo da nije riječ o Stankinom postupku (nego Meškovom), već je i Stanka posve bespomoćna dok joj Meško skida masku. Usprkos činjenici da je Stanka zapravo željna izlaska iz identiteta Stanka, a još više romantičnog odnosa s Meškom i njegovog odobrenja, ona nastavlja igrati Stankov identitet jer taj identitet osigurava (po njezinom mišljenju) Meškovo prisustvo. Tako se njegovo odobrenje potvrđuje kao vrhovna Stankina motivacija, koja će na koncu uvjetovati odricanje od muškog identiteta poručnika. Stanka će nastaviti glumiti poručnika (nesvjesna da je Meško promatra), a priznat će svoju ženskost tek kad to odobri Meško. Važno je spomenuti da je Stanka – još uvijek igrajući poručnika Stanka – posvećena Mešku u jednakoj mjeri u kojoj je do bila do trenutka kad je otkrivena, a Meško je proučava 63 nastojeći utvrditi je li mu jednako odana ona koliko mu je bio odan prijatelj Stanko. Dokaz odanosti je time uvjet identiteta Stanke, submivne Mešku,

63 Opreka Meškovog proučavanja Stanke i manjka svjesnosti o Lehotskinom karakteru u ovom trenutku jasno priznava iz Meškove romantično-seksualne potrebe, pri čemu obraća pozornost na sekvence radnje od kojih ima osobnu korist, no u drugim aspektima ne uspijeva objektivno sagledati kontradiktornosti situacije, kao i vlastiti objektifikacijski i obezvređujući pogled na ženu.
koji tu odanost utvrđuje spram odanosti Stanka, a nakon što ustanovi da se ti omjeri podudaraju, ocjenjuje ju kao vrjedniju partnericu od Lehotske.

Stanka je ostala sama u sobi. Zapala je u tužne misli. „On je još uvijek ljubi; tek će je sada ljubiti!“ Stanka poželi iz dna srca da se barunica vrati živa i zdrava. (Jurić Zagorka, 2004, p. 560)

Stankina podređenost Mešku i želja da mu bude blizu, iako tek kao prijatelj, potvrđuje se i u ovoj sceni, kad se Meško prisjeti Lehotske nakon požara (tijekom kojeg je raskrinkao Stanka) i pode je potražiti, strahujući da je stradal. Stankin prioritet ostaje Meškova sreća, pa čak i po cijenu toga da ga izgubi od suparnice. Tako se posredno iznova potvrđuje Stankina potreba za zaštitom i emocionalnom bliskošću, za koju je voljna sve žrtvovati, pa i vlastitu ljubavnu sreću. Nužno je, pak, na trenutak razmotriti Stankanu želju u zaboravljenju Meškove, a time i Lehotske, naročito kad se uzmu u obzir prethodno navedeni pasivno-agresivni postupci. Misao tek će je sada ljubiti i želja da se Lehotska vrati živa i zdrava mogu ukazivati na želju za Meškovom srećom, ali jednako tako mogu ukazivati na potajnu želju da Meško prestane idealizirati Lehotsku.

Stankina subtelnost Mešku i želja da mu bude blizu, iako tek kao prijatelj, potvrđuje se i u ovoj sceni, kad se Meško prisjeti Lehotske nakon požara (tijekom kojeg je raskrinkao Stanka) i pode je potražiti, strahujući da je stradal. Stankin prioritet ostaje Meškova sreća, pa čak i po cijenu toga da ga izgubi od suparnice. Tako se posredno iznova potvrđuje Stankina potreba za zaštitom i emocionalnom bliskošću, za koju je voljna sve žrtvovati, pa i vlastitu ljubavnu sreću. Nužno je, pak, na trenutak razmotriti Stankanu želju u zaboravljenju Meškove, i Lehotske, naročito kad se uzmu u obzir prethodno navedeni pasivno-agresivni postupci. Misao tek će je sada ljubiti i želja da se Lehotska vrati živa i zdrava mogu ukazivati na želju za Meškovom srećom, ali jednako tako mogu ukazivati na potajnu želju da Meško prestane idealizirati Lehotsku.

Stankina podređenost Mešku i želja da mu bude blizu, iako tek kao prijatelj, potvrđuje se i u ovoj sceni, kad se Meško prisjeti Lehotske nakon požara (tijekom kojeg je raskrinkao Stanka) i pode je potražiti, strahujući da je stradal. Stankin prioritet ostaje Meškova sreća, pa čak i po cijenu toga da ga izgubi od suparnice. Tako se posredno iznova potvrđuje Stankina potreba za zaštitom i emocionalnom bliskošću, za koju je voljna sve žrtvovati, pa i vlastitu ljubavnu sreću. Nužno je, pak, na trenutak razmotriti Stankanu želju u zaboravljenju Meškove, i Lehotske, naročito kad se uzmu u obzir prethodno navedeni pasivno-agresivni postupci. Misao tek će je sada ljubiti i želja da se Lehotska vrati živa i zdrava mogu ukazivati na želju za Meškovom srećom, ali jednako tako mogu ukazivati na potajnuželju da Meško prestane idealizirati Lehotsku.

Stankina podređenost Mešku i želja da mu bude blizu, iako tek kao prijatelj, potvrđuje se i u ovoj sceni, kad se Meško prisjeti Lehotske nakon požara (tijekom kojeg je raskrinkao Stanka) i pode je potražiti, strahujući da je stradal. Stankin prioritet ostaje Meškova sreća, pa čak i po cijenu toga da ga izgubi od suparnice. Tako se posredno iznova potvrđuje Stankina potreba za zaštitom i emocionalnom bliskošću, za koju je voljna sve žrtvovati, pa i vlastitu ljubavnu sreću. Nužno je, pak, na trenutak razmotriti Stankanu želju u zaboravljenju Meškove, i Lehotske, naročito kad se uzmu u obzir prethodno navedeni pasivno-agresivni postupci. Misao tek će je sada ljubiti i želja da se Lehotska vrati živa i zdrava mogu ukazivati na želju za Meškovom srećom, ali jednako tako mogu ukazivati na potajnu želju da Meško prestane idealizirati Lehotsku.

Ovo tumačenje Stankine želje tako je moguće promatrati u kontekstu njezine želje da Meško prestane idealizirati Lehotsku. Meškovu brigu da je Lehotska stradala je tako Stanka moguće protumačila kao manjak mogućnosti da je Meško uhvati u lažima i obmanama (premda u jednoj koja se tiče tobожnjeg nećaka već jest, iako Stanka nije toga svjesna) te strah da će je tek sada neće prestati idealizirati te se stoga Stanka neće ni na koji način moći pokazati kao bolja od nje, a vrlo je izvjesno da ne kani Mešku izravno reći svoja saznanja o Lehotskinim manipulacijama. Ovakva interpretacija Stankinih misli postane tim interesantnija (a možda i vjerojatnija) u idućoj sceni. Iz Stanke izbijala je želja da se na sebe privuču Meškovu pozornost; iako to uopće ne čini svjesno, najavljivanjem svog odlaska nastoji od Meška potaknuti reaciju da mu je važna njegova/njezina prisutnost. Tragovi te težnje mogu se naslutiti u već spomenutom navodu sa stranice 468., kada Stanko indirektno predbacuje Mešku da je vrlo lako otišao s obzirom na činjenicu koliko mu/joj je malo pažnje pridavao. Kad mu Stanko obznani da odlazi raditi k barunu Vojniću, Meško – nesvjestan činjenice da ih Lehotska prisluskuje – odličuje Stanku/Stanku konfrontirati gledanjem u oči, ali se nakon impulzivnog poljupca zaustavlja na iskazu ljubavi.

- (...) Ne odvraćaj se od mene, Stanko, pogledaj svomu Jurici u oči, ako možeš!

(...) Utonuvši u Stankin pogled Meško zaboravio sa sve oko sebe, privuče tu glavu što ju je držao u rukama na grudi i poljubi je. (...) Kao da se budi od sna, Meško osjeti da je ona otkinula svoja usta od njegovih. Pogledao je oko sebe i sjedio se gdje se nalazi, sjedio se da je ona koju je toliko ljubio samo prijatelj i da joj ne smije priznati da znala sve, jer bi joj morao odati tajnu kako je to doznao, a to bi nevinu djevojku povrijedio. Ta misao preleti Mešku strelmice glavom, ali je začas već bio razdragao i teško je uzdržavao riječi ljubavi što su dolazile na usta. (...) .

[512x52]39
U ovoj sceni istovremeno odvija nekoliko ključnih trenutaka: Meško odobrava identitet Stanke (i afirmira ga poljupcem, premda se nakon toga pretvara da je ljubio prijatelja Stanka) i odbacuje Lehotsku, koja tomu svjedoči, a Stanka dobiva dokaz toga koliko je važna Mešku. Premda izjava da odlazi Vojniću u službu nije bila svjesna emocionalna manipulacija s njezine strane – i to svakako ne manipulacija koju aktivno upražnjava Lehotska – izvjesno je da se Stanka nakon ove scene isprava dvoumi, a onda predomišlja u vezi odlaska Vojniću, stoga je moguće ovu sceni ponovno smjestiti u kontekst nesvjesnog pokušaja da od Meška ishodi priznanje vlastite važnosti. Pa ipak, Stanka u ovoj sceni iznova prihvaća podređenu ulogu: usprkos činjenici da je ona ta koja prekida poljubac, ipak dozvoljava Mešku upravljanje situacijom. Nakon poljupca, Stanka ga ne konfrontira, strahujući da će ga, ako svoćavanje rezultira saznanjem da Meško još ne zna da je poručnik zapravo djevojka, izgubiti. Prethodno toj šutnji, Stanka/Stanko se Mešku deklarira kao odan, a ona je u Meškovim očima plaha, nevina, te on zaboravlja na sve oko sebe, pogotovo činjenicu da je zaručen za drugu ženu. Meško odlučuje priznanja odgoditi za neku drugu prigodu, budući da percipira Stanku kao krhku, nježnu i nevinu (te je, analogno tome, po njegovom mišljenju važno da donese ispravnu odluku u vezi toga kako joj pristupiti, ali i svoju te je otvoreno traži da se od njega ne odvraća, a Stanka pristaje), prekidajući poljubac više zbog šoka i zbunjenosti nego manjka vlastite želje za romantičnim odnosom s Meškom. U ovoj je sceni vidljiv početak Meškovog odobrenja da Stanka preuzme natrag svoj ženski identitet, s obzirom na to da biva ocijenjena u skladu s njegovim kriterijima o odanosti Stanka, a ta ocjena iskazuje se poljupcem. Ovu scenu Ivana Slunjski u tekstu "Odjeća (ne čini) ženu (...)" komentira u kontekstu moguće interpretacije spram homoseksualne identifikacije (Grdešić, 2009, p. 147), no prisutnost ove identifikacije je diskutabilna, primarno zato što Meško poljubi Stanku značajući da ljubi ženu, a ne poručnika, pri čemu je heteroseksualno tendiranje direktno razvidno. Činjenica da se Meško pritom Stanki obraća kao poručniku proizlazi iz odluke da je zadrži u uvjerenju da nije upoznat s istinom u vezi njezinog pravog spola, zbog čega ona putuje u vezi svog mladih poručnika, ali isto čini kako bi direktno negirao pravi razlog zašto ju je poljubio, a riječ je o činjenici da ju je zamijenio s Lehotskom. Meško ovakve tendencije ne izražava dok misli da je Stanka mladi poručnik; dodatna argumentacija heteroseksualnoj žudnji proizlazi iz posljedičnog nailaženja na Lehotsku, pri čemu je se nastoji što je prije moguće otarasiti (Jurić Zagorka, 2004, p. 569) što svjedoči zamjenu jedne partnerice drugom (dakle, premještanje heteroseksualne žudnje s jedne žene na drugu); ovaj postupak ne reflektira samo patrijarhalno obezvrđivanje žena, već predočava i da je pojava bivše

Meško pritom uopće ne uviđa problematičnost činjenice da je poljubio Stanku; ovo nije problematično samo u kontekstu emocionalne manipulacije Stankom, već i hladnog odbacivanja Lehotske, koju uopće ne smatra dužnom o tome obavijestiti. Umjesto toga, Meško vlastito amoralno ponašanje opravdava idejom da još nije trenutak da bude iskren prema Stanki kako je tobože ne bi povrijedio, iako se u principu radi o zadržavanju pozicije nadmoći (odnosno, priznavanja emocija tek onda kada bude siguran u njezinu naklonost; ovo se potvrđuje Ružičinim priznanjem Mešku da se Stanka u njega zaljubila, nakon čega odbacuje Lehotsku i izjavljuje Stanki ljubav).
partnerice neugodan podsjetnik na vlastito (muško) licemjerje pri ekonomiji (razmjeni i zamjeni) ženama, o čemu će podrobnije biti riječi u posljednjem dijelu razrade.

Stankina želja za Meškom i njegovim priznanjem, odnosno, patrijarhalnim odobrenjem, biva iskazana preko njezinog trećeg identiteta, identiteta bijele žene, koja mu dođe potajno noću u vrijeme kada Stanko nestaje iz dvorca (to jest, kad je Lehotska po prvi puta odluči ubiti). Ova se scena događa prije prethodno opisanog poljupca, te je ujedno uzrok Meškovog sukoba s Ružicom Ottenfels, budući da ne zna da se radi o Stanki (odnosno, o Stanku); ovu informaciju dobiva tek kad Stanka drugi put nestane.

tome koliko je doista emotivno vezan za svoju tadašnju zaručnicu, Lehotsku, naročito s obzirom na to da se kasnije raspituje o bijeloj dami\(^{66}\), te je iz toga razloga odbija kad je ponovno sretne kao krabulju na krabuljnom plesu, nazivajući je odvratnom, premda drastično mijenja svoj iskaz kad sazna tko je doista bila dama u bijelom što ga je posjetila te noći, što je vidljivo i u idućima scenama.


\(^{66}\) Ružičina osuda ovakve Meškove banalizacije žena, zbog koje se raspituje o nepoznatoj ženi dok je već zaručen za jednu ženu, vidljiva je u dijelu razrade 2.6.3., koja se tiče analize Ružice.
Mešku i orijentiranje prema njegovom odobrenju, pak, dovodi do izmjene procjene iz odvratnog u krasno. Ta je promjena još evidentnija kad Meško izjavljuje ljubav Stanki.

- (...) Morao sam birati između tebe i nje. Odabrao sam tebe, odgorio zaruke i pustio da se ona zabavlja s drugima. Mučile su me sumnje, ali nisam htio da tebi nanesem bol. (...) U času pogibelji nisam se sjetio svoje ljubavi i zaručnice, mislio sam na tebe, svog prijatelja! Kada sam otkrio da se u onom ruhu krije žena, zavidljeno sam se pitao zašto sam mislio baš na tebe. (...) Da sam znao iko je taj moj lijepi i dragi momčić, nikada ne bih pao u mrežu pustolovke. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 722-723)

Meškovu izjavu ljubavi Stanki moguće je dvojako tumačiti, naročito zato što je izravno povezana s idućim višestrukim likom kojim se bavi ovaj diplomski rad. Meško tumači Stanki kako je u navodnoj ljubavi više pazio na nju, odnosno njega, prijatelja Stanka, iz razloga koji su prethodno bili razjašnjeni, a potvrđuju se u njegovoj usputnoj karakterizaciji Lehotske: ona je pustolovka koja ga je uhvatila u mrežu (Meško ovim izjavama otvoreno priznaje da je nije doista volio), a Stanka, bivajući Stankom, bila je njegov prijatelj. Meško tvrdi da se zavidljeno pitao iz kojeg je baš razloga prvo mislio na Stanka, a ne na svoju zaručnicu, no razlog je lako dokučiti: Stankova/Stankina požrtvovnost i apsolutna podložnost Mešku nisu bile povezane sa slutnjom da se radi o ženi, već o želji za Meškovom nadmoći i Stankovom podložnosti. On naglašava kako je svoju zaručnicu prepustio drugim muškarcima zbog pažnje prema Stankovim emocijama, no u drugim dijelovima romana Meško pokazuje zapravo tvrdoglavu dozu odlučnosti i ne odustaje od ciljeva koje sebi zadaje. Međutim, nužno je referirati se na konstantne aluzije o Stankovoj ženskoj podložnosti, i Meškovoj navodnoj slatkoj, one su ukorijenjene u stereotipnim obrascima poželjnog ženskog ponašanja, o čemu će više riječi biti u daljnjem dijelu razrade 2.8.1.. U ovom je trenutku dovoljno razjasniti kako je Stankovo ponašanje uvelike zrcalo patrijarhalno očekivanje ženske podložnosti kroz Stankovu stalnu raspoloživost, iniciranje emocionalnih razgovora, brižnost, čekanje na muški pristanak i mušku pažnju, te pristajanje na tuđe odluke (u ovom slučaju, Meškove) u vezi njezinog života; upravo tendencija da udovolji Mešku rezultira njegovom idejom da je spasi, dok je Lehotskin manjak podložnosti Mešku analogno rezultira odbacivanjem bijše zaručnice, što je vidljivo u idućem dijelu razrade, koji se tiče analize Lehotske i njezinih identiteta.

2.6.2. Giulia - Julija Makar [dijeta/bludnica-goropadnica-vještica]/ Beata [svetica/vještica]/ Katarina Lehotska [dama u bijelom/crna dama-vještica]

Ja sam najbliži susjed – tvrdio je Matijak – i znam da od noći kad je barun Makar u ložnici zatekao nevjeruću ženu s ljubavnikom, živa duša nije prekoračila prag. Barun je kuću zatvorio i napustio.

(...) Prozor je osvijetljen tajanstvenim modrim svjetlom. Na prozoru žena. Glava joj je umotana u bijelu tkaninu, ruke gole. U jednoj ruci drži malu modru svjetiljku i s njom pravi po zraku krivulje. To se opetovalo tri puta, tada svjetiljka ugasne i ženska glava iščezne u tamnoj sobi.
Prvo Giulijino-Julijino pojavljanje odvija se kroz vještičju ulogu Beate te je to pojavljanje direktno povezuje s ubojstvima velikaša. Intenzifikacija ubojstva kroz zagonetnu pojavu ostvarena je u svrhu dodatnog zastrašivanja ljudi te ujedno sugerira kako je na djelu svojevrsta nadnaravna mistična sila, što ujedno služi kao najava Giulijine-Julijine perspektive koja se tiče prirode samih ubojstava. Premda purgarne ne znaju tko je točno nalazio, ali su se na prozoru mlinar Matijak može, pak, identificirati kuću u kojoj se vještica pojavljuje: riječ je o zapečaćenoj kući baruna Makara, odnosno, Giulijinoj i Makarovoj kući, koju je Makar zatvorio nakon što je uhvatio ženu u nevjeri. U ovoj se sceni spominju dvije žene, vještica (Beata) i Giulia, kao jedan od Zagorknih postupaka na izgled slučajnog spajanja događaja, za koje će se kasnije utvrditi kako itekako uvjetuju jedni druge. Ova scena prikazuje svojevninički inverzni postupak ubojstva velikaša, pri čemu pojava vještice zrcali tijek događaja koji su doveli do ubojstava velikaša unatrag: Beata plaši purgarne kao vještista na prozoru Makarove kuće, u kojoj je kao barunica Lehotska namaila velikaše koji su osudili Giuliju, a zapravo su Giulijini ljubavnicci s kojima je varala svog muža, baruna Makara, za kojeg se bila prisiljena udati nakon što ju je on napio i seksualno iskoristio. Na ovaj su način indirektno Giulia, Beata i Lehotska otpočetka romana usko povezane, no otvoren povezivanje tih identiteta u jednu žensku osobu razjašnjeno je tek po završetku romana. Po pronalasku Mernaya pod Krvavim mostom, u romanu se razmatra sam pojam vještice, koji također zrcali Giulijin-Julijin identitet, odnosno identitet vještičjeg aspekta Beate/Lehotske:

Kontekst ženskog hajduka prikladan je u kontekstu Beate, koja je zapravo nekadašnja Giulia Makar, odlučna oduzeti život velikašima koji su je osudili na boravak u samostanu, a potom i na smrt. Pojavivši se na prozoru kuće koja za nju predstavlja simbol nestanka njezinog prava da upravlja vlastitim životom, u liku vještice aludira na opsadenu i mističnu instancu pravde (koja ne podliježu religijskim i društvim normama), u ovom notarom komentaru je okarakterizirana s površine i društvenog sastava, odnosno, opisana kao otpadnica od društva, neintegrirana u isto to društvo, odnosno – kao što će analiza pokazati – iz istog izbacišta (nespašena). Prije govora o samoj Giuliji, Lehotskinom i Beatinom krvavom identitetu, potrebno je zamijetiti da se odmah po pojaviti Beate kao vještice javlja i spomen na muškarcima poželjnu barunnicu Lehotsku u sceni gdje gvardijan bija i jede sa šestoricu velikaša u refektoriju samostana, a uskoro nakon toga pojavljuje se Beata, ovoga puta kao svetica i milosrđnica, te potom Lehotska, njezina draga prijateljica koja prihvata Stanku k sebi.

67 Beata s Anzelmom i Mernayjem, prvim ubijenim velikašem, zapravo se pojavljuje na 9. stranici, kada oni mole mlinaru Matijaku da ih skloni s bure; ubrzo potom Mernayja pronalaze pod Krvavim mostom. Anzelma je moguće identificirati zbog svijetlomodrog plašta, Beata ga je po svoj prilici pratila, a treća prilika je vjerojatno bio Mernay. Problematica imena Giulia-Julija bit će pojašnjena u posljednjem dijelu analize ovih identiteta.

68 Izuzetnost prava na vlastitij odabir odnosi se na prisilnu udaju za Makara nakon što je on siluje, koji je, kad ju je potom uhvatio u bračnoj nevjeri, prividno osuđuje na samostan, a zapravo odlučuje ubiti.
I ja još uvijek plešem s pahuljastom kontom Elvirom, i neprestano me strah da će mi ispasti ih haljine!

To bi bio zanimljiv prizor – primijeti gvardijan. – No ja bih volio da se to dogodi lijepoj Katarini Lehotskoj.


Kontrast vještice Beate i Lehotske na prvu odcjenu donosi da je riječ o dvije potpuno različite žene. Dok je Beata s jedne strane vještica, zastrašujuća žena koja ubojstvo pokušava prikazati kako opskurni ritual te je ujedno otpadna od društva, Lehotska je predmet muške želje i objektifikacije te je isključivo na toj razini i promatrana. Vještica (Beata) evidentno nije dio društva (niti je društvo priželjkuje), dok je Lehotska vidljivo jedna od centralnih ženskih figura, i to očito izuzetno poželjna, barem muškarcima. Ovaj – na prvi pogled – sraz identiteta nastaje zbog traume iz Giulijine mladosti te želje za osvetom pomoću koju tu traumu patološki pokušava riješiti. Odmak od vjezenske norme, kojeg demonstrira Beata, ovdje zrcali i gvardijan, koji spominje Lehotsku u lascivnom kontekstu, a odmah nakon toga pije u njezinim ime. Ubrzko nakon spomena Lehotske, Beata ponovno stupa na scenu, ovoga puta u ulozi svetice, opisane u ovom slučaju kao čarobne, milosrdne i velikodušne.

- (...) Zla žena ne može imati takav glas kao što je vaš! Uho me ne vara! (...) 
- (...) Poslat ću te k jednoj gospođi, barunici. Ona je moja dobra prijateljice i može te zaposliti. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 32-33)

Prijelaz iz Beate u prijaznu damu (Jurić Zagorka, 2004, p. 35), barunicu Lehotsku, odvija se već u istom poglavlju, premda, kao što je rečeno u prethodnom dijelu razrade, taj je prijelaz zapazi sobarica Ana, iako toga uopće nije svjesna. Ana prepričava purgirima da je vidjela Lehotsku kako vodi Stanka/Stanku svezanih očiju u svoje dvorište te nestaje kroz vrata u pivnicu, a prije nego što nećak dolazi u dvor, Lehotska se pojavljuje u svojoj sobi, premda je Ana, koja ju je čekala pred pivnicom, nije vidjela kako izlazi kroz vrata pivnice. Sobarica Ana počne tada očajavati jer joj Matijak kaže da je toga nežno smatrao da je Lehotska vještica. Iz potonjih je navoda vidljivo mijenjanje djavu uloga svakog od Giulijinog identiteta: Beate, koja plaši ljude kao vještica na prozoru te potom u ulozi milosrdnica spašava Stanku šaljući je kojim vještičkim radnjama i zavođenjima velikaša (posljednje direktno osuđuje Ružica Ottenfels).

Identitet Giuli de Makar u romanu se spominje drugi puta (prvi puta je spominje mlinar Matijak kao Makarovo nevjernu ženu) kada Meško optuži Makara – vođen sumnjom svog pokojnog oca koji je Giuli de poznavao – da svoju nevjernu ženu nije poslao u samostan u

---

69 Navodi ove scene vidljivi su u dijelu razrade 2.5., u fusnoti 32.
Milano, već da ju je ubio. Makar, u želji da stane na kraj njegovim optužbama, priča kako je upoznao Giuliju prije deset godina u Veneciji, zašto ju je oženio te kako su se rastali.

„(...) Plovio sam kući, kad opazih na obali nježnu malu pojavu. (...) Kad je ugledala sjajne zvijezde u očima moga galeba [na vrhu krova gondole], raširile su joj se zjenice i pohleplno se zagledala u moju gondolu. (Jurić Zagorka, 2004, p. 41)

Prvi pogled na Giuliju objedinjuje neke od već rečenih elemente Lehotskinog i Beatinog identiteta: Lehotskinu poželjnost te, kao što se kasnije otkriva, pohlepu i sklonost raskoši. K tome, Giulia pokazuje i karakteristike kroz koje Beata odigrava ulogu svetice: nevinost i nedužnost, premda je nužno naglasiti kako te karakteristike u ovoj sceni primarno izvire iz činjenice da je Giulia tada bezazlena petnaestogodišnje djevojka na koju se namjerio barun Makar. Važno je naglasiti kako vještičji element (tajnovitost, osvetoljubivost, narcisoidnost, odmak od društvene i vjerske norme i maliciozno manipuliranje drugim likovima) u početnoj karakterizaciji Giulije uopće nije prisutno.

Ona pljesnu rukom o ruku. U očima joj zasija djetinjska radost.

- Oh, signor, kako ste vi plemeniti! Podimo, dakle, Bepo će vam poljubiti ruku.


Giulijina naivnost i bezazlenost u nastavku scene iznova je zlokovno naglašena u Makarovim mislima, kojega čak niti spomen njezinog zaručnika ne tjera na kolebanje u spomenutoj stvorenoj osnovi. Ovaj je trenutak Giulijine i Makarove interakcije prije braka ključan: djetinjačka Giulija se stvari podiže u potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje. Makarova namjera je da Giulija odmah ne sluti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje, da bi se prema ujedinjenoj osnovi, zbog nedužnosti i bezazlenosti u vezi, odlusti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopć

Oda je scena druga instanca događaja u Veneciji u kojoj je vidljivo Giulijino dječje povjerenje u tuđu prosudbu, no zanimljivo je što Giulia na trenutak zapravo donekle i uvida
problematičnost barunove ponude: koleba se bi li trebala toliko kasno ulaziti u tudi stan. Ova dilema ne proizlazi samo iz ideje bontona, već je dotičan bonton vidljivo uvjetovan drugim odobrenjem – odobrenjem zaručnika – budući da Giuliju prethodno razuvjerava ideja o zaručnikovoj radosti zbog njezinog brzog i sigurnog dolaska u Makarovoj gondoli. Sumnja o zadržavanju u okvirima krjeposti (mlada djevojka, naročito zaručena, ne bi trebala ulaziti u stan drugog muškarca kasno noću, kao što implicira Giulijina dilemma: u to doba?) biva, pak, uklonjena budući da je vidno iskusniji Makar dobro procijenio Giulijinu dječju općinjenost raskoši i iskoristio dotičan uvid da njome manipulira; uzevši u obzir njezinu nezrelost, povjerenje i naivnost, ispravno je zaključio kako je neće biti nužno dugo nagovarati. Makarov pristup na koncu pobjeđuje njezinu trpunku sumnje i Giulia opet bespogovorno prihvaća Makarov prijedlog, i dalje pokazujući dječju naivnost, ali i poslušnost muškoj osobi, koja proizlazi iz poslušnosti zaručniku (spram čije očekivanja reakcije donosi odluke).

 (...) Čudila se, s-nebivala i upijala velikim žednim očima sjaj i raskoš. Tada pridoh prozoru i kliknuh tobože zaprepašten:

- Zaboga, gondola je nestala! (…) Izvolite ostati, a ja ću se udaljiti!
- Vi ste upravo prekrasan plemić! – reče ona.
- Ali što će reći on?
- Poći ću sam da ga potražim! (Jurić Zagorka, 2004, pp. 43-44)

Giulijina naivnost, podložnost utjecaju, ali i pokornost zaručniku postaju sve očitiji s obzirom na daljnji manjak propitivanja Makarovog ponašanja, počevši s njegovom neobično velikodušnom ponudom za prijevozom koja prelazi u ničim izazvan prijedlog da je, osim prijevozom, opskrbi i ogrtačem, a nakon što gondola tobože nestaje (ovdje je spomenuta vraška osnova vidljiva kao isplanirana igra), u odluku da joj galantno prepusti boravak u stanu dok traži njezinog zaručnika. Giulia prihvaća ovaj razvoj situacije, Makar iznova bez poteskoća rasprijeđuje svoje šarmantne prijedlozima, samouvjereno iskorištavajući njezinu prvotnu reakciju na gondolu i ono što je iz nje zaključio. Giulia se niti u jednom trenutku ne zapita o Makarovom motivaciji, već naivno zaključuje kako je sve to baš lijepo od njega. U ovom je segmentu opravdano zaključiti kako Giulia ne samo da je pokorna muškom subjektu, već ga idealizira, jednako kao što idealizira privilegiran socio-ekonomski položaj. Giulijina podložnost njezinom zaručniku pritom upravlja ocjenom situacije s obzirom na reakciju koju očekuje od njega: pristaje na vožnju gondolom jer – osim činjenice da je općinjena izgledom gondole – misli da će to usrećiti njezinog zaručnika, a kad joj Makar ponudi da prenoći, pristaje tek kad joj obeća da će potražiti njega, budući da se ona pita što će reći on.

- Izvolite! – rekh i uzeh iz blagavaone paštete i drugih sitnarija, slatkiša, šećera, finog burgunca i pjenušavog vina. Ona se smijala toliko bezazleno da sam zamalo poludio. (…) Ponudio sam joj da okusi od jedne, pa od druge vrsti vina, a ona je pila s užitkom. Počela se

70 Giulia ne komentira da je Makar prekrasan muškarac, što je objašnjivo njezinom čednosti i podložnosti zaručniku. Međutim, ona niti ne komentira da je prekrasan čovjek, već prekrasan plemeć. Moguće je stoga zaključiti da Giuliju prema Makaru ne vodi romantičan interes (zbog toga što je odana zaručniku), već divljenje prema profinjenim manirima, financijskoj osiguranosti i obilju kojeg omogućava aristokratski položaj.
smijati sve češće i glasnije, sve bučnije i strastvenije, dok joj se obrazu ne uzare a oči ne planu. Tada pridoh i zatvorih joj usta strastvenim poljupcem. Ona se samo un prvi čas branila, a ja sam crvrst drzao dragocjen plijen...

U pet sati probudila me vika i zapomaganje. Skočih i zapomaganje. Skočih s kreveta. Moj sluga bori se s lijepom Giulijom koja je iskoristila trenutak kada me svladao san da se baci kroz prozor u more. Sluga je zadrži u posljednji čas, na moju nesreću! Tada se baci na pod, stade čupati kosu, vikati, plakati i proklinjati. Previjala se u očaju i neprestano je zvala svoga zaručnika:

- Bepo, Bepo, što su od mene učinili! Bepo, ubij me, ubij! (Jurić Zagorka, 2004, p. 44)

Počevši od izgleda palače, Makar se elegantno nastavlja razmetati hranom, a završetak vraške osnove označen je s alkoholom, ali ne pije ga on, već ga nudi njoj, miješajući različite vrste alkohola dok je ne napije, uzbuden zbog činjenice da ona toliko bespogovorno i bez trunke sumnje pristaje na njegovu igru (smijala se toliko bezazleno da sam zamalo poludio). Ovu okrutnost ne samo prema mladoj Talijanki Giuliji, već općenito prema ženama Makar opetovano izražava i u odnosu s Lidijom Meško, kao i u otvorenim komentarima o tome da žene mrzi (Jurić Zagorka, 2004, p. 37), po svoj priliki tu mržnju licemjerno gradeći na osnovi zaručnika čiji će opis uslijediti u ovom dijelu razrade. Makar potom seksualno iskorištava pijanu Giuliju, ostvarujući svoju osnovu, a ikakva sumnja u njezin pristanak (usprkos Makarovom ležernom opisu događaja) otklonjena je činjenicom da se, kad Makar zadrijema, ona pokuša baciti s prozora. Objektifikacija Giulije snažno je ocrtana Makarovim mislima o njenoj izgledu, njegovoj vraškoj osnovi, njoj kao o plijenu što se samo u prvi čas branila, a ja sam čvrsto držao dragocjen plijen...
Makarov čin nastavlja se nasilnošću zaručnika, a Giuliji uopće nije pružena prilika da se nakon svega udalji, sve i ako je, što se njezinog zaručnika tiče, sada ugrabljeno janje, za njega očito više neupotrebljivo. Interesantna je činjenica da Giulia uopće ne vidi podređenost zaručniku kao problematičnu – dapače, očajnim dozivanjem zaručnika da je ubije prije, a i po njegovom dolasku pokazuje da se slaže s time da je sada oskvrnuta, ali se grozi činjenice da će biti ne samo odbačena već i prodana 71 osobi koja je okrutno iskoristila njezinu naivnost. Ova scena također pokazuje manjak Giulijine namjere da zamijeni zaručnika Makarom; njezin užas zbog ženidbe potvrđuje indiciju da ju je Makar silovao, odnosno, da ona uopće nije željela seksualni odnos s njime ili odnos ikakve romantične vrste. Muška okrutnost u kontekstu zaručnikove odluke da je uda za zlostavljača pokazuje se i njegovim iracionalnim zaključkom da je svoj život izgubio (Jurić Zagorka, 2004, p. 45), premda on nije taj koji je seksualno zlostavljen, već Giulia. Međutim, shodno Makarovom mišljenju da mu pripada sve što poželi – pa tako i tuda zaručnica – Bepo odlučuje da njemu pripada pravo da svoju zaručnicu prisili da provede ostatak života s čovjekom čija je jedina intencija bila nasilno udovoljenje vlastitoj seksualnoj fiksaciji preko nje, kako bi tog čovjeka kaznio, kao što pokazuje daljnja analiza Giulije. U kontekstu vremena radnje romana, Bepova odluka o njihovoj ženidbi doista jest okončavanje Giulijinog života, s obzirom na to da se nakon toga više neće moći preudati čak i da to poželi.


U trenutku Makarove kapitulacije pod Bepovom prisilom događa se Giulijina transformacija: gubitak nevinosti nije insinuiran samo u seksualnom smislu (ugrabljeno janje) već i u društvenom te u karakternom smislu: Makarova i Bepova okrutnost uvjetuje promjenu Giulijinog rasuđivanja, a u skladu s time prestaje idealizirati voljenog muškarca, te istovremeno shvaćati funkcionsranje pozicije moći (primarno muške, a potom i socio-ekonomske, odnosno, aristokratske72). Bljesak u očima koji Makar opisuje kao tajan i strašan predstavlja rođenje Beatinog identiteta (prvo u kontekstu bludnice-goropadnice, a potom i one vještiče), a prvi (od nadolazećih) prkosa patrijarhalnoj normi ogledava se u ideji vraćanja vlastitog dostojanstva i integriteta: Giulia uspravlja glavu i obraća se bivšem zaručniku mirnim i hladnim glasom, razotkrivajući mušku ekonomiju ženama, pri čemu prezir koji izražava prema njemu objašnjava činjenicom da ju je iz čiste osvete udao za Makara. Osveta o

---

71 Idea ovakve braće prodaje pritom je ekstrem ekonomije ženama i braka kao ženske integracije u društvo, koja je u objašnjena u posljednjem dijelu razrade, 2.8.2.
72 Aristokratska moć i raskoš u ovom je kontekstu alat zloupotrebe dječijeg povjerenja.
kojoj je riječ nije usmjerena prema njoj – ona je *ugrabljena* od Makara (dakle, evidentno pasivna u čitavoj situaciji, s obzirom na to da je se opisuje posvojnim pridjevom) – već prema barunu koji mu je oskrnuo zaručnicu. Giulia je u tom kontekstu neželjeni objekt (Makaru više nije privlačna niti osjeća samilost za njezine suze, a kao *ugrabljena* nije privlačna niti Bepu) koji se prenosi iz jedne muške ruke u drugu, a njezina je vrijednost svedena na kratkotrajnu seksualnu satisfakciju za muškarca koji je s njom. Makaru se svidjela njezina bezazlenost, naivnost i djetinjastost (ova će osobine zrcaliti Lehotska kad bude zavodila muškarce u aristokratskim krugovima), baš kao i Bepu, a gubitkom istih Giulia prestaje obojici biti poželjna. Trenutak prisilnog vjenčanja predstavlja drugu od četiri točke Giulijine traume, pri čemu je prva silovanje, druga prisilna udaja u kombinaciji s gubitkom brata i zaručnika, treća je izdajstvo ljubavnika, a četvrta Makarov pokušaj da je ubije. Budući da je u posljednjoj sceni prisutna već druga snažna emocionalna reakcija na traumu u vidu hladnoće, gorčine i plakanja (prva reakcija je pokušaj suicida, vrištanje i plakanje), uputno je pritom razjasniti sam aspekt traume, budući da je u ovom trenutku konstitutivna element daljnog Giulijinog identitetskog razvoja. Doris Brothers u svojem djelu *Toward a Psychology of Uncertainty* (...) ukazuje na važnost traume u kontekstu razvoja identiteta: *Prema teoriji dinamičkih sustava, kad red nije uznemiren, promjena je nemoguća. Čini se, dakle, da se naš razvoj kao pojedinaca donedje oslanja na nered i zbrku. Mahoney i Moes* (1997) *u tom smislu čak razvoj vide u terminima „kaskada zbrke“ (...). Trauma je, pak, suštinski drugačije iskustvo. Za razliku od zbrke koja se događa kada se egzistencijalna sigurnost pojedinca privremeno uznemiri, duboki nered (kaos) koji karakterizira traumu prijeti potpunim uništenjem (...). Kako Armstrong* (2000) *dobro uočava, ono bez poznatosti jest ono bez značenja. Traumatizirana je osoba, stoga, u egzilu, prisiljena živjeti u svijetu koji više nije prepoznatljiv* (Brothers, 2008, pp. 45-46). Ovaj će aspekt egzila biti dodatno pojašnjen u daljnjoj razradi Giulije i njezinih identiteta, budući da je suštinska podloga daljnjem razvitku njezina lika.

* „Ovo je sada žena baruna Makara!“, pomislih s užasom. „Žena obožavanog kavalira za kojim su se otimale grofice i vojvotkinje! Ova prosta krv talijanskog djevojčeta da teče žilama mojih potomaka!“ (...) 

* - Ne bih htjela prekoračiti prag vašeg odvratnog doma! Želim što prije iz ove kuće, ali praznih ruku ne idem! (Jurić Zagorka, 2004, p. 47)

Svođenje Giulijine vrijednosti na puku jednokratnu seksualnu satisfakciju iznova je potvrđeno u Makarovim mislima o novosklopljenom braku: inicijalna općenjenost Giulijinom pojavom razotkriva se kao užas što mu je ženidbom s *prostom krv talijanskog djevojčeta* oduzeta sloboda da se i dalje ponaša kao *obožavan kavalir* za kojim se žene otimaju. U ovom je tumačenju nužno razlučiti dvije razine Makarovog stava, kao i Bepovog postupka: ponajprije, šok zbog braka ni u kojem slučaju ne proizlazi iz Giulijinog klasnog položaja (Makar se na identičan način odnosi prema Lidiji Meško, koja jest plemenitog roda), već iz bijesa zbog zakutnosti u smislu neobaveznih seksualnih odnosa (koji, iako mnogo rigidnije osuđivani ukoliko je supruga ta koja je preljubnica – kao što pokazuje Giulijin slučaj – nisu dobrodošli ni u slučaju muževa te u svakom slučaju nemaju konotacije „poželjnih neženja“ ili *obožavanih kavalira*, na koje je Makar fiksiran). Druga razina, razina Bepove kazne,
predstavlja bračnu osvetu prema Makaru koja je drugačije od osvete Giuliji: Bepova osveta cilja na Makarov razuzdan život i ugled zavodnika, no za Makara brak ne predstavlja ropstvo kao za Giuliju (koja se ne može preudati, sve da to i želi, jer je – ugrabljena, odnosno seksualno oskvrnuta), već gubitak neopterećene zabave. Bepova osveta, drugim riječima, ne proizlazi iz želje da zaštititi zaručnicu, već zato da napakosti privilegiranom barunu, kojega je upravo uvjerile da mu pripada što poželi (pa i djevojka zaručena za drugog muškarca) navelo da naruši Bepov ugled (kojeg nastoji vratiti prisiljavajući ih na brak), promišljanje o Giuliji koja o cjelovitoj osobi izuzetno je iz Makarovih, ali i Bepovih misli, a ono što je također posve izuzetno jest razmišljanje o njoj kao o zlostavljenoj ženi. Giulijin stav, međutim, više nije nimalo pokoran. Na Makarovu konstataciju da je zajednički odlazak u Zagreb nemoguć, Giulija izrazila vlastiti prijezir prema toj ideji, ali također hladno konstatira da zahtijeva odstetu, odnosno, otpremninu, po prvi puta proziva jući muškarca da joj je nešto dužan, premda je izvesno da tražena otpremnina neće biti dostatna da joj vrati ponos s obzirom na otvoreno iskazivanje gorčine (reče oporim glasom) u sceni vjenčanja.

**Ujutro naredih služi da odmah sve spremi za put. Dao sam pozvati Giuliju i rekoh joj:**

- Oprostite, signora, što se zbilo ne da se popraviti! Krivi smo oboje, samo što je moj grijeh počinjen svjesno, a vaš nesvjesno. No sada nije vrijeme da se raspreda o tome što je bilo, nego kako ćemo se iz toga spasiti. Predajem vam, evo, dvadeset tisuća lira. (…) Ja ću još danas otputovati, a što će tiće rasprave javit ću vam kad se oporavim od ovog udarca. (…) 

**Kad sam bio spreman da se ukrcam u lađu, pojavi se predan Makar s osam apolitičkih složnih,**

Razina Makarog egoizma i samoljublja u posljednjoj je sceni izraženija nego ikad prije: ne samo da ne izražava ni najmanju dozu grižnje savjesti ili empatije prema djevojci koju je seksualno zlostavio te koja mu je zbog njegovog razvrata na silu postala supruga, već i prebacuje dio odgovornosti na nju. Dio s njegovim svjesnim grijehom i više je nego razumljiv, ali problematičan je segment o njezinoj nesvjesnoj propusti. Razlog zašto je Makar plan pošao po zlu nije činjenica da se Giulia nije uspjela baciti s prozora kad je Makar zaspao – jer je njegovo iskustvo u zavođenju žena bilo dovoljno široko (obožavani kavalir) za opravdanu pretpostavku kako bi već našao način da se riješi Giulije – već zbog kasnijih događaja, a ti su događaji bili uvjetovani izdajstvom gondolijera (koji je Bepa obavijestio o Makarovom postupku) (Jurić Zagorka, 2004, p. 45). Muški mehanizmi nadvladavanja i nadmoći (Makar zavodi tuđu zaručnicu, izdaje gla sluga njezinom zaručniku, zaručnik Makara sili na brak s oskvrnutom zaručnicom) započinju Makarovom jasno naglašenom vraškom osnovom, odnosno, formiranim – evidentno već iskušanim – planom da seksualno iskoristi mladu djevojku, pri čemu je jasno da je gondolijer upoznat s tom praksom: Veslač je već znao kamo će skrenuti (Jurić Zagorka, 2004, p. 42). Bitno je i spomenuti da Makar nije iskorištavao samo Giulijinu naivnost i pokornost, već njezinu fascinaciju s prelijepom gondolom, kao i raskoši njegovog stana. Premda se njezino divljenje bogatstvu nedvojbeno pokazalo kao njezina slabost, nužno je uzeti u obzir da se pritom radilo o djetetu

po svoj prilici lošijeg imovinskog statusa od Makara – s čime je on nedvojbeno i računao – kao i to da ni najmanje nije bila oduševljena idejom braka s Makarom, zbog čega je jasno da ju je i razgledavanje palače nagnala dječja znatiželja, a ne proračunatost. Zahtjev za otpremninom, pak, nije moguće staviti u kontekst lagodnog života kojemu se divila u početnoj fazi događaja; prilično je evidentno da je riječ o pokušaju vraćanja dostojanstva i izvlačenju nekakve koristi kada joj je na koncu doista oduzeta mogućnost odabira života kojeg je željela. S ovim argumentima na umu, postaje jasno da je Makar njezinu naivnost, pokornost i djeljenje sjajuizravno opisao kao nesvjestan grijeh, signalizirajući time svoje mišljenje da je – očito – njezinu povjerenje bilo jednako problematično kao i činjenica da je on njome svjesno manipulirao, bez skrupula prema činjenici da se trebala udati za drugog muškarca. Prebacujući odgovornost na nju da je djelomično pridonijela krahu njegovih sebičnih kalkulacija, Makarova mizoginija otkriva se u svojoj punini, a egoizam postaje tim očitiji kad je šalje sa svotom novca dok se on ne opravi od udarca, čineći od sebe traumatiziranu žrtvu, a ne nju, koja to jest. Rasprava koju spominje, a koja se tiče njihovog braka, po svoj prilici rješavanje razvoda koji iznova ne odaje ikakvu korist za nju, a ovaj je zaključak moguće opravdati činjenicom da se kasni – barem naočigled – rastaju tako da ona biva prognana u samostan. Međutim, Makarovu egoističnu auto-viktimalizaciju ponovno prekida Bepo, odulčan u tome da njegova osveta bude ostvarena.


Preko auto-viktimalizacije kojom želi naglasiti vlastitom nezadovoljstvo zbog razvitka događaja – koje je inicirao sam – Makar pripovijeda Mešku njegov i Giulijin dolazak u kuću kraj Krvavog mosta, kao i dane koje su proveli u mržnji i šutnji, odajući joj priznanje zbog uklimanja u društvo te uspješnog skrivanja vlastite socio-ekonomske pozadine do trenutka kad je doznao da ga Giulija vara s više muškaraca. Iako Makar tvrdi da ju je nakon parnice o nevjeri otremio u samostan, izostavlja činjenicu da je Giulijina porota bila vrlo pristrana; naime, sudili su joj upravo njezini ljubavnici s kojima ga je varala. Činjenica da su dotičnu parnicu vodili oni koji su u varanju i sudjelovali ponovno otkriva muški (patrijarhalni) diskurs.

74 Profesorica Višnja Matotek u članku Prava žena kroz povijest piše o odlasku u samostan kao jedinoj soluciji sporazumnog razvoda za ženu. Premda Matotek ukazuje da je riječ o srednjovjekovnom običaju, u nastavku članka također navodi da razvod biva prihvaćen tek u 20. stoljeću, pa je – uključujući Zagorkin pristup braku u osamnaestom stoljeću unutar ovog romana – moguće ustanoviti kako je razvod u kombinaciji sa odlaskom žene u samostan bio tada još uvijek zastupljen razvoj (Matotek, 2010).

75 Time je ponovno vidljiva korelacija sa Stankom, koja je također ekonomski deprivilegiranija, ali se uspješno pretvara da je aristokratski poručnik.
u kojemu ženski lik nije ništa do pukog objekta. Naime, razlučivo jest da je, kako bi suđenje suprubi zbog bračne nevjere bilo pošteno i objektivno, apsolutno nužno da porota i sudac budu izuzeti od događaja, odnosno, nepristrani. Činjenica da u suđenju Giuliji aktivno sudjeluju njezini ljubavnici zapravo idejno korespondira metodologiji prisilnog vjenčanja: jednako kao što Bepo prisiljava svoju zaručnicu da se uda za čovjeka koji ju je seksualno iskorišto kako bi se tom čovjeku osvetio (pri čemu je razlučivo muško nadvladavanje), tako i ljubavnici– premda u ovoj instanci aktivno i dobrovoljno odabrani od Giulije, za razliku od slučaja s Makarom – bivaju izuzeti od ikakvih posljedica sudjelovanja u nevjeri, odnosno, umjesto nadvladavanja se solidariziraju, ponovno žrtvujeći žensku figuru. Zaključak da čitava poanta parnice nije bila kazniti Giuliju zbog bračne nevjere, već prilika da je se napokon otarasi ogledava se i u reakciji baruna Vojnića kad uhvati Stanka u tajnom sastanku s Lizetom Vojnić: Gospodine, ondje su vrata! A sutra ćemo se ogledati na oružju! (Jurić Zagorka, 2004, p. 204), koja je usmjerena na kažnjavanje ljubavnika, a ne žene. Opravdivo bi bilo, pak, zaključiti da je taj vid komunikacije jednako represivan po ženu, pošto je primjetno da se konfrontacija vodi između muškaraca (Vojnića i Stanka), dok se za Lizetu odaje određen dojam pasivnosti (ljubavnik koji ju je zaveo je kriv, kao da se ona nije bila u stanju oduprijeti), no ipak je vidljivo, da, ako Vojnić jest odgovornost pripisivao i na Lizetu, u svakom se slučaju nije pritom udružio s njezinim „ljubavnikom“. Premda komunikacija između Makara i Meška u kontekstu Giulije ostaje otvorena – što je vidljivo u idućoj sceni – dok Meško ne dokaže svoju tvrdnju o Giulijinom ubojstvu (ili dok je Makar uspješno ne ospori), nužno je unaprijed naglasiti da, usprkos činjenici da je presuda Giuliji doista bila odlazak u samostan, Makar se nije na toj osudi zaustavio, već je naredio da Giuliju ubije. Ovaj dio radnje (koji, usprkos Meškovoj otvorenoj sumnji, nije u prethodnoj sceni otvoreno razjašnjen čitatelju) važan je zato što predstavlja vrlo određenu točku izmjena Giulijinih identiteta, o čemu će uskoro biti više riječi u ovom dijelu razrade.

Možda je kaštelan kaznio neposlušnu sluškinju i zatvorio je dolje u tamnicu. On je kažnjavao služinčad tako nečovječno da sam ga morao zbog toga često koriti. Dapače, Giulia je dvaput spasila iz tamnice služavku, a jedanput i kaštelanovu ženu. (...) 


Ova je scena važna iz dvaju razloga: ponajprije, služi kao još jedna od spojica Giulije i Stanke, a usto, ujedno potvrđuje prethodne zaključke o Giuliji (i čitavoj sceni braha s Makarom), ali i izražava Meškovu empatiju prema njoj, koja kasnije neće biti iskazana prema Lehotskoj, iako se u osnovi radilo o istoj osobi.
Makarov komentar o Giuliji kao spasiteljici moguće je tumačiti na četiri razine. Prva razine iskazuje Giulijinu sposobnost empatije prema ženama. Ovaj je zaključak od izuzetne važnosti jer je moguće zaključiti kako je Makarov pravo taj segment karaktera ono što Giuliju odjeljuje od njezina druga dva identiteta (Katrine Lehotske i nadstojnice Beate); naime, Lehotska niti Beata nisu poznate po dobročinstvu 76 prema drugim ženama (to je najprimjetnije u slučaju Stanke), već su, dapače, obje izuzetno narcisoidne ličnosti koje imaju na umu isključivo osobni boljitak, pa i po cijenu tuđeg života. U ovom je komentaru vidljivo da je Giulia opetovano spašavala žene zaštićene zbog muške okrutnosti, što je građen identitet Beate. Premda su i Lehotska i Beata u suštini osvetoljubivi i okrutni identiteti, Lehotska je na površini zaigrana, vesela, djevojački šarmantna i naivna (kao i Giulia), dok je Beata površinski distancirana, čak i netaknuta 78, odijeljena u vjerski (a ne poročan aristokratski) svijet, pa je u skladu s time na prvi pogled milosrdna – spašava siromašnu djevojku i šalje je prijateljici koja će je zaposliti. Interesantnije je da se u Beatem i Lehotskem identitetu, odnosno, činjenice da je Stanku spasila jer je uvidjela moguću osobnu korist. Međutim, korelacija s Beatom je u svakom slučaju interesantna. Na drugoj razini Makarovog komentara moguće je primijetiti pomoću kojima Giulijinih osobina je građen identitet Beate. Premda su i Lehotska i Beata u suštini osvetoljubivi i okrutni identiteti, Lehotska je na površini zaigrana, vesela, djevojački šarmantna i naivna (kao i Giulia), dok je Beata površinski distancirana, čak i netaknuta 78, odijeljena u vjerski (a ne poročan aristokratski) svijet, pa je u skladu s time na prvi pogled milosrdna – spašava siromašnu djevojku i šalje je prijateljici koja će je zaposliti. Interesantnije je da se u Beatem i Lehotskem identitetu, odnosno, činjenice da je Stanku spasila jer je uvidjela moguću osobnu korist. Međutim, korelacija s Beatom je u svakom slučaju interesantna.

Na trećoj razini zapravo je najavljen o spašavanju Stank (kao što je Giulia spasila kaštelanovu sluškinju, iako je Makar izmislio zvukove koje je Meškov otac čuo u noći kada je Giulia navodno odputovala), a na četvrtoj razini ovog Makarovog komentara predstavljen je kontrast spašene i nespašene žene, o čemu će podrobnije biti reč u posljednjem dijelu razrade, 2.8.2.

Meškova replika Makarju kako će se Giulija nesumnjivo svega sjećati na obzirom na to da ju je zaveo, a onda i doživotno zatvorio služi, kako je već spomenuto, kao potvrda Makarove okrutnosti, koja je Mešku transparentno jasna bez obzira na Makarovu minorizaciju vlastite okrutnosti pri pripovijedanju. Bitno je također naglasiti izvor ove replike, a on je u osnovi jedan od muških glasova, odnosno, koji je u ovom trenutku koristio Makarovoj mizoginiji i zaključuje da je djevojku iskoristio, a potom odbacio (što korespondira i Lehotskinom zaključku u sceni sukoba s Makarom, koja će biti prikazana u daljnjoj analizi). Interesantnije je to što Meškova replika ignorira činjenicu da je Giulia Makarju bila nevjerna, što možda proizlazi iz suosjećanja prema djevojci u prisilnom, nesretnom braku s muškarcem koji ju je

76 Čak i ako se riječ o nečemu što je Makar izmislio – kako bi objasnio zvukove koje je Meškov otac čuo u noći kada je Giulia navodno odputovala – njegov komentar ipak interesantan bavljen zbog specifičnog odabira ilustracije Giulijinog karaktera. 77 Vidljivo je da spomenute žene – koje je Giulia spašavala – zbog činjenice da su bile kažnjene o čito nisu uživala povlašten položaj. S obzirom na to moguće je ustanoviti da je Makarov moćni identitet Makara stvoren od simbolike Giulijinog karaktera. 78 Ovo je pogotovo razvidno iz Anzelmovog opravdanja da je Anzelmo koristio upravo čistoću duha i tijela kao metodu manipulacije Anzelmo i upravlja njegovim okrutnim postupcima: ova karakteristika zrcali nasilan gubitak nevinosti s Makarom.

Muška perspektiva ovog „prijateljstva“ vidljiva je u nastavku analize Giulije-Julije i njezinih identiteta.
zlostavio, a možda proizlazi i iz antipatije prema Makaru (zbog čega namjerno izuzima dio o bračnoj nevjeri), a moguće je i pretpostaviti da je donekle opravdava s obzirom na to da je zbog Makarovog razvratu bila prisiljena na neželjen brak. Ono što je jasno jest činjenica da Meško u ovom trenutku radnje vidi Giuliju kao žrtvu muške – točnije, Makarove – okrutnosti, no takva perspektiva posve izostaje kada se otkrije da je njegova bivša zaručnica Lehotska zapravo nekadašnja Giulia. Premda je osuđivanje Lehotskinih postupaka etički opravdivo, Meškovo viđenje ubojstva velikaša nije Giulijino revanširanje (iako je u ovoj sceni ispravno procijenio da ju je Makar toliko istraumatizirao da će se toga sjećati čak i nakon mnogo godina), već želja da iskoristi njega, Meška. Čak niti činjenica da su Giuliju licemjerno osudili njezini ljubavnici ne utječe na kasniji Meškov stav da je očito davno pripremala za Makara otrov, budući da uz živog muža ne bi mogla sklopiti novi brak. (Jurić Zagorka, 2004, p. 723).


80 Ovaj navod stoga pokazuje da se željela udati za Meška pod identitetom Katarine Lehotske, a ne Giulije Makar.
81 O patološkoj kao ekstremnoj, abnormalnoj, čak i bolesnoj (odnosno, poremećenoj) (Merriam-webster.com, n.d.) reakciji na traumu biti će više riječi u nastavku razrade.
Ova je scena indikativna iz dva razloga: ponajprije, otvoreno potvrđuje prethodnu karakterizaciju baruna Makara: karikaturalno opisan kao razbojnik, on – premda obuzet narcisoidnim zanosom – iskazuje čuđenje Žigroviću što ga ne prepoznaje, što aludira na činjenicu da element razbojništva baš i nije presedan u njegovom predstavljanju (premda odudara od njegovih prethodnih neizravnih manipulacija). Njegov komentar ujedno ukazuje na dodatnu važnost ove scene: referirajući se na udruženost sa Žigrovićem u ubojstvu (ili, točnije rečeno, pokušaju ubojstva) njegove žene Makar otvoreno ukazuje na presudu Giuliji. U tom kontekstu Lehotskin i Beatin korijenski identitet biva sapet u mizoginiju represiju proizašlu iz patrijarhalne matrice i u osnovi nudi dvije mogućnosti: poslušnost (odnosno, prihvaćanje dane joj sudbine) ili pobunu, iako ta pobuna u trenutku netom navedene scene čitatelju nije izgledna. Međutim, usprkos (i baš zbog) navedene jasne presude pobuna se doista odvija te ujedno uvjetuje i potvrđuje Giulijinu nespašenost, o čemu će biti više riječi u posljednjem dijelu razrade.

Opis Katarine Lehotske, aristokratskog identiteta Giulije Makar, korespondira prethodno ustanovljenoj poziciji Lehotske kao objekta muške želje, a dotična će pozicija biti dodatno potvrđena u scenama koje slijede. Lehotskin opis u sceni iznad dočarava ju u kontekstu zavodljivosti i ženstvenosti, lijepe kože, velikih tajanstvenih očiju i primamljivog smiješka. Dapače, Lehotska je vidno prioritetna stavka muškog objektificiranja, s obzirom na to da je njezina zamamnost uspoređena i više rangirana s obzirom na druge poželjne žene. Ovakvu glorifikaciju ženske reprezentacije komentiraju već spomenuti autori Gordana Galić Kakkonen i Eldi Grubišić Pulišelić, referirajući se na Duncana Crowa, koji piše o viktorijanskoj ženi: Prikazi u umjetnosti, literaturi i sama ideja žene bili su takvi da je doživljavana kao nešto apstraktno, vilinsko, anđeosko (...). No to misteriozno biće, koje je u drastičnom raskoraku sa stvarnošću, nakićeno romantičnim, irealnim epitetima, može u stvarnosti biti samo nesretno (Grdešić & Jakobović Fribec, 2008, p. 307). Time postaje jasna točka spajanja Giulije i Lehotske: Lehotska je konstituirana s obzirom na objektifikaciju Giulije te predstavlja naznaku pobune, budući da je to da je upravo Giulijina privlačnost okrutno iskorištena od Makara (pritom se Giulia/Lehotska iznovo uklapa u posljednji komentar glorifikacijama ženske misterioznosti kao traumatizirana i suštinski nesretna, razorenog ženskog integriteta), ali i velikaša kojih je privukla te su je potom odbacili. Na ovaj način Giulia upravlja elementom korijenskog identiteta kojeg nije mogla osobno formirati – svojim izgledom – te ga pri povratku u liku Lehotske koristi protiv muškaraca, posebice onih koje vidi odgovornima za njezinu propast.

82 Ideja Lehotskine misterioznosti direktno je razvidna iz navoda o tajanstvenom sjaju plamenih očiju.
- (...) Vi ste odviše mladi i lijepi da zastupate majku tako pristalog poručnika.

- Imate pogane osjećaje, ljutim se na vas! (Jurić Zagorka, 2004, p. 70)

U ovoj je sceni vidljiva još jedna točka miješanja Giulije i Lehotske. Kao što je prethodno u ovom dijelu razrade bilo riječi, Giulia u liku Lehotske ispoljava prijetvornu nevinost koju u njezinom izvornom, neglumljenom obliku Makar prije petnaest godina okrutno iskoristi i nosi oduzima: Lehtska je, kao što će se vidno potvrđivati kroz tijek roman, opsjednuta vlastitom reputacijom, zbog čega narcisoidnom uvrijeđenosti negira promiskuitet. U tom je segmentu moguće i utvrditi aktiviranje traume, zbog toga što u stvarnom, neglumljenom obliku Makar oduzima: Lehotska je, zbog čega se uvrijeđena nevina djevojka, a s jednakim stavom upravlja muškim udvaranjem. U ovoj sceni Meško indirektno udvara Lehotskoj – premda je Lehtska udana žena – i, šaleći se s njezinom ulogom majke/tetke, daje joj do znanja da je vidi primarno kao seksualni objekt. Lehtska kasnije adresira Meškove pretenzije, iznova izražavajući prijezir prema ideji da je se uveće u amoralni kontekst. Pobuna patrijarhalnoj matrici, a još više mizoginiji i seksualnoj objektifikaciji, ogledava se u činjenici da u njenoj, izrazitom, prehrani prema ideji da se seksualna amoralnost odvija primarno njezinim – a ne muškim – iniciranjem. Pritom subverzivno upotrebljava krvopust, nevinost i lažni moral kao metodu tog prkosa, indirektno ukazujući na licemjerje i neprimjerenost ponašanja muških likova, što je vidljivo u scenama flerta sa Žigrovićem, Patačićem i Keglevićem, koji se svi odigravaju po istoj shemi.

- Zaljubljen sam, gospođo barunice, ali beznadno. Ona me ne ljubi...

- Ne ljubi vas? Očito nema ukusa ni osjećaja! (Jurić Zagorka, 2004, p. 79)

U sceni gdje joj udvara sudac Žigrović (za kojeg koincidentno već zna da joj je itekako sklon, budući da je upravo on Makarov služa koj joj se smilovao i pustio je da pobjegne, premda on toga nije svjestan) pokazuje čudež zbog Žigrovićeve nesretne zaljubljenosti, izražavajući lažno mišljenje kako je i više nego poželjan muškarac. Pritom ujedno povlađuje njegovom egu te izigrava manjak svjesnosti o tome koliko mu je privlačna, što potiče njegov interes i želju za njezinim priznanjem. Lehtska se tako stavlja u prividno pasivnu ulogu, na prvi pogled prepuštajući muškarcima aktivnu ulogu u udvaranjima, premda im vrlo svjesno oduzima moćnu poziciju manipulirajući njima svojom navodnom nedužnošću. Žigrović nije predmet Lehtskine manipulacije samo zbog njezinine narcissoidne želje za muškom pažnjom i moći nad muškarcima (koja se opetovano potvrđuje kroz roman), već i zato što je riječ o suci, zbog čega ga Lehtska smatra važnim za uspjeh vlastitih manipulacija, te ga posljedično navede i na zakletvu na vjernost (Jurić Zagorka, 2004, p. 486).

- (...) Sa svima se više bavite nego sa mnom!

Prividnim ugađanjem muškom egu, ne samo u kontekstu iskazivanja komplimenata, već i namjernim perpetuiranjem vlastite lažne pasivnosti i sramežljivosti Lehotska manipulira i grofom Patačićem na identičan način kako manipulira i Žigrovićem, a kako će se pokazati, i Keglevićem i Meškom. Budno pazeći da se ne razotkrije kao animatorica marioneta, Lehotska se namjerno prikazuje kao pasivna, sramežljiva žena, odviše krjepostna da bi pristupila muškarcu kojeg navodno smatra najsimpatičnijim. U ovoj je sceni pogotovo vidljivo da Lehotska ciljano upravlja stereotipom ženske podređenosti i poslušnosti; čini to toliko vješto da vrši trostruke manipulativni postupak: na prvoj razini ne samo da poigravanje opravjava lažnim čudorem, već i to čini u pasivnoj maniri – ne izražavački se otvoreno – pritom ostavljajući prostor za nagađanje (tko zna). Iako je njezina aluzija i više nego jasna, Lehotska se zapravo, na drugoj razini, igra sugestijama, vidno upravljajući muškom objektifikacija. K tome je, na trećoj razini manipulacije muškarcima, čak i izbor komplimenta indikativan: Lehotska ga ne ocjenjuje kao privlačnog, markantnog ili lijepog, već ga vrlo infantilno naziva simpatičnim, čime fiksira impresiju sebe kao neđužne, neiskvarene djevojke; time je ponovno vidljiv sudar s Giulijinim identitetom.

Shematično manipuliranje muškim udvaranjem iznova se razotkriva u svojoj sugestivnoj maniri: Lehotska ne ukazuje da sigurno postoji neka žena koja bi mogla voljeti grofa Keglevića, već izražava uvjerenje kako je on nužno poželjan baš svim ženama, pritom iznova neizravno uključujući u tu tezu i sebe, iako ustaje na već opisanom dojmu krjeposti i pasivnosti. Lehotska u slučaju Žigrovića, Patačića i Keglevića ne koristi izravno krjepost kao alat osude muškog promiskuiteta, no s Meškom čini upravo to, što ukazuje na činjenicu da metodično odabire ciljani pristup s obzirom na pojedinog muškarca. Ta činjenica, uz žongliranje identitetima, ukazuje na visoku razvijenu socijalnu vještinu i sposobnost prikrivanja vlastite okrutnosti, manipulativnosti i osvetoljubivosti. Ovo predstavlja točku sudara identiteta (Lehotske/Beate s Giulijom), s obzirom na to da su i Lehotska i Beata sposobne u procjeni ljudskog karaktera, za razliku od mlade Giulije, čija je istinska, a ne glumljena krjepost okrutno iskorištena. Time se razaznaje njezina osveta i prije nego što je se otvoreno povezuje s ubojstvima: namjerno repliciranje krjeposti i nedužnosti ovoga puta ne označava neupitno povjerenje prema muškoj figuri, već revanširanje. Biljana Oklopčić i Lucija Saulić u svojem tekstu Negativka (the Dark Lady) kao strategija rodnog otpora u djelima Marije Jurić Zagorke Lehotskin manipulativni konstrukt kontekstualiziraju kroz arhetip hetera\(^4\): u narativnom prostoru Tajne Krvavog mosta žena-hetera, Katarina Lehotska, kontrolira i subverzivno koristi muški jezik žudnje te pretvara muškarca u objekt patrijarhalne

\(^{84}\) Uputno je naglasiti kako osnovnu definiciju hetera kao žena koje su se isticale naobrazbom i (...) bile politički utjecajne (Enciklopedija.hr, n.d.) Oklopčić i Saulić proširuju Ulanovin argumentaciju iz 1971., pri čemu je hetera u ekstremnom smislu ilustrirana likom žene utpora koja karakteriziraju kako seksualna nemoralnost i nevjera i otrop prema ispranju društveno prihvatljive rodne uloge (Čale Feldman, et al., 2016, p. 22)
ekonomije: on je sada onaj koji ima uporabnu vrijednost, jer je konstrukt ženske imaginacije. Osobine arhetipa hetere u Katarine Lehotske razvijaju se kao posljedica društvene i ekonomske nužnosti, a manifestiraju se ne samo kao nesposobnost emocionalnog vezivanja te emocionalno i seksualno lutanje, nego i kao manipulacija osobama i događajima zbog osvete. Početnu naivnu žudnju i znatiželju (...) tijekom romana zamjenjuje zloća te je Julija/Beata/Katarina zavedena iz nevinosti u sublimno, iz romantičnog u monstruozno (...) (Čale Feldman, et al., 2016, p. 24) U dućoj je sceni pritom razlučiv licemjeran jezik muške žudnje kao gorivo Lehotske patologije.

- Mi baš i ne tražimo da nas tako silno ljubi! – primijeti Žigrović.
- Tražimo samo to da na muža neko vrijeme zaboravi. (Jurić Zagorka, 2004, p. 83)

Privatan razgovor Žigrovića, Patačića i Keglevića služi kao još jedna od spojica Lehotske i Giulije. Motivacija udvaranju Lehotskoj razotkriva se kao tendenca neobaveznom seksualnom odnosu s njom, a ne željom za ikakvim kompleksnijim odnosom. Kao i Giulia, Lehotska je muškarcima nezanimljiva kao osoba, već se muškarci prema njoj odnose kao prema željenom, neodoljivom objektu. Također, kao i Giulia, Lehotska je već u odnosu s drugim muškarcem, i iako će se taj brak razotkriti kao lažna konstrukcija, on je u tretiniku navedene scene realnost za muškarce koji joj udvaraju, a kojima ta činjenica, u kontekstu njihovog osobnog interesa, nije nimalo relevantna.

- Gospodine, što da mislim o muškarcu koji udatoj ženi govori o ljubavi?
- Da je njegova ljubav velika! (...) 
- Ali i to da vrlo slabo cijeni krijepost dotične gospođe. (...) Neću biti preljubnica! (...) No da ste me zaista voljeli ne biste mi to nikada rekli dok sam žena drugome, ili to makar ne biste izjavili onako kako jeste. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 192-194)

Za razliku od prethodno navedenih udvaranja, Lehotska Mešku ovoga puta puta otvoreno ukazuje na amoralnost njegovog udvaranja, s obzirom na to da joj udvara kao udanoj ženi. Meško, predstavljajući se kroz roman u kontekstima časti, pravičnosti i autoriteta, zapravo označava željenu mušku figuru za Lehotsku, a ta će se želja kasnije razotkriti preko povezanosti Giulije i Meškovog oca. Lehotska Mešku otvoreno spočitava njegov amoral i prikrihnu objektifikaciju žena (s obzirom na to da ljubavljju opravdava manjak poštovanja prema njezinoj obavezi s navodnim suprugom) te manjak dubljih romantičnih emocija i poštovanja ženskog integriteta (što se ogledava u njezinom komentarju kakav bi pristup, prema njezinom mišljenju, trebao proizaći iz ljubavi) i dalje ne izlazeći otvoreno iz granica podešenosti muškoj figuri (što se ogledava u njezinoj odanosti mužu). Krijepost se potvrđuje kao prioritet te ovakav pristup za Lehotsku urodi plodom, budući da joj Meško uskoro nudi brak, nakon čega mu Lehotska u navodnom povijesnom otkriva nedavnu muževu smrt te mu time postaje romantično dostupna, istovremeno se prividno zadržavajući unutar ženske norme, o kojoj će podrobnije biti riječi u posljednjem dijelu razrade.
Lehotskino licemjerje razotkriva se u komentaru uslijed zaruka Stanka i Ružice. Ova je scena indikativna jer osuđivanje Lizete Vojnić, čiju čast spasava njezina kćer navodnim zarukama, zapravo zrcali njezin zahtjev od Stanke, odnosno lažno pretvaranje da je aristokratski poručnik kako bi se ona neometano zabavljala, bez straha po njezinu reputaciju. Okrutna pseudo-majčinska figura tako je na drugoj razini ove scene izravno povezuje ne samo sa Stankom, već i s Ružicom, no pritom je važno naglasiti da Lizeta aktivno zavodi muškarca kako bi se ona neometano zabavljala, bez straha po njezinu reputaciju. Okrutna pseudo-majčinska figura razotkriva se u tome da obje majke žrtvuju svoje kćeri: barunica Vojnić laže Ružici da joj je Đuro bio ljubavnik, a Lehotska dvaput pokuša ubiti Stanku; okrutnost figure majke moguće je, s obzirom na dio razrade koji se tiče Zagorkinog života, ocijeniti i kao autobiografski element romana, te će o njoj biti više riječi u nastavku razrade.

Okrutna pseudo-majčinska figura također se pronalazi u komentaru uslijed zaruka Stanka i Ružice. Ova je scena indikativna jer osuđivanje Lizete Vojnić, čiju čast spasava njezina kćer navodnim zarukama, zapravo zrcali njezin zahtjev od Stanke, odnosno lažno pretvaranje da je aristokratski poručnik kako bi se ona neometano zabavljala, bez straha po njezinu reputaciju. Okrutna pseudo-majčinska figura tako je na drugoj razini ove scene izravno povezuje ne samo sa Stankom, već i s Ružicom, no pritom je važno naglasiti da Lizeta aktivno zavodi muškarca kako bi se ona neometano zabavljala, bez straha po njezinu reputaciju. Okrutna pseudo-majčinska figura razotkriva se u tome da obje majke žrtvuju svoje kćeri: barunica Vojnić laže Ružici da joj je Đuro bio ljubavnik, a Lehotska dvaput pokuša ubiti Stanku; okrutnost figure majke moguće je, s obzirom na dio razrade koji se tiče Zagorkinog života, ocijeniti i kao autobiografski element romana, te će o njoj biti više riječi u nastavku razrade.

Druga pojave dame u bijelom, ovoga puta Lehotske, korespondira sceni sa Stankom: jednako kao što zakamuflirana Stanka zavodi muškarca zaručenog s drugom ženom, tako i Lehotska od Pavla traži ono što joj ne pripada, s time da Lehotska usto leži u snažnoj poleti, dok Stanka blokira Mešku cvijeće i traži ga da joj ga vrati kad je ponovno sretne, kao dokaz iskrene ljubavi. Iako Meško odbija Stanki izjaviti ljubav (misleći da se radi o Ružici), ipak on koncu priznaje da se zaljubio u nju, a ne u pustolovku (kako naziva bivšu zaručnicu) te je ocjenjuje kao krasnu masku, a Pavao poklanjanjem prstena čini isto, s time da on od početka zna tko se nalazi ispod maske.

- ženo, zašto si moja zaručnica, kada me varaš?

Barunica probijedi, ponosno ga odmjeri i odvrati:

- (...) tebe sam držala najvećim vitezom ovoga svijeta, a ti mi sad dobačiš takve uvrede. (...) Ako se rastanemo, ubit će svaku ženu s kojom bi htio da se oženiš. (...) Ako te ne volim, zašto bih pošla za tebe? Nemam li na izbor prosaca? (Jurić Zagorka, 2004, pp. 393-395)

Ponovni izljev Lehotskinog licemjerja u ovog sceni ne otkriva samo nagon za patološkim laganjem (navodna uvrijeđenost uslijed Meškovih utemeljenih optužbi), već i raskrinkava njezinu narcisoidnost, te želju za apsolutnim obožavanom od strane muškarca. Traumu uslijed muške okrutnosti i izdajstva od ljubavnika Lehotska nastoji riješiti zahtjevom za
potpunom muškom podložnošću kojeg manipulativno kamuflira tezom da joj potone ionako pripada (ima na izbor prosaca), ali je ne zahtijeva samo od Meška, već i , kako je prethodno vidljivo, od Žigrovića i Pavla, kao i od ostalih muškaraca. Narcisoidnost joj pritom apsolutno onemogućava da sebe sagleda u jasnom svjetlu: premda seksualno promiskuitetna, zauzima stav da promiskuitet kao sredstvo opravđava željeni cilj (ne samo osvetu prema ljubavniciima, već i iskorištavanje svih muškaraca koji je objektificiraju) te nije u stanju podnijeti društvenu osudu, nastojeći je izbjeći pod svaku cijenu. Osuda društva koju doživljava nakon varanja čovjeka koji ju je silovao, za kojeg je prisilno udana – a koju smatra okrutnom i opravdano nepravednom (usprkos činjenici da je bila nevjerna, Giuliji ne samo da nije pošteno suđeno, već ju se u stot osudilo na smrt) – produbljuje traumu iz Venecije i rezultira time da si automatski opravđava svaki amoralni postupak.

| Kraj dviju krabulja prođe tog trenutka neka crna dama s vitezom i ljubomorno pogleda Meška. (...) Lijepa dama pod crnom krinkom pride Mešku čim je Patačić otišao, udari ga po ramenu i reče: |


Želja za obožavanjem razotkriva se kroz ljubomornu poglede prema Mešku, a paradoksalan spoj crne maske (koja simbolično insinuira manjak nedužnosti i nevinosti prisutnih u bijeloj boji, ali i poziciju nadmoći) i infantilnog pristupa Mešku (optužba da se ljuti na njega djeluje kao izjava djeteta, s obzirom na to da ponašajno uopće ne odaje takav dojam) aludira na slojevitost njezinog lika: fokusirano pročučava Meškovu interakciju s drugim likovima (bijelom krabuljom i dvorskom ludom) i odaje svoje emocije tek u kontekstu pogleda, no inače komunicira s drugim likovima kao da nije ništa primijetila (ovakav pristup zauzima često u toku romana), a kada konfrontira Meška, čini to kao nezadovoljno, znatiželjno dijete željno pažnje. Ovakva vrsta interakcije intenzivirana je crnom maskom, koja jednako tako ohrabruje već spomenutim paradoks, s obzirom na to da simbolizira tamu, težinu i ozbiljnost, a ne dječju naivnost.


Spomenuta objektifikacija Lehotske, ali prebacivanje odgovornosti na ženski lik razotkriva se i u kontekstu Meškove i Ružičine konverzacije: Meško ljubav izjavljuje Stanku, objašnjavajući svoje emocije nesvjesnim uslijed Lehotskinog navodnog zarožljanja. Ova izjava postaje tim interesantnija kad je se sagleda u kontekstu prethodno navedenog razgovora s Lehotskom, pri čemu ga ona optužuje da joj udvara iako zna da je udana, no on manjak obzira prema njezinom moralu i društvenoj reputaciji kao udanoj ženi opravdava velikom ljubavlju, premda vidno nastupa iz sebičnih pobuda. Isto je opravdanje emocijama prisutno kada govori o predanosti Stanku, te kada u idućoj sceni prekida zaruke s Lehotskom.

| - *Ti ljubiš drugu a mene ostavljaš, i to tako lako kao da se ništa nije dogodilo? Je li moguće da si to kadar učiniti ti, najpoštenija duša šta sam je srela u životu?* |

61
Nas dvoje nemamo si što spočitavati! Ja sam ljubio vašu ljepotu, a vi moje ime i novac. Zato ste učinili sve tako da u mome srcu doista nije bilo mjesta za pravu ljubav. (Jurić Zagorka, 2004, p. 669)

Lehotskin šok i osuda paradoksalno u ovoj sceni, usprkos njezinom amoralu, pokazuju kao posve osnovani, naročito u pogledu Meškovog odgovora. Patrijarhalna opresija razotkriva se u činjenici da Meško napuštanje Lehotske ne opravdava razočaranjem u njezin karakter uslijed otkrivanja njezine manipulativnosti i okrutnosti; on ukazuje Lehotskoj da je nikada nije promatrao dublje od njezine vanjštine, a iako njezin komentar proizlazi iz osude njegovog karakternog postupka (odnosno, činjenice da ju je napravio zamijenio drugom ženom), on svoj postupak opravdava idejom njezine proračunatosti i stava da ju je ionako zanimalo samo bogatstvo. Posljednja je njegova izjava posebice interesantna. Lehotska doista jest zaposlila Stanku kako bi si osigurala pristup Mešku bez rizika o društvene osude, no Meško tu činjenicu u ovoj sceni komentira ne samo kao zavjeru (koja to i jest), već i kao ideju da ga liši istinske ljubavi. Meško od početka romana Lehotsku otvoreno objektificira i pokušava pridobiti u svrhu vlastite seksualne fiksacije, za koju joj je čak bio voljan ponuditi i brak. Kada se ova izjava sagleda u kontekstu prethodne scene, postaje jasno da se Meško zaručio s Lehotskom jer mu je bila najpoželjnija u kontekstu izgleda, a ne karaktera, za kojeg zapravo nije bio niti zainteresiran. Osuda Lehotske da prema njemu nije gajila ikakvih emocija osim težnje za statusom razotkrivaju prebacivanje odgovornosti s Meška na Lehotsku nakon što nade poželjniju partnericu – Stanku.


Kada se Beata sa svojom modrom svjetiljkom odmakla od prozora sjeti se Meško prikaze što su je purgari vidali u Makarovoj kući. „To je ta vještica! (...)“ (Jurić Zagorka, 2004, p. 642)
Vještičja strana Beatinog identiteta – a tako i Lehotskinog, što će neizravno biti vidljivo u iduće dvije scene – razotkriva se, u ovoj sceni najavom, a ne reakcijom na ubojstvo. Ovaj Zagorkin postupak, za razliku od prethodnog vidanja vještic nakon ubojstva (što je vidljivo na početku razrade Giulije/Beate/Lehotske), ovoga puta izravno, a ne posredno, pripisuje odgovornost ubojstva na vješticu, odnosno Beatu, označavajući je – kao i Lehotsku – kao prikriveno dominantnu, a ne podložnu poziciju.

- Zar je žena koja se sama bacala iz naručja u naručaj i sramotila velikaški rod zaslužila nešto drugo?

- Sramotila je velikaški rod, ona, a ne vi koji ste svaki novi dan dočekivali besvjesno pijani? (…)


- Ja sam Julija! (…) I sada vas čeka moja osveta (…)! (Jurić Zagorka, 2004, pp. 643-644)

U sceni konfrontacije vještice i grofa Oršića događaju se tri zanimljiva trenutka. Ponajprije, ta žena Oršiću uopće nije poznata kao Beata, što će postati još evidentnije u idućoj sceni, ali Mešku će posve promaknuti. Potom, dotična se vještica direktno sukoblja s Oršićem, najprije ga identificirajući kao jednog od Giulijinih nevjernih ljubavnika (koji su nju osudili kao nevjernu), a potom ga osuđujući zbog licemjerja: njegovo opravdanje osude Giulije kao amoralne vještica kritizira, sugerirajući da je Oršić sa svojim razvratnim stilom života posljednji koji bi trebao ikoga prozivati za nedoličnost. Na trećoj razini primjetna je evolucija Giulije, koja sebe oslovjava kao Julija, a ne Giulia. S obzirom na Makarovu kasniju konstataciju kako pred njim stoji ono malo krasno djevojče kao razvijena krasotica, posve promijenjena i strašna (Jurić Zagorka, 2004, p. 711), Julija se otkriva kao sinteza traume i rješavanja iste u liku Lehotske i Beate. Simbolička evolucija imena (Giulia → Julija) odvija se u svrhu razjašnjavanja Giulijinog sazrijevanja u bijegu i ogorčenosti te mijenu iz nedužnog, naivnog djeteta u okrutnog serijskog ubojca koja patološki nastoji preuzeti vlastiti identitet, nepovratno izgubljen s obzirom na to da je Giuliju zamijenila Julija. Ova je vezanost s izvorom traume (u ovoj fazi u kontekstu licemjerja ljubavnika, a kasnije i zlostavljača kojeg se prisilno udala) ponovna aluzija na život u egzilu, o kojoj je već bilo riječi pri analizi Giulije. Robert D. Stolorow u djelu World, Affectivity, Trauma navodi pojavu analognu onoj koju spominje Brothers, pri čemu se Stolorow poziva i na Heideggera: Trauma razorno dokida svakodnevnu linearnost i „zanosan sklad temporalnosti“, osjećaj „protezanja“ od prošlosti do budućnosti (Heidegger, 1927). (…) Budući da trauma toliko duboko mijenja univerzalnu ili dijeljenu strukturu temporalnosti, traumatizirana osoba doslovno živi u drugoj vrsti realnosti, iskustvenom svijetu koji se čini nemjerljiv sa svijetom drugih (Stolorow, 2011, pp. 54-55). Izmještenost Julije koja progovara kroz Lehotsku/Beatu u ovom je kontekstu stoga vidljivo usmjerenata nastojanju izlaska iz egzila ili kazne zbog istog, a o patologiji tog izlaska/kazne bit će više riječi u sceni konfrontacije s Makarom.

Začuđenim očima zurio je Oršić u prijatelja.

- Zašto me tako gledaš, Janko?
Meškova reakcija prekida Anzelmov napad na Oršića, nakon čega *vještica* bježi, a Anzelmo pada u Meškovo zaborvanje, s ciljem pronalaska i oslobodjenja zatočene Stanke. Međutim, kada šokiranom Oršiću objašnjava da ga je napao gvardijan Anzelmo opsjednut opaticom Beatom, Oršiću vidno nije jasno o kojoj opatici Meško govori. Prilikom razvoja radnje otkrit će se da se Oršić nije nalazio s Beatom, već s Lehotskom i iako Oršić u nastavku scene konstatira za sebe da je *poludio* i da *zamjenjuje ljude* (Jurić Zagorka, 2004, p. 646), Meško se ne referira na Oršićevu zabunu s obzirom na to da ih prekida Anzelmo kad primijeti da mu je Meško ukrcao modri plašt kojim je pokrivao ubijene plemiće. Ovime je vidljiv još jedan indirektan Zagorkin postupak razotkrivanja prave naravi radnje, a sraz Giulije-Julije, Beate i Lehotske biva posve nezapažen od strane muških likova. Trenutak neprepoznавanja *vještica* posebice je interesantan s obzirom na to da Meško nije prepoznao glas vlastite zaručnice, kao što ne prepoznaje Beatin glas u idućoj sceni, iako (ispravno) misli da ga je čuo u razgovoru s Oršićem.

- (...) Ali, kao što vidim, i sestra Beata je ovdje! – pokaže Meško na stolicu u kutu sobe, na kojem je bila redovnička haljina.

Katarina pogleda stolicu i odvrati:

- Da, bila je ovdje! (Jurić Zagorka, 2004, p. 670)


- (...) Ona [Giulia], dapaće, smišlja osvetu, jer tvrdi da vam je silom postala ljubavnicom, a kada vas je njezin zaručnik oružjem prisilio da je vjenčate, vi ste je napustili i ona se bacila u naručaj drugome. (...) Da je niste napustili, možda ne bi tražila ljubav drugih.

- Varate se! Ona je u Mlecima sama došla u moj stan!
Početak konfrontacija Makara i Lehotske (kojemu sakriveni svjedoče Meško, Pavao, Duro i Patačić) započinje prividnim nazdravljanju Makaru i tobožnjom Lehotskinom željom za rješavanjem njegovog i Meškovog prijepora u vezi Giulije, pri čemu sakriveni velikaši vide kako Lehotska potajno u Makarovo piće stavlja otrov. Osveta biva jasna čak i prije nego što se Lehotska razotkrije: alkohol kojime se razmetao Makar dok je manipulirao Giulijinom pažnjom ovoga puta na isti način protiv njega koristi. Nazdravljajući Makarovom skorom imenovanju za ban, Lehotska mu se dodvorava kao i on njoj prije petnaest godine: njihova je komunikacija posve lišena ikakve prisnosti, a Lehotska mu dodaje otrov u piće odvraćajući mu pažnju ubacivanjem ogrjeva u kamin jednako kao što je on njoj odvraćao pažnju jelima i pićima dok je nije uspio napiti, pri čemu ona također ne izražava svoje namjere otvoreno. Potom započinje razgovor o Giuliji (u nastavku scene se oslovljava s Julija, kao i u sceni s Oršićem), nastojeći ga konfrontirati kao objektivni promatrač, no Makarove laži vidno oživljavaju traumu s obzirom na to da se ona prestaje pretvarati, skida vlasulju i identificira se kao Julija. Način referiranja Lehotska/Giulia-Julija perpetuira ženski savez i emocionalnu povezanost (prijateljica i posestrima) koji je sapet isključivo unutar nje same (svakog od svojih identiteta ona opisuje kao svoju prijateljicu), ali je i imenuje preko doživljene traume, s obzirom na to da Lehotsku izravno opisuje kao Giulijnin sliku i priliku, odnosno, kao Juliju, ishod i živuće naličje muške okrutnosti koju je u razgovoru s Makarom pokušala adresirati. O emocionalnoj disocijaciji i internalizaciji doživljenog nasilja, pri čemu se ista razriješiti patološkim repliciranjem izvana, pišu Edna B. Foa i Deana Hearst-Ikeda u tekstu Emotional Dissociation in Response to Trauma: Patološke reakcije na traumu i ekstremni stres bilježe se u psihološkoj literaturi čitavo stoljeće (...). Kao i u slučajevima nasilja nad djecom, disocijacija se povezuje s posttraumatskom psihopatologijom (primjerice, RIES, Beck Depression Inventory itd.) kod žrtava silovanja i neseksualnog nasilja (Michelson & Ray, 1996, pp. 207, 214). Aspekt posttraumatske psihopatologije je direktno razvidan iz sljedećeg navoda.

- (...) Kada su me devetorica plemića osudila na samostan, ti još uvijek nisi bio zadovoljan. Dao si me Žigroviću da me ubije. Tvoj sluga, koji je trebao da ti pomogne, smilovao se prošnji i nije izvršio osudu. (...) Krvlju neka mi plate što su mi oduzeli ime, sjaj i čast! (...)

85 Uputno je razjasniti pojam disocijacije te kako se ista odnosi na Lehotsku/Beatu-Juliju. Colin A. Ross navodi kako se disocijacija sastoji od tri faktora: upijajućim-imaginativnim angažmanom (u slučaju Julije, riječ je o patološkoj apsorpciji muške okrutnosti i imaginativnom usmjeravanju iste prema muškarcima), amnezija (ovaj faktor je teže detektirati pošto je kroz roman zapravo prisutna retorika njezinih drugih identiteta, dok se Julijino očitovanje otkriva tek na kraju romana, te je time kontakt s njezinim izvornim, traumatiziranim dijelom sebstva uvelike dokinut) te depersonalizacijadererealizacija (ovaj je faktor možda najizraženiji zbog činjenice da Giulia-Julija kreira dva identiteta kako bi se distancirala od istraumatisiranog dijela sebstva, što je ujedno služi kao alat rješavanja traume) (Michelson & Ray, 1996, p. 10).
Čin obrtanja muške okrutnosti i nadmoći u svrhu rješavanja traume u ovoj se sceni odvija na nekoliko razina: Giulia-Julija ovoga puta govori sama za sebe (a ne kroz Makarovo sjećanje): dobivanje glasa joj omogućuje spomenuti savez sa ženama na poziciji moći koje je sama stvorila (barunica Katarina Lehotska i Beata, nadstojnica samostana) a dotičnu poziciju moći preuzima i evoluirana Giulia kao Julija. Julija izokreće Makarovi igru: raskrinkava ga kao ubojicu (točnije, potencijalnog ubojicu, s obzirom na to da je nije doista uspio ubiti) te ukazuje da ju je podcijenio, jer je nagovorila Žigrovića (kojime manipulira i kao Lehotska) da je poštedi. Time ukazuje na vlastitu snalažljivost i održivost, ali i na izgrađenu patološku osvetoljubivost, koja se proteže od zavođenja muškaraca u jednom identitetu do ubijanja kroz manipulaciju nasilnim muškarcem u drugom identitetu, pritom čitavo vrijeme zastrašujući ljude. Ubijanje Makara predstavlja patološku viziju zatiranja izvora traume i jedina je svrha postojanja Julije, budući da, kao što je prethodno u razradi spomenuto, taj identitet, kao psihopatološku instancu njezinog korijenskog identiteta, preuzima onda kada želi kazniti one muškarce koji su ga ugušili.

- Otrovala ga je! Ovaj čovjek ne smije umrijeti! – reče Meško Ottenfelsu. (…)

Barunica se sabrala i rekla odlučno:

Premda od prethodno sakrivenih velikaša biva identificirana kao demonizirana osvetnica, Giulia-Julija/Lehotska/Beata nastoji verbalizirati svoju motivaciju, isprva lažući da Makara nije otrovala (premda tome svjedoče velikaši sakriveni iza zavjese), a potom je neizravno priznajući (da sam to i učinila), pritom ukazujući da to smatra svojim pravom i svojom odgovornošću, budući da smatra da je Makar dobio što je zasluzio, odnosno, da njegova kazna korespondira njegovom emocionalnom (zavođenje i mučenje Lidije), ekonomskom (pljačkanje s razbojničkom bandom) i sadističkom seksualnom razbojništvu (silovanje i pokušaj ubojstva Giulije). Iako se Lehotska/Julija referira konkretno na svoje iskustvo, Meško paradoksalno potvrđuje njezinu mišljenje, međutim, muški diskurs izostaje, a ovoga joj puta muška figura doista oduzima život. Premda patologija dotične pri rješavanju traume opravdava moralnu osudu, Meško svejedno Julijinu osudu naziva postupkom pustolovke, posve zanemarujući činjenicu da je dotičnu osobu i sam objektificirao). Osuđivanje Makara zbog toga što joj je uništilo život iz puke obijesti i bezobzirnosti poprima drugačije konotacije s obzirom na to da Meško Lehotsku smatra jednako nevažnom u kontekstu nje kao osobe, pri čemu zaboravlja inicijalno mišljenje o Giuliji. Premda patologija dotične pri rješavanju traume opravdava moralnu osudu, takva vrsta osude izostaje, a ovoga joj puta muška figura doista oduzima život.
- (...) Sada vidite da ste bili samo oružje u ruci ove žene. Kao barunica Lehotska osvajala je nevjernike ljubavni nekadašnje barunice Makar, a kao Beata izazivala je u vama ljubomoru i pričala vam gluposti o devetorici napasnika, da izvršite osvetu nad onima kojima se ona htjela osvetiti. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 716-717)

Anzelmov dolazak, primjećivanje Beate i zahtijevanje konfrontacije s Lehotskim rezultira Meškovim raskrinkavanjem višestrukosnosti Beatinog identiteta, kao i upravljanjem muškom figurom. Izravno nazivajući Giulijine ljubavnike nevjernima, Meško fokus poniče na Anzelmovu podređenu poziciju spram Beate, kao i način na kojim je perfidno upravljala njegovom objektifikacijom i željom za posjedovanjem Beate kao željene žene (tobožnja obrana od napasnika koji mu je žele oduzet). Kako bi mogla isti čin muškog posjedovanja i posljedičnog odbacivanja kazniti. Metodologiju okretanja muške objektifikacije protiv samih muškaraca kroz mehanizam Lehotske/Beata/Giulia-Julija, pri čemu je Lehotska služila kao mamac, Beata kao metoda, a Giulia-Julija kao uzrok, na koncu se pokazuje problematičnije od samih činova ubojstva, kao i od Giulijine izvorne traume.


Svjetlo u Makarovoj kući, a potom nasilno odvlačenje Giulije-Julije na Krvavi most služe kao simboličan prikaz nespašene žene, kojoj muška okrutnost zapravo presuđuje prije petnaest godina (ubijena je venecijanskim iglom, namijenjenom kažnjavanju muškaraca, a koja je označila i njezin kraj, što služi kao izravna aluzija na Veneciju kao početak izgona), mnogo prije nego što je išta skrivala. Naime, muški diskurs ukazuje različitu metodologiju sudjenja ženskom amoralu spram muškog amoralca, a time odaje i dvostruke rodne standarde: Giulij sude njezini nevjerni ljubavnic, a čovjek koji ju je prisilno oženio nakon što ju je silovao, nezadovoljan ishodom sudnješnjeg osudu odlučuje ju ubiti, dok Juliju ubija izmanipulirani zaštitnik, shvaćajući da mu ona ne pripada na njemu željeni način, niti mu je ikada pripadala. S druge strane, Makar, koji se otvoreno prikazuje kao zlostavljač, silovatelj, zavodnik, mučitelj i pljačkaš podliježe otrovu što mu ga Bepom prodaje Makaru, licemjerna osuda Makara i ljubavnika i pokušaj ubojstva) koje dovode do traumatiziranja i protjerivanja ženskog lika bivaju tek jedna od stavaka svih optužbi koje Meško uspjeva dokazati i prima zadovoljštinu, pri čemu mu se velikiši ispričavaju s Oprosti mi zabluđu (Jurić Zagorka, 2004, p. 727). Muškom liku (Žigroviću) se sudi putem drugog muškog lika (Meška), koji u njihove mehanizme nije uključen, dok se sudenje ženskom liku odvija kroz muški lik koji nije objektivan (Makar, Anzelmo). Sudenje i
namjera suđenja muškarcu usmjerno je prvidnom zadovoljenju moralne i etičke pravde (iako je zapravo riječ o muškim mehanizmima nadvladavanja), dok je suđenje ženskom liku usmjerno izguravanju istog iz pozicije viđenosti (odnosno, izgonu), ali i oduzimanju života, i to putem onih muških likova koji tudi život smatraju svojim vlasništvom, ali licemjerno osuđuju ženski lik koji primjeni mušku logiku. Obrtanje ove u romanu prihvaćene, a iznimno brutalne muške perspektive od ženskog lika prema muškom nije viđeno istovjetno muškom mehanizmu ukoliko ženski lik izlazi iz norme ženskosti (a brutalnim suđenjem muškarcima upravo to i čini): u tom je kontekstu ničiji, hajduk i otpadnik – analogno tome i nespašen.

2.6.3. Ružica Vojnić/ dvorska luda [goropadnica/ dama u bijelom/ dvorska luda]/

Ružica Ottenfels

- Tatice, tatice! – vršne toga trenutka ženski glas. Neka bijela sjena bacila se na Vojnića i nešto mu plačući šaptala. (...)

Stanko mehanički pruži ruku barunu a da nije znao što sve to znači. Mlada djevojka mu pride i kaže:

- Sve ću vam objasniti! Pružite mi ruku kao da se poznajemo! (Jurić Zagorka, 2004, p. 206)

Prvo pojavljivanje Ružice Vojnić snažno je nabijeno emocijama: Ružica trči prema ocu, zaziva ga poput djeteta (tatice) i uz plač pokušava spasiti i oca i Stanka od mogućih posljedica dvoboja, procjenjujući dvoboj pogrešnim i nepotrebnim. Kao što će kasnije ukazati Stanku, spašavanje proizlazi iz želje za uvjerenjem da njezina majka nije počinila preljub, odnosno, iz želje za čvrstim, neprekinutim obiteljskim vezama. Ocu stoga govori – kao što će se razotkriti iz daljnjih navoda – da Stanko nije posjećivao njezinu majku zbog želje za ljubavnim odnosom s njom, već zato da se zaruči s Ružicom. Premda u prvom trenutku oslikana izuzetno infantilno, kao očajno, uplakano dijete, iz posljedičnog prilaženja Stanku direktno je razvidna kompleksnog Ružičinog karaktera: usprikos strahu za oca te želji da spasi njega i nepoznatog joj poručnika, Ružica se nakon emocionalnog dolaska uspijeva u kratkom susretu sa Stankom emocionalno savladati, obećavajući mu objašnjenje, ali istovremeno otvoreno zahtijevajući Stankovo slaganje s njezinom igrom. Time je Ružica otpočetka svedoka izuzetno emocionalne ovore, te, kao što će biti vidljivo u daljnjem razvoju radnje, utješnjena u procjep između želje za emocionalnom sigurnošću (povjerenja u obitelj, primarno majku, i iskrenim romantičnim odnosom) i vlastitih sumnji u majčinu iskrenost, kao i razočaranosti u voljenog muškarca te na koncu, očajničke želje da zadrži kontrolu nad toliko joj potrebnom stabilnom zajednicom, koja će kasnije biti premještena na Stanka te potom na prijateljstvo sa Stankom.

Pod jednim stablom na samotnoj klupi sjedilo je mlado čeljade u bijeloj odjeći i s bijelim šeširicem na ljepoj glavi. Čim se poručnik približio ustade. Stanko joj pride, pozdravi je i htjede joj pružiti ruku.
Identitet Ružice Vojnić je dualnog karaktera, u korijenu predan figurama oca i majke, ali i, kao što će biti vidljivo u kasnijom razvoju, figurama voljenog muškarca, zaručnika Đure Ottenfelsa. Evolucija tog identiteta je prvo što je čitatelju predočeno, i to na neizravan način, s obzirom na to da je tek po završetku romana direktno objašnjen razvoj njezinog identiteta. Ružica se od nevinog i naivnog djeteta posredstvom majčinih manipulacija mijenja u starmalo djevojče, na izgled beznadno zaljubljeno u mladog poručnika Stanka, a u osnovi izmanipulirano od strane majke, čega je do određene mjere čak i svjesna, kao što će biti vidljivo iz navoda u romanu. Sličan gubitak djetinje nevinosti moguće je zamijetiti i u slučaju Giulije, premda je njezin gubitak nevinosti povezan sa seksualnim nasiljem (dakle, muškom okrutnošću) te izdajstvom zaručnika. Iako, dakle, proizlaze iz različitih figura, i Ružičin i Giulijin traumatičan gubitak djetinjstva povezan je i s obiteljskom krizom (tako da je kriza na prvoj razini povezana s obiteljskim izdajstvom: Ružicu izdaje majka, a Giuliju njezin brat, a na drugoj razini sa smrću u obitelji: u nastavku romana Ružičin otac umire, kao i Giulijin brat) te s izdajstvom zaručnika (Ružica povjeruje majčinoj laži da joj je Đuro bio ljubavnik, a Đuro istinu o udvaranju njezine majke priznaje tek na kraju romana, i to Mešku, dok Giuliju njezin zaručnik s drastično većom okrutnošću prisiljava na brak sa silovateljem). Dualnost Ružičine pojavne naglašena je u prvom privatnom susretu sa Stankom: premda oslikana kao dijete, odjeveno u bijelo, neiskusno i naivno, Ružičin je nas tup – suprotan prethodno analiziranoj bezazlenosti i naivnosti Giulije i Stanke – oprezan, metodičan, promišljen i sabran. Dozu odmjerenosti i svjesnosti vlastitog postupka moguće je uvelike pripisati aristokratskom načinu odrastanja, no ono što najjače svjedoči u prilog argumentu Ružice kao djeteta koje je odraslo prerano, jest sumnjičavost prema okolini pomiješana sa željom za iskrenosti i emocionalnom poteškoćom. Odbijanje pružanja ruke Stanku dok joj ne dokaže svoj moral te dok je ne uvjeri da nije bio ljubavnik njezine majke svjedoči sumnjičavanju koju Ružica vidno već posjeduje otprje, zbog koje posljedično od potpunog neznanca zahtijeva dokaz da joj majka ne laže. Samokontrola i odmjerenost s kojima Ružica nastupa, paradoksalno svojoj dječjoj pojavi, predstavljaju očajnički pokušaj zadržavanja stabilnosti životne slike u koju želi vjerovati; također, njezin razlučivanje o pružanju ruke zbog drugih i ruke pravog prijateljstva svjedoče određenom društvenom iskustvu, za koje je lako moguće procijeniti da potječe iz promatranja ponašanja roditelja, primarno majke, što također može poslužiti kao dodatan argument svjedočnosti o majčinom kalkuliranju. Tijekom romana, kada joj slika stabilnog obiteljskog okruženja bude nepobitno oduzeta, Ružičina samokontrola i odmjerenost eksplodiraju u očaj, suicidalnost i cinizam. Ružica je, također, jedini ženski lik čija trauma nastaje iz ženske (majućine) okrutnosti, no njezino spasenje, kao i u slučaju Stanke (kod koje trauma proizlazi iz muške, a nastavlja se i na žensku figuru), uvjetovano je spasavanju od strane muškarca.


Stanka je iznenadeno promatrala djevojku. Bilo je to pravo djevojčice, a glas mu je zvučao ozbiljno i promišljeno kao u tridesetogodišnje žene. (Jurić Zagorka, 2004, p. 208)
Dapače, mogu se zakleti! (…) 

Prividno pozivanje Stanka na red zapravo zrcali nepovjerenje u figuru majke, a ne samog Stanka, kojeg uopće ne poznaje, no čijem dokazu poštenja - zbog majčinog nagovaranja - naglašeno teži. Emocionalno nabijena parabola kojom Ružica želi Stanka potaknuti na iskrenost octrava sumnju unutar same Ružice: premda se kasnije otkriva da njezina sklonost prema poručniku Stanku izvorno proizlazi iz majčinih uvjeravanja i manipulacija o tome kako je on idealan za nju, mnogo idealniji od Đure (iako Lizeta Vojnić nastoji obojicu pridobiti za sebe), Ružica, usprkos poslušnom slijedenju majčinih manipulativnih naputaka, u kontaktu sa Stankom zahtijeva da joj se on moralno dokaže, svjedočeći već na toj razini nepovjerenje u majčinu prosudbu, ali ujedno i želju da istoj prosudbi vjeruje (u pogledu majčinog poštenja, ali i sugestije kako je Stanko idealan partner za nju). Majčin amoral usto, predstavljajući se kao Ružičina sumnja, ujedno – kako sama pripovijedja Stanku – u njoj potiče iznimno jak emocionalni reakciji koja eskalira do suicidalnih tendenacija, paralelno time izražavajući averziju prema ideji da dotičan amoral nema nikakvih točaka prekida (ona konkretnu točku prekida uvida u vlastitoj emocionalnoj reakciji, za koju smatra da bi trebala biti dovoljna za nečiji prestanak amoralnog ponašanja te taj argument koristi nastojeći Stanka nagnati na iskrenost).

Povjerenje u Lizetu vidno je suštinski narušeno, s obzirom na to da se Ružica okreće potpunom strancu, i to muškarcu kojeg sumnjiči za aferu s majkom, tražeći od njega verbalnu garanciju da se dotična afera nije dogodila. Korištenje ceremonijalnih riječi Ružice, te iste majci određene odmah nakon izjave, pa dovršene i potaknuti na jasno prepoznatljiv nedjelju, pokazuje otkupnolicu između majčine i Stankove prosudbe za Ružicu. Odašiljeno je prema Stanku iz zastrašivanjima, negdje između dubinske i površinske emocije, o čemu je majka često sjećala u crnom poručniku proizvodići točku prekida, a imajući ga u svojoj moći, poslati ga na male ružičine riječi, kojima se poključuje jako dobro i često izražavajući zajedničku sumnju koja se iznijima kako je on idealan partner za nju.

Rješavanje problematike pruža strogo odgovorne i emocijale značajke, svjedočeći je Ružica o tomu kako je na uživajući i njenom čekanju, a koja se iznijima kako je on idealan partner za nju. Emocijale značajke potiču ekspresivnu reakciju koja ujedno značajke jednostavnih uživa u smiješnom stvarajući iskrenost ocrtava sumnju unutar Ružice. Pravila emotivne upravljanja koja se iznijima kako je Stanko idealan partner za nju, cvijeće i želju da istoj prosudbi vjeruje (u pogledu majčinog poštenja, ali i sugestije kako je Stanko idealan partner za nju).

Povjeru u majku vidno je suštinski narušeno, s obzirom na to da se Ružica okreće potpunom strancu, i to muškarcu kojeg sumnjiči za aferu s majkom, tražeći od njega verbalnu garanciju da se dotična afera nije dogodila. Korištenje ceremonijalnih riječi Ružice, te iste majci određene odmah nakon izjave, pa dovršene i potaknuti na jasno prepoznatljiv nedjelju, pokazuje otkupnolicu između majčine i Stankove prosudbe za Ružicu. Odašiljeno je prema Stanku iz zastrašivanjima, negdje između dubinske i površinske emocije, o čemu je majka često sjećala u crnom poručniku proizvodići točku prekida, a imajući ga u svojoj moći, poslati ga na male ružičine riječi, kojima se poključuje jako dobro i često izražavajući zajedničku sumnju koja se iznijima kako je on idealan partner za nju.

Rješavanje problematike pruža strogo odgovorne i emocijale značajke, svjedočeći je Ružica o tomu kako je na uživajući i njenom čekanju, a koja se iznijima kako je on idealan partner za nju. Emocijale značajke potiču ekspresivnu reakciju koja ujedno značajke jednostavnih uživa u smiješnom stvarajući iskrenost ocrtava sumnju unutar Ružice. Pravila emotivne upravljanja koja se iznijima kako je Stanko idealan partner za nju, cvijeće i želju da istoj prosudbi vjeruje (u pogledu majčinog poštenja, ali i sugestije kako je Stanko idealan partner za nju).

Spriječila sam dvoboju namjerice. (...) Požurila sam i rekla sam ocu da ste se vi one noći uvakli k majci zbog mene, tajno zbog toga što ste znali da moj otac želi da podem za grofa Ottenfelsa i odbio bi vas. Vi ste, dakle, predobili majku za našu ljubav. Kada je otac došao, majka vas je sakrila. Prestrašila se njegovog gnjeva zato što me obećao drugome. (Jurić Zagorka, 2004, p. 211)
Ova scena zapravo svjedoči posljednjim tragovima Ružičine djetinjosti. Predstavljajući oca kao grubu, beskompromisnu figuru, Ružica istovremeno štiti majku na čak dvije razine: prvenstveno tako da pristaje na izmišljeni razlog Stankova dolaska (time ujedno iznova slijedeći majčine naputke kako je Stanko idealniji partner od Đure, pa odlučuje povjerovati ideji da je Stanko došao k Lizeti zbog zaruka s Ružicom), a usto predstavljajući vlastitu majku kao ženu nemoćnu pred muškarcem kojemu je podređena, premda postupak skrivanja Stanka i bezočnog laganja direktno dokida ideju Lizetine pokornosti mužu. Pokušaj da majku octra kao brižnu, emocionalnu i majčinski predanu predstavlja u ovom trenutku radnje apsolutni prioritet za Ružicu te očajnički od Stanka traži potvrdu željene iluzije. Potreba da u majci vidi saveznicu i zaštitnicu Ružići je važnija od njezine vlastite sumnje. Ovakav stav ne svjedoči samo djetinjoj predanosti majci (ali i ocu, kao što je vidljivo iz njezinog prvog pojavljivanja), već i podložnosti ženskoj/majčinskoj te muškoj/očinskoj figuri, koja – slično Stanki i Giuliji – upravlja njezinim ponašanjem, stavovima i odlukama. Dotičnu podložnost ona odlučuje percipirati kao utješnu i neupitnu, te kompenzira unutarnji emocionalni nemir zbog potisnute sumnje tražeći od Stanka potvrdu bezrazložnosti te sumnje; po utješnom dobitku te potvrde nastavlja zrcaliti podložno st, ovoga puta Stankovoj riječi. Vlastitu sumnju procjenjuje kao nedovoljnu i iznad svega, nepoželjnu i neugodnu, te očajničko traži utišavanje nemira uslijed te sumnje, time zrcaleći dječju potrebu za sigurnošću. Ovu je potrebu moguće povezati i s prethodna dva ženska lika: kao i Ružica, Stanka izražava težnju za obiteljskom zaštitom u obliku pseudo-majke/tetke Lehotske, s time da je za Stanku važna i materijalna sigurnost koje u početku nema (za razliku od Ružice, odrasle u aristokratskim krugovima), dok Giulia izražava težnju za zaštitom (ili barem humanim ubojstvom, ukoliko on donese takvu procjenu) od strane voljenog muškarca, zaručnika Bepa.

- Htjela sam spasiti i oca i vas! (...) Vas se to neugodno dojmilo – prekine šutnju Ružica. – Umirite se, gospodine barune! Ja sam već napola zaručena, gotovo sasvim zaručena.

Obole je šutjelo. Tada Ružica odjednom zaplače. (Jurić Zagorka, 2004, p. 211)

U ovoj je sceni aspekt podložnosti identiteta Ružice Vojnić izuzetno vidljiv: izražavajući želju za spašavanjem oca i nepoznatog joj poručnika (a indirektno i majke, odnosno povjerenja prema majci i majčine reputacije), Ružica izravno negira vlastitu korist kao povod njezinim postupcima. Očajnička želja za utjecajem, bliskošću i zaštitom, koja je ilustrirana njezinim plačem, ujedno je i zaštitu drugih likova, s time da je za Stanku važna i materijalna sigurnost koje u početku nema (za razliku od Ružice, odrasle u aristokratskim krugovima), dok Giulia izražava težnju za zaštitom (ili barem humanim ubojstvom, ukoliko on donese takvu procjenu) od strane voljenog muškarca, zaručnika Bepa.

Ovo je scenarij koji počinje Ružicinu produženu emotivnu dijalogu s Stankom. Ružica se otiča od izmislenog razloga Stankova dolaska, iznimno je emocionalna i dokida ideju Lizetine pokornosti mužu. Odlučuje se da očaje od Stanka, negirajući vlastitu korist kao povod njezinih postupki, te izrazite neugodnosti i nedovoljnosti sumnje. Ovo je scenarij koji počinje Ružicinu produženu emotivnu dijalogu s Stankom. Ružica se otiča od izmislenog razloga Stankova dolaska, iznimno je emocionalna i dokida ideju Lizetine pokornosti mužu. Odlučuje se da očaje od Stanka, negirajući vlastitu korist kao povod njezinih postupki, te izrazite neugodnosti i nedovoljnosti sumnje.
spomenutom muškarcu), a nakon toga prihvaćanjem života bez romantične ljubavi, kao što je vidljivo u idućoj sceni.

- (...) Ostat ćemo neko vrijeme za svijet zaručeni, a onda ćemo se rastati.

- Ali vi ćete ostati osramočeni.

- Neće! – upadne u riječ grof Đuro. – Kad god Ružica zaželi, mene će uvijek naći!


Dolazak Đure, zburnjenog Ružičinim defetističkim stavom (što je zapravo začudno s obzirom na to da je svjestan karaktera i utjecaja njezine majke, kao što će biti vidljivo u nastavku radnje), izravno čuđenje Ružičinoj ideji privremeni lažnih zaruka na kraju kojih Ružica planira prihvatiti društvenu osudu (ili bolje rečeno procjenu) odbačene žene kojoj je uskraćena bračna zajednica – riješiti Đuro, izražavajući mišljenje da Ružićin dobar glas ovisi o muškom prihvaćanju i odobravanju. Premda Đuro nastoji time Ružici izraziti odanost i razumijevanje, nijedan od njih dvojice ne razumije doista problematičnost Ružičine situacije: i Đuro i Stanko su zapravo poprilično svjesni Ružičine obiteljske situacije (budući da su obojica bila u izravnom kontaktu s Lizetom), ali ne uvidaju korelaciju između one i situacije i Ružičine tuge, odnosno, o dotičnoj uopće promišljanju, a u ovoj se sceni vidljive i točke povezanosti i odvojenosti između Ružice i Giulije: obje bivaju upućene u samostan, s time da je Giulia u početku na to prisiljena, dok Ružica tu odluku donosi sama. Međutim, bez obzira na prividnu razliku između navedenih situacija, i Giulia i Ružica zapravo odluku o samostanu donose same, a od nje same i odustaju, iako je razvidno da nijedna doista ne želi samostanski život: Giulia koristi samostanski identitet kao jedan od alata ostvarivanja svojih namjera, a Ružica pak kao signal pomirenja sa samotnim životom. Giulia, međutim, ne odustaje od identiteta Beate do samog kraja romana (premda se, kao što je već rečeno, ne identificira doista sa samostanskim životom), dok Ružica na koncu odustaje od čitave ideje zaređivanja i samotnog života. Dodatna je razlika između motivacija o zaređivanju: Giulia preko Beate prividno prihvaća mušku osudu, iako je subverzivno okreće protiv samih muškaraca, dok Ružica posve prihvaća i internalizira posljedice majčinog amorala, vidjevši ih kao svoje u smislu gubitka stabilne obiteljske zajednice i željenog muškarca.

86 Ovakav pogled muškarca na ženu, fokusiranog jedino na težnje prema istoj (umotane u romantičnu tendenciju) uz manjak razumijevanja i ideje za razumijevanjem osobnosti željene žene, perpetuiru patrijarhalnu matricu unutar koje žena nije doista biće ravnopravno muškarcu (te shodno tomu kao takva nije sagledana u punini svojeg identiteta), već je objekt jednosmjerne težnje, bilo one romantičnog ili seksualnog tipa.

87 Ironična je činjenica što je jedan od te dvojice zapravo žena, usredotočena na vlastite romantične težnje, još umnogočemu naivne perspektive te posljedično zrcali i Đurin stav apsolutnog nerazumijevanja Ružičinih motivacija.

88 Giuliju isprva na samostan osuđuje aristokratska porota, ali nakon što ta osuda bude zamijenjena Makarovim pokušajem da je ubije, ona nakon tajnog bijega samostalno odlučuje otići u samostan i kreira identitet koji je na prvi pogled posve predan samostanskom životu, kao porugu muškoj kazni. Slično tomu, Ružica samu sebe osuđuje na samostanski život, no na koncu se predomisli.
- Da se okliznem? Zar bi to bio velik događaj? U „Vražjem ždrijelu“ ima mjesta i za mene. (...) Ne ljutite se, poručniče, ja se samo šalim. (...) Podajte mi ruku, da se zaista ne okliznem.

(...)


Ova scena nudi pet razina tumačenja Ružice Vojnić. Na prvoj razini, Ružica doživljava potpuni emocionalni krah, koji je čitatelju nerazumljiv u trenutku odvijanja scene, a objašnjen je tek naknadno u romanu. Scena pokušaja suicida slijedi nakon Ružičine odluke povratka romantičnoj vezi s Đuro, kojim onemogući njezina majka, lažući Ružici da joj je Đuro bio ljubavnik. Krah je u ovom slučaju dvostruk za Ružicu: izdajstvo od strane voljenog muškarca nepodnošljivo je intenzivirano majčinim izdajstvom, koje slama svaki trag iluzije o povezanosti s majkom, stabilne obiteljske zajednice i mogućnosti romantične sreće. Ideja da pogine padom u Vražje ždrijelo, kao što kaže Stanku, teško da je velik događaj, s obzirom na to da je za Ružicu trajno razrušena ideja ikakve emocionalne sigurnosti ili obiteljske stabilnosti. Druga razina označava posljednji trag Ružice Vojnić, s obzirom na to da ova scena zapravo predstoji prijelazu u dvorsku ludu, goropadnicu koja izražava prijezir prema muškoj osudi, a dotična druga razina također rezultira trećom razinom, najavom muškog spašavanja. Prije negoli ih spase razbojnici (i upotrijebe za vlastite planove), Ružica poklepane pred očajem i tugom te se odlučuje ubiti, paralelno određivši Stanku kao kolateralnu žrtvu. Osuda Stanke, odnosno Stanka, zrcali tako na četvrtoj razini tumačenja majčinu osudu: majčino narcisoidno nezadovoljstvo manjkom muške pažnje prelampa preko Ružičinih leđa, a istu metodu nesvjesno ona upražnjava sa Stankom, za kojeg zna da je nesretno zaljubljen(a), ali zna i da joj ne može pružiti željenu sreću, kao i to da ona ne želi doista brak s poručnikom. O odnosu majke i kćeri piše i Hendrika C. Freud u svojem djelu *Electra vs Oedipus*, naglašavajući da je koncept majčinske ljubavi nastao nakon osamnaestog stoljeća; prethodno razvoj djeteta nije povezivan s pedagoškim metodama odgoja, no nakon razvitka koncepta majčinske ljubavi, kreira se konflikt između interesa majke i djeteta (Freud, 2011, pp. 36, 43). Ovaj je konflikt u kontekstu ženskog djeteta, sugerira autorica, specifične narcisoidne prirode budući da su majka i kćer istog spola te mogu razaznati vlastiti odraz jedna u drugoj; pri čemu ovu simbiozu autorica komentira na sljedeći način: ukoliko se majci svida vlastiti način funkcioniranja i seksualnog života, moći će to prenijeti na kćer te joj kćer neće biti nužna u kontekstu osobne potvrde/zaudoljstva. U tom se slučaju djevojka može dodatno osjećati voljeno i ohrabreno od majke. Ipak, simbiotsku iluziju ne kultivira samo majka, već i kćer (Freud, 2011, pp. 87, 107). Sličnost konteksta Lizeta-Ružica i autoričine argumentacije nalazi se upravo u spomenutoj simbioznoj iluziji, kao i u *Lizetinom egu*: izvorno se ego majke preko djeteta potvrđuje na suptilnijoj, diskretnijoj razini, a iluziju simbioze afirmira i Ružica namjerno negirajući sumnju u majčin moral i iskrenost, žudeći za idejom dubokog odnosa s majkom. Interesantan aspekt zadovoljstva majčinog funkcioniranja i seksualnog života implicira odnos s muškom figurom, time posredno zracleći poziciju u patrijarhatu, pa je moguće zaključiti kako se patrijarhalni obrasci koje internalizira (ili, u drugim slučajevima, ne internalizira) majka tako prenose na kćer. U ovom je kontekstu stoga vidljivo da Lizeta
upravo vlastiti osjećaj nedostatnosti u odnosu s muškarcem projicirajući isti na figuru kćeri, te joj osjećaj nadvladavanja kćeri u kompeticiji za mušku pažnju omogućava potvrdu vlastite vrijednosti. U slučaju ove scene, Ružica – iako, za razliku od Lizete, ne polazi od ideje kompeticije – zrcali majčin obrazac okrutnosti, dijelom kompenzira projicirajući isti na figuru kćeri, te joj osjećaj nadvladavanja kćeri u kompeticiji za mušku pažnju omogućava potvrdu vlastite vrijednosti. Suicidalnost, odnosno, tendiranje istoj, istovremeno je na petoj razini t(105,139),(868,245)

- Tako? To dokazuje kakvi ste! Najprije ste ljubili mene, zatim ste me obnoć zaboravili i zaljubili se u poručnika, a sad odbacujete i njega. Tko je sad na redu?

- Vi, gospodine grofe, niste!


Izrugujući se muškom pozivanju na očitovanje (tko je sad na redu?), Ružica ulazi u rubni identitet dvorske lude (vi niste!): iako se navedeni prijelaz u novi identitet po svoj prilici odvija i prije ove scene (vjerovatno ubrzo nakon neuspjelog pokušaja samoubojstva), ključna je činjenica da je upravo u ovoj sceni taj prijelaz obznanjen muškim likovima. Identitet dvorske lude sazdan od tri uloge: goropadnice, dame u bijelom te na koncu maske dvorske lude. U ovoj sceni Ružica otvoreno preuzima uloge goropadnice te odbrusi Đuri da njezin}

89 Ovaj je aspekt projiciranja traume prisutan i kod Giulije-Julije, premda je kod Ružice sapet na jednu epizodu, dok kod Giulije-Julije preraste u trajnu patologiju.

90 Moguće je, također ustvrditi kako Meško, Đuro i barun Vojnić predstavljaju za Ružicu tri najvažnije muške figure, s iznimkom Stanka s obzirom na to da je u ovom trenutku Ružica već zna da je Stanko zapravo Stanka (ova se scena odvija nakon Žigrovićevog pokušaja trovanja Stanke, pri čemu se Ružica nenadano pojavljuje kod Stanka i doznaje od njega/nje istinu). Svaki od tih figura ima različiti značaj za Ružicu te su sva trojica predmet osude zbog različitih razloga. Oca osuđuje jer je nije zaštitio od majke, ali ga i štiti zadržavajući obiteljsku istinu za sebe do trenutka njegove smrti; Đuru također osuđuje zbog izdajstva i promiskuiteta (premda ju je u promiskuitet uvjerila majka) te licemjernog pozivanja Ružice na red, zbog čega ga i kažnjava hladnoćom, dok Meška osuđuje zbog pozivanja na čestitost, moral i pravičnost, iako paralelno objektifikacijom i prikrivenom trivijalizacijom ženskih likova pokazuje zapravo primaran fokus na vlastiti ego. Ovime je spomenuta scena prijelaza u rubni identitet važna budući da ilustrira direktnu konfrontaciju s muškim likovima i patrijarhalnom matricom.

91 Ključno je shvatiti zašto su navedene uloge zapravo uloge, a ne identiteti za sebe. Identitet dvorske lude, iako višestruk, zapravo je zaokružena kritika patrijarhata upućena u oblik predstave, Ružica je - iako toga muškarci u ovoj sceni nisu svjesni - i dalje potajno podložna patrijarhalnoj normi, i usprkos goropadnim provokacijama i cinizmu, ne izlazi iz patrijarhalne norme ženskosti: i dalje štiti oca (mušku figuru) te nije doista promiskuitetna. Ružica, usprkos maskama i manjku negiranja maski (premda se odijeva u dvorsku ludu, nije i bijela dama, no to...
romantični interes nije Đurin problem, time izlazeći iz normativne pokornosti i podložnosti muškoj figuri, kao i ideje ženske pasivnosti. Uhvativši Ružicu kako se noću šulja blizu njegove sobe, Meško pogrešno zaključuje kako Ružica prema njemu gaji romantične osjećaje, a do istog zaključka dolazi i Đuro, premda se u kasnijem razvoju romana otkriva da je Ružica zapravo uhodila Lehotsku, ne bi li je pred Meškom raskrinkala i ujedno mu ukazala da je za njega bolja partnerica njezina prijateljica Stanka (Jurić Zagorka, 2004, p. 579). Ružica, međutim, u gornjoj sceni odbija Đuri i Mešku odati pravi razlog šuljanja oko Meškove sobe, a situacija eskalira nakon što Ružica zaniječe Meškovu ideju da ga je tražila kako bi tražila Meška kako je trebala sa njim razgovarala o Stanku te izjavi da Stanka više ne voli. Licemjerno optuživanje Ružice za promiskuitet potom rezultira njezinim izražavanjem prkosa i cinizma, a dodatno je problematično što se unutar iste scene indirektno otkriva, kroz Đurino i Meškovo iznenadenje Ružičinom reakcijom, da je dotična optužba (odnosno, dovođenje Ružičinog morala u pitanje) zapravo bio muški alat da je emocionalno prisile na iskrenost u vezi njezinih namjera. Činjenica da obojica direktno izražavaju stav da je Ružica kriva dok joj se ne dokaže nevinost, što bi, da je apsolutno nužno da ona svoju nevinost gorljivo dokaže (očekivali su da će djevojka planuti), naročito ako je na to nagnaju moralnim i emocionalnim ucjenama, razotkriva trivijalizaciju integriteta žene, koja biva tim očitija kad se supostavi karakterima muških likova od kojih proizlazi dovođenje Ružičinog morala u pitanje: Đuro nije iskren prema Ružici i nikada joj izrijekom ne priznaje postupke njezine majke, već se povjerava Mešku (Jurić Zagorka, 2004, p. 659): drugim riječima, Ružicu ne vidi kao sebi ravnopravnu i kao osobu s kojom bi u prvom redu trebao komunicirati, već je idealizira i očekuje njezinu podložnost (bez obzira na njegov manjak iskrenosti) te je verbalno napada kada je iskrenost postupci ne poklope s njegovim očekivanjima. Meško, pak, rapidno zamjenjuje svoju zaručnicu s drugom željenom ženom, koju procjenjuje kao podobniju i koju također idealizira te ne uviđa problematičnost tog postupka. Ružica, međutim kroz ulogu goropadnice, indicije o vlastitom promiskuitetu odbacuje s prezirom, također izražavajući mišljenje da im se uopće nije dužna opravdavati niti objašnjavati svoje postupke.

Ottenfels se prenerazi. Oči mu iskoče. Pohiti kao pomaman Mešku, istrgne mu iz ruke komad svile i stade zapanjen. (...) Djevojka je stisnula mala usta i poraženo stajala pred svojim bivšim zaručnikom. (...) Ottenfels se napokon okrene prema Mešku

- Ovaj svileni šal poklonio sam jednom svojoj zaručnici, baronesi Ružici Vojnić, i dao izvesti slova B. R. Imala su značiti: Baronesi Ružici.

(...) Čekao je da djevojka nade bilo kakav izgovor, a on će ga prihvatiti i opravdati je, ali Ružica stoji pred Ottenfelsom kao osuđenik koji je netom priznao zločin i čeka osudu. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 354,355)

Druga uloga identiteta dvorske lude, uloga dame u bijelom, zapravo je prividnog karaktera i ne očrtava stvarne Ružičine postupke, već, kao i u slučaju Stanke i Lehotske, predstavlja tek kasnije otvoreno priznaje, ne izražava doista revolt prema muškoj figuri (kao što to Giulia-Julija), već ga čini predmetom sprdnje, pri čemu se razaznaje da su dotične uloge zapravo varijacije identiteta dvorske lude, a svrha toga identiteta – epizodna sprdnja i osuda - otkriva se povratkom u žensku rodnu normativnost koju propisuje patrijarhat.
izlazak iz podložne ženskosti koju diktira patrijarhat. Identificiranje Ružice kao bijele žene koja se noću ušuljala u Meškovu sobu i poljubila ga zapravo je trenutak zabune (koji čitatelju nije razvidan, pa je samim time značajan), s obzirom na to da Meško dotičnoj bijeloj dami otima komad šala prije nego dotična pobjegne, a Đuro taj šal prepoznaje kao onaj koji je poklonio svojoj tadašnjoj zaručnici, samoju Ružici. U ovoj su sceni stoga ključna tri trenutka. Prvi ključan trenutak upravo je spomenuta uloga dame u bijelom, koja je u osnovi dualna (likovi koji se doista izdaju za damu u bijelom jesu Stanka, koja maskirana noću dolazi Mešku te Lehotsku, koja maskirana kade u viteškoj dvorani i zavodi Pavla), premda sva tri analizirana ženska lika u ovom ili onom trenutku ulaze upravo u tu ulogu, baš kao i Ružica u gore navedenoj sceni, preko šala za kojeg se tek kasnije otkriva da ga je zapravo posudila Stanki. Ružica, međutim, ovom scenom nije samo indirektno povezana sa Stankom, već i, na drugoj razini ove scene, s Giulijom. U sceni koju Makar prepričava Mešku, Giuliju njezin zaručnik također poziva na red nakon što je pronađe u Makarovoj spavaćoj sobi. Sličnost s Giulijom očituje se u sudaru Meška koji se jednom i drukčijem može utvrditi u ovoj ili onoj trenutku: Meško u sebi donosi odluku da će poduprijeti Ružičino opravdanje ukoliko ona shvati da je nužno da se objasni i opravda, odnosno, ako ispuni muško očekivanje o ženskoj podložnosti. Ovako, Đurino pozivanje Ružice na očitovanje – premda ne samo joj više nije zaručnik, već je, koliko je Ružici poznato, također bivši ljubavnik njezine majke – kao i Meškovo, kojeg osuđuje zbog slijepog obožavanja Lehotskine privlačnosti i ignoriranja

- Ružice, govori, reci bar riječ u svoju obranu! Zar je moguće da si u nekoliko mjeseci ljubila trojicu?

Djevojka podigne oči, pogleda Đuru pogledom punim prezira i odvrati:
- Vi ste danas svoje mišljenje o meni već rekli. Bilo vam je, dakle, slobodno misliti što vas volja. (Jurić Zagorka, 2004, p. 355)

U ovoj se sceni, dakle, prekida sudar s korijenskim identitetom Ružice Vojnić te se ona vraća u ulogu goropadnice, s obzirom na to da je Đurina osuda, premda emocionalno bolna, asociira na njegov amoral (odnosno, onaj u kojeg ju je uvjerila Lizeta). Osuđivanje muškog licemjerja kod proživanja žena i muškog relativiziranja vlastitog amorala dodatno je naglašen u idućim scenama. Usto, Đurina pozivanje Ružice na očitovanje – premda ne samo joj više nije zaručnik, već je, koliko je Ružici poznato, također bivši ljubavnik njezine majke – kao i Meškovo, kojeg osuđuje zbog slijepog obožavanja Lehotskine privlačnosti i ignoriranja
znakova o njezinom stvarnom karakteru, štoviše, apsolutne nezainteresiranosti za svoju zaručnicu izvan slike koje je o njoj izradio, služe kao dodatna motivacija Ružičinom povratku u rubni identitet i ulogu goropadnice, ogorčene i revoltirane što je prozivaju muškarci čije ponašanje u svakom slučaju ne smatra moralnim. Uloga goropadnice ponovno je povezuje s Giulijinom traumom u Veneciji, koja s istim prezirom adresira brak na koju ju je prisilio muškarac kojeg je prije slijepo obažavala, bivši zaručnik Bepo92, zrcaleći muško očekivanje spram žena, kojeg ne samo da se odriče (mislite što vas volja) već ga i označava kao vlastiti motiv prestanka komunikacije, odbijajući je voditi tako da se opravdava (vi ste svoje mišljenje o meni već rekli) te tako subverzivno muškarcima prepušta da se nose s neugodom gubitka kontrole nad ženom. Neugoda je doista velika, sudeći po idućem Đurinom postupku, koji posegne za pištoljem da se ustrijeli, nesposoban nositi se s Ružičinim izlaskom iz okvira idealizirane žene. Muška auto-viktimizacija jest također već što spaja Ružicu i Giuliju: Makar se predstavlja kao žrtva prisilnog braka i, kako je vidljivo u sukobu s Lehotskom, Giulijine manipulacije (iako krivica nije doista njezina), a Đuro kao žrtva razočarenja razvratom voljene žene (iako je njezin razvrat umislio, a vlastiti nije vidio nužnim poricanja i dokazivanja suprotnog), I Ružica i Giulia bivaju portretirane kao razvratnice, a činjenica da obje u osnovi polaze od odanosti jednom muškarcu (Giulia Bepu, a Ružica Đuri) postoje irrelevantna kada razočaraju voljenog muškarca, koji pritom ignoriraju vlastitu krivicu (Bepo sili zaručnicu na brak s čovjekom koji ju je silovao, a Đuro šuti o igricama Ružičine majke). Indikativan je i pravi razlog, ujedno i uzrok, suočenja koja proizlaze iz majčinskog izdajstva, pri čemu prkos premješta ne samo na mušku figuru, već i na surogat majčinske figure, barunicu Lehotsku.

- Korite me? Više ne primam ukore ni od koga. Ni od oca, ni od matere, ni od vas!

- (...) Nekoć ste bili nježna, plaha i dobra pjesnička duša. Odbacili ste Đuru zato što je imao odviše „muškaračke“ nazore. A vi sada govorite više nego muškarački. (...) Što bih rekao Đuri?

- Da mi je vrlo žao što je to učinio i želim da što prije ozdravi.

Meško je na trenutak promatrao Ružicu i morao je priznati da je zaista lijepa i dražesna. Sjetio se poljupca one tajanstvene noći i pomislio: „Kako mogu usta koja umiju tako lijepo ljubiti ovako ružno govoriti!“(...)


Osuđivanje muškog licemjerja i razotkrivanje objektifikacije žena Ružica iznova upražnjava u interakciji s Meškom, nakon što ustrijeljenom Đuri bude pružena potrebna pomoć. Premda će se kasnije složiti s Meškovim odabirom Stanke za ženu (i veseliti se prijateljičinoj sreći),

92 Giulijina osuda, iako na prvi pogled korespondira Ružičinoj goropadnosti, dovodi do uloge bludnice, no premeće se u optpadnicu od društva nakon daljnjih instanci muške okrutnosti: Giulia ne samo da osuđuje muško licemjerje, već ga i brutalno kažnjava, čineći to kroz vještičnost (u kojoj se pojavljuju i Beata i Lehotska).

77
Ružica ga u ovoj sceni proziva – baš kao i Lehotska kad joj priznaje ljubav prema Stanki – zbog fokusa na drugu ženu, a ne na vlastitu zaručnicu. Uloga goropadnice, iznova se afirmira u njezinom propitivanju Meškove predanosti ženi koju je zaručio, iako sama Ružica osuduje Lehotskin amor. Interesantno je, stoga, zamijetiti kako Ružica u svojem rubnom identitetu (bijela dama/goropadnica/dvorska luda) dovitljivo identificira objektifiranje druge dvije žene, Meškov manjak predanosti Lehotskoj i interes za privlačnu, tajanstvenu damu. Potvrda Ružičine osude nalazi se u Meškovom čuđenju Ružičinoj karakternoj promjeni, gdje se direktno otkriva njegova osuda Ružičinog manjka opravdavanja vlastitih postupaka. Izjavu da više nikome ne odgovara Meško konfrontira s očekivanjima spram toga kako bi se trebala ponašati, a kad je upita za poruku koju će prenijeti Đuri, Ružica – koja zapravo Đuri nije ništa dužna – mu izražava dobre želje. Rezultat ove interakcije jest Meškovo razočarenje Ružičinim inatom i cinizmom (iako Ružica tek odbija polagati račune osobama koje ne poštuje: ocu koji krije majčin razvrat, majku koja je voljna žrtvovati svačiju sreću radi afirmacije svojih egoističkih težnji te Meška, koji se raspituje o nepoznatoj zavodnici dok vlastitu zaručnicu zanemaruje i zaboravlja), kao i konstatacija da izlazi iz okvira dolje svake žene upražnjavanjem novootkriivenih muškaračkih nazora. Prozivanje muškaraca zbog minorizacije žena i zrcaljenja njihovih stavova (Đurini muškarački nazori pritom nisu dovedeni u pitanje, za razliku od Ružičinih) Meško – koji se čitavi roman izdaje za časnog i moralnog poštenjaka – zrcali mizogin aspekt patrijarhalne norme, a Ružin revolt spram iste ocjenjuje kao ružan govor.

- Moram priznati da nisam mogao zaboraviti cjelovat s mladahnih usana. (...) Ona ne zna za to. (...) Ali ja onu damu koja me posjetila noću ne ljubim. Ne bih mogao voljeti ženu koja mi se nudi na takav način.

Ružica odmjeri Meška i odvrati:

- Vi ljubite samo žene koje se nude i drugima. (Jurić Zagorka, 2004, p. 360)

Objektifikacija žena biva još očitija Meškovim odgovorom na Ružičino pitanje zašto se fokusira na nepoznatu ženu budući da je već zaručen. Meškovo pozivanje na časno djelovanje i karakternu čvrstim razotkriva se kao ispraznjenja konstrukcija na čak dvije razine: u prvom redu, s obzirom na to da otvoreno priznaje Ružici da nije sa svojom zaručnicom iskren. Lehotsko ne samo da uopće nije upoznata s činjenicom da se njezinom zaručniku udvara druga žena, već nije ni svjesna toga da se njezin zaručnik - umjesto da zanemari udvaranje te žene, koja po svoj prilici zna za njegove zaruke, budući da su poznate svima u društvu, i usredotoči se na ženu koju kani oženi - aktivno nastoji pronaći nepoznatu zavodnicu, čak je

smatrajući privlačnom (nisam mogao zaboraviti cjelov s mladahnih usana). Omalovažavanje žena i vlastito licemjerje Meško otkriva i na drugoj razini tijekom interakcije s Ružicom: iako otvorenno priznaje da nastoji locirati nepoznatu zavodnicu jer mu se svido poljubac te već spomenuto neiskrenost prema ženi s kojom je zaručen ne dovodi u pitanje, na koncu amoralnom ocjenjuje upravo nepoznatu ženu. Ružica, pak, razjarena Meškovim licemjerjem (a s obzirom na to, indirektnim prozivanjem Stanke za amoralno ponašanje), plasira aluziju kako je njegov navodan moral spram kojeg kategorizira žene spriječio, budući da nije u stanju uvidjeti ispraznost vlastitih zaruka jer ga na iste navodi fizička privlačnost žene koju želi posjedovati samo za sebe i pritom uopće ne zamjećuje da dotična žena i njime, ali i drugim muškarcima manipulira. Ideju da ga na navodno časne i karakterne odluke navodi ispravno objektificiranje žena Ružica insinuira i u sceni s krabuljnog plesa, s time da mu nastoji također ukazati na to da je njegova lijepa zaručnica itekako svjesna njegove ograničene perspektive (premda je iz analize u prethodnom dijelu vidljivo da je čak i Lehotska zapanjena time koliko ju je spremno zamijenio drugom ženom) te da ju koristi protiv njega.

Jedna [krabulja] je bila odjevena kao dvorska luda. Imala je šareno odijelo i kapucu s dugim resama. (...) 

- Ja se pletem u sve! (...) To mi je zanat! Dvorska sam luda i moram ludovati. No, ja makar priznajem da ludujem, dok si ti posve lud, a nećeš to priznati. (...) Misli što ti drago, ali si do vrha glave zapao u mrežu te žene. Vodi te na uzici kao medvjeda, a ti plešeš kako ona svira i ništa ne vidiš. Dapače, čuješ da loše svira, a ipak plešeš, čak i u društvu drugih medvjedića koje vodi s tobom. (...) Evo, sad se opet lutuš što ti rekoh nekoliko prijateljskih riječi. Takvi su svi junaci. Lavovi su, a u ženskoj mreži se pretvaraju u komarce.

Maska dvorske lude, kao finalna uloga Ružičinog rubnog identiteta, ovoga se puta otvoreno fokusira na izravno udaranje po muškom egu. Distancirajući se od vlastite rodne uloge, Ružica poprima aseksualan oblik dvorske lude, šarene, karikaturne maske koja se izružuje jednako karikaturnom, površnom muškom pogledu prema ženama. Distancirajući se od vlastite rodne uloge, Ružica se postavlja u ulogu vanjskog promatrača, smatrajući se izravno fokusiranju na izravno udaranje po muškom egu. Distancirajući se od vlastite rodne uloge, Ružica se postavlja u ulogu vanjskog promatrača, što više, pripadnika aristokratskog društva koji kritično razotkriva dubljim razinama muške objektifikacije žena, a identitet dvorske lude u isto je vrijeme pozicija lišena društvene odgovornosti, s obzirom na to da je njezina uloga zabavljavajuća naravi, iako je u podtekstu zapravo jedina instanca istine. Povezujući Meška - koji se izdaje za privlačnog mladog muškarca, spretnog u dvoboju - s tromim, priglupim medvjedom, Ružica se izružuje muškom egu i stereotipnoj nadmoći, za koju konstatira da se razotkriva u vlastitoj ispraznosti kada postane predmet ženske manipulacije. Meško izravno potvrđuje Ružične opaske, zahtijevajući da prestane s takvim analogijama, a povrijedjen ego razotkriva se kao ključni prioritet, mnogo važniji od mogućih

94 Dotična je misao prisutna i u prethodnoj analiziranoj sceni, kada, misleći da je Ružica dama u bijelom, uspoređuje način na koji ga je poljubila s načinom na koji govori.
95 Pa ipak, usprkos tomu što Meško doista dvolije odjeljuje vlastiti moral od tuđeg, činjenica jest da je Stanka pokušala zavesti zaručenog muškarca. Međutim, dodatno je problematično to što Meško sazna da je dama u bijelom bila Stanka, nakon raskida zaruka s Lehotskom i odluke da oženi Stanku, odjednom prestaje taj postupak smatrati amoralnim.
istina koje Ružica izriče. Kao i u prethodno analiziranim scenama, Ružičin revolucu muškoj
normi i nastojanje da muškim likovima ukaže na licemjernost njihovih stavova rasplinje se u
ocjenama Ružičinog morala i zaključcima kako je njezina, a ne muška pozicija ona koja je
problematična.

- Još uvijek ne razumijem tu djevojku! S tobom se toliko bavi, a tvrdi da te ne voli. (Jurić
Zagorka, 2004, p. 505)

Meškov komentar o druženju Stanka i Ružice reafirma muško neprihvaćanje ženskog izlaza
iz patrijarhalno propisane normativnosti ženskog ponašanja. Promišljanje mogućeg
prijateljstva Ružice i Stanka posve izostaje, te si Meško nije u stanju objasniti moguću
Ružičinu motivaciju za Stankovom blizinom, ukoliko ona nije bračnog karaktera. Jednostran
pogled na ženu, koja ulazi u interakciju s muškarcem jedino iz romantičnih pobuda Meško
aplicira isključivo u kontekstu žena, dok vlastiti kontakt sa ženama (kao i interes za druge,
premda je zaručen) opravdava kao bezazlene tendencije, pritom uopće ne uvidajući razinu na
kojoj banalizira žene i ženski integritet.

- Siromah Đuro ne može plesati. Čini se da mu srce, i ona rana koju je zadobio zbog vas, neće
nikada više zacijeliti.

Ružica obori oči, no brzo ih podigne i reče prkosno:

- On se ipak vrlo dobro zabavlja! (Jurić Zagorka, 2004, p. 570)

Ružičin se sukob s muškom normom kroz ulogu goropadnice ponovno ogledava u
konfrontaciji s Meškom. On ustraje na ideji ženske podložnosti i emocionalno manipulira
Durinim samoranjavanjem kojemu je prisustvovala Ružica (te na kojeg ga je, kako aludira
Meško, nagnala upravo Ružica, odnosno gubitak nje), iako je dotično samoranjavanje bilo
isklučivo muška odluka zbog gubitka kontrole nad ženom, prizašla iz manjka Ružičine
poslušnosti (koju mu ona uopće nije bila dužna), ali konkretno ni na koji način povezana s
njom, već u uvijenim muškim egom. Idejom da je posredno trajno oštetila Đuru, Meško
nastoji Ružicu nagnati na krivnju i povratak u očekivani kalup ženskog ponašanja.

Ružičinu motivaciju za Stankovu blizinu Meško prizašla iz manjka Ružičine
poslušnosti (koju mu ona uopće nije bila dužna), ali konkretno ni na koji način povezana s
njom, već s uvijenim muškim egom. Idejom da je posredno trajno oštetila Đuru, Meško
nastoji Ružicu nagnati na krivnju i povratak u očekivani kalup ženskog ponašanja.

Izjava Ružice o Đuru u trenutku uspjeha zbog toga što Ružica potajno i dalje
gaji emocije prema Đuri, no istovremeno se prisjeti činjenice da ju je - kako ona vjeruje -
izdao s njezinom majkom, kao i da je udvarao Lehodovoj, koju Ružica prezire.

Ouda muškog licemjerja i dvostrukog rodnog standarda, iako kroz različite uloge, tako iznova
povezuje Ružicu i Giuliju te ujedno raskrinkava muško očekivanje ženske čednosti

96 Ideju da Đuro udvara Lehotskoj zapravo potiče upravo Stanko, ukazujući Đuri, nesretom zbog Ružičine

odluke da se zaredi, da se muškarac tako ne smije podati osjećajima, te da bi trebao izazvati Ružičinu ljubomoru.

Durinu konstataciju da bi tada trebao ženu kojoj udvara oženiti, Stanko rješava prijedlogom da udvara takvoj
ženi koju ne treba da uzme (Jurić Zagorka, 2004, p. 221). Stankina motivacija je pritom odvrcaanje pažnje
Lehotskoj s dodatnim udvaricom, kako bi bila u mogućnosti provoditi više vremena s Meškom, ali je istovremeno
reafirmacija muškog pogleda na ženu, kao i muških stereotipa spram, kojih savjetuje Đuru. Podrobni opis rodnog
stereotipizacije uslijedit će u daljnjoj razradi.
Nakon Stankinog nestanka Ružica se, kao što je vidljivo u gornjoj sceni, počinje vraćati svojem korijenskom identitetu, budući da pokušaj spašavanja Stanke zahtijeva da Mešku prizna neke detalje njihovog prijateljstva, nesvesna toga da je on određenih dijelova već svjestan (konkretno, istine u vezi Stankinog spola, koju je slučajno sam otkrio). Želja da dopre do Meška kako bi spisala prijateljičin život dovodi do Ružičine pripovijesti o odnosu sa Stankom (koji je, kako je vidljivo iz analize prethodnih navoda, Mešku neshvatljiv) te kako su se njegine emocije promijenile nakon što je slučajno nabasala na Stanku netom prije nego što će ova pojesti otrovom večeru koju joj je poslužio Žigrović. Stanka, stjerana u kut, Ružici priznaje Lehotskinu obmanu, a nakon Stankovog drugog nestanka, popraćenog vriskom, Ružica žrtvuje inat prema muškoj dominaciji i otvara se Mešku, premda vrlo neizravno iznosi osobne detalje, s ciljem da mu ukaže na vjerojatnost mogućnosti da je upravo njegova zaručnica otela i odlučila ubiti svojeg navodnog nećaka, a zapravo blisku prijateljicu s kojom se Ružica identificirala i povezala s obzirom na bezizlaznost njihovih životnih okolnosti. U ovoj sceni Ružica Mešku također nagovještava manipuliranje njegine majke, koje je iniciralo odricanje od društvenih i rodnih normi. Ružica se, kako bi spisala prijateljicu u opasnosti, vraća okvirima ženske podložnosti i pasivnosti, ilustrirajući manjak kontrole nad svojim životom, premda ne objašnjava direktno u čijim se rukama nalazila ta kontrola.

Solidarnost sa Stankinom srećom i Meškovo izjavom ljubavi prema njoj iznova zrcali Ružičinu iznenađenu vidjevši da u tim širokim grudima zaista plamti ljubav prema njegovoj siromašnoj prijateljici. Štošta još nije shvaćala, ali nije imala odvažnosti da bilo šta pita. Šutke je sišla na ulicu, sjela u kočiju i odvezla se kući. (Jurić Zagorka, 2004, p. 581)
potaknuta strahom od gubitka prijateljice, počinje se vraćati svojem korijenskom identitetu te u trenutku straha, nemoći i stresa glavnu riječ predaje muškarcu. Iako vidno svjesna nelogičnosti i nedosljednosti Meškovih riječi (\emph{ nije imala odvažnosti da bilo šta pita}), Ružica premješta fokus na Stanku, pritom sebe i vlastitu borbu smatrajući manjim prioritetom, što je povezuje s perspektivom njezinog korijenskog identiteta, prikazanog u prvom dijelu analize Ružičinog lika. Ovakav je osjećaj nedostatnosti ujedno povezuje sa Stankom, koja također demonstrira veći interes prema tuđim (primarno Meškovim) nego vlastitim težnjama.

- \textbf{Sada, kada mi je stradao otac, mogu vam reći sve. Kada sam se osvijestila od ljubavi prema Stanku vratila sam se Ottenfelsu. Hijela sam mu već sve to priznati, kada mi je netko otkrio da je imao ljubavne odnose s mojom majkom. Tada se u meni dogodio stranački preokret. Zamrzila sam cijeli svijet. Nije mi više bilo ni do mene ni do drugih ljudi. (...) On se sa mnom zaručio samo zato što ga je to otac zatekao s majkom!}

- \textbf{Tko vam je to rekao?}

- \textbf{Ona sama, moja majka!} (Jurić Zagorka, 2004, p. 597)

Ubojstvo Ružičinog oca, kao jednog od velikaša koje kažnjava Beata\footnote{Kao što pokazuje analiza Giulije-Julije i njezinih drugih identiteta, ubojstvo Vojnića direktno ga implicira kao jednog od Giulijinih ljubavnika. Pritom je nemoguće ustanoviti je li Vojnić u trenutku afere s Giulijom bio u braku s Lizetom, ali je nesumnjivo vidljivo da se u tom dijelu radnje (apostrofiranog kroz Makarovu pripovijest) solidarizirao s drugim Giulijinim ljubavnicima, kao i s Makarom, kako bi zajedno bili u mogućnosti sačuvati vlastiti položaj u društvu i izbjeći moralnu osudu. Usprkos nerazjašnjenom Vojnićevom razvoju i manipulaciji, odnosno, obzirom na apsolutan gubitak emocionalne povezanosti s majkom, ostavljena je ideja gubitka jedine preostale emocionalne veze – veze sa Stankom, koja Ružicu je u ovom smislu u kontekstu utjehe i razumijevanja. Pripovijedajući...}, nakon kojeg se Ružica posve emocionalno otvara Mešku, najjasnije svjedoči povratku u patrijarhalni okvir ženskosti u smislu poslušnosti i podložnosti, pri čemu se taj povratak odigrava na tri razine. Prvu razinu direktno octrava činjenica da Ružica odabire smrt oca kao trenutak iskrenosti o svojoj obiteljskoj situaciji. Očaj zbog gubitka oca i obznanja privatnih životnih okolnosti ne svjedoči više inherečnoj želji da zaštiti majku (kao što je vidljivo s početka analize Ružičinog lika), s obzirom na to da je Ružica ovoga puta prokazuje. Očevu smrt Ružica shvaća kao prestanak potrebe da zaštiti njegovu društvenu reputaciju, iako je u prijašnjoj analizi vidljivo da mu indirektno zamjeru da je i nije zaštitio od majke (odnosno, evidentne majčine manipulacije), budući da u jednoj od prethodnih scena Mešku govori da više nikome ne polaže račune, uključujući time i oca. Pa ipak, gubitak oca vidno predstavlja završni udarac za Ružicu, a s obzirom na apsolutan gubitak emocionalne povezanosti s majkom, osjećaj ostavljenosti i manjka zaštite\footnote{S obzirom na točku gubitka oca nakon raskida emocionalne veze s majkom, Ružicu je također moguće u širim smislu riječi kontekstualizirati kao sroču, pri čemu je ideja gubitka jedine preostale emocionalne veze – odnosa sa Stankom – Ružici nepodnošljiva i neprihvatljiva te je zbog toga volja žrtvovati prethodno razračunavanje s rodnim standardom.} utječe na Ružicu tako da se otvara muškarci čiji je prikrenjen amoral prethodno osuđivala, što ujedno označava drugu razinu povratka okvirima ženskosti: potrebu za zaštitom, u ovom smislu u kontekstu utjehe i razumijevanja. Pripovijedajući...
Mešku pokušaj povratka voljenom muškarcu, Ružica otkriva trenutak dvostrukog izdajstva: od majke i od Đure, s obzirom na to da Lizeta Ružičin pokušaj romantične sreće dokida izjavom da ne samo navodnim priznanjem bračne nevjere (koja dokida iluziju o stabilnoj obiteljskoj zajednici), već je za ljubavnika odabra pravo kćerina bivšeg zaručnika. Jednako kao što je u prethodnom sceni povozana sa Stankom (s obzirom na to da Stanka predstavlja surogat željene ženske blicnosti s majkom - tako i Lehotska predstavlja željenu surogat za amoralnu pseudo-majku koju želi kazniti), u ovoj je sceni Ružica na trećoj razini povratka u korijenski identitet dvostruko povozana s likom Lehotske, odnosno s njezin dominant druga dva identiteta. Beata na ironičan način predstavlja trenutak istine za Ružicu (budući da će upravo priznanje Mešku dovesti do toga da saznaje istinu o navodnoj aferi između majke i Đure), a vještica kažnjavanje označava kraj uloge goropadnice unutar identiteta dvorske lude za Ružicu. Međutim, ona je u ovoj sceni povozana i s Giulijom: osuda muškog amorala ne proizlazi samo iz muškog izdajstva, već i mišljenja da je prisiljena na brak kako bi se muškarac spasio od sramote, što koresponduje prisilnom buđenju u stvari, koja koja je, na začepljenoj pothovini, izjavljena Đurinom sastajanju u kojem je uznan u sinčak, s čeonjem ili rizajem i formirana u siničku osvjetljenje. Interesantno je stoga, stoga što ovaj sceno predstavanje trenutak raskida između povozanosti Ružica-Giulia, pošto Lehotskina/Beatina/Giulijina-Julijina okrutnost dokida ulogu goropadnice i označava Ružičin povratak u rodnu normu.


Važnost ove scene očituje se u potvrdi patrijarhalne norme, u kojoj se ne trivijalizira samo žena i odnos sa ženom, već i amoralna ponašanja ako proizlazi od muškarca. U ovoj sceni, Meško potaknut informacijom koju s njim podijeli Ružica, konfrontira Đuru u vezi eventualne afera s Ružičinom majkom, pri čemu je ključna logika koju odabire u toj komunikaciji. Meško, premda se predstavlja kao moralna vertikala, Đuri je u ovoj sceni izrazila razumijevanje ukoliko se doista upustio u odnos s Ružičinom majkom, iskazajući mišljenje da njegova greška bi bila shvatljiva s obzirom na – kako kaže – da nijedan muškarac nije izuzet (svi smo mi na jedno brdo tkani) od potrebe kojim im nalaže libido (u svakoj dobroj prilici skačemo u vodu kao žabe). Analogija odnosa sa ženom koji za sobom vuku diskutabilne posljedice (primarno u kontekstu društvene osude) i baruštinе nije dovedena pod nazivnik seksualnog amorala, već manjka osjeta da voda nije bistra kod nekih muškaraca. Ovakva minorizacija muških seksualnih devijacija (i racionalizacija kroz ideju uniformirane potrebe), naročito kad se stavi u kontekst emocionalnog manipuliranja Ružičinom časti (s namjerom da...

99 Bitno je, pak, iznova naglasiti, kao što je već bilo riječi na početku analize Ružičinog lika, da je ona jedini ženski lik čija trauma nije vezana samo uz muški lik: Ružičina trauma zapada pravno proizlazi iz okrutnosti ženskog lika, koji joj je u početku suputilo nastoji preoteti željenog muškarca. Za razliku od nje, Stankina trauma proizlazi iz muškog lika (gwardijanove okrutnosti) te se nastavlja iz okrutnosti ženskog lika (pokusaju Lehotske da je ubije); Giulia također doživljava mušku (Makarova i Bepova) okrutnost, te isto zrcalila prema drugim likovima, primarno prema velikašima koje ubija, te prema Stanki, koju nastoji onemogućiti u tome da joj preotme željenog muškarca.
je se uvrijedi dovoljno da muškarcima pruži opravdanje za svoje ponašanje, a time i omogući kontrolu nad njom) i licemjernog osuđivanja žena koje jesu seksualno amoralne (primjerice, Lehotske), služi na jednoj razini kao otvoren prikaz patrijarhalne norme u kojoj je žena ne samo podređena muškarcu, te kao takva nema ista prava kao i on, već je i muško vlasništvo, odnosno objekt dostupan muškarcu te ovisi isključivo o njegovoj odluci (u vodu se ili skače ili se ne skače), te na drugoj razini nudi kontekst iduće analizirane scene, u kojoj Meško uvjerava Đuru kako je Ružica još uvijek, moglo bi se reći s obzirom na Meškov rakurs rezoniranja muško-ženskih odnosa, „bistra voda“.

– Ti se dobro sjećaš kako se Ružica, koja te zaista voljela, odjednom promijenila i zaljubila u poručnika Stanka. Znaš li tko ju je na to potaknuo? Njena mati! (...) Ona je Ružici dan i noć bajala o poručniku (...), a kada se ta ljubav rasplinula (...), otvoreno joj je rekla da si s njom, njezinom majkom, imao ljubavne odnose. (...) Ona se nudila tebi? (...) Da te osvoji odvratila je od tebe djevojku. (...) Shvaćaš li sada zašto se Ružica odjednom promijenila i govorila tako lakoumno da smo je uspoređivali s majkom. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 658,659)

Potaknut Ružičinim priznanjem, Meško odlazi Đuri, pri čemu se manipulativno osmišljena konstrukcija Lizetinog „priznanja“ otkriva u svojoj punini: ideja da joj je Đuro bio ljubavnik razotkriva se kao laž, a jednako je jasno insinuirano, da je Đuro naglašeno poštenje bilo razlog tome što joj nije doista postao ljubavnik. Demonizacija žene potom se premješta s Ružice na njezinu majku, pri čemu se Ružičino prethodno odbijanje priklanjanja rodnim normama i propitivanje istih (dovođenje u pitanje Meškovog interesa za nepoznatu mu zavodnicu dok zaručnicu zanemaruje, odbacivanje muškog pozivanja na očitovanje u vezi svojih postupaka, kao i odbijanje Meškove emocionalne manipulacije da se sažali nad Đurinom auto-viktimalizacijom) biva okarakterizirano lakoumnim – nedoradendim i nepromišljenim – premda je Ružica u svojem nastupu, osim povijedenosti, iskazala značajnu racionalnost i razložnost. U ovoj je sceni primjetno također da je karakter njezine majke, kao promiskuitetne i fokusirane isključivo na potrebu za muškom pažnjom (pa i po cijenu sreće vlastitog djeteta), društvu poznat otprije. U nje je pošteno srce, ali je tvrdoglava. (Jurić Zagorka, 2004, p. 660)
Mizogin aspekt patrijarhalne matrice još je očitiji u nastavku Meškovog komentara o Ružici, a taj je komentar zapravo u naravi uvjeravanja Đure o Ružićinoj očuvanoj časti. Njegov daljnji opis Ružice kao tvrdoglave žrtve koja je svoju vrijednost dokazala manjkom kontaktaka s muškarcima razotkriva objektifikaciju žena (pri čemu je jedino vrijedna ženska čast, odnosno, je li je koji muškarac "posjedovao"), minorizaciju ženskog dostojanstva (bijes djevojke koja je uvjerena da je voljeni muškarac imao aferu s njezinom majkom i samo je zato zaručio opisan kao *tvrdoglavost*) te banaliziranju ženske osobe općenito (ona je žrtva nemoćna pred svojom majkom, premda se ni Đuro nije iskazao iskrenošću). Analiza zastupljene logike unutar Meškovog argumenta iznova ne otkriva ravnopravnost spolova, kao ni poštovanje prema liku žene: Ružičin otpor prema osobama koje dvolično propagiraju moral, a same ga ne slijede jest posljedica majčine okrutnosti (premda je nesumnjivo katalizator, u svakom slučaju nije nešto što si Ružica zbog povrijeđenih emocija umišlja), ali je vrjednija od majke, jer se nije ni sa kime utješila (iako, koliko Ružici poznato - a jedino su joj poznate riječi majke, s obzirom na to da Đuro nije iskren prema njoj - izdali su je i majka i voljeni muškarac, zbog čega je nerazumljivo zbog čega bi pronalazak novog partnera bio otkriven kao *tješenje*) te je na koncu ipak poštena, ali je *tvrdoglava* (zbog već spomenutog propitivanja muške nedosljednosti). Jednostran pogled na ženu postaje evidentan s obzirom da je jedini materijal poštovanja i obrane Ružice ideja o njezinoj poslušnosti i očuvanoj časti, a minorizacija njezine povrijeđenosti i opravdane revoltiranosti tuđim licemjerem alat muške razmjene žene (odnosno, u ovom slučaju, Đurinog mirenja s Ružicom).

- **Duđe opet! Strasno je u toj samoći, u kojoj svi neprestano gledamo smrt.**

- **Hoću, rado ću doći! – promuca zaljubljeni nesretnik.** (Jurić Zagorka, 2004, p. 661)

Povratak u rodnu normu očituje se u navedenoj sceni mirenja Đure i Ružice, koja zanemaruje njegovu neiskrenost i auto-viktimizaciju, pri čemu zaljubljenost muškarca u ženu biva prikazana kao nesretništvo muškarca. Ružičin poziv simbolizira, osim povratak stereotipu žene željne ljubavi, i želju za zaštitom i sigurnošću, strah od daljnjih gubitaka. Iako Ružica naizgled zadržava kontrolu kontaktaka s Đurom te i u zadnjoj sceni biva otkričana iz njezine i očuvanoj časti, a minorizacija njezine prividne snage razbijena je u činjenici da ne nastupa izravno – kao što se to radila u identitetu dvorske lude, naročito u ulozi goropadnice – već insinuira da je bolje da se povežu nego da se suočavaju s opasnosti. Iako distanciran, Ružič je nastup zapravo izrazito pokoran i čedan, s obzirom na to da evociranje Đurinog društva u osamljenosti i pogibljenim situacijama aludira na stereotipnu mušku zaštitu i snagu, a sporednost njezine rodne pozicije očituje se ne samo u činjenici da je Mešku prepuštena uloga razjašnjavanja njezinog odnosa s Đurom, već i u tome da ona problematičnost njihovog odnosa dalje ne konfrontira, već bespogovorno prihvaća ideju mirenja i ponovne romantične veze.

100 **Dotično Ružičino poštenje** nije uvjetovano samo manjkom promiskuitetom, već i odanošću Đuri i Mešku nad spašavanjem Stanke, bez obzira na činjenicu da ju je osuđivao čak i kad mu je dokazala da nije počinila ništa amoralno. Meško umjesto isprike, plane na Ružicu zbog toga što mu to tek naknadno priznaje, premda je i sam neiskren, kao što dokazuje kad ga ona pita zna li Lehotska za đamu u bijelom.
Scena Ružićinog razotkrivanja da se maskirala u dvorsku ludu posljednja je točka razilaženja s rubnim identitetom dvorske lude koji se postavljao kao kritika muškog licemjerja i objektifikacije žena. Aseksualnost spomenutog rubnog identiteta dvorske lude vidljiva je i u činjenici da otvoreno Mešku kazuje kako je Stanki dala svoju haljinu (kao simbol ženske sti i ženske auto-reprezentacije) dok je ona uzela odjeću dvorske lude. Odmicanje od rodne uloge vidljivo je i u činjenici da Ružica u toj situaciji pazi da se ne izrazi na način koji će odati njezin pravi spol ispod maske, te koristi diverziju izraza popust i ludaku, prije će ga riješiti (Jurić Zagorka, 2004, p. 411), kojim se direktno udaljava od ženskog normativnog izražavanja i ponašanja: ne samo da se verbalno ocrtava kao muškarac (luđak), već istom predstavljanju pridodaje manjak pasivnosti i pokornosti (odbiću se pokoriti Meškovom ušutkavanju i prisiljava ga na poslušnost, opisujuci je kao uvjet odlaska dvorske lude). Međutim, priznanje maske u ovoj sceni motivirano je muškim odobrenjem (odnosno, željom da se zasluži muška pažnja: Ružica procjenjuje da će Meško biti voljniji saslušati je ukoliko mu podastre detalje svojeg života, te je time signal Ružičine transparentnosti namjera), s obzirom na to da je Meškova prethodna kritika dame u bijelom premještena u naklonost Stanki te kao takva više nije problematična. Priznanje da se Ružica zapravo maskirala u dvorsku ludu (analognom tome, ne u damu u bijelom, već je to činila Stanka) ujedno koristi glorifikaciji idealne žene, Stanke, čiju masku Meško, kao što je već navedeno u analizi, opisuju kao krasnu (Jurić Zagorka, 2004), dok ju je, svojedobno mislići da se ispod nje krije Ružica, opisao kao odvratnu (Jurić Zagorka, 2004, p. 409). Povratak ženskom normativnom ponašanju nije stoga vidljiv samo u činjenici da Ružica priznaje da se maskirala kao dvorska luda i provocirala Meška s namjerom da mu ukaže da na problematičnost njegovih stavova u vezi žena, već i u činjenici da Meško, kao što je već u radu spomenuto, na koncu romana prima od velikaša zadovoljstvu Oprosti mi zabludu! koja se tiče prijepora s Makarom (Jurić Zagorka, 2004, p. 727), ali isto izostavlja pružiti Ružici, a ona na to odsustvo ispriči ne spominje niti dovodi u pitanje, već dodatno naglašava vlastitu podređenost izjavom da mu je zamalo sve priznala, ganuta zbog Đurinog truda oko nje, premda je tada i dalje živjela u uvjerenju da je bio ljubavnik njezine majke. Ružičino propitivanje ideje muškog autoriteta i lažne časti tako biva zamijenjeno povratkom u stereotip ženske poslušnosti i u žensku normativnost podređenosti.


Spašenost Ružićinog lika prikazano je, kao i u slučaju Stanke, udajom za željenog muškarca, a njezina je sreća tako prvi puta od početka romana direktno povezana s idejom braka (sretna Đurina supruga). Pokornost kao uvjet njezinog životnog zadovoljstva osnažena je idejem da
kućom korača kao gospodarica, što je moguće tumačiti ne kao ideju da je nužno gospodarica, već da se takvom tek doima. Ovaj je argument osnažen idućom misli: ako Ružica i jest gospodarica, ipak je već gospodar Đuro, s obzirom na to da Meško direktno piše njemu, a ne Ružici ili njemu i Ružici, o tome kakvo vjenčanje ima na umu (ponovno time naglašavajući mušku dominaciju, budući da Stankine želje nisu spomenute u kontekstu planova u vezi tipa vjenčanja). Stanka je, kao i Ružica na početku navoda, okarakterizirana kao čvrsta i jaka, što je moguće tumačiti ne kao ideju da je nužno gospodarica, već da se takvom tek doima. Ovaj je argument osnažen idućom misli: ako Ružica i jest gospodarica, ipak je već i gospodar Đuro, s obzirom na to da Meško direktno piše njemu, a ne Ružici ili njemu i Ružici, o tome kakvo vjenčanje ima na umu (ponovno time naglašavajući mušku dominaciju, budući da Stankine želje nisu spomenute u kontekstu tipa vjenčanja)...

2.7. Komparativna analiza odabranih odnosa između likova u romanu „Tajna Krvavog mosta“ – induktivni i deduktivni zaključci

Zaključci dobiveni iz prethodne analize likova Stanke, Giulije i Ružice i njihovih identiteta bit će u ovom dijelu razrade dodatno kontekstualizirani njihovim međusobnim interakcijama, ali i interakcijama s drugim likovima u romanu Miroslav Žugaj pritom komparativnu analizu ocjenjuje kao složenu metodu spoznaje koja na temelju analize strukture raznih ili sličnih predmeta ili pojave uspoređuje svojstva, strukturu i zakonitost tih pojava. Tom se metodom zapravo otkrivaju strukturnalne, funkcionalne i genetičke jednakoštii, ili različitosti ili sličnosti, viših pojava (Žugaj, 1979, p. 123). Ova će analiza nastojati detektirati kristalizaciju rodnog normativa, odnosno, dijelovanje patrijarhalne matrice, pri čemu će nastojati iznjedriti induktivne i deduktivne zaključke koji proizlaze iz dotičnih odnosa te koji time tu matricu raskrinkavaju. Pritom se induktivno zaključivanje na temelju više odnosa usredotočuje na pojedinačna opažanja koja se povezuje u općenite sudove (odnosno, kako pojedini primjeri svjedoče o rodnoj normi), dok se deduktivno zaključivanje opće utvrđene pravilnosti primjenjuje na pojedinosti (ili, kako rodni normativ, s obzirom na pruženi povijesni kontekst autorice i romana, usmjerava pisanje likova u romanu) (Žugaj, 1979, p. 115).
2.7.1. Stanko-Meško

Kao što je razvidno iz analize Stanke i njezinih identiteta, odnos Meška i Stanka, iako konstruiran kao topao bratsko-prijateljski odnos, u osnovi je ustanovljen spram Stankinog zadržavanja u normativnosti ženskog ponašanja (prema patrijarhalnim očekivanjima) usprkos predstavljanju za muškarca. Fizički izgled mladog poručnika Stanka Gotta, njegova blagost i fragilnost te neprekidno naglašena čednost s obzirom na ponašanje drugih muških likova (koji piju, zavode žene i ulaze u međusobne konflikte, neprekidno se upuštajući u dvoboje kako bi razriješili poziciju moći) vrlo rano u radnji navodi Meška da se deklarira kao Stankov pokrovitelj (Jurić Zagorka, 2004, p. 93), što čini primarno kako bi potvrdio svoj ego: na prvoj se razini dodvoravajući Lehotskoj koju nastoji zavesti, te na drugoj razini tumači Stankovu sramežljivost i rezerviranost kao priliku da dokaže svoju snagu i poziciju zaštitnika. Meško do kraja romana zapravo ostaje nesvjestan vlastite objektifikacije žena i inherentno očekivanja da žena mora muškarcu dokazati (čak i opetovano dokazivati) vlastiti moral i lojalnost kako bi ostala vrijedna poštovanja: iako smatra da se i sam moralno dokazuje (prestajući s pijankama i ljubavnim aferama), Meško pri tom ignorira činjenicu da licemjerno glorificira vlastito moralno uzdizanje do mjere u kojoj si opravdava osuđivanje drugih likova, iako s njima dijeli kojekakve amoralne postupke. Stankov stav evocira Meškovu potrebu za divljenjem i moći: Stanko, pa niti kad postane Stanka, ne dovodi Meškov moral i prosudbu u pitanje, a zauzvrat isto za njega/nju čini Meško, vidjevši Stankovu odanost i nevinost kao vrhovne vrline (i pritom spremno zanemarujući upitne aspekte Stankinog karaktera). Stanak u naličju poručnika Stanka otpočetka ulaska u društvo pati od osjećaja manje vrijednosti te se paralelno zaljubljuje u Meška, na kojeg premješta divljenje i želju za zaštitom koje je u početku vezala prvo uz Beatu, a potom uz Lehotsku. Pritom mu povlađuje u svemu što čini, iskazuje mu odanost, pazi da ne strada te u većini interakcija s njim razgovara o Meškovim idejama, željama i planovima. Vlastite mu ideje ne nameće, uzgred ih skromno spominjeći, a pažnja koju iskazuje Mešku potiče njega da istu pokušava zadržati, zauzvrat uzimajući Stankovo mišljenje u obzir i nagrađujući njegovu predanost. Čak i dok pretendira na Lehotskinu pažnju, Meško se iz sve snage trudi Stanku dati do znanja da mu je njegovo društvo - iz iznad navedenih razloga - od presudne važnosti: Da se i do ludila zaljubim u vašu tetku, ostalo bi


102 Stankina odanost dovodi do već spomenutog predomišljanja u vezi Meškove ocjene bijele dame (kad misli da je riječ o Ružici, naziva je odvratnom, jer mu se nudi na takav način, no kad sazna da se zapravo radi o Stanki, bijela dama je odjednom krasna), premda u naravi ostaje nepobitna činjenica da se Stanka potajno maskirala i poljubila muškarca zaručenog za drugu ženu te čak zatražila da joj vratiti ostavljeno cvijeće te noći i izjavila joj pravu ljubav – odnosno, da zbog nje ostavi Lehotsku (jer u njegovom srcu, kao što ga pita u poruci, očito ne stanuje prava ljubav).
primarnerijevitost koje je poteklo iz moga i vašeg srca. Evo, čim sam osjetio da je barunka za mene
pogibeljna, odmah sam vam rekao. Kao što vidite, vrlo dobro znam promatrati i suditi
samoga sebe (Jurić Zagorka, 2004, p. 142). Meškove se riječi, međutim, razotkrivaju kao
primarno pokušaj zadržavanja Stankove blizine, a ne kao objektivna procjena. Stanko
ovakve insinuacije o Meškovoj odanosti konstantno dovodi u pitanje, poput jedne od
analiziranih scena, kada otvoreno zatraži za garanciju da neće biti napušten bez obzira na
mogući razvoj događaja (ili, drugim riječima, ukoliko Meško sazna za dogovor između
Stanke i Lehotske), a Meško se ne samo da ga razuvjerava u toploj bratskoj-
očinskoj maniri, već mu svoju predanost i poziciju zaštite dokazuje u brojnim situacijama, braneći ga od
Lehotskih optužbi da je kradljivac, odgađajući objavu zaruka s Lehotskom zbog mišljenja
da je Stanko u nju zaljubljen, te naposljetku, spašavajući upravo Stanka u požaru u Varaždinu
(kada saznaje njegov/njezin pravi spol), pri čemu apsolutno zaboravlja na svoju zaručnicu.
Stankova odanost i predanost, briga za Mešku (koja se potvrđuje i ulogom Matana,
pustinjakovog pomoćnika koji također Mešku spašava život), pokorno afirmiranje Meškovih
riječi i ne izražavanje vlastitog mišljenja (To je doista jedino što te može umiriti. (...) To je istina. Sumnjičiti se može, ali se mora i dokazati (Jurić Zagorka, 2004, p. 506)). ujedno
Mešku služe za procjenu Stankinog karaktera i eventualne afekcije i prema njoj, kao ženskoj
verziji odanog Stanka.

2.7.2. Stanka-Meško

Premda šokiran saznanjem da je njegov mili prijatelj potajno žena, Meško - iako se
predstavlja kao pravičan muškarac koji sve nedoumice konfrontira ili planira konfrontirati
direktno (ovo je vidljivo u primjeru Meško-Makar i nastojanja dokazivanja da je Makar ubio
svoju ženu) - ne pozove Stanku na red u vezi obmance koju je otkrio, već je odlučuje pustiti da
živi u neznanju u vezi toga da je otkrivena te je podvrgava indirektnom testu odanosti: "Do
danas sam znao da me on voli i da mi je odan, tko zna da li mi je odana ona?" (Jurić Zagorka,
2004, p. 553). Meško je, zapravo, zaintrigiran spojem Stankine pokornosti i mističnosti, a
iznad svega zadovoljan shvaćanjem da je, čak i uz spomenutu mističnost, predmet njezinog
obožavanja. Pridruži li se analizi njihova odnosa već spomenuta ocjena zarobljeništva
Lehotskinom ljepotom i spomenutog Đurinog nesretništva (koje je uvjetovano zaljubljenjmo
u Ružicu), postaje jasno zašto Mešku, portretiranom spram stereotipne muške snage, nadmoći
i autoritet, činjenica da se Stanka predstavljala kao muškarac nije bila problematična: Stanka
zapravo nikada, ni dok izigrava poručnika Stanka, ne izlazi iz patrijarhalno normativne

103 Stanko/Stanka se u ovoj sceni ne referira na Meškove riječi, već prekida komunikaciju izjavom da ga boli
glava i da će sutra razgovarati: iako ljubomorna i sumnjičava da je Mešku važnije Lehotska, izbjegava ga
otvoreno konfrontirati, time signalizirajući da joj je Meškova pažnja, a ne iskrena komunikacija, prioritet.
104 Ova mističnost ocrtava se u Stankinom predstavljanju za muškarca i kasnijem otkriću da mu se noću
zamaširana ušuljala u sobu. Oba konteksta – premda po neiskrenosti analogna Lehotskim lažnim
predstavljanjima - stavljaju u centar pažnje Meška: kao poručnik mu služi kao odan prijatelj (čak i kada je
izopćen, zauzima ulogu Matana koji se ponovno posvećuje Mešku), a kao bijela dama ga želi zavesti željom o
pravoj ljubavi, no glavnu riječ prepušta opet njemu (Meškovo pristajanje, odnosno, vraćanje cvijeća koje mu je
ostavila, predstavlja uvjet Stankine sreće). S obzirom na apsolutni fokus na Meška, Stankinu mističnost prihvaća,
dok Lehotskineu ne, budući da se uvjerio da mu Lehotska nije odana, upravo suprotno.
ženskosti. Kao što je vidljivo u analizi odnosa Stanko-Meško, Stankino se ponašanje, kad je razotkrivena kao žena, bitno ne mijenja: i dalje povlađuje Meškovim odlukama, odano se slaže s njim i strpljivo čeka na njegovu reakciju.


2.7.3. Lehotska-Meško

Odnos Lehotske i Meška moguće je, s obzirom na analizu Lehotskinog lika i njezinih ostalih identiteta, identificirati primarno u kontekstu patrijarhalne dominacije i želje za posjedovanjem žene kao objekta, naročito privlačnog objekta – a Lehotska je, kao što je vidljivo iz prethodne analize, opisana kao izuzetno privlačna, čak i demonski fatalna žena.
Također je primjetno u analizi Lehotske, ali i Ružice, kako se Meškova navodna karakternost opetovano razotkriva kao ugađanje vlastitom egu sa značajno smanjenim fokom na poštovanje prema drugim likovima, ukoliko je određena situacija orijentirana na Meškove težnje, a odnos sa Lehotskom služi kao jedan od primjera takva situacije. Sama Lehotska ilustrirana je kao zamanka, neodoljiva žena te se posljedično kroz njezinu interakciju sa drugim likovima otkriva da je upravo žongliranje svojom privlačnom vanjštinom i lažnom podređenosti muškarcima razlog zbog čega je zapravo poželjna muškim likovima. Premda u stalnom centru pažnje, zbog (lažnog) braka sa barunom Lehotskyim ona je muškarcima nedohvatljiva, a usto se ciljano pretvara da uopće ne primjećuje kako svaki muški lik opetovano razotkriva kao ugađanje vlastitom egu sa značajno smanjenim fokusom na poštovanje prema drugim likovima, ukoliko je određena situacija orijentirana na Meškove težnje, a odnos sa Lehotskom služi kao jedan od primjera takva situacije. Meškova navodna karakternost opetovano razotkriva kao ugađanje vlastitom egu sa značajno smanjenim fokusom na poštovanje prema drugim likovima, ukoliko je određena situacija orijentirana na Meškove težnje, a odnos sa Lehotskom služi kao jedan od primjera takva situacije.

Za Lehotskin i Meškov odnos ključno je razlučiti pet scena od najvećeg značaja: prva je, kako je već rečeno, Meškov pokušaj zavođenja već udane žene, koji se može povezati s drugom scenom s kojom Lehotska uopće nema veze, a riječ je o već analiziranoj sceni skakanja u mutnu vodu, odnosno Meškovog omalovažavajućeg eufemizma za seksualni amoral (kojemu je svrha dati Đuri do znanja da će shvatiti ukoliko mu se „omaknulo“ s Ružičinom majkom Lizetom). Ove dvije scene su ključne zbog toga što se Meško uz Makara (od kojeg se smatra drugačijim) također razotkriva kao personifikacija patrijarhalnog shvaćanja žene kao drugorazredne. Vrijedanje ženskog morala je u tom kontekstu apsolutno opravdano ukoliko muškarac polazi iz velike ljubavi (iako mu Lehotska bez zadrške tada daje do znanja kako ona misli da bi trebao postupati muškarac koji istinski voli ženu ili puke sumnjičavosti (kao u kontekstu Ružičinog šuljanja hodnicima), a „voda“ (kao žena i odnos sa ženom) je tim bizija što su posljedice takvog amoralne dalje (a u ovom su slučaju dovoljno daleko budući da je Lehotskina „muž“ u zatvoru). Treća scena važna za analizu ovog odnosa jest upravo ona u kojoj je Meško otvoreno optužuje da ga vara, što ona – kako je rečeno u prethodnoj analizi – negira. Međutim, ova scena u sebi skriva još jednu aluziju muške želje za posjedovanjem žena: kad bude optužena za seksualni razvrat, Lehotska, nakon uvrijeđenog i ljubomornog ispalja, Meška upita zašto bi se uopće zaručila za njega i potom ga varala, s obzirom na to da su joj drugi muškarci i više nego dostupni. Iako je ova scena u naravi osmišljena da ilustrira Ovdje je kao iznimku moguće primijetiti samo Đuru, koji je doista isključivo fokusiran na Ružicu, ali također sprema udvara Lehotskoj baš zato što je, kako mu kaže Stanko, ne treba uzeti, odnosno: dovoljno je privlačna da bi joj neki muškarac poželio udvarati, ali paralelno se ograđujući od ikakvih namjera u vezi dubljeg odnosa s njom. Ovome je razlog primarno što društvo misli da je već udana (iako to muškarce ne sprijeca da joj udvaraju), ali i, kako Stanka potražno shvaća, zato što joj ionako svi udvaraju, pa Đuro ne predstavlja značajnu razliku. Iako Makar ne nastoji zavesti Lehotsku, već je, deset godina nakon događa u Veneciji, koncentriran na zlostavljanje Lidiije Meško, zapravo također Giuliju/Lehotsku vidi privlačnom, budući da je time sebi svojedobno opravdao seksualnu fiksaciju, kao i činjenicu da ju je silovao te za to okrivio nju (Nemirna i lakounna krv mi se u slabom času nametnula, zatim me iznevjerila sa svakim tko je bilo mladi od mene (Jurić Zagorka, 2004, p. 709).)}
Lehotskinu beskupuloznost (jer je evidentno da u tajnosti povlači poteze koje direktno negira, a koji je istodobno indirektno razotkrivaju), značajan je trenutak u kojem Meško bude „uvjeren“ u Lehotskinu iskrenost, iako zapravo nema u što biti uvjeren s obzirom na to da mu nije ponudila nikakve dokaze da je u krivu, već je samo aludirala da ono što je optužuje nema logičnog smisla. Iako smisao Lehotskinog promiskuiteta za nju postoji – cilj je zavesti i ubiti muškarce koji su joj željeli pristupiti za prikrivanje vlastitog razvrata, prethodno pristajući na aferu s njom – ono što je Meško nisu doznali. Meško, dakle, ni u jednom trenutku ne sugerira da bi se u Stanku zaljubio da već ne voli drugu ženu, već to umanjuje činjenicom da bi se ionako zaljubio samo onako, na trenutak.

Čudnost je, kao što je prethodno rečeno, pozicionirana u odanosti muškarcu (navodnom mužu, barunu Lehotskom).

naglašava da ga njezin karakter nije niti zanimao; dapače, Lehotskin život kao takav Mešku nije mnogo predstavljao, s obzirom na to da naglašava Stanki – ponovno smatrajući da to pokazuje njegovu sposobnost predanosti i istinske ljubavi, na isti način na koji je to svojedobno izražavao za Lehotsku – da je u trenutku požara mislio baš na Stanka/Stanku, dok se svoje zaručnice uopće nije sjetio. Zapravo, u trenutku kada zamijeni Lehotsku novootkrivenom podobnijom partnericom – Stankom – Meško, prije prethodno opisanog otvorenom prekida zaruka, nakon većere kod Lehotske poljubi Stanku, nesvjesan toga da tome potajno svjedoči njegova zaručnica, no kada je nakon toga sretna, nastupa hladno i mrzovoljno, ne osjećajući nimalo srama što je poljubio drugu ženu dok je za jednu već zaručen (Jurić Zagorka, 2004, pp. 566-569). Čak i kada poveže Lehotsku s Giulijom, ženom s kojom je tvrdio da empatizira zbog Makarovog nasilja i okrutnosti, Meškovo se obezvrijedivanje žena i ženskih emocija iznova razotkriva u petoj sceni važnoj za analizu njihovog odnosa kroz konstataciju da je Ona očito davno pripremala za Makara otrov, budući da uz živoga muže ne bi mogla sklopoti novi brak. To je razlog zašto ga je htjela ubiti. (Jurić Zagorka, 2004, p. 723). Iako ova racionalizacija Lehotskinih ponašanja na prvi pogled djeluje vrlo razložno, u analizi je prethodno naglašeno kako je Lehotska – odnosno, nekadašnja Giulia Makar – već posjedovala dokumente potrebne za to da se može utaknuti kao Katarina Lehotska, odnosno, naposljetku kao Katarina Meško, te joj stoga ubojstvo Makara ni po čemu nije predstavljalo izgledniju mogućnost udaje, naročito s obzirom na činjenicu da je ionako nitko nije prepoznao kao Giuliju, a zbog Meškovog upornog zalaganja da je Giulia ubijena, a ne otjerana u samostan, moguće je i pretpostaviti da bi Meško u nekom trenutku uspio ostvariti svoj naum i stati na kraj Makaru, što iznova ne bi ugrozilo Lehotskih identitet. Međutim, ova Meškova ocjena Giulijina serijskog ubijanja indirektno njega stavlja u fokus pažnje (budući da je upravo on bio Lehotskin zaručnik, sklapanje novog braka implicira njega kao faktora u ubojstvima) te je na koncu Lehotska izdemonizirana ne zbog patološkog rješavanja vlastite traume (serijskog ubijanja), već zato što je – slijedom Meškovog zaključivanja – pokušala naškoditi dvojici muškaraca: ubiti jednoga kako bi se za drugoga udala. Meškov fokus na vlastiti ego očrtava se i u činjenici da on u ovoj sceni uopće ne spominje ubijene plemiće kao stvarne Lehotskine žrtve; potonji se spominje tek u inspekciji Makarove kuće.

Time postaje jasno da u ovom slučaju demonizacija Lehotske proizlazi iz povrede patrijarhalne norme i manjka integriranja u istu (nespašenosti), a ne zbog etički neprihvatljivog načina (ubijanja) na koji je Lehotska/Giulia-Julija rješavala traumu uslijed opetovanog muškog nasilja, što bi u osnovi trebalo biti razlog da je se osudi. Patrijarhalno obezvrijedivanje ženskog integriteta očituje se i u još jednom dvostrukom standardu (uz već spomenuto umanjivanje muškog seksualnog amorala spram ženskog): Meško ne uvida problem sudjelovanja u dvobojima s muškarcima, štoviše, ne smatra moralno upitnim detonirati spilju u kojoj ga drže razbojnici (i pritom ubiti nekoliko ljudi) kako bi spasio vlastiti život ili, raniviši protivnika, obranio svoju čast (u kontekstu dvoboja), ali ovaj „oko-za-oko“ model ne aplicira i na žensko ponašanje. Kao što je vidljivo u komentaru pokušaja ubojstva Makara (za kojeg zna da mu Giulia nije jedina žrtva, naime, nedugo prije ove scene spasi svoju tetku Lidiju, koju Makar ostavlja zatočenu u kuli), Meško ovakvo brutalno i neetično rješavanje traume i uvrede opravdava samo u kontekstu muškog ponašanja, dok za žensko
procjenjuje da je fokusirano na pakost prema muškarcu. Cilj ubojstva Makara tako, što se Meška tiče, nije bila Giulijina-Julijina osveta za silovanje i pokušaj ubojstva, već žrtvovanje Makara (kojeg želi pobijediti drugi muškarac te mu nastoji spasiti život kako bi tu pobjedu ostvario) ne bi li se uhvatio u klopu drugi muškarac. Odnos Lehotske i Meška tako također predstavlja kritiku patrijarhalne norme, jer je riječ o osobama koje povlače jednako moralno upitne poteze, imaju jednaku potrebu za obožavanjem i divljenjem (odnosno, jednako su narcisoidne), jednako su emocionalno okrutne te su oboje ubojice, no različitog su roda/spola te su spram toga nejednako suđene, budući da muška norma racionalizira mušku okrutnost, ali žensku okrutnost vidi isključivo kao prijetnju muškoj normi, a ne kao ono što jest, amoralan i neetičan postupak neovisno o tome kojeg je roda/spola osoba koja ga čini.

2.7.4. Stanka-Lehotska i usporedba Lizeta-Ružica Vojnić

Modeli odnosa Stanka-Lehotska i Lizeta-Ružica služe kao negativne alternative savezu Ružice i Stanke, kao i onome Lehotske s njezinim „prijateljicama“ (odnosno, alternativnim identitetima) smještene u kontekst ženskog natjecanja za željenog muškarca i okrutnosti unutar iste kompeticije, fokusirane primarno u smjeru majke spram kćeri. Ovaj autobiografski element unutar romana, konstruiran kao karikatura Zagorkinog mučnog odnosa s vlastitom majkom¹⁰⁹, moguće je uvelike protumačiti kao kritiku ženske aproprijacije muškog obezvjeđavanja, koju figure majke/pseudo-majke unutar romana rješavaju prenoseći frustraciju na kćeri, pri čemu ovakav posljedičan proces ekspropijacije kćerinih težnji uvjetuje nastojanje zadržavanja majčinskih težnji. U kontekstu Lizete-Ružice ovaj je proces mnogo očitiji (iako je neupitno zastupljen i u primjeru Stanka-Lehotska), s obzirom na to da Lizeta utažuje vlastitu glad za muškom pažnjom i divljenjem žrtvujući kćerine interese. Fiksacija na pažnju odabranog muškaraca (Đure) potvrđuje se svraćanjem kćerine pažnje na supstitut romantične veze, a dvostruko ironičan trenutak ove kritike jest što – na prvoj razini – Lizeta nesvjesno odabire baš ženu u muškom odijelu za partnera svojoj kćeri, što je moguće protumačiti kao težnju za monopolom nad muškom pažnjom i ujedno dokidanjem, na drugoj razini, zapravo ikakve mogućnosti romantične sreće pošto na koncu niti taj izabran partner nije isključivo na kćerinom raspolaganju, jer Lizeta – na drugoj razini – ne preže niti od zavođenja istog tog

¹⁰⁹ Ovaj mučan odnos Zagorke i njezine majke jest, kao što je vidljivo iz dijela razrade koji se tiče Zagorkinog života, dvoznačnog karaktera: majka ne koristi samo vlastitu kćer kao prostor iživljavanja bračnog nezadovoljstva, već prisiljava kćer na isti životni odabir (dogovoreni brak s Nadom), a kada Zagorkska uspijeva pobjeći iz torture na koju je osuđena, majka ju, kao što piše Lasić, odbacuje jer je pokvarena žena (Lasić, 1986, p. 54).
odabranog partnera, pritom odašiljujući eksponencijalno veću glad od one da kćeri „tek“ preotme partnera: narcisoidnost majke nije sapeta ikakvim moralnim ili etičnim okvirom, naročito ne emocijama prema vlastitom djetetu, dok je, analogno ovakvom ekstremu, kćer sapeta u drugoj vrsti ekstremu: stiješnjena je između patrijarhalne matrice poigravanja sa ženskim integritetom te majčinog žrtvovanja istog kako bi potvrdila vlastiti ego. Dotična predimenzionirana glad za pozornošću nije končana propašću majčine agende, budući da čak i Đurino odbijanje seksualne veze s Lisetom i Ružičina želja veze s Durom ne obeshrabruje Lizetu da dokine razvitak situacije u kojem u fokusu nije ona. Usprkos činjenici da se dinamika otnosa Stanke i Lehotske u određenim točkama ipak razlikuje, i Lehotska upražnjava isti modus operandi kao Lizeta, s time da je ona pak spremna "kazniti" izdaju željenog muškarca i pseudo-kćeri ubojstvom, i to ubojstvo upravo pseudo-kćeri. Međutim, kao što je već rečeno, to je vidljivo iz analize, Lehotskina okrutnost prema figurile pseudo-kćeri nije potaknuta tendencijom za muškarca za kojeg se prvotno zanimala njezina pseudo-kćer, već se tijek situacije kreće u obrnutom smjeru: bijes pseudo-majčinske figuralne potaknut je gubitkom željenog muškarca jer se osti odlučio baš za pseudo-kćer – a ne za pseudo-majku, koja je bila prvotni odabir – kao željenu partnericu. Lehotska Stanku izvorno ocjenjuje kao alat za vlastitu agendu, koji doživljava željenu recepciju, budući da poigrava muškim nastojanjem posjedovanja žene (i osuđivanja žene koja izmiče muškom nadzoru) i isto nastoji kazniti kako bi na patološki način vratila integritet oduzet muškom okrutnošću i nasiljem, pri čemu joj je Stankino lažno predstavljanje (i posljedični gubitak mogućnosti odabranog života u vlastitom rodu/spolu) posve sporedno. Pa ipak, premda dovitljivost otišla, obmana se raspada usred Stankinog otkrivanja vlastitih težnji, od kojih primarna postane upravo ona za Lehotskinim odabranikom, grofom Meškom, u kojeg se Stanka zaljubila. Lehotskina perspektiva Stanke se pritom ne mijenja; usprkos ljubomornoj kompeticiji koja objema postaje sve evidentnija, Lehotska odlučuje problem riješiti kako ga je i kreirala: s obzirom na to da je sama uvukla Stanku u društvo, odlučuje ga iz istog izopćiti, budući da dotičan problem počinje privlačiti sve više pažnje jer se nesresna Stanka pokuša ubiti: Ti se ponašaš kao da zaista spadaš u naše društvo! Kada se prostom čeljade tu da gospodski kaput, postane bezobrazno. Za osam dana spremaš se za put. (...) Možeš ostati u muškom odijelu, pa ćes lako naći službu (Jurić Zagorka, 2004, p. 277). Ovakva Lehotskina opaska nije samo licemjerna (Lehotska je Giulia Makar, jednako "prosto čeljade" kao i Stanka), već je i okrutna na dvije razine: prva je, jasno, već izuzimanje iz društva (pri čemu se trauma pseudo-majčinskog odbacivanja premješta na dokidanje kontakta s novoodabranim zaštitnikom, Meškom), dok je on drugoj razini permanentno zaključava u muški spol, s objašnjenjem da će se tako lakše zaposliti, a zapravo simbolizira Lehotskino pseudo-majčinsku dominaciju, koja i nakon odbacivanja dirigira Stankinom mogućnošću odabira vlastitog života. Sukob oko željenog muškarca eskalira u otvoreno neprijateljstvo u drugom dijelu romana: Lehotska najavljuje Stankino putovanje odlučuju zamijeni...


\textbf{2.7.5. Giulia-Julija/Lehotska/Beata}\textsuperscript{114}

Kao što je objašnjeno u prethodnim dijelovima razrade, odnos Lehotske i njezinih „prijateljica“ osmišljen je kako bi omogućio subverziju patrijarhata odijeljujući segmente osobnosti u društveno prihvaćene modele, za razliku od iznimke Giulia-Julija. Savez između

\textsuperscript{111}Ovaj je Lehotskin postupak analogan Makarovom pokušaju potajnog ubojstva Giulije pod krinkom izopćenja u drugu državu. Dodatna je poveznica što i Lehotska i Makar odabiru istog krvnika, suca Žigrovića, s time da on ponovno ne izvršava dani mu nalog, ovoga puta ne zato što se predomislio, već jer nije uspio. Lehotska stoga vidno prenosi muški obrazac okrutnosti na pseudo-kćer, a na isti način Lizeta prenosi iskustvo bračnog nezadovoljstva i sumnja sumnje da je njezin odabranik skloniji njezinoj majci nego njoj samoj, Ružici.

\textsuperscript{112}Ovaj je Lehotskin postupak analogan Makarovom pokušaju potajnog ubojstva Giulije pod krinkom izopćenja u drugu državu. Dodatna je poveznica što i Lehotska i Makar odabiru istog krvnika, suca Žigrovića, s time da on ponovno ne izvršava dani mu nalog, ovoga puta ne zato što se predomislio, već jer nije uspio. Lehotska stoga vidno prenosi muški obrazac okrutnosti na pseudo-kćer, a na isti način Lizeta prenosi iskustvo bračnog nezadovoljstva i sumnja sumnje da je njezin odabranik skloniji njezinoj majci nego njoj samoj, Ružici.

\textsuperscript{113}Ovaj je Lehotskin postupak analogan Makarovom pokušaju potajnog ubojstva Giulije pod krinkom izopćenja u drugu državu. Dodatna je poveznica što i Lehotska i Makar odabiru istog krvnika, suca Žigrovića, s time da on ponovno ne izvršava dani mu nalog, ovoga puta ne zato što se predomislio, već jer nije uspio. Lehotska stoga vidno prenosi muški obrazac okrutnosti na pseudo-kćer, a na isti način Lizeta prenosi iskustvo bračnog nezadovoljstva i sumnja sumnje da je njezin odabranik skloniji njezinoj majci nego njoj samoj, Ružici.

\textsuperscript{114}Ovaj je Lehotskin postupak analogan Makarovom pokušaju potajnog ubojstva Giulije pod krinkom izopćenja u drugu državu. Dodatna je poveznica što i Lehotska i Makar odabiru istog krvnika, suca Žigrovića, s time da on ponovno ne izvršava dani mu nalog, ovoga puta ne zato što se predomislio, već jer nije uspio. Lehotska stoga vidno prenosi muški obrazac okrutnosti na pseudo-kćer, a na isti način Lizeta prenosi iskustvo bračnog nezadovoljstva i sumnja sumnje da je njezin odabranik skloniji njezinoj majci nego njoj samoj, Ružici.
„prijateljica“ muškim likovima je začudan – tu averziju demonstriraju, kako je prethodno bilo spomena kroz analizu odabranih scena unutar romana, Anzelmo (direktno) i Meško (indirektno). Dok Anzelmo s jedne strane demonizira barunicu Lehotsku koja mu umanjuje kontrolu nad željenom ženom, nadstojnicom Beatom, s druge strane Meško svjedoči Beatinom orkestriranju pokušaja ubojstva Oršića (te paralelno doznaje da upravo Beata kontrolira Stankino zarobljeništvo, premda joj se Anzelmo pritom inati) te posprđno kod Lehotske primjećuje njezinu haljinu, napominjući da je Anzelmo želi natrag u samostanu. Opravdanost osude zbog toga što Lehotska održava bliske odnose sa ženom koju je vidio kako organizira ubojstvo velikaša jest pritom evidentna, ali oba identiteta zapravo dualno predstavljaju i sveticu i vješticu, zavisno o perspektivama likova i tijeku romana. Interesantna konstrukcija u kojoj su i Beata i Lehotska u jednako dualnoj maniri i nadređene (obje imaju poziciju autoriteta, Beata redovničkog kao nadstojnica samostana, a Lehotska aristokratskog kao barunicu) i podređene budući da su obje, bez obzira na pseudo-dominantnu poziciju i dalje predmet pokušaja muškog savladavanja (kojemu konstantno izmiču, uvijek na rubu društvene/reliгиjske osude) zapravo su cinična dioba osobnosti Giulije, lišena njezinog djetinjeg dijela osobnosti (isti je tek Lehotskina iluzija u svrsi manipuliranja muškarcima), u kojemu je Lehotska aristokratski dio Giulije koji nastaje po prisilnoj udaji za Makara, a Beata redovnički, izgnan dio Giulije. Izvorni Giulijin identitet zapravo se u romanu pojavljuje samo u Makarovom sjećanju; sama Giulia osobno se pojavljuje u evoluiranoj maniri Julije, beskrupe lune osvetnice koja formira navodna „prijateljstva“ kako bi se osvetila patrijarhatu. Pritom je moguće zamijetiti značajno odjeljivanje između Giulije, Lehotske i Beate, dok je Julija demonski lik s kojim se u odabranim trenucima identificiraju i Lehotska i Beata. Kritika ovog saveza nije fokusirana tek na kritiku patrijarhata, već na ideju ženskog prijateljstva s jedne strane u svrhu privole muškaraca te s druge strane osude istih.

Ovakvi ekstremi u prikazima ženskog saveza (jedni u svrhu potvrđivanja časti, a drugi u svrhu vraćanja iste) jednako su destruktivni po ženski integritet, jer potenciraju žensko dokazivanje nadređene poziciji (bilo u potvrdnom, bilo u nječnom smjeru). Bitno je, međutim, naglasiti kako je Giulia sa svojim identitetima ciljano konstruirana kao otvorena, a pogotovo redovničko g ponašanja. Ovdje je Giuliju moguće povezati s Ružicom, budući da je njezin identitet (polazište) također čitatelju nepoznan. Ružičina korijenska pravica, jedino prikazana točka prekida u sceni kada Meško objašnjava Đuri kako je Lizeta počela manipulirati Ružicom. Stanka je, s druge strane, bez obzira na manjak prikaza života sa svojom pravom majkom/tetkom, ipak uvelike uhvaćena u svojem korijenskom, dječjem dijelu osobnosti.

114 Pritom je ključan problem što je Lehotska „kvari“, odnosno – kako se doima Anzelmu, nastoji izvući iz norme primjerenog ženskog, a pogotovo redovničkog ponašanja. 115 Ovdje je Giuliju moguće povezati s Ružicom, budući da je njezin izvorni identitet (polazište) također čitatelju nepoznat. Ružičin korijenski identitet još je manje prikazan nego Giulijin, budući da je jedino prikazana točka prekida u sceni kada Meško objašnjava Đuri kako je Lizeta počela manipulirati Ružicom. Stanka je, s druge strane, bez obzira na manjak prikaza života sa svojom pravom majkom/tetkom, ipak uvelike uhvaćena u svojem korijenskom, dječjem dijelu osobnosti. 116 Stanka čeka da bude izabrana od Meška, a Ružica joj posuđuje svoju odjecu ne bi li mu se ova ukazala kao privlačna; Ružica s druge strane žrtvuje otpor patrijarhatu za očuvanje Stankinog života i kontrolu prepušta Mešku.

2.6.6. Ružica-Stanko i dvorska luda-bijela dama

Odnos Ružice i Stanka, koji se proteže od prijateljevanja baronese Ružice Vojnić s poručnikom Stankom do saveza dvorske lude i bijele dame, konstruiran je oko saveza zbog neuzvraćenih romantičnih emocija: Mi ćemo, dakle, sklopiti savez! Pred ocem ćemo se prikazivati kao da se volimo i kao da ćemo se uzeti. Prijateljevat ćemo i tješiti se (Jurić Zagorka, 2004, p. 212). Ovaj savez polazi od pretpostave da je Stanko nesretno zaljubljen (premda u ovoj sceni Ružici ne razjašnjava u koga, Meško u drugoj sceni dolazi do zaključka da je riječ o Lehotskoj), baš kao i Ružica, s time da ona naglašava naklondost Stanku ispred nekadašnje naklonosti bivšem zaručniku Đuri. Međutim, kroz razvoj romana otkriva se da niti je Stanko zaljubljen u Lehotsku, niti je Ružica zapravo zaljubljena u Stanka. Obje se identificiraju kao žrtve manipulacije i neželjenog spletka okolnosti: Stanka Ružic priznaje istinu u vezi dogovora s Lehotskom, prilikom kojeg se zaljubila u Meška, a Ružica evidentno Stanki priznaje da potajno ipak voli Đuru te kako ju je izdala majka, s obzirom na to da je Stanko opetovano brani da nije razvratnica, već je nesretna. Fokus ovog saveza zapravo je ostvarivanje sretnog završetka po obje te isti fokus nije precizno iskonstruiran, već se svodi na njihovo druženje i posljedično Ružičino spašavanje Stankinog života tako što sve informacije, koje u tom druženju dijele, razmjenjuje s Meškom. Ružica se, zapravo, često dovodi u situaciju muške osude, budući da Stanki posuđuje vlastitu odjeću za zavođenje Meška spram koje na koncu bude identificirana, te nastoji uhvatiti Lehotsku u amoralskoj radnji ne bi li oslobodila prijateljicu njezine tiranije i omogućila joj vezu s Meškom te joj čak i potajno potom, u drugoj situaciji obrani od Meškovih uvreda na krabuljnom plesu, budući da se isprijeć između njih dvoje i provocira Meška insinuacijama o lošem rasuđivanju uslijed obezvjeđivanja žena. Uspjeh ovog saveza ogledava se, zapravo, u ženskoj žrtvi i iščekivanju muškog odobrenja, od koje nijedno nije u domeni ženske kontrole, te je radikalni kontrast od saveza kojeg Lehotska ima sa sobom samom. Na koncu pak, obje uspjevaju obraniti vlastito čast i zaslužiti muško odobrenje, a proces međusobnog podupiranja u procesu čekanja na mušku odluku ono je zbog čega je prijateljstvo ocijenjeno u pozivnom svjetlu, iako u osnovi označava pristajanje na podređenu poziciju u društvu.

117 Treći je izbor, kao što je vidljivo iz radnje romana, bio izbor povratka i reapliciranja doživljene okrutnosti, ovoga puta u smjeru žene prema muškarcu.
118 Meškove su uvrede zapravo u ovoj sceni usmjerene prema Ružići, a ne Stanki.
2.8. Sukob i kritika ženskih rodno/spolnih stereotipa u „Tajni Krvavog mosta“: sinteza karakternih obilježja likova i njihovih interakcija

2.8.1. Ženski rodni/spolni stereotipi i „Tajna Krvavog mosta“

Mary Ellmann u svojem djelu Thinking About Women navodi devet ženskih stereotipa i dvije nepopravljive ženske figure, kao što je bilo naznačeno u ranijem djelu razrade. Spomenuti ženski stereotipi odnose se na bezobličnost, pasivnost, nestabilnost, zatočenost, pobožnost, materijalnost, spiritualnost, iracionalnost, poslušnost, a nepopravljive ženske figure tiču se figura goropadnice i vještica (Ellmann, 1968, p. 55). Ovdje je u vidu klasifikacija već naznačena, kao i prisutnost navedenih nepopravljivih ženskih figura, stoga će se ovaj dio razrade usredotočiti na sintezu dobivenih zaključaka kroz usporedbu sa ženskim stereotipima.

Bezobličnost

Naravno, riječ je o fiziološkoj impresiji, a seksualna je analoška transparentna: mekano tijelo, mekan um (Ellmann, 1968, p. 74), navodi Ellmann, opisujući stereotip žene kao gline koju je moguće formirati i deformirati, ovisno o patrijarhalnoj tendenciji. Ovakvo tumačenje žene iznova zrcalilo društveni konstrukt, a ne djelovanje logike, budući da je doveden u komparaciju s muškom; ta komparacija iznova implicira mušku tendenciju nadmoći: Meso žene manje je otporno i manje mišićavo nego meso muškarca. (...) Čvrsto je tlo muško, dok je more žensko (Ellmann, 1968, p. 74).

Bezobličnost prikaza ženskih likova unutar romana Tajna Krvavog mosta Zagorka ne upravljava kako bi se dodvoravala muškoj normi, već da bi istu razotkrila. Stanka, kao prvi analiziran lik, možda najjači ilustrira ovakvo promatranje žene. Konstruirana kao siroče koje čak ni ne zna tko su joj doista roditelji – pitajući se nije li joj navodna tetka zapravo majka – demonstrira istu nesigurnost u kontekstu odnosa s pseudo-majkom, budući da je kao takvu označava otpočetka njihova odnosa i ostaje – do Meškovog spašavanja – pred njezinom dominacijom nemoćna. Stereotip bezobličnosti Stanke ocrta se u paradoksnom preuzimanju drugog spola/roda, s obzirom na to da, usprkos mladosti i neiskustvu, donekle ipak razlučuje vlastite seksualne težnje (ili bolje rečeno, manjak istih), budući da odbija biti gvardijanova ljubavnica i upravo njegovim kažnjavanjem te odluke ulazi u radnju romana. Bezobličnost je razvidna ne samo u činjenici da usprkos osvještavanju vlastitih romantičnih interesa (lociranih u heteroseksualnoj žudnji, odnosno njezinom korištenju, ženskom identitetu) ne dokida obmanu predstavljanja za muški identitet koji vidno onemogućava ostvarivanje heteroseksualnog interesa. Odbijanje zauzimanja željenog oblika dodatno je naglašeno scenom u kojoj je Meško nenadano poljubi dok se još izdaje za poručnika, pri čemu i dalje odbija izaći iz lažne rodno/spolne uloge i konfrontirati njegov nerazumljiv postupak, ili isti odobriti. Naposljetku, Stankina je bezobličnost ocrtna i čitavim odnosom s Meškom, pri

119 Ovaj je stereotip direktno u romanu apostrofiran preko prethodno spomenute Meškove analogije žene i odnosa sa ženom i vode.
čemu svaki njezin postupak biva usmjeren težnjom za njegovim odobrenjem. Sami Stankin izlazak iz lažnog roda/spola i povratak u korijenski rod/spol odvija se tako kroz Meškovo odobrenje, budući da joj odbija priznati da je saznao za obmanu dok se ne uvjeri u njezinu odanost. Stanka ovakvo iskorištavanje vlastite ranjivosti i straha od odbacivanja nikada ne osvijesti kao iskorištavanje manjka formiranosti, budući da joj percipirani manjak sigurnosti i potpore uvjetuje pristajanje na drugorazrednost.

Ružica također jasno očrtava stereotip bezobilčnosti, premda njezin lik čini korak naprijed osvještavanju činjenice da je normativno zarobljena unutar tog stereotipa, primarno kroz figuru majčinog, ali i muškog izdajstva. Ružica se naivno odriče vlastitih romantičnih interesa posredstvom majčine sugestije, izlažući se majčinom reformiranju i na koncu deformiranju, budući da ne razlučuje koje su težnje doista njezine, a koje nisu. deformacija Ružičinog oblika ostvaruje se majčinim izdajstvom koje – iako se razjašnjava kao Lizetina egoistična laž – samom majčinom idejom takvog potvrđivanja vlastitog ega slama ne samo reformirani, već i korijenski Ružičin oblik. Pritom patrijarhalno iskorištavanje djetinjosti i neiskustva, promatranih kao ranjive bezobilčnosti, bivaju evidentni i kroz majčino perpetiranje kćerinog poslušnosti, analogno ustanovljenoj patrijarhalnoj matrici. Ružičino osvještavanje majčinog i muškog promatranja njezine naivnosti i povjerenja kao manjka oblika (koji sukladno takvoj logici ovisi o tuđoj, a ne njezinoj, zamisli oblikovanja) potencira inat obezvrjeđivanja ženskog integriteta samo zato što je neskriveno izložen, s rezultatom optužbe da je poprimila „muškarački“ oblik, budući da se Meško čudi kamo je nestala ona krasna romantična duša kojom je Ružica prethodno bivala. Međutim, pristajanje na odustajanje osobnog oblikovanja sebstva događa se posredstvom gubitka jedinog stabilnog tla – prijateljstva s djevojkom jednako sapetom patrijarhalnom matricom i pseudo-majčinskom okrutnošću – te se to odustajanje odvija zbog shvaćanja da pokušaj dokidanja ovog rodnog stereotipa unutar patrijarhalne matrice neće biti samo poguban za Ružicu, već i za drugu ženu, jedinu prijateljicu.

Iskorištavanje dječje naivnosti kao manjka formiranosti, odnosno oblika također je razvidno u Makarovom svjedočenju manipuliranja i silovanja Giulije. Međutim, u kontekstu Giulije odvijaju se dva interesantna trenutka: Lehotska se identificira s Giulijom, ali se naziva Julijom, opisujući sebe kao Julijinu sliku i priliku. Ovaj postupak tendira razbijanju stereotipa, budući da Lehotska sugerira kako ona nije iz bezobilčnosti oblikovana, već je njezin oblik zlostavljenog djeteta poprimio konture uvjetovane tim zlostavljanjem. Ovo identificiranje s oblikovanjem kroz mušku okrutnost, ali razračunavanje s istim razotkriva se kao postupak prkosa ideji da je kao naivno, neiskusno dijete sama odgovorna zbog vlastite izloženosti te osvještava da dotična izloženost ni u kojem pogledu ne opravdava mušku obijest, nasilje i manjak skrupula. Premda nastoji razotkriti patrijarhalnu matricu kao nasilje nad ženom i pokušaj slamanja ženinog oblika, a ne kao proces oblikovanja iste, Lehotska se ipak nije u stanju izuzeti iz patrijarhalne matrice, pri čemu Zagorka izravno apostrofira paradoks spomenut u ranijem dijelu razrade o kojemu piše Judith Butler, a tiče se upita kako se uopće postaviti izvan rodn/spolne matrice patrijarhata te ujedno argumentacije da je takva vrsta izuzimanja nužno u nekom smislu ovisna o normativu, pošto se iznova referira na
normaliziranu matricu, odnosno, izuzima s obzirom na istu. Lehotska tako nastoji vlastiti oblik zauzeti putem uništavanja muškog oblika koji je razorio nju, pri čemu se na koncu svejedno zatvara u matriks patrijarhalne okrutnosti. Naime, rubnost njezine pozicije i nemogućnost borbe za vlastiti oblik razotkrivena je u kontekstu navedene Meškove ocjene u vezi razloga ubojstava velikaša, koji nije komentiran kao patološki pokušaj vraćanja dostojanstva i borbe za ženski integritet, već pokušaj lakše udaje. Ubojstvo Lehotske na koncu je kritika ovog stereotipa istovjetna onoj koja se tiče Stanke i Ružice, budući da u ovoj primjeru ne octrata ishod pristajanja na stereotip bezobličnosti, već borbu protiv iste.

**Pasivnost**


Kritika ovog stereotipa može se nesumnjivo locirati unutar Stanke, Ružice i Giulije, ali ju najznačajnije raskrinkavaju upravo završni opis Meška prije vjenčanja sa Stankom, primjenijev i na druge muške likove te identiteti Lehotska/Beata/Giulia-Julija. Meško, predstavljajući muški segment patrijarhalne matrice (odnosno, dio skupine koja propisuje pravila ženskog ponašanja, uključujući stereotipe kojih se tiče ovaj dio razrade), očekuje potvrdu patrijarhalnog prikaza žene od svakog ženskog lika. U segmetima Ružice i Lehotske ovakva su prozivanja najdirektnija, pošto se Meško u ovim scenama otvorenje poigrava ženskim integritetom ne bi li opravdao vlastita očekivanja o ženskom prihvaćanju muškog usmjerenjanja. Ružicu bombardira emocionalnim ucjenama i insinuacijama, zglažajući se njezinim odbijanjem njegovih ideja u vezi njezinog ponašanja (pritom Đuro ide korak dalje pa ustrijeli samoga sebe, tobože zbog Ružičine neposlužnosti i okrutnosti; ovaj postupak direktno tendira kontroli žene u emocionalnom smislu), a Lehotsku (opravdano) optužuje za manjak moral, no usprkos razložnim sumnjama u njezin promiskuitet, odustaje od pozivanja na red zbog Lehotskine (ciljano manipulativne) aluzije da je pristala na njegovu kontrolu (pošto je, kako aludira, od svih prosaca pripala baš njemu i njegovom usmjerenju).

aristokratskog životnog stila (u koji se, usprkos glumi, uklapa i navodni pobožni barun Makar, što je evidentno iz interakcije s Giulijom) Meško favorizira, jer dotičan Stankov otpor omogućava Meškovu nadmoć, odnosno, pokroviteljstvo, pri čemu apsorbira Stankov/Stankin životni izbor i uvjetuje ga svojim odobrenjem. Ovakva Stankova čednost i odanost Mešku usprkos kratkotrajnim nastojanjima da se ipak donekle uklopi u muško društvo (u pogledu flerta sa ženama) je signal njegove nadmoći te potvrda te nadmoći uvjetuje dozvolu Stanku da se sjedini sa svojim korijenskim ženskim identitetom. Iako je Lehotskina odluka da Stanku još jednom pokuša odstraniti neupitno katalizator Meškove odluke, pravi razlog zašto prihvaća zamjenu Stanka sa Stankom jest Ružičino priznanje (nakon što Stanku Lehotska/Beata otme i preda Anzelmu) da je Stanka potajno zaljubljena u Meška, što mu služi kao konačna potvrda Stankinog prihvaćanja Meškovog usmjerenja.

Kritika ovog stereotipa razvidna je iz, kako je već rečeno, posljednjeg navoda koji se tiče predstojećeg vjenčanja sa Stankom: Meškova promjena ponašanja u smislu novostečene odgovornosti nije stavljena u komparaciju s njegovim prethodnim promiskuitetom i opijanjem, već je minorizirana i izmještena od nekadašnje karakterizacije Meška. Ovakva pripovjedna tehnika izravna je ocjena stereotipa ženske pasivnosti i nužnosti usmjeravanja i involviranja žene u odabranu aktivnost (u pogledu ovog romana odabir aktivnosti je direktno povezan s potenciranjem ženskog opravdavanja i pristajanja na muške upute ponašanja) kako ne bi podlegla promiskuitetu i/ili morbidnosti, budući da je kontrastirana muškim modelom koji ne podliježe istoj procjeni. Ideja da je logičkim rezoniranjem točnije ustvrditi „usmjeravanje“ evidentno nužno ili za oba spola (budući da oba tendiraju ovakvim „zastranjenjima") ili nijednom od oba spola umanjena je pretjeranom zaokruženosti radnje u kojem je jasna insinuacija da je muški amoral prihvatljiv ukoliko ga kao prihvatljivog doživljava muškarac, dok je žena bez muške kontrole – apostrofirana identitetima Lehotska/Beata/Giulia-Julija permanentno problematična, pri čemu se ideja izbjegavanja ženske pasivnosti u svrhu zaštite žene od nje same razotkriva kao rodno/spolni normativ proizašao a posteriori od tendencije dominacije muške figure, odnosno, ni u kojem slučaju nije biološki uvjetovan.

**Nestabilnost**

Ellmann ovaj rodno/spolni stereotip ženskosti prispa pravno stereotipu pasivnosti, budući da iznosi stereotipnu podjelu žena u dvije skupine, pasivnu i histeričnu (Ellmann, 1968, p. 82). Naglašavajući pritom razliku između histeričnog raspoloženja i histeričnog odgovora, također ukazuje kako je u ovom djelu argumentacije raspoloženje to koje je ključno za shvaćanje ove vrste stereotipa, budući da je raspoloženje više povezano sa ženom, jer u ovom kontekstu histerija biva generirana iznutra, poput hormona, s malom ili nikakvom povezanošću s doživljenim vanjskim događajem. (...) Može se, dakle, ipak povezati pasivnost i histeriju preko menstrualne analogije: biće se mijenja kroz nekoliko tjedana te odjemom, bez ikakvih smisla, prikupi energiju za erupciju nasilne čudi (Ellmann, 1968, pp. 82-83). Ovakav prikaz histerije, naročito povezan s prethodno analiziranim pasivnošću, direktno ocrtava ženu ne samo u kontekstu poželjnosti (muškog) vodstva, već kao potencijalno opasne pojedinke za koju
vodstvo nije samo poželjno, već apsolutno nužnost, budući da nad sobom nema apsolutno nikakvu kontrolom te je rob vlastite nesretne fiziologije.

Kritika ovog stereotipa primjetna je u karakterizaciji svih analiziranih višestrukih ženskih identiteta, ali je najznačajnija kod Ružice, budući da nad sobom nema apsolutno nikakvu kontrolom te je rob vlastite nesretne fiziologije. Kritika ovog stereotipa primjetna je u karakterizaciji svih analiziranih višestrukih ženskih identiteta, ali je najznačajnija kod Ružice, budući da je kontekstualizacija njezine nestabilnosti pružena tek po završetku romana. Stereotipni prikaz žene kao nestabilne i histerične bez ikakve povezanosti s izvanjskim okolnostima ilustriran je suicidalnim tendencijama koje dijele i Stanka i Ružica i Giulija. Moguće je ustvrditi da je u slučaju Giulije „histerični“ ispad zapravo najrazumljiviji, pošto predstavlja reakciju na traumu silovanja, pri čemu Zagorka ne navodi direktno da je pokušala počiniti suicid (kao što to čini u slučaju Stanke i Ružice) – s obzirom na to da ne pruža kontekst visine s kojeg se Giulia pokuša baciti – tako da je donekle moguće pitati se je li se radilo o impulsivnom pokušaju bijega od Makara (budući da se nalaze u Veneciji, padom s prozora bi se našla u vodi te time možda i preživjela). Ono što zaključak o pokušaju suicida čini jednak opravdanost jest činjenica da Giulia prilikom pokušaja da se baci s prozora evidentno uopće ne razmišlja o očuvanju vlastitog života, a kada je sluga zaustavio u tom pokušaju, Giulia počne zazivati svog zaručnika Bepa, vrištati, plakati i moliti ga da je ubije. Zbog ovakve vrste pripovjedne tehnike121 čitatelju se prepušta zaključak s obzirom na pruženi kontekst romana; bez obzira na to radi li se o ciljanom suicidu ili impulsivnoj odluci uslijed psihičkog sloma, jedan je zaključak ipak nepobitan: Giulia – bez obzira na Makarov ležeran opis jednokratne seksualne afere – ne demonstrira besmislen histeričan ispad, već reakciju na traumično iskustvo.

Sličan je zaključak moguće ustvrditi i u kontekstu Stanke, koja doživljava drugačiju vrstu sloma, ovoga puta zato što uviđa da se pristankom na sudjelovanje u Lehotskinoj obmanom sapela u životni okvir izvan kojeg – iako možda iz njega može pobjeći – zapravo nije emocionalno, nego sa kime povezana. Stankin pokušaj samoubojstva svjedoči realizaciji te je – slično Giulijinom zaključku – skupo platila želju za zaštitom te se prilikom simboličkog plaćanja te želje zaljubila u muškarca koji joj je otpočetka nedostupan. Želja za romantičnom vezom s Meškom nije pozicionira u kontekstu tragične ljubavi, ili, ako donekle i jest, zapravo je primarno želja za emocionalnim prihvaćanjem i emocionalnom sigurnošću. Ova je teza još shvatljiva kada se sagleda u kontekstu Stankinog oproštajnog pisma (Jurić Zagorka, 2004, pp. 258-259), budući da to pismo jasno demonstrira potrebu za prihvaćanjem i razumijevanjem, iako je već digla ruke od ideje da može preuzeti kontrolu nad vlastitim životom. Drugi Stankin afekt koji je primjetan u spomenutom pismu jest izražen prethodno analiziran osjećaj manje vrijednosti koji nije fokusiran tek na lažno predstavljanje, već je izravno povezan s evidentnim manjkom svjesnosti o vlastitim obiteljskim korijenima, te sumnjom da je se vlastita majka – također se možda lažno predstavljaju – sramila te je tajila kao svoju kćer, a priznavala kao nećakinju. Spominjanje pritom tetke kao stare gospođice predstavlja neizravno još jedan trenutak patrijarhalne rodno/spolne normativnosti u kojoj je žena ocijenjena spram

120 Ellmann ovu argumentaciju objašnjava činjenicom da je histerični odgovor usmjeren povezanosti s vanjskim dogadajem (Ellmann, 1968, p. 82).
121 Na isti način nije direktno opisano silovanje Giulije, već se ogledava u Makarovom nezainteresiranju Giulijskog odbijanja seksualnog odnosa i opisom njezine daljnje reakcije; moguće je u ovom slučaju zaključiti kako izbjegavanje konkretnog opisa silovanja zapravo svjedoči ekstremumuškog nasilja i obezvrijeđivanja žena, pri čemu žrtvi nije čak omogućen izravno adresiranje traume.
toga je li ili nije poželjna udavača, pri čemu se ova perspektiva odražava i na eventualno nezakonito potomstvo dotične žene. Stankin slom jednako tako nije ispad histerije, već – slično slučaju Giulije – nastaje kao reakcija na patrijarhat gdje prikaz žene ovisi o njezinom odobrenju od muške figure.

Slučaj Ružice zapravo je najdirektnija kritika rodno/spolnog stereotipa ženske nestabilnosti, budući da je Ružičin pokušaj suicida čitatelju u trenutku događanja posve nerazumljiv. Iako je evidentno da i Ružica doživljava određenu vrstu psihičkog sloma, jedini je o njoj dostupan prizor jest zapravo nepovezano teoretizirano načinjanje da i neće biti takva šteta ako se „posklizne“ i završi u Vražjem ždrijelu. Stankina začuđenost i oprez dodatno potenciraju suludost ove scene, te Ružičino ponašanje doista na prvi pogled – sukladno Ellmanninoj argumentaciji ovog stereotipa – ni po čemu ne sliči reakciji na kakav događaj, već se doima kao neshvatljiv trenutak ludila. Međutim, kao što je prethodno razjašnjeno unutar analize, Ružičin slom zapravo slijedi nakon maliciozne Lizetine laži da joj je ne samo preotela zaručnika, već je njoj – Ružičinoj majci – bio skloniji nego Ružici. Izdajstvo majke i muškarca prema kojemu je gajila romantične težnje nisu jedina točka emocionalnog sloma, već su i potvrda prethodnih Ružičinih sumnji o iluziji povezanosti s majkom i intuitivnog zaključivanja da je vlastitoj majci posve nevažna. Lizeta, kako je pokazala analiza, rješava problematičnost vlastitog ega i potrebe za muškom pažnjom prenoseći ideju bezvrijednosti na kćer, pri čemu natjecanje oko muškarca i muškog odobrenja te osveta muškoj figurı preko leđa kćeri također ne svjedoči histeričnom ispadu, već kritici stereotipa koji minorizira i diskreditira problematičnost patriarchalnog rodno/spolnog normativa.

Zatočenost

Zatočenost, četvrti rodno/spolni stereotip u Ellmanninoj argumentaciji, može se u određenoj mjeri povezati s idejom ženske slaboumnosti, budući da autorica navodi, Spektar je muški, a zatočenost je ženska (Ellmann, 1968, p. 87). Ovaj je stereotip zatočenosti moguće izjednačiti i s ograničenošću, ili, kako piše Ellmann, praktičnošću kao podrazredu zatočenosti. (...) Žene su nesposobne shvatiti supštine principe ponašanja, velike aspiracije, hrabre pogreške, velike dizajne. Ova je ograničenost oprostila dokle god drže usta zatvorenima (...) (Ellmann, 1968, p. 91). Kritika ovog rodno/spolnog stereotipa razvijena je s obzirom na karikaturalnu zatočenost svakog od analiziranog ženskog lika, budući da se Stanka zatočena u dogovoru s Lehotskom, Ružica majčinom manipulacijom, a Giulia u nesretnom braku, ali kritika je u ovom kontekstu ponovno očitija u slučaju Lehotske/Beate-Julije.

Stereotip ženske zatočenosti i ograničenosti najjasnije se sukobljava s karakterizacijama Lehotske/Beate-Julije, iako je polazišna točka tih identiteta itekako ukalupljena u stereotipni prikaz zatočene žene. Giulia svojim identitetima zapravo supštino koketira sa svakim od stereotipa te podrhtava na izlazu iz istih; premda je supština kritike ovih stereotipa često sadržana u karikaturalnom stereotipiziranju žene, ideja ženske zatočenosti predstavlja jedan

122 Ideja da je „afera“ s Lizetom nastupila prije zaruka s Ružicom vidljiva je iz Ružičinog zaključka da su zaruke proizašle iz očeve prisile nakon što je uhvatio Đuru s Lizetom, zbog čega biva jasan Ružičin zaključak o čitavom odnosu s Durom kao šaradu da prikrije majčin seksualni razvrat (Jurić Zagorka, 2004, p. 597), pri čemu su Ružičine emocije prema Duri drugorazredne, ako ne i posve nevažne.
od stereotipa kojeg Zagorka direktno dokida, ne samo pripovjednom tehnikom i karakterizacijom likova, već i dijalozima, budući da je otvoreno razvidno u prepirci između Anzelma i Beate, pri čemu Anzelmovo prozivanje Lehotskinog razvrata na kojeg pokušava nagnati i njegovu običavštinu nadstojnicu Beata, pri čemu nekadašnja Giulia Makar pozicionira dvije instance sebsta na odabrane pozicije: Lehotsku u aristokratski svijet (u kojeg je najprije prisilno uvučena, a potom iz njega prisilno izbačena) i Beatu u redovnički svijet (koji je izvorno naznačen kao završna faza oduzimanja njezine slobode, ali i muške okrutnosti: čak joj i Makarova licemjerna ideja o zaređivanju biva nasilno oduzeta i zamijenjena pokušajem oduzimanja života), pri čemu izvorni identitet Giulije evoluira iz naivne mlade Talijanke u brutalnu osvetnicu Juliju, koja biva evocirana kako bi združila druge dvije identitetske instance u planiranu osvetu. Ovaj je trenutak najočitiji u sceni pokušaja ubojstva Oršića, pri čemu Meško ne shvati da se Oršić nalazio s Lehotskom, a ne s Beatom, no Beata je ta koja potiče Anzelm na ulazak u precizno isplaniranom trenutku, s time da se netom prije otkrije kao Julija. Ista izmjena – samo u drugačijem smjeru – odvija se u sceni trovanja Makara, pri čemu se Lehotska identificira kao Julija, te je neposredno nakon toga združena s Beatom. Ovi su identiteti pomno iskreirani s obzirom na agendu osvete patrijarhatu. Beata nastaje kroz susret s Anzelmom u Milanu te ga izmanipulira težnjom za muškom zaštitom, a Lehotska kroz zavođenje Poljaka koji joj omogućuje dokusenje potrebne za identitet barunice. Time je Giulia sa svim daljnjim identitetskim instancama prkosi ideji zatočenih, ograničiene žene, budući da se nakon zatočenja i osude na smrt vraća s namjerom da upravo ovaj stereotip – u kojem slaboumna žena ovisi o muškoj dozvoli i osudi – kazni patološkim osvećivanjem oduzimanja života. Sukob sa stereotipom zatočenosti ne ogledava se samo u izravnom izlasku iz stereotipa, već i kažnjavanju upravo zbog zlaska samog. Naime, kao što je vidljivo iz prethodne analize, osuda Giulijine osvete ne otkriva se problematičnom radi suštinske notetičnosti i okrutnosti (koja nije usmjerenja samo prema muškoj normi, već i prema ženskoj konkurenciji, primarno Stanki), već zbog prijetnje muškoj normi, odnosno ideji da kao takva udajom za štovani muškarac istog okalja. Izlazak iz stereotipa zatočenosti tako se na drugoj razini ogledava izlaskom iz slike idealne, podložne žene (kojoj se, pak, Ružica i Stanka karikaturalno pokoravaju) čak i prije nego što biva razotkrivena, sudeći prema Meškovom opisu: Katarina je moja nesreća, ona je u meni ubila sve što je bilo dobro i lijepo. (...) Probudila je u meni strašnu sumnju (Jurić Zagorka, 2004, pp. 505-506). Ovaj raskid sa stereotipom zatočenosti s obzirom na muško propisivanje ženske normativnosti pritom je moguće povezati s raskidom s još jednim stereotipom, onim povezanim s poslušnošću, kao što će biti riječi kasnije u ovom dijelu razrade. Sukladno Lehotskoj, potrebno je spomenuti Ružičin identitet dvorske lude, naročito u kontekstu maske dvorske lude, koji ne samo provociranjem patrijarhalne norme, već i zauzimanjem asexualne uloge nakratko također izlazi iz granica muške kontrole i zatočenosti, iako se dotične pobune posljedično odriče.
Pobožnost


Lik Ružice izmiče u većem smislu ogledavanju spram ovog stereotipa; premda je njezinu poslušnost majci uvelike moguće staviti u kontekst prethodno spomenute djevojačke obuzdanosti – barem nakratko, do trenutka emocionalnog sloma i pokušaja samoubojstva – likovi Stanke i Giulije/Beate priklađniji su za analizu i kritiku ovog stereotipa.

Stankina pobožnost tek je uzgred apostrofirana; riječ je o prvoj analiziranoj sceni koja se tiče analize njezinog lika, u kojoj Anzelmu objašnjava da je zatoćena u tamnicu zato što je odbila postati gvardijanova ljubavnica. Premda Stanka u ovoj sceni zapravo odbija mušku figuru, ona i dalje poslušno slijedi mušku normu ženske stereotipne pobožnosti, budući da ne inzistira na vlastitoj čednosti samo u slučaju gvardijana, već i u slučaju odnosa s Meškom (kao bijela dama, usprkos zavođenju muškarca zaručenog drugom ženom, inzistira na dokazu „prave ljubavi“). Premda u nastavku romana fokus su stereotipa pobožne žene biva premješten u društvenu aristokratsku sferu koja je predmet religiozne kritike (ovo je vidljivo iz Anzelmovih propovijedi, pri čemu osuđuje razvrat aristokracije), a uz mušku nadređenost, propagira i religijsku normu čistoće (pritom je, sudeći po primjeru Anzelma i bivšeg gvardijana, osobno licemjerno ne slijedi). Stanka se, ulaskom u aristokratsko društvo, više ne spominje u kontekstu pobožnosti, no element pobožne čistoće ipak jest primjetan. Stankino ekscesno ponašanje zapravo je iznimka kojom se potvrđuje dosljednost njezine karakterizacije: flirt sa ženama jest kratkog vijeka budući da ne tendir samom flirtu, već privlačenju Meškove pažnje, a pijanstvo s Lizetom Vojnić ponovno proizlazi iz potiskivanja interesa za Meškom. Stanka je kroz većinski dio romana zapravo izuzetno čedna, toliko da, iako se predstavlja kao muškarac, s istima odbija piti. Neuklapanje u tu društvenu praksu – koje proizlazi iz koncepta čistoće – otkriva se toliko problematičnim da ga Meško na pijankama mora skrivati.

Kritiku ovog stereotipa moguće je locirati u Beati/Giuliji-Juliji, koja se aktivno izruguje stereotipu ženske pobožnosti, na koju je zbog seksualnog razvrata u braku s Makarom prividno prisiljena, iako je izguravanja u domenu pobožnosti i pokajanja zbog amorala zapravo maska da joj se oduzme život. U ovakva muška kalkulacija ženskim životom, skrivena pod idejom nužnosti ženskog doživotnog pokajanja i celibata zbog seksualnog razvrata, dok paralelno muški razvrat ostaje nekažnjen, posljednja je točka muške okrutnosti prema Giuliji, te ju ona okreće protiv muške figure, pri čemu se prividno pokorava ovom stereotipu, dok zapravo iz njega izlazi. Upravo lažnim pristajanjem na ideju ženske pobožnosti ona osigurava

123 Ovo je izrugivanje prisutno i kod Lehotske, budući da isti model pobožnosti koristi da bi prisilila Žigrovica na zakletvu na vjernosti (Jurić Zagorka, 2004, p. 485), pri čemu stereotip okreće u muškom smjeru.
identitet na poziciji moći (ključan za njezine kalkulacije), budući da ne samo da se infiltrira u domenu u koju je progna muška figura (ili se pretvara da je želi prognavati) kako bi je kaznila, već se infiltrira čak na poziciju nadstojnice samostana, pri čemu je upravo taj nadmočan pobožan identitet oruđe pomoću kojeg ostvaruje svoju osvetu. Kroz kritiku ovog stereotipa jasno je da Giulia-Julija ne kažnjava samo patrijarhat u društvenom, već i u religioznom smislu, pri čemu iskorištava religijsku domenu kao doživotan izgon žene iz svjetovnog života kako bi se u isti vratila, a život (opetovano) oduzimala muškoj figuri.

*Materijalnost*


Kritika ovog rodno/spolnog ženskog stereotipa u Zagorkinom romanu čijih se likova tiče analiza ovog rada ne odnosi se samo na karakterizaciju ženskih likova, već i muških. Ružica je stavljena u kontekst materijalnosti u prenesenom smislu, s obzirom na to da naizgled zatvara oči pred „širokom“ slikom njezine obiteljske situacije; ova je insinuacija čitatelju predočena s obzirom na to da se njezin lik (koji od Stanka traži uvjerenje u majčin moral) pojavljuje nakon scene s Lizetom Vojnić, te se njezina perspektiva doima na prvi pogled naivno, čak i ograničeno. Kroz radnju romana i analizu njezinog lika razvidno je, pak, da Ružica usprkos mlađosti i djetinjosti svoje roditelje promatra širokokutno, ali je paralizirana zaključcima koji iz promatranih proizlaze. Razlog ove paraliziranosti i odbijanja prihvaćanja prave naravi događaja počinje se naslućivati njezinim emocionalnim slomom, te je konačno razjašnjen na kraju radnje romana, pri čemu obiteljski amoral biva razotkriven kao Ružičina inicijalna slutnja, kojoj se žestoko opirala upravo zbog njezinih implicacija.

Analogo tomu, i Stanka i Giulia (sa svojim ostalim identitetima) bivaju zaslijepljene aristokratskom raskoši i raskoši te na prvi pogled vrlo ograničeno rezoniraju stvarnost oko sebe, u potpunosti se izlažuću u duševnom sajame, dok se u podlozi skriva očajnička želja za zaštitom i sigurnošću. Kroz radnju romana i analizu njezinog lika razvidno je, pak, da Maije usprkos mlađosti i djetinjosti svoje roditelje promatra širokokutno, ali je paralizirana zaključcima koji iz promatranog proizlaze. Razlog ove paraliziranosti i odbijanja prihvaćanja prave naravi događaja počinje se naslućivati njezinim emocionalnim slomom, te je konačno razjašnjen na kraju radnje romana, pri čemu obiteljski amoral biva razotkriven kao Ružičina inicijalna slutnja, kojoj se žestoko opirala upravo zbog njezinih implicacija.
Bogatstvo i udoban život za Lehotsku-Juliju kasnije postaje apsolutan prioritet od kojeg ne kani odustati zato što predstavlja jednu od forma prkosa patrijarhatu. Budući da je na silu uvučena u aristokratsko društvo, odbija iz njega otici i iznova pristati na to da muška figura i dalje upravlja njezinim životom, od kojeg – budući da njime (kao i ubojstvima) kompenzira traumu – ni pod kojima uvjetima ne kani odustati. Stankin je slučaj gotovo identičan Giuliji, naročito jer Lehotska/Giulia-Julia internalizira i na Stanku prenosi mušku okrutnost, pa se i ona nade sapeta u aristokratskom stilu života, izvan kojeg nema nikakvu garanciju sigurnosti. Iznova apostrofiran kao tendencija materijalnosti, Stankine su motivacije zapravo mnogo emocionalnije, budući da Lehotsku i prvi trenutak promatra kao pseudo-majčinsku figuru od kojeg dobiva toliko željenu sigurnost. Isti će motiv premjestiti na Meška te će to uvjetovati Stankino pristajanje na podređenost muškoj figuri.

Stereotip ženske materijalnosti kritiziran je i kroz karakterizaciju muškog lika, koji se predstavlja kao razborit, logičan i pravičan. Meškova sposobnost „širokokutnog“ rasuđivanja dovedena je u pitanje najprije od Ružice, koja insinuira da ga ugađanje vlastitom egu onemogućuje u ispravnom percipiranju situacije, poglavito zaruku s Lehotskom. Međutim, napad na stereotip o ženskoj materijalnosti (odnosno, ograničenosti) i muške nematerijalnosti ogledava se u Zagorkinom prikazu scena u kojoj Meško doslovno ne uviđa ono što mu je pred nosom. Stereotip muškog uma recimo za mnogo apstraktnije razmišljanje nego ženski um doveden je u pitanje kad je riječ o sudaru Beate i Lehotske (ova je scena opisana u dijelu razrade koji se tiče analize Giulije), pri čemu Meško ostaje slijet na nekoliko evidentnih nepodudarnosti, najprije činjenice da ne uviđa problem što – pri spašavanju Oršića – obojica govore o dvije različite osobe, a čak i nakon što sazna da se redovnice preoblače u gradske žene, manjak pojašnjenja Beatine haljine u Lehotskinoj sobi ne nagna ga da konfrontira Lehotsku. Ovako važna slijetila nije tek slijetilo za materijalno i konkretno, već i za apstrakciju, pri čemu Zagorka ne raskrinkava samo stereotipni prikaz žene, već i muškarca.

**Spiritualnost**


S obzirom na prethodnu analizu, jasno je da se likovi Stanke i Ružice uklapaju u ovaj rodno/spolni stereotip, budući da Stanka kao vjerni Meškov prijatelj Stanko služi kao društvo za razgovor o ljubavi, časti i poštenju, te naposljetku kao Meškova inspiracija da se okani pića (nakon zaruka s Lehotskom okani se i ljubavnih afera, iako iste moralno iznevjeri poljubivší Stanku), dok je Ružica opisana kao pjesnička, romantična muška, zbog čega njezin identitet dvorske lude za muškarce eksponencijalno dobiva na problematičnosti. Kad je riječ o kritici
ovog stereotipa, Zagorka potonju suputno sakriva u činjenici da Stankina idealiziranost biva omogućena obmanom, i to ne u kontekstu predstavljanja za poručnika, već u činjenici da Meško nije nazao da je upravo ona bijela dama, a ne Ružica. Iako je Stankin izlazak iz ovog stereotipa vrlo oprezan i čedan, razotkriva se ukoliko se postavi pitanje kakva bi bila Meškova percepcija Stanke kao žene da je za nju saznao dok se još zanimalo za Lehotsku. Premda se naglašeno da Meško minorizira činjenicu da objektificira žene i ženski integritet, moguće je prihvatiti da je ovo koketiranje sa ženskom krjeposnu (pri čemu ženu koja ljubi čovjeka zaručenog za drugu ženu i nije toliko krjeposa, koliko se god pozivala na „pravu ljubav“) prihvaćeno od strane muške figure zbog činjenice da je u dovoljnoj mjeri zadovoljila željeni ideal nesebičnog inspiriranja voljenog muškarca, a ne zato što se u cijelosti u isti uklopila. Analogno ovoj raspravi, i Ružičin sraz s muškom normom kroz ideju seksualnog razvratništva na kraju biva porečen, te se ona vraća u željeni kalup nesebične spiritualnosti (koja se ogledava u ženskom prijateljstvu sa Stankom). Međutim, problematično je utvrditi bi li povratak u ovaj stereotip bio moguć da se njezin inat istinski protezao do faze seksualnog amorala za koju je svojedobno biva optužavana, te za koju joj nikada nije ponuđena isprka od strane muške figure.

Iracionalnost


Drugi koncept, koncept intuitivnosti, poveziv je sa Cixousinom binarnom oprekom dan/noć o kojoj je bilo riječ u ranijem dijelu razrade. Ova opreka intendira prikazu žene kao tamnog, nepoznatog i nerazumljivog područja, koja je analogno ovakvom prikazu, izuzeta iz osvijetljene sfere (javnog), ne poznaje logiku (kako je, naime, poznaje muškarac) te je ne samo nerazumljiva sama po sebi, već je i nespособна za dublje razumijevanje. U skladu s ovakvom usporedbom, Ellmann ovaj koncept stereotipa iracionalnosti opisuje na sljedeći način: Izvor intuitivnosti otvara se kao prostodušna jednostavnost ženskog uma. Izražava osebju promičljivost neukosti, elokvenciju nijemosti. (...) Intuitivna primjedba suprotnost je razum, „smjeru i smislu“ budući da izlazi iz onoga za što se zna da je taman i nepromišljen izvor (Ellmann, 1968, pp. 112-113). Dworska luda i Lehotska nužno se otkrivaju kao najistantanija kritika ove instance stereotipa ženske intuitivnosti iz jednaka razloga koji ujedno kritiziraju instancu slaboumnosti. Kritika maske dvorske lude sve je samo ne
nerazumljiva i prostodušna, već je direktno slikovita i logički razložna (Vodi te na uzici kao medvjeda, a ti plešeš kako ona svira i ništa ne vidiš. Dapače, čužeš da loše svira, a ipak plešeš, čak i u društvu drugih medvjedica koje vodi s tobom (Jurić Zagorka, 2004, p. 410.).

Lehotskin manjak prostodušne intuitivnosti ogledava se također upravo unutar provokacije dvorske lude u punini svoje usmjerenosti i patološke smislenosti.

_{Balonizam_, kao treći koncept rodno/spolnog ženskog stereotipa iracionalnosti, iznova supostavlja ideju muške stabilnosti i ženske potrebe za usmjerenjem, budući da, kako piše Ellmann, predstavlja koncept ženskog uma kao laganog, krhkog, udaljavajućeg i plutajućeg. U ovom obliku, žene su sposobne za lijepe upozorene, no mora ih kontrolirati muški Utek kako ne bi odlutale (Ellmann, 1968, p. 113). Usprkos činjenici da je ovaj koncept kontrola (i ideje nužnosti muške kontrole) direktno razvidan s obzirom na odnos Meška i Stanka/Stanke, prava se kritika i izlazak iz ovog stereotipa sakriva u samoj Lehotskoj, koja predstavlja neprekidni objekt težnje muškog posjedovanja. Ova težnja muških likova – predočena kroz analizu lika Giulije i njezinih identiteta – primarno izvire iz seksualne, a ne bračne motivacije, koju Lehotska ispravno detektira i namjerno se njom poigrava, pritom proizvodeći i razbijajući i ovaj aspekt stereotipa ženskosti, kao jedan od mnogih drugih stereotipa kojima se također izruguje. Izigravajući nerazumijevanje muške igre i glumeći da joj je nužan lažan nećak kako bi se neometano zabavljala, Lehotska ne ilustrira doista muško obezvrjeđivanje i objektifikaciju, već je namjerno potičući gužvu na mušku figuru, paralelno je potičući da ugada vlastitom egu. Usprkos činjenici da je metoda kažnjavanja ovog (kao i ostalih) stereotipa ženskosti i patrijarhalne matrice neupitno patološka i neetična (pri čemu perpetuira daljnju okrutnost), nesumnjivo je pritom vidljivo rastakanje ovog, kao i ostalih stereotipa ženskosti, već je zapravo ona ta koja kontrolira i manipulira muškom čovjekom i muškim rasuđivanjem navodno nužnim po vodstvo ženskog uma, čineći time samu sebe suptilnim utezom muške seksualne objektifikacije.

_{Poslušnost_}

činjencicom da je ideja scene Stankin pristanak na Meškovo viđenje ljubavi, premda je očito da je riječ o licemjernom opravdanju promjene partnerice. Sukob s ovim vidom „učenice“ i „učitelja“ vidljiv je u konfrontaciji Meška i Lehotske dok joj on, kao „udanoj“ ženi izjavljuje ljubav ne bi li je nagovorio na seksualnu aferu, pri čemu mu Lehotska jasno daje do znanja vlastiti koncept ljubavi. Meško pak, kao „učitelj“ u ovom odnosu, demonstrira manjak interesa prema sukobu njihovih percepcija te od njih uopće ne polazi, već prividno prilagođava vlastitu logiku iz želje za posjedovanjem Lehotske. Ova scena ohrva tako ideju „učitelja“ i „učenice“, a Lehotska je raskrinkava u svrhu diverzije (odnosno, ilustracije vlastite čednosti), dok se pravi sukob s ovim stereotipom odvija indirektno, nakon što se Meško uhvatiti na mamac diverzije i pritom se uopće ne zapita zašto je žena – koja je jasno izrazila sumnju u njegove navodne emocije – zahtijeva da se pristali udati se za nju, budući da polazi jedino od vlastite objektifikacije i želje za posjedovanjem najsjajnijeg „objekta“ (Lehotske) kako ga ne bi posjedovali drugi muškarci, sve ako to i znači ponudu bračne obaveze.


Treći koncept sluge stereotipa poslušnosti jest ideja nekritične poslušnosti kombinirane s respektom (pošto se ovakve dječje osobine ne mogu naći u djece) sa seksualnom zrelošću (Ellmann, 1968, pp. 126-127). Ellmann pritom dodaje kako je ovaj koncept žene idejno umirujuć. Barem prema očekivanju, nijedna druga žena nije garantirala manje truda, otpora i odgovornosti. Ekonomski kontrola garantirala je, čini se, erotsku kontrolu. (Ellmann, 1968,

Posljednji koncept stereotipa poslušnosti, koncept majke, polazi od svjesnosti od optužbi o potrošačkom dodatku, kao i o nesebičnoj brizi (Ellmann, 1968, p. 135), ili, kako Ellmann još objašnjava ovu dualnu percepciju koncepta poslušne majke referirajući se na Freuda, dužnosti majke da žrtvuje sebe svojoj djeci i njezinom zahtjeva da svoje želje žrtvuje njoj (Ellmann, 124 Ružicu je u ovom kontekstu diskutabilno uključivati budući da, zbog aristokratske podloge, problematičnost njezine interakcije s majčinskom i muškom figuru nije ni djelomično ekonomski usmjeren. Također, premda Ružićin slučaj inkorporira mnoge stereotipe ženskosti te – kao što je analiza pokazala – iste i kritizira, Ružica se u mnogočemu većinu romana zadržava u rubnoj poziciji te tek po koncu romana ulazi u blizak odnos s muškarcem.
Kompleksnost ovog koncepta, očituje se, pak, u osudi odsustva istog. Naše nepovjerenje prema majčinstvu bezazlje na nikad se supostavi zameravanju onima koji se u isto ne upuštaju. (...) Bez obzira na pogubnost bivanja majkom, nužno je biti majka (Ellmann, 1968, p. 136). U romanu Zagorka o majčinstvu piše čak četiri figure: Lehotsku, Lizetu, Lidiju Meško i Stankinu pravu tetku kao možebitnu majku; kroz sve spomenute likove nazire se direktan sukob s idejom majčinske nesebične ljubavi, što je moguće promišljati kao autobiografski element romana. Sve četiri majke u ovom ili onom trenutku podliježu idejinim okosnicama ovog stereotipa. Lidiju progna otac zbog izvanbračnog djeteta pri čemu ona odbija odati ime svojeg zavodnika (tek se na koncu romana otkriva da je riječ o barunu Makaru), pa njezino dijete – Elvira – majčinu šutnju plaća manjkom znanja o vlastitim korijenima, pridružuje se razbojničkoj bandi te je po oslobodenju ubijena u dvorcu kojim je nagrađuje Meško budući da mu je pomogla u bijegu iz razbojnika (Jurić Zagorka, 2004, p. 675). Stankina prava tetka (s obzirom na pseudo-tetku Lehotsku) je njezina možebitna majka; riječ je o Stankinoj sumnji koja proizlazi iz majka saznanja tko su toj doista roditelji, iako – s obzirom na slučaj Elvire – ne bi bilo začudno da je njezina tetka doista njezina biološka majka, koja je možda tajila pravu narodnu tetku-ćečkinjina budući da je – s obzirom na to da je Stanka naziva starom gospođicom – Stanka u tom slučaju bila, kao i Elvira, izvanbračno dijete. U pogledu Stankine tetke vidljiva je osuda majčinstva (s obzirom na termin stara gospodica), ali i ponovno možebitno osuđivanje djeteta na udovoljavanje željama majčinske figure, kao i u pogledu Lidi ja-Elvire. Slučajevi Lehotska-Stanka i Lizeta-Ružica također ulaze u istu kategoriju, premda znatno ekstremnije. Lehotska isprva nastupa kao figura brižljive, nesebične majke (siromašnom siročetu nudi posao i obećava kasnije usvajanje kao svoje kćeri), ali joj potom u dva navrata pokušava oduzeti život zato što se ispriječila između nje i njezinih težnja, dok Lizeta jednako prividno brižno savjetuje kćer o izboru romantičnog partnera, ali se ovaj postupak kasnije razotkriva kao isključivo sebično ugađanje vlastitom egu, a ne briga za kćerinu dobrobit. U pogledu ovog stereotipa moguće je ustanoviti da se kritika zapravo nalazi u ovakvoj dualnoj perspektivi požrtvovna majka-sebična majka, budući da obje naginju dva suprotna ekstremnima. Lehotska u osnovi predstavlja majku kao perpetuaciju patrijarhalne matrice, koja potiče okrutnost prema ženi i žrtvovanje žena u svrhu podizlaz u vlastitom egu, pri čemu figura majke kompenzira gubitak vlastitog integriteta u jedinom mogućem kontekstu, kontekstu majčinstva, i to orijentiranog na kompeticiju s figurom kćeri. Premda je ovakva perspektiva majke, proizašla iz iste patrijarhalne matrice, validna kritika patrijarhata, vidljivo je pritom da nijedna figura majke iz iste se izlazi, već je istom omeđena, što pak nije istovjetno kritikama i nastojanjima izlaženja iz drugih analiziranih stereotipa.

U nastavku argumentacije Ellmann ovakvim stereotipnim viđenjima ženskosti, pridodaje još dvije stereotipne nepopravljive figure (odnosno, one koje predstavljaju direktan sudar s patrijarhalnom matricom): figuru goropadnice i figuru vještice.

Nepopravljiva figura goropadnice prva je problematična figura. Ellmann ovakvo viđenje žene opisuje preko simboličneg pripitomljavanja/kroćenja (Ellmann, 1968, p. 138), iz čega je direktno vidljiv sudar uprizorenja lakoće ženskog uma s nesprovjivoljnom čud; ovakva eksplozija predstavlja problem. U prošlosti, neudana je goropadnica predstavljala izazov, bio

U kontekstu ovog romana primjetne su dvije figure goropadnice, Ružice unutar identiteta dvorske lude te Giulije Makar, prije čega je uopito razjasniti zašto se Lizeta Vojnić u ovu kategoriju ipak ne uklapa. Razlika je razvidna ukoliko se suprotstave komunikacije bračnog para Makara (ali i Ružice i Đure) s bračnim parom Vojnić: Lizeta, usprkos manipulativnoj i egoističnoj naravi direktno podilazi mužu kada je uhvati s pseudo-ljubavnikom Stankom; njezina se eventualna goropadnost očituje spram Đure i Ružice, no nijedno od njih dvoje ne ulaze u kategoriju Lizetiningračnog bračnog ili romantičnog partnera. Iako emocionalnom okrutnošću povrjeđuje kćer i prijeti osvetom Đuri, pred mužem Lizeta (koja ne zastupa ulogu goropadnice, već vješnicu) brzo mijenja nastup te slatkorječivošću minorizira vlastiti seksualni razvrat. Lizeta ne ulazi, kao što će biti vidljivo, niti u kategoriju vješnice pošto njezini indirektni ispadi nisu doista usmjereni na prkos, bun, konfrontaciju ili išta što bi ijedan muškarac vidio kao materijal za „pripitomljavanje“. Promiskuitetna narav Lizete Vojnić više je nego jasna pripadnicima aristokratskog društva u romanu, ali je ta narav zapravo dio stvarnosti: nije, kao što je vidljivo (pogotovo kad se usporedi s Giulijinim slučajem) naročito problematična niti barunu Vojniću (on bijes izražava konfrontiranjem Stanka, a ne supruga), niti ostatku društva. Lizeta, dakle, nije promatrana kao goropadnica, već kao bludnica, pri čemu – kao što se ogledava u interakcijama likova – je predmet društvene osude njezino bludničenje, a ne goropadnost kao takva.125


125 Ovakva perspektiva razorna je jednako kao i ideja „kroćenja“, budući da ne uzima u obzir implikacije Lizetinog ponašanja, koje se primarno odnose na njezinu kćer, a ne na mušku figuru. Iz ovog razloga se Ružičin bunt prema seksualnom razvratu tumači kao goropadnost, premda je u naravi osuda majke, ali i muškarca koji licemjerno sakrivaju vlastiti seksualni razvrat, ili za istu okrivljuju i prozivaju žene.
dovedena u sukob s muškom nadmoći, Giulijina nevjera biva etiketirana kao prkos patrijarhatu te je ona posljedično gurnuta u ulogu goropadnice, iako zapravo – bez obzira na otvoreni prijezir prema Makaru – njezin ponašanje nije osmišljeno kao poruka društvu (što je pak primjetno u kontekstu Ružice), već kao osoban, amoralan čin, baš kao i kod Lizete Vojnić. Giulijina goropadnost zapravo je umjetno proizvedeno apliciranje ovog stereotipnog viđenja te ju je moguće ometiti osudom plemića do kontakta s Poljakom koji joj pribavlja dokumente o barunu Lehotskom te kontakta s Anzelmom, kada ulazi u ulogu vještice te počinje formirati plan o revanširanju patrijarhatu.

Kritika ideje goropadnice zapravo je najrazvidnija u kontekstu Ružice Vojnić. Iako je kritiku moguće kontekstualizirati i kod Giulije (u smislu etiketiranja muške matrice kako bi umanjila vlastiti amoral), dvorska luda je najočitiji primjer Zagorkinog razračunavanja s ovim stereotipom. Po majčinoj i Lizetinoj izdaji Ružičina se nekadašnja "pjesnička" narav premeće u otvoreni bunt patrijarhatu, ciničnu provokaciju i ukazivanje na objektificiranje i obezvrjeđivanje ženskih figura. Izravna aproprijacija takozvane goropadnice pritom razjašnjava licemjerni prikaz neprobavljive ženske naravi nasuprot lažne muške časti i nadmoći. Za razliku od Giulije i Lizete, Ružica Mešku (odmićući se od etike goropadnice pomoću sakrivanja vlastitog roda/spola) daje do znanja svjesnost o patrijarhalnom konstruktu i perpetuaciji lažne muške nadmoći koja je pritom slijepa na zamke i manifestacije vlastite obezvrjeđujuće igre (ovo je vidljivo kad mu nastoji objasniti da se upustio u odnos sa ženom čiju manipulaciju ne primjećuje jer je uopće ne pomišlja o objektnosti o osobu, iako mu – kako insinuira – brojne okolnosti ukazuju da pogrešno pristupa ženama i odnosu sa ženom). Ružica se ove uloge odriče; iako je moguće pretpostaviti da to čini u svrhu spašavanja Stankinog života, nužno je pritom zapitati se postoji li mogućnost da uzrok napuštanja stereotipne goropadnosti leži u svećenici s podrobnosti odnose s ženama i odnosu sa ženom). Ružica Mešku je kao evoluirana Giulia koja se pridružuje identitetima Lehotske i Beate\(^{126}\) koja je razlučiti zašto je Julija pridružena Lehotskoj i Beati, a ne obrnuto. Lehotska i Beata su Julijine identitetske instance, budući da Giulia nakon bijega od Makarovog pokušaja da je ubije kreira dva alternativna identiteta, identitet barunice Katarine Lehotske te identitet Beate, nadstojnice samostana klarisa te je venecijanskom iglom, koja ujedno označava Julijinu osvetu. Pa ipak, Julija kao evoluirana Giulia jest figura vještice – iako je razvidna i kod Lehotske i Beate – ona je – što se društva tiče – ili mrtva ili odsutna te time nije koncipirana kao javan društveni identitet. Ideja javnog društvenog identiteta je bitna zbog pripovijednice vještarice, koja je razložena kroz nekoliko varijacija vještičnosti: romantičke vještice, kućne vještice, fizičke vještice te mistične vještice. Iako je u ovom romanu prisutna jedna vještiča figura – Julija kao evoluirana Giulia koja se pridružuje identitetima Lehotske i Beate\(^{126}\) - koja

\(^{126}\) Važno je razlučiti zašto je Julija pridružena Lehotskoj i Beati, a ne obrnuto. Lehotska i Beata su Julijine identitetske instance, budući da Giulia nakon bijega od Makarovog pokušaja da je ubije kreira dva alternativna identiteta, identitet barunice Katarine Lehotske te identitet Beate, nadstojnice samostana klarisa te je venecijanskom iglom, koja ujedno označava Julijinu osvetu. Pa ipak, Julija kao evoluirana Giulia jest figura vještice – iako je razvidna i kod Lehotske i Beate – ona je – što se društva tiče – ili mrtva ili odsutna te time nije koncipirana kao javan društveni identitet. Ideja javnog društvenog identiteta je bitna zbog pripovijednice vještarice, koja je razložena kroz nekoliko varijacija vještičnosti: romantičke vještice, kućne vještice, fizičke vještice te mistične vještice. Iako je u ovom romanu prisutna jedna vještiča figura – Julija kao evoluirana Giulia koja se pridružuje identitetima Lehotske i Beate\(^{126}\) - koja
se pojavljuje od tri od četiri spomenute varijacije, uputno je dotaknuti i one nezastupljene varijacije.

tijelo stavljeno je tako u kontekst muške težnje za posjedovanjem te naglašenog odbacivanja kada dotična težnja počne implicirati moralnu odgovornost, pri čemu žena – kao i njezino tijelo – postaje odbojna, premda je njezin lik prethodno glorificiran.


Književni kritičar Leslie Fiedler raspravljao je o upornoj asocijaciji, unutar sjevernjačkih romana devetnaestog stoljeća, tamne kose i (...) zlog i izvanrednog misterija (Ellmann, 1968, p. 144).

Već je početna točka analize ove stereotipne figure ženskosti dostatna za kontekstualizaciju Giulije-Julije: Barunica podigne gole oble ruke, skine bijelu vlasulju i po ramenima se prosu šuma unutar sredine, crnih poput noći (Jurić Zagorka, 2004, p. 710).

Meška i stoga ubija bivšeg muža) apropiacija progona vještice, pri čemu Meško digne galamu ne bi li spasio Makara (tako da mu može suditi on, Meško, i dokazati da je veći autoritet od budućeg bana, a ne njegova supruga, koju je prvo silovao, potom prisilno oženio i onda pokušao ubiti), dok Lehotska/Beata „nestane“ s Anzelmom, kao da nije nekoliko poglavlja prije osudio Lehotsku jer je Stanku prepustila tom nasilniku te kao da isti nije fizički nasrnuo na Lehotsku kad je saznao da mu čitavo vrijeme laže. Uzevši u obzir Meškov trud da Makara privede pravdi, iznenadjujuća je činjenica da je posve zaboravio na Lehotsku kao mozak čitave operacije, te je mnogo logičnije zaključiti da uopće nije zaboravio, već ju je prepustio Anzelmu kao sucu. S obzirom na to da će joj isti doista presuditi – nakon čega će naći Lehotsku probodenog srca venecijanskom iglom – i to na način koji jasno ukazuje da ne samo da joj nije dostupna mogućnost reformacije, već niti to da za to odgovara (odnosno, da joj se sudi kao i muškarcima), onda je jedina preostala solucija otpisati ju kao „potrošnu“. Razbijanje ovog stereotipa Zagorka vrši zapravo još na početku romana, pri čemu indirektno – povlađujući prividno stereotipu i uklanjajući lik Giulije-Julije – aludira na izvornu nespašenost Giulije, budući da na kraj nisu ubojstva bila ta koja su joj priskrila takav završetak, već činjenica da je i prije početka radnje romana otpisana kao „potrošna“. 

2.8.2. Koncept spašene i nespašene žena prema Mary Ellmann: dijalektička sinteza trijade Stanka-Ružica-Giulia

Identifikacija spram koncepata spašene i nespašene žene predstavlja distinkciju između karakterizacija pojedinih ženskih likova unutar romana Tajna Kravog mosta te je periodično najavljuvana unutar razrade ovog romana. Riječ je o distinkciji koja posljedično proizlazi iz opreke ženskog i ženstvenog, o kojemu u svojem djelu Ellmann također piše, referirajući se na Roberta Lowellu: Lowellova je distinkcija između ženstvenog i ženskog teška (...). Trenutno nam je od pomoći ono što znamo već neko vrijeme – da je ženskost urođena mana, poput ekcema ili Istočnog grijeha (Ellmann, 1968, p. 34). Ellmannina argumentacija korespondiva prijevodu termina o kojima je u spomenutoj argumentaciji riječ: female i feminine, pri čemu female označava oznaku spola koji rada ili nosi jaja (En.oxforddictionaries.com, n.d.), odnosno, obilježje spola, te je za potrebe ovog rada isti preveden kao ženski, dok feminine označava kvalitete ili prikaz tradicionalno povezan sa ženama, posebice delikatnost ili ljepotu (En.oxforddictionaries.com, n.d.) zbog čega je u ovom radu preveden kao ženstven, kao obilježje roda.

Prije same analize ideje spašenosti o kojoj Ellmann piše, a o kojoj piše i Zagorka u ovom romanu, nužno je zastati i osvrnuti se na ovu distinkciju spola i roda. Za tu će potrebu poslužiti Butlerina argumentacija u članku Sex and Gender in Simone de Beauvoir’s Second Sex, u kojemu se referira na izjavu Simone de Beauvoir: „Ženom se ne rada, ženom se postaje“ – formulacija Simone de Beauvoir razlikuje spol od roda te sugerira da je rod aspekt identiteta koji se stječe postupno. Razlikovanje (...) je bilo ključno za (...) feministički pokušaj da se ospori teza da je spol ’sudbina‘; spol se shvaća ne-variabilacijac, anatomska razlika, (...)
dok je rod kulturalno značenje i forma koju tijelo stječe (...) (Butler, 1986, p. 35). Ovakva distinkcija jasno ukazuje da su spolne razlike neporecive – diktila ih biološka fiziologija – no rodne to nisu, budući da su konstruirane, ili, kako je objašnjeno pri raspravi o rodnoj normi, normalizirane. Činjenica da je stereotipizacija umjetan konstrukt koji operira kao norma predmet je Zagorkine kritike unutar romana kojim se ovaj rad bavi, ali i kritike drugih spomenutih autorica. Međutim, ovaj rad upotrebljava i izraz rodno/spolna norma, a razlog je sljedeći: premda je ženska, kao i muška rodnost kulturalni konstrukt, ona se poziva i opravdava spolnom uvjetovanošću, iako je riječ o logičkoj pogrešci. Naime, uvriježeno je vjerovanje da su osobe ženskog spola fizički slabije od osoba muškog spola. Iako je dotična teza točna u kontekstu muskulature muškog tijela, ključno je pritom naglasiti dvije instance prilikom kojih ova teza gubi značaj. Primjerice, pitanje muskulature teško je jedino mjerilo snage _per se_, budući da je s muškom muskulaturom usporediv proces porođaja, koji razmatra pitanje snage u posve drugom – neusporedivom kontekstu. U drugom slučaju se, pak, nužno zapitati o kulturalnoj aproprijaciji standarda prikaza žene, koji također uvjetuje _postajanje_ jednostavnim rodnom izrazite u određenim rodum, budući da je razvidno usmjeravanje ženskog tijela spram _delikatnosti_ spomenute u prethodnom paragrafu, pri čemu je prilično evidentno da manjak delikatnosti vodi, ako ne indirektno društvenoj osudi, onda u svakom slučaju društvenoj nezainteresiranosti. Ovoga je svjesna i Zagorka, tvrdeći da žena izlazi iz kalupa proizašlo grijeha. Time je vidljivo funkcioniranje rodne matrice i normalizacije rodno/spolnih očekivanja, koje su zasnovane na arbitarnim tumačenjima proizašlima iz fizioloških obilježja.


121

Procedura *spašavanja žene*, odnosno, apropiracija iste iz ženske u damu ili, u najvišem rangu, kako to Ellmann verbalizira, u *žensko stvorenje* ili čak *heroinu* razvidna je iz razvijanja i interakcije likova Stanke, Giulije i Ružice, analiziranih u prethodnim dijelovima razrade. Interakcija je u ovom kontekstu značajna na dvije razine: djeluje kao katalizator otkrivanja, bunta i internalizacije patrijarhalne norme, te na drugoj razini direktno razjašnjava točke spajanja likova u koncept *spašavanja/nespašavanja*. Za potrebe ovakve sinteze nužno je prvenstveno predočiti shvaćanja samih metoda promišljanje analiziranih likova u kontekstu spašenosti/nespašenosti.

Miroslav Žugaj, čija je argumentacija već bila spomenuta prilikom analize, o dijalektičkoj sintezi piše na sljedeći način: *Dijalektička sinteza shvaća svaku pojavu kao dijalektičko jedinstvo raznovrsnih, ali unutra povezanih činilaca u jedinstvenu cjelinu (...), jedina shvaća kategorije kao dijalektički polarizirane, tj.da se "u jednom polu već sadrži začetak drugog pola" (uzrok sadrži začetak posljedice) (...), u stanju je da shvati i da objasni genezu i razvitak novih pojava starim, i preko starog* (Žugaj, 1979, p. 134). Dijalektička sinteza trijade analiziranih likova predstavlja četvrtu točku analize ovog rada. Prva točka analize orijentirala se na prikaz pripovjedne karakterizacije s obzirom na navode o odabranim likovima u romanu
Tajna Krvavog mosta, druga je točka analizirala njihovu međusobnu interakciju, ali i interakciju s drugim likovima u romanu, prethodno najavljenu prilikom analize navoda; treća točka analize kontekstualizirala je dobivene zaključke spram rodne stereotipizacije kako bi se dodatno razjasnila ženska normativnost u pogledu patrijarhalne norme. Četvrta, posljednja točka analize zaokružuje žensku normativnost s obzirom na konkretnu društvenu reakciju. Dotična reakcija odnosi se na fiktivni prikaz u romanu, čiji je povijesni društveni kontekst, kao i kontekst autorice romana, pružen u početku razrade ovog rada. Književnost je u ovom kontekstu odabrani materijal za analizu manifestacije rodnog normativa; na ovu točku manifestacije aludira i Ellmann kada u kontekstu spašenost žene govori o klasičnim heroinama, čiji se prikaz otkriva u društvenim narativima različitih tipova, od kojih je jedan i onaj književnog karaktera. O važnosti, ali i problematičnosti analize književnosti u kontekstu razmatranja učinka iste s obzirom na izabranu reprezentacije društvene matrice govore i Lada Čale-Feldman i Ana Tomljenović u svojem Uvodu u feminističku književnu kritiku, referirajući se na problematičan trenutak prilikom analize tekstova i konstrukcije subjekta u tekstu kojeg komentiraju s obzirom na argumentaciju Hillisa Millera: Bez obzira na svu svijest suvremenih škola (...) o tome da se lik konstruira kroz diskurs, još je uvijek naime bilo moguće utvrditi da i te škole „govore o likovima romana na isti način na koji o njima uobičajeno govori i pripovjedač“, što znači da tumačima daje slobodu da se „preputse iluziji što je priča stvara“ (...). Štoviše, bilo je nužno ustvrditi da istoj iluziji (...) podliježemo i dok susrećemo druge ljude u „stvarnom životu“, što je zabudnu cirkularnost samo povećalo, umjesto da kritičare opunomoći za spoznaju o tome da književnost valja čitati upravo da bismo se iluzije subjekta riješili (...) (Čale Feldman & Tomljenović, 2012, pp. 204-205). Iluzornost karakterizacije likova apostrofirana je u Zagorkinom potenciranju zaokružene fabule, koja se u posljednjoj točci analize ovog rada razotkriva ne samo kao, kako u nastavku argumentacije kažu Čale Feldman i Tomljenović, mjesto dekonstrukcije u ovom slučaju patrijarhata, već i konstrukcije dotične matrice (Čale Feldman & Tomljenović, 2012, p. 205).

Spašenost analiziranih likova, kao i nespašenost u prethodnim je točkama analiza ovog rada direktno adresirana s obzirom na finalni prikaz svakog pojedinog lika: Stanka i Ružica se sretno udaju za željene muškarce, dok Giulia-Julija završava kao žrtva vlastite osvete. Ovi su prikazi, doduše, uvelike diskutabilni, što je također prethodno naglašeno prilikom analize. Međutim, problematičnost sagledavanja ovakvog sučeljavanja s rodnim normom služi kao referentna točka prisjećanja na prvoj razini nekadašnjeg odbacivanja Zagorkinog novinarskog, a pogotovo književnog angažmana, kao i njezinog nastojanja za zauzimanjem kritičarske pozicije (koje, kako Lasić navodi, i sama posljedično minorizira) te, na drugoj razini, činjenice da je dotičan angažman tek recentno validiran priznanjem njezinog prolifičnosti i spisateljskog talenta. Pa ipak, ukazuje Čale Feldman u Euridikinim osvrtima, Još nam je teško sintagmu „žensko pismo“ razumijevati kao kritičarsko-teorijski konstrukt, interpretacijsku paradigmu koja ne pokušava neku tekstualnu „kakvoću“ pozitivno dokazati, nego se njome služi kao moguće plodotvornom pretpostavkom osobite vrste dijalogičnog sučeljavanja s tekstom (ili kazališnim događajem) (Čale Feldman, 2001, p. 51). Ova vrsta sučeljavanja, na koju se odnosi argumentacija Čale Feldman, razvidna upravo iz supostavljanja trijade ženskih likova spram patrijarhalne matrice. Drugim riječima, Zagorka ne implicira vlastito fiktivno djelo kao, kako ga naziva Čale Feldman, dokaz, već je isti izmješten u percepciju, analizu,
odbacivanje i prihvaćanje Zagorkinog narativnog konstrukta pri objavi romana, ali i godinama poslije objave.

Tripartitnost ženskosti nije evidentna samo prilikom dubinske analize, a niti tek prilikom razjašnjavanja skrivenih pripovijednih niti. Zagorka kroz roman zapravo opetovano aludira kako navedena tri lika dijele specifične točke u kojoj su miješaju podudaranja i razdvajanja. Kao i kod Stanke, Giulijini roditelji su zapravo citatelu nerazjašnjeni; Makar otkriva da je Giulia spašavala žene kažnjene zatvaranjem u tamnicu (Jurić Zagorka, 2004, p. 52), baš kao što će Stanka iz tammice spasiti Anzelma, a pritom će ujedno Beata prigrli Stanku, odnosno, poslati je Lehotskoj da je ona "prigrli"; plemići konstatiraju da je Stanko s obzirom na izgled neupitno krvenog srodstva s Lehotskom; Stanka se na Meškov nagovor preodijeva u Giuliju (Jurić Zagorka, 2004, p. 245) ne bi li mu pomogla da zastrašivanjem nadmudri Makara na priznanje ubojstva svoje žene; i Stanka i Giulia budu ostavljene Žigroviću na milost i nemilost (s time da se naručuju ubojstva premješta s Makara na Lehotsku); Stanka se odijeva i kao bijela dama (isto čini i Lehotska s Pavlom) te Mešku osmatra katarinčice koje joj on treba vratiti ukoliko gaji prema njoj pravu ljubav – a koincidentno, zaručnica prema kojoj kasnije negira ikakve emocije, a kamoli pravu ljubav, zove se Katarina, ali je u pogledu ovog noćnog incidenta inkriminirana Ružica vlastitim šalom kojeg Meško otima bijeloj dami, uzimajući pritom upravo dio s Ružičinim inicijalima; Ružicu dodatno inkriminira šuljanje oko Meškove sobe (u svrhu kompromitiranja Lehotske), analogno Lehotskinom/Beatinom šuljanju po podzemnim putevima, ali i javnim prostorima (Lehotska se u nekoliko navrata potajno šulja oko prostora u kojima se odvijaju scene u romanu i prisluškuje interakciju likova), kao i Stankinom noćnom šuljanju (pri čemu potajnost Vatrovinca, a koincidentno, zaručnica prema kojoj kasnije negira ikakve emocije, a kamoli pravu ljubav, zove se Katarina, ali je u pogledu ovog noćnog incidenta inkriminirana Ružica vlastitim šalom kojeg Meško otima bijeloj dami, uzimajući pritom upravo dio s Ružićinim inicijalima; Ružicu dodatno inkriminira šuljanje oko Meškove sobe (u svrhu kompromitiranja Lehotske), analogno Lehotskinom/Beatinom šuljanju po podzemnim putevima, ali i javnim prostorima (Lehotska se u nekoliko navrata potajno šulja oko prostora u kojima se odvijaju scene u romanu i prisluškuje interakciju likova), kao i Stankinom noćnom šuljanju (pri čemu potajnice dolazi Mešku). Moguće je zaključiti kako je ovakvo zbližavanje pripovijednih niti i prisličivanje istovjetnih konteksta različitim likovima varijanta zrcaljenja muškog normativnog očekivanja prema ženi, pri čemu je trijada Stanka-Giulia-Ružica koncept ženskosti unutar dotične norme. Sve tri, zapravo, prolaze jednako osvještavanje vlastite pozicije unutar patrijarhalne matrice: Giulia do ove 128 Ova je Makarova izjava vidljiva u dijelu razrade 2.6.2., koji se tiče analize Giulije. 129 Ova je scena posebno zanimljiva, budući da Stanka Makaru govori da će njezin (Giulijin) duh pomoći da se osveti Makarovu što ju je odlučio ubiti, a Lehotska se kasnije ruga Makaru da je znala da je kukavica koja drže pred dusima (Jurić Zagorka, 2004, p. 712). Činjenica da upotrebljavaju identičan izraz kada komentiraju osvetu implicira dodatnu točku povezanosti unutar povezanosti same (Stanka kao Giulia), s obzirom na to da se Beata kroz osvetu nekadašnje Giulije Makara (koja do kraja romana uopće nije uvozana s Giulijom) nije prikazivala na prozoru kao duh, već kao neidentifikirana vještica – za što je u najvišem Makar direktno optužuje – ona ipak koristi izraz duh. 130 Ova je scena posebno zanimljiva, budući da Stanka Makaru govori da će njezin (Giulijin) duh pomoći da se osveti Makarovu što ju je odlučio ubiti, a Lehotska se kasnije ruga Makaru da je znala da je kukavica koja drže pred dusima (Jurić Zagorka, 2004, p. 712). Činjenica da upotrebljavaju identičan izraz kada komentiraju osvetu implicira dodatnu točku povezanosti unutar povezanosti same (Stanka kao Giulia), s obzirom na to da se Beata kroz osvetu nekadašnje Giulije Makara (koja do kraja romana uopće nije uvozana s Giulijom) nije prikazivala na prozoru kao duh, već kao neidentifikirana vještica – za što je u najvišem Makar direktno optužuje – ona ipak koristi izraz duh. 131 Šal kao još jedan simbol ljubavi, ovoga puta Đurine prema Ružici, premješten je prividno na drugu ženu (Stanku), baš kao što je aspekt ljubavi u vezi s muškarcem prividno premješten s Lehotske na Stanku. Pritom je simbol ljubavi plošan, budući da su oba muškarca, kao i obje žene, neiskreni prema svojim partnerima; dotičan je manjak komunikacije i konfrontacije minoriziran po završetku romana.
realizacije dolazi ako ne događajima u Veneciji te posljedičnim licemjernim izdajstvom svojih ljubavnika, onda sasvim sigurno suprugu ubiti; Stanka pak ogorčeno stvrdjuje da je ona zapravo prilično potroša materijal u društvu kojem ne pripada niti u ekonomskom, niti ikakvom emocionalnom smislu, dok Ružica ustanovila potpuno uspjeh promišljanja žena putem kombinacije izdajstva majke i voljene ljubavi; iako se ovo izdajstvo razotkriva kao laž, ostaje neupitno da je žrtva u svrhu liječenja vlastitog ega jer ju je odbio muškarac kojeg je pokušala zavesti. Ovakvu međusobnu integraciju promišlja i Helena Sablić Tomić u svojem djelu Intimno i javno (...) u kontekstu prispajanja osobnog društenog iskustva u kontekstu kritike društvenosti kao takve, u ovom pogledu patrijarhalne matrice. Iako su autobiografski elementi ovog romana prethodno već naglašeni (najočitiji je uvjerljivo sukob s figurom majke), auto-referencijalnost Sablić vidi upravo u kroz supostavljanje fiktivnog i osobnog (doživljenog), pri čemu koristi primjer djela Irene Vrkljan Marina o biografiji: Tri međusobno isprepletena ženska lika razotkrivaju zajedničku povezanost i sličnost, upućujući preko pojedinačnog iskustva na opće razotkrivanje ženskog identiteta u tekstu (Sablić Tomić, 2002, p. 59).

Razotkrivanje ženskog identiteta unutar romana Tajna Kravog mosta kroz suštinski koncept spašenosti/nеспаšености unutar ovakvog tripartitnog promišljanja ženskosti ostvaren je upravo idejom spašavanja, no ne žene, nego muškarca, te se pritom ustvrđuje kako isto uvjetuje spašavanje žene – odnosno, da briga za muškarca i prihvaćanje podređenosti muškarcu potencijalno prethodi spašavanju žene. Nužno je, usto, da je prihvaćanje podređenosti opetovano kako bi se dokazalo. Ova je poanta najvidljivija kada se supostave Stanka-Ružica spram Giulije, budući da one svoj otpor patrijarhatu obustavljaju, dok Giulijin-Julijin doživi patološku ekspanziju brutalne osvetoljubivosti. Pritom se ovo obustavljanje otpora opetovano dokazuje: Stanka – kao što je vidljivo iz analize njezinog lika – Mešku u brojnim prilikama i ulogama izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manju konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i autoviktimizacije, te mu prije toga izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manju konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i autoviktimizacije, te mu prije toga izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manju konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i autoviktimizacije, te mu prije toga izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manju konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i autoviktimizacije, te mu prije toga izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manju konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i autoviktimizacije, te mu prije toga izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manju konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i autoviktimizacije, te mu prije toga izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manju konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i autoviktimizacije, te mu prije toga izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manju konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i autoviktimizacije, te mu prije toga izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manju konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i autoviktimizacije, te mu prije toga izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manju konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i autoviktimizacije, te mu prije toga izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manju konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i autoviktimizacije, te mu prije toga izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manju konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i autoviktimizacije, te mu prije toga izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manju konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i autoviktimizacije, te mu prije toga izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manju konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i autoviktimizacije, te mu prije toga izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spasava život.
opravdavaju nužnost ženine udaje: mora roditи djecu i brinuti se za muškarčeve seksualne potrebe i njegovo kućanstvo. Ne samo da je većina žena udata, ili su bile udate, ili su nesretne jer se nisu udale, tvrdi de Beauvoir, već im udaja osigurava i određeno mjesto u društvu. (...) Žena je u brak stupala kao Druga, kao ona za koju je udaja ne samo poželjna već ponekad i jedini mogući put (...). (Dremel, et al., 2015, pp. 165,166). Normativnost udaje Zagorka pritom apostrofira manjkom Ružićinog i Stankinog zaleđa: Ružica gubi očinsku figuru a s majkom je odnos dokinut, dok Stanka, osim Meška i Ružice, nije emocionalno povezana ni sa jednim drugim likom u romanu. Logika, a i kritika patrijarhalne norme jest više nego razvidna: koja mogućnost preostaje ovim dvama ženskim likovima ako im muška zaštita predstavlja jedinu varijantu emocionalne sigurnosti? Na ovakvu logiku se referira i Franolić, citirajući Goldmaninu argumentaciju: Paradoksalno, ženi je prvo oduzeta samostalnost i volja za aktivnošću, da bi joj potom institucija braka priskočila u pomoć, a sve to kako bi poslušno stvarala nove vojnike i buduće službenike, i kako ne bi stigla razmišljati o svojoj slobodi i seksualnom oslobodjenju (Dremel, et al., 2015, p. 166). Upravo je u kontekstu ideje braka kao pomoći ilustrirana razlika između Stanke-Ružice i Giulije.

Premda dio ove trijade promišljanja ženskosti, Giulijina mogućnost integracije u društvu biva zapravo dokinuta prije početka radnje romana, budući da je otpočetka obilježena već kao kao romantično ili društveno, već puko seksualno vlasništvo muške figure. Bepo je odbacuje nakon što je obešćen od strane Makara da ju koristi kao metodu osvete drugoj muškoj figur, a ovaj je – spašavajući vlastiti život – prisilno oženi i potom osudi radi seksualnog razvrata, pritom licemjerno kamuflirajući vlastiti razvrat. Dotično licemjerije odlazi toliko daleko da Mešku govori kako će zatražiti rastavu od pape kako bi oženio njegovu tetku Lidiju, prvo žensko biće koje se nije pomirilo sa ženskim spolom! (Jurić Zagorka, 2004, pp. 122-123) Ova izjava je tim apsurdnija, a i degumašnij nađe kab se uopštenjena radi njegovog tretmanu Mešku – čuvši ovu izjavu od Makara i uvjerio se da je pokušao Lidiju ubiti, prethodno je mrčavši i izglađivanjem zatočenja u kući – posljedično optuži Makara da nema poštovanja prema instituciji braka i muške figure (jer je pokušala ubiti Makara kako bi se udala za Meška), a potom i shvaćanjem da Makar ne glorificira kariaturalni prikaz izlaženja iz spolno/rodne uvjetovanosti, već se podmuklo ruši nećakiju žene koju godinama terorizira lažnim izjavama ljubavi. U trenutku ove scene, koja se događa nakon njezinog nestanka, Makar osobno drži Lidiju zarobljenu jer ga je željela prokazati u njegovoj beskrupuloznoj okrutnosti, pri čemu joj je odvratio pozornost ponovnim obećanjem o ljubavnoj vezi, te je potom oteo. Tako se Makar u osnovi ruša ideji da je žena nešto više od pukog seksualnog objekta, i ne samo objekta kao takvog, već i prostora seksualnog nasilja. Giulia je u ovakvom prikazu žena koja je osuđena na izgon iz društva od trenutka kad je naišla na Makara; iako posljedično u naumu da mu se revanšira za ovakvu percepciju odnosa prema ženi uspijeva, ista patološka logika biva iznova minorizirana muškom logikom ne patologije radi, već implikacijom propasti drugog muškarca na poziciji moći. Giulijina je nespašenost naglašen začrtana završnom Makarovom odlukom da je njezin daljnji život za njega idejno nepoželjan te joj ne ostavlja čak ni mogućnost ponižavajućeg odlaska u zaređivanje, već je odlučuje trajno ukloniti.
Koncept Ellmannine integracije u društvo preko postajanja danom Makar demonstrira posljednjim instancama Giulijine podređenosti: bilo joj je tek petnaest godina, ali se umjela vladati kao otnjena gospoda (Jurić Zagorka, 2004, p. 50) koja je dokinuta odbijanjem usamljenosti u vidu seksualnih afera s drugim plemićima, a ponajviše odbijanjem života u izgonu. Pristanak na mušku normu, značio bi, drugim riječima, pristanak na Makarovu ideju da žrtvuje njezin život analogno Be povom žrtvovanju zaručnica, ili, s druge strane, pristanak na odbačenost iz društva u koji je dovedena prisilno. Kao što je prethodno naznačeno prilikom analize, dis kutabilno je raspravljati o tome koje su opcije u kontekstu romana Giulijije bile doista dostupne, osim očite mogućnosti života iz tajnosti, odnosno, pristajanja na Makarovo žrtvovanje žena (kako se očituje i u kontekstu Lidi). Mogućnost pravde već je prethodno također naznačena kao diskutabilna, s obzirom na to da ne samo da Giulijin život svjedoči manjk jednake pravde za oba spola, već se ponovna seksualna objektifikacija i manjak poštovanja prema ženskoj figur prenosi na Lehotsku, ali i na Beatu, pri čemu one s istom računaju; u tom se očekivanju niti najmanje ne varaju. Također, kao što je također prethodno rečeno prilikom analize, osuda Giulijinog lika trebala bi tendari patološkom kažnjavanju muške okrutnosti kao logičke greške, budući da se na tom smislu niti ne revanšira niti ju osuđuje, već  ju rea licira u proces aproprijacije i perpetuacije. Pa ipak, Zagorkina je kritika razvidna: osuda ženske okrutnosti proizlazi iz prijetnje muškoj normi, a ne iz osude neetičnog rješavanja traume, pri čemu postaje jasan prikaz žene koju se ili spašava ili odbacuje s obzirom na mušku normu te kritika tog prikaza: naime, ukoliko je uputno Giuliji suditi, uputno joj je i pružiti mogućnost ravnopravnog sudenja. Ova mogućnost izostaje, budući da je ženski amoral odbačen kao potvrda stereotipizacije drugorazrednosti ženskog spola, dok je muški amoral racionaliran u svrhu zadržavanja dominantne pozicije. Pre naglašen sretni završetak pritom otkriva manjak konfrontacije rodne nejednakosti i normalizaciju patrijarhalne matrice, u kojoj se figura ženske zadržava tek ako je u istu prihvaćena, odnosno, ako je spašena, bilo iz okrutnosti druge figure (u kontekstu ovog romana, majke ili pseudo-majke), lažnog predstavljanja ili zatočeništva u kuli.

3. Zaključak

Roman Tajna Krvavog mosta, čije je likove analizirao ovaj rad, kao prvi od sedam dijelova Zagorkinog serijala Gričke vještice, poseban fokus usmjerava na konstrukciju i promišljanje ženskosti i ženskog lika. Premda je roman objavljivan početak dvadesetog stoljeća, dok sama radnja seže još dalje u prošlost, prikaz patrijarhalnog normativa uvelike korespondira aktualnom rodnom normativu, usprkos dovitlji distanciranju u zagonetnu naraciju koja prividno podilazi dotičnoj normi. Pa ipak, slojevita analiza ženskih likova ovog romana, naročito pri supostavljanju s teorijom rodnih studija, direktno reflektira upravo razračunavanje s rodnom stereotipizacijom, koja je, kao što pokazuje uvodni dio razrade, tek jedna od mnogih Zagorkinih tendira emancipaciji ženskosti, ali i muškosti, budući da je matriks patrijarhalne matrice zbog svoje normalizirajuće prirode auto-referentan, zbog čega je na koncu razoran po oba spola/roda: razornost po žensku figuru reflektira se i razornošću po
mušku figuru, zatvarajući obje u perpetuaciju stereotipizacije. Pritom tendiranje rušenju i
omalovažavanja ženskog integriteta dokida i istinsku afirmaciju muškog integriteta, budući da
samog sebe isprazno potencira negacijom i/ili prisvajanjem tuđeg, ženskog, integriteta.

Ova dualna problematičnost roda, i muškog i ženskog, ispostavlja se kao posljedica
normalizacije kulturalno proizvedenih značajki; dotična normalizacija tendira fiksiranju
arbitarnog skupa značajki kao spolno uvjetovanog. Taj je proces ponajviše razvidan kroz
konfrontaciju spolno/rodnih stereotipa. Ovaj je rad analizirao odabrane likove romana Tajna
Krvavog mosta, pokazujući kako konstrukcija romana, pridivno povlađujući patrijarhalnu
matrici, zapravo raskrinkava autoričinu ciljanu tendenciju da pokoravanje patrijarhatu prikaže
kao plošno, te na koncu neuvjerljivo. Ova se tendencija ogledava u supostavljanju analize
likova rodnoj stereotipizaciji kroz Ellmaninu argumentaciju..

Stereotip bezobličnosti rastače se u likovima Stanke, Ružice i Giulije, budući da raskrinkava
dječju nedužnost, naivnost i podložnost, a ponajviše želju za emocionalnim odobrenjem, tim
likovima oduzetu i okrutno iskorištenu ili od muških likova ili od ženskih likova koji
apsorbiraju likovo obezvijeđavanje te ga patološki rješavaju repliciranjem na ženski lik.
Stereotip pasivnosti, koji podrazumijeva „nužnost“ muškog usmjerenja, referencijalan je
naročito u opisima ponašanja Meška, koji Ružicu i Lehotsku podliže vlastitim očekivanjima te
poziva na očitovanje, pri čemu a priori ne uviđa samo problematičnost vlastitog
ponašanja, već i to da posve bespredmetno očekuje žensku podložnost. Stereotip
nestabilnosti, odnosno ženske inherentne histeričnosti, razbijen je snažnim emocionalnim
reakcijama svih triju ženskih likova, primarno kroz pokušaje suicida; kroz radnju romana
postaje jasno kako nije riječ o tobožnoj inherentnoj histeričnosti, već dotični postupci
predstavljaju reakcije na traumaivna iskustva. Raskid sa stereotipom zatočenosti, kao idejom
ženske inherentne ograničenosti koja je oprostiva ukoliko je podređena muškoj kontroli,
najočitiji je u kontekstu Lehotske/Beate/Julije, budući da se od početka radnje romana
izruguje ideji muške kontrole i ograničenosti. Isti sukob primjetan je i u stereotipu pobožnosti,
kao ideje da je u ženskoj domeni slijeđenja pravila, dok je u muškoj domeni postavljanje istih.
Identiteti Lehotske i Beate vraćaju se u domene iz kojih je izgnana Giulia (u samostan na koji
je navodno osuđena te u aristokratski svijet iz kojeg je istjerana) kako bi upravljali muškom
figurom i kaznili je za pokušaj izgona. Stereotip materijalnosti, odnosno, prizemnosti ženske
percepcije (i analogno muške sposobnosti apstraktnog razmišljanja) raskrinkava se u
primjerima svih triju ženskih, ali i muških likova. Prividna podložnost ženskih likova utiscima
aristokratske raskoši raskrinkava se kao dječja želja (Stankina i Giulijina) za emocionalnom
sigurnosti. Također, zatupljena ženske percepcije (i analogno muške sposobnosti apstraktnog
raskrinkanja) stavlja Mušku likova u prostor puke seksualne satisfakcije, zbog čega ona
predstavlja dvostruku kritiku ovog stereotipa, budući da prvidnom nedužnošću i čistoćom
raskrinkava i upravlja muškom objektifikacijom. Trostruk stereotip iracionalnosti egledan je u
primjeru Ružice kao dvorske lude u kontekstu osude Meškove objektifikacije Lehotske. Raspad ideje o ženskoj
ograničenosti ocrta se i u Lehotskinim manipulativnim konstrukcijama, ne samo u organizaciji ubojstava te poigravanjem objektifikacijama muških likova, već i u osiguravanju imuniteta pred zakonom, budući da iskorištava Žigrovićevu seksualnu fiksaciju. Stereotip poslušnosti manifestira se unutar sva tri lika. Ideje žene kao učenika i sluge prisutne su u slučaju Stanka/Stanko-Meško, budući da Meško „odobrava“ Stanin povratak u ženski identitet tek kad se uvjeri u njezinu „odanost“, odnosno dječju podložnost i nastojanje da ga zaštiti. Tako i Đuro „prihvaća“ Ružicu k sebi kad se uvjeri da nije doista promiskuitetna, već u njegovoj romantično-seksualnoj fiksaciji. Koncept bludnice najizraženiji je kod Giulije. Primat muške želje i problematičnost očekivane ženskosti kao prostora ispunjen seksualnih želja očituje se u posljedičnoj osudi Giulije od strane Makara i od bivših ljubavnika, čiji je seksualni amoral zauzvrat umanjen, ako ne i posve zaboravljen. Ovaj sukob na koncu romana pak minorizira kažnjavanje muške objektifikacije te naposljetku kažnjava žensku figuru. Koncept majke kao nesebične ljubavi sukobljava se s figurama Stankine tetke i pseudo-tetke Lehotske, Lizete Vojnić te Lidije Meško, budući da sve četiri na ovaj ili onaj način predstavljaju perpetuaciju muškog obezvrjeđivanja. U kontekstu ove figure uputno je uvidjeti, pak, da se ovaj sraz sebična majka-nesebična majka zadržava u samom stereotipu – fokusu na mušku, a ne žensku ili i mušku i žensku figuru, neistovjetno sukobima s prethodnim stereotipima.

Dvije ženske stereotipne figure, figure goropadnice i vještice najjasnije su točke raskida s integracijom žene u društvu. Ružica prolazi kroz fazu goropadništva kao osude patrijarhalne matrice i stereotipnog pogleda na ženu uslijed majčine okrutnosti, no posljedično se odriče kritike za vlastitu dobrobit i dobrobit Stanke. Giulia, pak, u ovu figuru biva gurnuta od strane muške figure. Kao što je pokazala analiza ovog romana, Giulia izvorno uopće nije usmjerenka osudi ili prkosu društvu, već seksualnim amoralom nastoji umanjiti traumatiziranost i emocionalnu usamljenost u nasilno i prisilno sklopljenom braku. Međutim, kažnjena je kao prividna sramota aristokratskog staleža, iako je u osnovi nječ o pokušaju muške figure da je se otarasi. Izgon iz društva uvjetuje, pak, internalizaciju ideje vještičeg auto-egzorcizma, patološke reakcije na višeslojnu traumu u vidu revanširanja oduzimanjem života, ovoga puta muškoj figuravi. Usprkos opravdanoj etičkoj osudi, pojedinačna muška lika, dotična ne polazi od osude per se, već od kažnjavanja ženske figure i minorizacije problematičnosti muške figure.

Analiza koncepta spašavanja i nespašavanja direktno razotkriva trostruk strukturu identitet nekadašnje Giuli kao jedinog nespašenog lika u romanu: Stanka i Ružica žrtvuju vlastitu individualnost muškom odobrenju zbog realizacije da patrijarhalna matrica ne nudi drugu mogućnost, Lidija se miri s Klemenčićem, a isto vrijedi i za ostale muške likove, koji ožene odabrane žene. Giulia-Julija pak, zapravo otočetka romana biva otpisana kao nespašena, izbačena iz društva u koju je prisilno odvedena uslijed višestruke muške okrutnosti (prvo u pogledu Makara i Bepa, a potom bivših ljubavnika). Perpetuacija podrođenosti i ovisnosti o muškom odobrenju očituje se i u Zagorkinim aktivno-pasivnim formulacijama smrti Lehotske i Makara: Makar podliježe otrovu, dok su Lehotsku pronašli mrtvu, pri čemu se i u gramatickom smislu
kontrola premješta na mušku figuru (Makarova smrt biva opisana upotrebom aktivnog oblika glagola, a Lehotskina nepoznatim subjektom pri čemu je ona objekt).

Kritika patrijarhalne matrice zrcali se i u autoričinom izboru naslova te lajtmotiva romana. Nekadašnji Pisani most preimenovan je u Krvavi most zbog oružanog sukoba u 17. stoljeću, iako, kako navodi politolog Dinko Odak, taj sukob nije bio jedina motivacija za preimenovanje, s obzirom na to da je epizoda krvavih sukoba bilo mnogo te je naposljetku srušen krajem 19. stoljeća (Odak, 2013). Zagorkina referenca na ovu simboliku mosta zrcali se i u samoj radnji u ilustraciji prisilnog braka obilježenog nasiljem, a traumu koja proizlazi iz ovako kontekstualiziranog muško-ženskog odnosa ženski lik nastoji riješiti patološkim projiciranjem nasilja na muške likove, pri čemu simbolika mosta (pod kojeg su odbaćene muške figure kao personifikacije traume) ilustrira željeni prijelaz iz traumatizirane, zaposjednute i odbačene ženskosti u uklanjanje podvojenih rodnih standarda i priznavanje ženskog integriteta. Psihopatologija prijelaza pritom ne insinuira izuzetost od etične i moralne procjene, već istu nastoji evocirati u vidu rasvjetljavanja neravnopravnosti rodnih standarda. Pitanje traume ovako nije postavljeno kao olakotna, već konstitutivna okolnost konfrontacije s patrijarhalnim normativom, idejno nastojeći ukazati dubinu problematičnosti normalizacije opresivne rodne norme. Ipak, spomenuta je moralna i etična procjena ženske okrutnosti izmještena iz supostavljanja varijacija okrutnosti kao takvih (neovisno o spolu/rodu osobe koja ga čini) u rodni normativ.

Naime, tajna konteksta kažnjavanja muških figura na koncu je razotkrivena, prividno implicirajući razjašnjenje sukoba. Bilo bi, ipak, pogrešno pritom ne detektirati kako tajna nije pozicionirana samo u ženskoj apropprijaciji okrutnosti i nadmoći (proizašle iz muške patrijarhalne figure), već u sebi sadrži borbu prisvajanja ženskog integriteta octanog kao tude vlašnitoj sporedne vrijednosti. Tajnovitost subverzije centrirane oko Krvavog mosta kao prostora kazne jest ujedno karikatura dokidanja izlaska iz patrijarhalne matrice, te je kao takva fiktivna karikatura i kritizira. Pridruži li se ovakvom promišljanju motiv kuće kao bračnog prostora na Krvavom mostu, ilustriranog brakom supružnika Makar, razotkriva se promišljanje muških i ženskih postavljene neprovidnosti i izmještenosti. Završna je kritika ovog motiva, dakle, što se u razotkrivanju ove simbolike nalazi upitnom metoda razračunavanja s istom, pri čemu je sukob apostrofiran patološkim spašavanjem ženskog integriteta i problematike posljedične nespašenosti u društvenom smislu, kao konstitutivnog elementa raskrinkane tajne Krvavog mosta.
4. Literatura


Žugaj, M., 1979. *METODE ANALIZE I SINTEZE (s osvrtom na organizaciju proizvodnje).* *Journal of Information and Organizational Sciences,* No.2-3, pp. 113-139.
5. Izvori


133