

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:705272>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za kulturalne studije
Lorena Matek

Marija Jurić Zagorka: *Tajna Krvavog mosta*
Diplomski rad

Mentor: Brigita Miloš, dr. sc.

Rijeka, 2017.

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za kulturalne studije
Lorena Matek

Marija Jurić Zagorka: *Tajna Krvavog mosta*
Diplomski rad

Mentor: Brigita Miloš, dr. sc.

Rijeka, 2017.

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 rodnoj/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
2.6.2. Giulia - Julija Makar [dijete/bludnica-goropadnica-vještica]/ Beata [svetica/vještica]/ Katarina Lehotska [dama u bijelom/crna dama-vještica]	43
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
2.6.6. Ružica-Stanko i dvorska luda-bijela dama	98
2.8. Sukob i kritika ženskih rodno/spolnih stereotipa 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 nespasene 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 Jurić Zagorke kroz analizu tri ključna ženska lika: barunice Giulije Makar/barunice 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, nespasena žena

1. Uvod

Ovaj diplomski rad usmjeren je proučavanju konstrukcije i interakcije ženskih likova sazdanih kao višestrukih identitetskih cjelina u romanu *Tajna Krvavog mosta* Marije Jurić Zagorke. Cilj rada je ukazati kako su ovi fiktivni identitetski dijelovi kompleksan i slojevit 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 iskušnje 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 pripovjednu formu reflektira društvenu pozadinu i rodni normativ vremena u kojem je stvarala, a koja se tiče aspekta žene u javnoj sferi¹ te današnjom recepcijom romana reflektira aktualni rodni 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 rodno/spolnih studija, pri čemu će analiza biti podijeljena u četiri dijela. Nakon kontekstualizacije romana u pogledu biografske 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 pomno čitanih navoda u romanu. Zaključci izvedenih iz analize likove potom će se, u drugom dijelu analize, usmjeriti ka promatranju interakcija dotičnih 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 rodni značajki kako bi iste bile supostavljene rodnoj stereotipizaciji te, u četvrtoj fazi, iznjedrile idejnu pozadinu, kao i kritiku, procesa integracije i odbacivanja žene u kontekstu patrijarhalne rodne 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 romanu, 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 serijala, *Tajne Krvavog mosta*, 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 vođa narodnog pokreta protiv Khuena 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 opsesiju: zašto se nije rodila 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 rezultiralo ispadima agresije 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 učiti 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 toplije 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 dogme². 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).

Prije udaje, Zagorka s krapinskim đacima viših škola uređuje list *Zagorsko proljeće*, pišući o razočarenju duha Matije Gupca Zagorjem, ali je, usprkos muškom pseudonimu M. Jurica Zagorski, otkrivena i opomenuta da se okani javnog rada i pisanja. Ubrzo nakon toga majčinim naporima biva zaručena te 1892. odlazi sa zaručnikom Nađom u Mađarsku, otkuda će se vratiti tek za tri godine. Sukobe u nesretnom braku poticali su uz Zagorkin patriotizam, želja za obrazovanjem (tečaj telegrafije) te pisanje (Lasić navodi da su mađarski urednici K. Mikszath i E. Rakoszi Nađu savjetovali da je pošalje u Budimpeštu da od *nje stvore dobru otmjenu spisateljicu* budući da je *nesumnjivo literarno talentirana*, ali su joj *ideje krive i nedostaje joj otmjenosti*). Kako je bila maloljetna, miraz je dobila u rentama, a po punoljetnosti ostatak miraza pripao bi njezinom škrtom mužu, koji je maksimalno umanjivao svaki mogući trošak ali i balansirao kako bi Zagorka preživjela do punoljetnosti (Lasić, 1986, pp. 41-48). Lasić prenosi citat iz Zagorkinog *Kamena na cesti* u kojem opisuje svoje bračno iskustvo: *Krpa sam za otiranje tuđeg suđa, mrvica, koju može pozobati kakva god gamad. Kamen na cesti preko kojeg idu kotači svih kola što voze svakojako smeće* (Lasić, 1986, p. 49)³. Muževljevo i svekrvino maltretiranje rezultira Zagorkim živčanim slomom te dugim i bolnim oporavkom u sanatoriju, te se ubrzo pristaje sa sestrom vratiti Nađu. Pobuna na mužev zahtjev da osudi hrvatsko paljenje mađarske zastave završava Nađevim pokušajem da je ponovno zatvori u sanatorij. Zagorka, međutim, oblači sluškinjinu haljinu i bježi vlakom u Hrvatsku (Lasić, 1986, pp. 49-50).

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 sud 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 koja ju je pratila još od djetinjstva. Usto, simplificirani je narativni diskurs, kojeg je Zagorka upražnjavala 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 sramotnom 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 braka baruna i barunice Makar.

drugorazredna, 'petparačka' literatura, što ju je nagnalo da priznanje traži izvan književnih dostignuća, usprkos činjenici da je bila rado čitana. Lasić izražava sumnju da se Zagorka svojeg književnog opusa možda pomalo i sramila, ili ga je branila kao 'društveno koristan', a ne 'književno koristan', iako Lasić ukazuje da joj je upravo književni opus osigurao trajnu prisutnost (Lasić, 1986, pp. 52-67). Lasićevo mišljenje dijele i Gordana Galić Kakkonen i Eldi Grubišić Pulišelić u svojem tekstu *Zagorkin književni prostor destrukcije (...): srećom, danas je više onih koji se ne boje preispitati njezinu poziciju i progovoriti o nepravdi nanesejoj toj iznimnoj pojavi u povijesti hrvatske književnosti* (Grdešić & Jakobović Fribec, 2008, p. 319). Pritom se spomenuti autori izravno referiraju na Pavličićevo otvoreno pismo Zagorki iz 2001. „Vi ste uranili po tome što ste bili prva novinarka (i sjajna parlamentarna izvjestiteljica), a to su vam uzimali za zlo. Začudo, današnji borci za prava rijetko vas se sjete, premda ste bili naš prvi autor masovne literature.“ (Grdešić & Jakobović Fribec, 2008, p. 319)

Aspekt izvještavanja, o kojem piše Pavličić, vidljiv je u događajima koji izravno utječu na Zagorkinu pozivnicu u novinarsku sferu. U članku *Egy perez iz 1896. Zagorka komentira upotrebu mađarskog jezika na Hrvatskim željeznicama*, ali nakon *Obzorovog* odbijanja da je primi, šalje dopise u mađarske opozicijske novine i te članke šalje *Obzoru* kao hrvatske odjeke u mađarskoj opozicijskoj štampi, a tada, uz Strossmayerovu potporu, dobiva mjesto u redakciji. Uz rad u novinama, potiče ulične organizacije protiv 'švapčarenja', upozoravajući ljude na ulici da govore hrvatski (a ne još uvijek prestižni njemački), a također organizira tiskarske radnice u *Kolo radnih žena*. Kroz godine 1898. i 1899. u *Obzoru* je pod pseudonimom Zagorka ili Z objavila mnogo crtica, skica, feljtona te humoreski. Njezin prvi roman *Roblje* izlazi 1899. u podlistku *Obzora*, te je pretiskan u knjigu iste godine, a tri godine kasnije izdaje i drugi roman *Vlado Šaretić*. Zagorka, međutim, u kasnijim radovima nastoji produbiti zaokruženu cjelinu elementom nezavršenosti time što ogoljava dotad korištenu Šenoinu formu čineći je previše jasnom, previše doradenom: karikaturom slobode⁴. Daljnji romani napisani su nekoliko godina kasnije; dotad Zagorka objavljuje autobiografske, meditativne zapise u *Vijencu* i u *Obzoru*, ali piše i putopisne dojmove, kao i političke reportaže. U svojem prvom dramskom tekstu *Što žena umije* iz 1901. tematizira ženin položaj u braku kao neprekidnu borbu, jer svaki muž želi biti gospodar, dok nijedna žena ne želi biti rob⁵. Kritike na dramu bile su vrlo podijeljene i vrlo oštre iz kuta onih koji su je ocjenjivali šund literaturom za kravarice (Matoš, Nehajev, Livadić, Lunaček, Krleža), ali kad su izašle tri druge jednočinke, Zagorka je već bila poznata kao autor (Lasić, 1986, pp. 68-107).

U doba protestnih skupština protiv Khuena Hedervaryja, 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 puštena kad vijest dospije u inozemne medije. Zagorka se vraća svojim tipovima objava prije protesta te uskoro *Obzor* objavljuje *Vladu 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 Krvavog mosta*, čime se bavi posljednji dio razrade.

⁵ Ova tendencija oslobođenju, odnosno emancipaciji također izravno ilustrira i Slavica Jakobović 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).

pratila zasjedanje parlamenta i jedini novinar koji zna mađarski i hrvatski, te se vraća u Hrvatsku odbivši ponudu za poziciju u mađarskom novinarstvu. U Marjanovićevu *Zvonu* 1909. objavljuje članak *Napredna žena i današnji muškarci*, gdje piše o svojim tezama o modernoj ženi te idealnim odnosima između muškaraca i žena, zalažući se za svojevrsnu sintezu: žena treba zadržati u sebi ženu, ali preuzeti i muški princip. Godinu dana nakon spomenutog članka Zagorka objavljuje roman *Kneginja iz Petrinjske ulice* koji će prethoditi *Tajni Krvavog mosta*, pisan spojem Šenoine čvrste narativnosti, Becićeve epizodične raspršenosti te Kovačićeve zagonetnosti karaktera. Takva Zagorkina struktura ogledava se i u *Tajni Krvavog mosta*, kao idućeg Zagorkinog feljtonskog romana (Lasić, 1986, pp. 108-194).

Ostatak Zagorkinog 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 i 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.

Vrijeme radnje moguće je smjestiti u 18. stoljeće s obzirom na spominjanje aktualne vladavine hrvatsko-ugarske kraljice i rimsko-njemačke carice Marije Terezije (Enciklopedija.hr, n.d.), a ključne lokacije romana obuhvaćaju Zagreb, Hrvatsko zagorje i Varaždin. U nastavku slijedi parafraziran sadržaj romana s obzirom na izdanje iz 2004. godine (Jurić Zagorka, 2004, pp. 5-730).

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 opsesivno 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 je 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 niječe taj zaključak, i nastojeći se osloboditi Meškove sumnje, ispriča mu događaje koji su doveli do mrske mu ženidbe s Giulijom. Krstareći svojom gondolom Venecijom, naišao je na prodavačicu 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 Giulijin 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, ustraje u svojoj sumnji i prisiljava Makara da ga pusti u kuću na Krvavom mostu u kojem je živio s Giulijom. Iako ga Makar na koncu na prevaru zarobljava 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 izgnana 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 ubrzo njegova tetka netragom nestaje. Tijekom tih događaja Stanka se uspijeva integrirati u društvo te s Meškom ostvaruje prijateljski odnos i spašava ga nakon što ga rani nepoznati razbojnik. Iako Stanka tada shvaća da se zaljubila u Meška, odlučuje se posve posvetiti svojoj muškoj ulozi te se s Meškom pobratimljuje. Lehotska, čiji je glavni ljubavni pijun Meško (kao jedan od mnogih), postaje sumnjičava prema Stanki, a Stanka teško suzdržava ljubomoru zbog Meškovog interesa za Lehotsku. Ubrzo pod Krvavim mostom osvane druga žrtva, grof Keglević, a istovremeno je za krađu i zavođenje Meškove tetke okrivljen plemić Klemenčić, inkriminiran pronađenim bodežom 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 zaljubljeniji u Lehotsku te joj predlaže aferu, ali nakon što se Lehotska uvrijedi, Meško svoju ponudu mijenja u bračnu. Lehotska mu tada priznaje kako je njezin suprug već neko vrijeme mrtav i prihvaća Meškovu prosidbu. Stanku pogađaju njihove zaruke te odlazi na noćni sastanak s barunicom Lizetom Vojnić te je ona poljubi, misleći da ljubi poručnika. Nakon što naiđe barun Vojnić, Stanki je uručen poziv na dvoboj, ali dvoboj sprječava Ružica Vojnić, baruničina kćer, tvrdeći kako je Stanko došao k Lizeti kako bi u tajnosti zatražio pristanak da oženi Ružicu. Njih dvoje ostvaruju savez nesretno zaljubljenih, Stanka liječi emocionalnu bol ludovanjem u društvu, a okrivljeni Klemenčić nestaje uz tamnice.

Pojavljuje se i treća žrtva pod Krvavim mostom, kastelan Marko, a Meško nagovori Stanku da se preodjene u Giuliju i zajednički prestraše baruna Makara. Time ga nastoji primorati da prizna ubojstvo svoje žene, s obzirom na to da Meško vjeruje u svoju procjenu o Makaru, a Makarovo je imenovanje za bana, kojemu se Meško protivi, sve izvjesnije. Stanka se, međutim, više ne može nositi s Lehotskinim i Meškovim zarukama te se odlučuje ubiti. Iako je spašava Đuro čuvši Ružičin vrisak budući da ona slučajno svjedoči Stankinom pokušaju suicida, Lehotskoj postaje jasno da je Stanka zaljubljena u Meška te je otpušta, premda je on sam uvjeren kako je problem u tome što je Stanko zaljubljen u Lehotsku. Iz obzira prema Stanku odgađa objavu zaruka s Lehotskom, iako ga čini ljubomornim Lehotskino zavođenje drugih velikaša, kojeg ona sama opravdava kao bezazlenu zabavu. Nakon što Ružica pokuša ubiti i sebe i Stanku, spašavaju ih nepoznati razbojnici koji prisiljavaju Stanku da se vrati u dvor s jednim od razbojnika kako bi ovaj mogao neometan krasti. Međutim, nailaze na grofa Pavla koji poklanja obiteljski prsten nepoznatoj bijeloj dami, za čiju će krađu kasnije biti okrivljena Stanka, a Lehotska će to iskoristiti kako bi nagovorila suca Žigrovića da je odstrani (iako to Lehotska ne čini izravno, već naprosto prepušta izbor sucu koji je u nju zaljubljen).

Sudac Žigrović zatvara Stanku u sobu i šalje joj 'pomirbenu' – otrovanu – večeru, ali ona nestaje iz zaključane sobe, a iste noći Mešku u sobu nepoznata dama u bijelom, ljubi ga i ostavlja mu katarinčice, ali bježi prije nego što je što je Meško uspijeva uhvatiti. Dio šala bijele dame kojeg Meško uspijeva zadržati kasnije će inkriminirati Ružicu, jer je riječ o njezinom šalu. Dolazak nepoznate ciganke na dvor Draškovića i njezino gatanja dodatno raspiruje Meškovu ljubomoru i sumnju da ga Lehotska vara, a istovremeno mu nedostaje Stanko. Ubrzo ga zarobljavaju razbojnici za čijeg vođu Meško čuje da se naziva Klemenčić, ali uspijeva od njih pobjeći uz pomoć jedne od razbojnika, Elvire, te nailazi na pustinjakovu kuću, gdje ga pustinjač i njegov pomoćnik Matan sakrivaju pa se Meško uspijeva vratiti u Draškovićev dvorac. Na krabuljnom⁶ plesu kod grofice Erdödy Meško nailazi na dvije neobične krabulje, damu u bijelom i dvorsku ludu. Bijela krabulja odlazi nakon što joj Meško, misleći da je riječ o Ružici, kaže da zna tko je ona, a dvorska luda provocira Meška rugajući se njegovim zarukama sa ženom koja ga vara. Nakon plesa Ružica nestaje, a spašava je njezin bivši zaručnik Đuro. Ubrzo Meško nailazi na Stanka, za kojeg sazna da se kod pustinjaka predstavljao kao Matan. Razbojnici koji su oteli Ružicu bivaju otkriveni i uhvaćeni, ali nakon suđenja nestaju. Oslobađa ih sudac Žigrović, a njihovom vođi – kojeg prepoznaje kao baruna Makara - omogućuje da se preodjene u velikašku odjeću i neometano vrati u društvo. Meško sa Stankom dolazi Lehotskoj i opet odgađa objavu zaruka s njom, iako sumnjičaviji više nego ikad jer otkriva Pavlov obiteljski prsten kod nje, premda Lehotska tvrdi da ga tek čuva za prijateljicu. Istovremeno, znajući da ga Meško sumnjiči za ubojstvo žene, Makar i sudac Žigrović dogovaraju dolazak sučeve rođakinje da pred velikašima glumi Giuliju.

Nakon požara u Varaždinu, Meško spašavajući Stanka otkrije da je poručnik zapravo djevojka i osvještava zaljubljenost u nju te je poljubi, no ne priznaje joj da zna za njezino pretvaranje. Međutim, Stanka ubrzo nestaje, a Ružica kazuje Mešku kako za njezin nestanak smatra odgovornom Lehotsku i njezinu ljubomoru, jer se Stanka u njega zaljubila te mu je ona, a ne Ružica, došla kao dama u bijelom. Meško ucjenjuje Lehotsku brakom, uvjeravajući je da

⁶ 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 četvrtu žrtvu, Ružičinog oca baruna Vojnića, nakon čega Ružica otkriva Mešku je prekinula zaruke s Đurom Ottenfelsom jer je imao seksualnu aferu s njezinom majkom Lizetom. Meško ulazi kroz vrata Lehotskinog podruma u podzemne puteve, dolazi do samostana klarisa i nailazi na Anzelma i Beatu, koja se u kući na Krvavom mostu nalazi s barunom Oršićem i predstavlja se kao Julija⁷ – nekadašnja Giulia Makar – ali Meško uspijeva spriječiti ubojstvo Oršića i zarobljava Anzelma koji ga je pokušao ubiti, dok Beata nestaje. Anzelmo pristane Mešku otkriti gdje je zarobljen poručnik u zamjenu za to da ga Meško oslobodi, i 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 zvesti te se on i Ružica mire. Meško raskida zaruke s Lehotskom. Posjećuje ga pustinjač 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 razbojнике 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 razbojнике, Anzelmo i Beata nestaju, no Lehotska je iduće jutro pronađena ubijena pod Krvavim mostom, a Anzelmo bježi 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 osvrnuti se na metodologiju koja će biti upotrijebljena u radu. Svrha razjašnjavanja metodologije prvenstveno jest ustanoviti interdisciplinarno 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.

pojedinačna opažanja povezuje u općenite sudove), deduktivna (koja opće utvrđene pravilnosti primjenjuje na pojedinosti), komparativna (uspoređuje činjenice), deskriptivna (ograničava se samo na opisivanje građe), genetička (koja obuhvaća sukcesivna stanja iste pojave ili procesa) (Žugaj, 1979, p. 115)..

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: promotivši 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 Krvavog 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 romanu, a jedna od tehnika kojom će se to proučavanje izvršiti bit će metoda *pomnog čitanja*, koju Jonathan Culler ugrubo definira kao metodu koja *budno pazi na pojedinosti pripovjedne strukture i usmjerava pozornost na kompleksnost značenja* (Culler, 2001, p. 62).

Iznađene točke, odnosno elementi višestrukih identiteta u ovom romanu najprije će biti dovedene u korelacije među likovima metodama *komparacije* interakcija likova u romanu, a zaključci tih korelacija bit će konkretizirani *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 okviri Judith Butler i Mary Ellman

Promišljanje kritike patrijarhalne matrice, kao jedne od ciljeva analiza Zagorkine karakterizacije likova u romanu *Tajna Krvavog 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 najshvatljivija 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 argumentacije ukazuje na konsolidaciju obrazaca ponašanja, koji se prividno postavljaju kao fiksni okvir nakon što budu integrirani u polje društvenosti, odnosno, društvene interakcije. Izraz *mreže* koja nudi definiciju roda/spola razotkriva ga kao performativ, pro-izvođenje rodno/spolnih 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 pojedinica operiraju, njima označeni; ove norme nisu samo od pojedinaca prihvaćene, već i, nakon što se ustanove, od istih zahtijevane, pri čemu se uređena društvena stvarnost predstavlja kao *a priori* dana.

Dihotomiju ove „muško“-„ženske“ binarnosti prenosi Toril Moi u svojim *Sexual/Textual Politics* s obzirom na argumentaciju Hélène Cixous, definirajući je kao patrijarhalnu matricu binarnog razdjeljivanja muškaraca i žena, koja ne znači tek različite oznake, nego baš zbog dotičnih, različitu – problematičnu – poziciju moći, budući da je logika ove patrijarhalne matrice rezoniranja rodno/spolnih „razlika“ uvjetovana – između ostalog – spolno-fizičkom konstitucijom. Dodatnu argumentaciju patrijarhalnog konsolidiranja instanci rodni normi pojašnjava i Mary Ellman, nudeći rezultat ovakve logike u obliku stereotipa, prije kojih je ipak nužno pojasniti okvir patrijarhalne dihotomije roda/spola. Cixous, dakle, navodi sljedeće patrijarhalne opozicije⁸: *aktivnost/pasivnost; Sunce/Mjesec; kultura/priroda; dan/noć; otac/majka; glava/emocije; razumljiv/čuvstven; logos⁹/patos¹⁰* (Moi, 1985, p. 104). Kao i Butler, Cixous adresira važnost shvaćanja da su okviri ovih rodni normativnih oznaka – gradeći ovu argumentaciju heterogene razlike na Derridinom konceptu razlike – *značajni stoga što značaj proizvode kroz binarnu razliku* (Moi, 1985, p. 105), što drugim riječima znači da referentno „muško“ ne postoji bez referentnog „ženskog“ – vrijedi i obrnuto – odnosno, da se kreiraju *kroz označiteljsku igru* (Moi, 1985, p. 106). Ovakva perspektiva rodno/spolnog normativa raskrinkava se u svojoj arbitrarnosti, a ne prirodnoj danosti, te je upravo ta društvena konstrukcija predmet kritike romana kojim se ovaj rad bavi, nastojeći

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 ocrtava u stereotipnim, rigidnim rodno/spolnim okvirima te će ova analiza nastojati iste detektirati unutar konstrukcije romana *Tajna Krvavog mosta*.

Kad je riječ o ženskim stereotipima, Ellmann u svojem djelu *Thinking About Women* naglašava kako je u svakome od njih konstantna asocijacija na binarnu opoziciju *žene s prirodom i muškarca s umjetnošću* (Ellmann, 1968, p. 61). Iz ove razdjelnice (usko povezane s mogućnošću žena da rađaju) proizlaze opreke aktivnost/pasivnost, glava/emocije, razumljivosti/čuvstvenosti, kao i ostalih prethodno navedenih opreka, od kojih svaka aktivno pretendira na razlučivanje nadređeno-podređene pozicije. Pritom je posljednja poanta možda najvidljivija u opreci Sunce/Mjesec: „muškost“ kao centralna zvijezda Sunčevog sistema i „ženskost“ kao satelit jednog od planeta u sistemu. Nastojeći pružiti kontekstualni okvir koncepta ženskog rodno/spolnih stereotipa, Ellmann, nadovezujući se na spomenutu opoziciju kao jedno od ključnih goriva dotičnih stereotipa, konstatira: *uvriježena je sumnja da žene inficiraju vlastitu prirodu ne umjetnošću, već lukavštinom (...) te se indicira da je jedna od ljepota primarnih prirodnih funkcija, rađanje djece, privremena obnova apsolutne prostodušnosti* (Ellmann, 1968, p. 65), ili, jednostavnijim rječnikom, da je žensko biće izuzev sposobnosti rađanja, zapravo suštinski prilično netalentirano, te je jedino u kontekstu prokreacije funkcionalno. Drugu konzistentnost u ženskim stereotipima Ellmann detektira u *stalnom naporu istiskivanja žene (...) od ljudskog centra* (Ellmann, 1968, p. 65) budući da – kao što je vidljivo u trećem i četvrtom obrascu ženskih stereotipa – *priroda muškog i ženskog reproduktivnog sistema mora da ima svoje intelektualne i emocionalne paralele* (Ellmann, 1968, p. 69)¹¹ pri čemu je *žena ne samo ono što muškarac nije, već ono što pojedini govornik nije* (Ellmann, 1968, p. 70), odnosno, da je žena onakva kakvom je netko opiše – pri čemu se mijenja ona kako se mijenjaju opisi – a ne kakvom se opiše sama. Ovi obrasci implicitno podrazumijevaju da žena nema vlastiti glas, odnosno, da je isti irelevantan kad je riječ o procjeni nje kao žene; drugim riječima, žena je u permanentnom podređenom položaju, a ženski je stereotipi zauzvrat nastoje u dotičnoj podređenosti zaključati. Stereotipi koje Ellmann pritom naglašava su *bezobličnost, pasivnost, nestabilnost, zatočenost, pobožnost, materijalnost, spiritualnost, iracionalnost, poslušnost*, uz dvije nepopravljive ženske figure, *goropadnicu i vješticu* (Ellmann, 1968, p. 55). Izlučivanje kritike ovih stereotipa bit će od ključnog značaja u analizi odabranih ženskih likova u romanu *Tajna Krvavog mosta*, te će nakon pružene analize biti ponuđena usporedba spomenutih stereotipa sa zaključcima proizašlim iz analize likova i njihovih interakcija. Završna točka analize referirat će se na tezu o *spašavanju žene*, o kojoj Ellmann također piše te koja će, preko najavljenog analize, biti najdirektnije kontekstualizirana.

¹¹ Ovakva logika implicira *mušku direktost 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 objavljeni 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 tehnike održavale napetost, neizvjesnost i zagonetnost čitanja.¹²

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 oprečnost 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! – odvrati Stanka. – Vi ga hotimice draškate.*

- *Varaš se! Osvjedoči 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 Lehotskinih aluzija nagoviješta 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 pronađena ubijena žrtva ispod Krvavog mosta, dok se u drugom poglavlju otkriva Anzelмова opsesivna ljubav prema Beati i želja da ju zadrži u samostanu (kojoj dovodi Stanku nađenu u tom poglavlju), a upravo je ta opsesivna ljubav ključan element ubijanja velikaša, budući da, kao što je vidljivo iz presjeka radnje,

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.

Anzelмова opsesija omogućava Giulijinu osvetu plemićima. Zagorka često koristi i ovu suptilnu metodu nagovještavanja prikrivenih 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 rastakanje jednog lika u mnogostrukost identiteta, nužno je ponajprije razjasniti osnovnu definiciju identiteta.

Akeel Bilgrami, premda govori 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). Za 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 sebi¹³ (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 potkrijepiti u opisima Anzelma: na propovijedima je izuzetno neprijateljski nastrojen prema velikašima¹⁴, a kad Meško pronade onesviještenu i oslabljenu Stanku koju je Beata (preko Anzelma) ostavila da umre, Anzelmo ne osjeća suosjećanje čak ni kad sazna da je riječ o djevojci, a ne o suparniku za Beatinu ljubav¹⁵. Drugim riječima, Anzelmo je otpočетка prikazan kao opsesivna, nasilna osobnost, bez obzira na očekivane milosrdne kršćanske nazore, a jedini razlog zbog kojeg skriva činjenicu da je ubojica jest to da se nada da će uspjeti ubiti svih devet velikaša, no načelno ne smatra da čini išta loše, dapače, željom da zadrži Beatu u samostanu uspješno racionalizira počinjena ubojstva¹⁶.

Grof Jurica Meško također je evidentno singularan identitet, usprkos činjenici da se preoblači u opaticu kako bi nesmetano prolazio samostanom klarisa¹⁷. Taj čin preoblačenja i Meškovo

¹³ Bilgrami primjer za *odstupanje od određene slike* navodi ovisnika o kokainu: premda objektivno može biti viđen 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 Sodoma i Gomoru, i mi ćemo trpjeti za grijeh te gospode* (Jurić Zagorka, 2004, p. 216)!

¹⁵ - *Beata me i u tome varala! – reče redovnik stišući pesnicama. No on nije osjećao samilost ili kajanje. Za tuđe boli njegovo srce nije imalo samilosti. Taj čas mislio je samo na to kako će stati pred Beatom i tražiti da mu objasni zašto mu nije priznala da je to djevojka* (Jurić Zagorka, 2004, p. 651).

¹⁶ Riječ je o sceni u kojoj Meško konfrontira Anzelma u vezi Lehotskine tvrdnje da je on ubojica plemića: - (...) *Beata je čista, gospodine grofe, ona je dobra i pobožna, ali je nečisti posegnuo za njezinom dušom i odmamio je u grijehni svijet. Zato je dovedoh iz Milana i postavih za nadstojnicu samostana. Ondje joj se jedne noći u snu pokazao sv. Francisko i rekao joj: „Devet velikaša pokušat će da te otme svetim zidinama samostana, no Anzelmo je tvoj spas. Neka ti se zakune da će im grijehno tijelo vratiti u prah i tvoja će duša biti spašena!* (Jurić Zagorka, 2004, p. 715)“

¹⁷ *Dora daje Mešku svoju redovničku haljinu. (...). Kada se preobukao u opaticu ode Meško u nadstojničinu sobu i zatvori se* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 634-645).

ismijavanje istog dodatno ga zaključava u već izrazitu maskuliniziranost¹⁸, zbog koje, prema navodu sa stranice 68. *osjeća zadovoljstvo*. Jednako tako, barunica Lizeta Vojnić koja zavodi Stanka i Đuru zapravo ne doživljava značajan obrat u romanu nakon što Đuro otkrije Mešku da je ona ta koja je njega pokušala zvesti, a ne obratno. Vojnićin seksualni amoral postaje jasan kada u tajnosti poziva Stanka k sebi¹⁹, usprkos činjenici da je udana, a kroz roman su također prisutne aluzije na njezin manjak časti²⁰, te je stoga njezina prijetvornost, bez obzira na Đurino priznanje, vrlo očita prije kraja radnje. Spomenuti grof Đuro Ottenfels na isti je način vidno singularan. Đurina prijetvornost očituje se kad poslušna Stankov savjet i počne udvarati Lehotskoj²¹, ali čini to kako učinio Ružicu ljubomornom. Đuro zapravo ne demonstrira neprovidnost karaktera, već kukavičluk, jer je prijepor između njega i Ružice mogao biti okončan mnogo ranije da joj je priznao istinu o tome što je njezina majka činila; moguće je, također ustvrditi i licemjerje, budući da je kasnije proziva zbog nepodobnog ponašanja, premda osobno ne slijedi vlastite principe, budući da je jednako neiskren i on.

Likovi kao što su sudac Žigrović, Lidija i Klemenčić također nisu usmjereni na igranje uloga različitih identiteta, već kriju svoje postupke iz različitih motivacija. Žigrović pokazuje svoju dvoličnost i beskrupuloznost; nastojeći pridobiti Lehotsku, otvoreno priznajući da je za vlastite ciljeve voljan kršiti zakone iako mu poziv nalaže da ih štiti²², a u trenucima s Makarom pokazuje da mu je intencija priskrbiti si tuđa imanja i velikaški naslov, koji mu umalo pripadnu nakon što s Makarom podvali nedužnom Klemenčiću. Klemenčićeva je karakterizacija također prilično dosljedna kroz čitavu radnju; usprkos činjenici da ga sumnjiče za zavodenje Lidije i krađu zbog naizgled neoborivih dokaza, Klemenčić u svojoj nevinosti toliko da se Meško na trenutak pokoleba²³, a u daljnjem tijeku radnje postaje jasno da nije ispričao sve što zna zbog osjećaja 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

¹⁸ *Gospoda nastoje da stanu na noge, ali im to ne uspijeva. (...) Jedino Meško ustade. Mlad, čvrst, gibak, u licu mu simpatična odlučnost i inteligencija* (Jurić Zagorka, 2004, p. 17).

¹⁹ *Kada je skinula ogrtač i koprenu Stanka stade kao ukopana. Pred njom je stajala barunica Vojnić. (...) – Oh, ja sam sasvim vaša* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 201-202)!

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)?

²¹ - *Budite jaki i odvažni, udvarajte drugoj ženi, izazovite ljubomoru.*

- *Hvala, gospodine barune! Prihvatit ću vaš savjet.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 221)

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)!

²³ Klemenčić odbija priznati da je Lidijin zavodnik te ga Meško prepušta krvnicima; iako Klemenčić, čuvši da je Lidija mrtva, odustaje od pokušaja da se obrani od optužbe, naredi Mešku da ga ubije ukoliko ga smatra krivim, no da ga ne prepušta mučenju: *Kad je Meško vidio izmrcvarena plemića, osjeti da nije učinio dobro što nije prosvjedovao* (Jurić Zagorka, 2004, p. 187).

sretan završetak, a požali zbog neiskrenosti tek nakon što je povjerenje u Makara gotovo košta života²⁴.

Nemoguće je, stoga, Anzelma, Meška, Lizetu Vojnić, Đuru Ottenfelsa, Žigrovića, Lidiju i Klemenčića okarakterizirati kao višestruke identitete, usprkos činjenici da u tajnosti vidno koketiraju s okvirima danim im njihovim vjerskim i klasnim ulogama. Isti je slučaj zapravo s barunom Makarom. Premda u tajnosti djeluje kao general razbojničke bande koji se naziva Klemenčićevim imenom, Makarova javna uloga prijetvornog velikaša ne skriva njegovu bešćutnost, okrutnost i mizoginiju. Preobrazba iz generala bande u velikaša odvija se pred očima čitatelja²⁵, ali – još važnije od toga – Makarova beskrupuloznost postaje jasna već u samom početku romana²⁶, kada priča Mešku kako je svjesno odlučio seksualno iskoristiti Giuliju, mladu prodavačicu cvijeća i okrivio nju kad ga je njezin dotadašnji zaručnik prisilio da je oženi. U najboljem je slučaju moguće govoriti o posudbi Klemenčićevog imena, premda taj čin nije u naravi stvarne želje da *bude* Klemenčić (jer sam Klemenčić uopće nema veze s razbojništvom) – ili da postane *netko drugi tko nije Makar* (jer Makaru razbojništvo i prisvajanje onoga što mu ne pripada uopće nije strano: već se u početku radnje otkriva kako on smatra da je s Giulijom imao pravo učiniti što ga volja te da ne misli da bi zbog toga trebao snositi ikakve posljedice) – već da jednim potezom okrivio Klemenčića i ishodi da njegova imanja pripadnu Žigroviću, čiju poslušnost želi osigurati kako bi mogao neometano krasti i činiti što poželi. Makar zapravo igra različite uloge istog, izopačenog i bezobzirno okrutnog, identiteta u svrhu ostvarivanja materijalne i seksualne koristi.

Kako bi prethodna teza bila jasna, bitno je u ovom trenutku uvesti pojam *identifikacije*. Jan E. Stets i Peter J. Burke u svom članku *Teorija identiteta i teorija društvenog identiteta* pišu: *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 *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 konstituira: 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); Žigrović se identificira sa

²⁴ Lidiju pronalaze zatočenu u kuli, gotovo nasmrtno izgledaju; ubrzo priznaje Mešku da ju je oteo barun Makar te očajava što je za njegov zločin okrivljen Klemenčić: - *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)!

²⁵ *Pred suncem je stajao razbojnički vođa u svojem crnom odijelu, ali mu je glava bila uređena, lice obrijano i oprano, a vlasulja i brada ležala je na njegovu pisaćem stolu. Žigrović se nije mogao načuditi kako je taj otmjeni velikaš, barun Makar, mogao promijeniti lice tako da ga nitko nije prepoznao* (Jurić Zagorka, 2004, p. 470).

²⁶ Ovo je vidljivo u Makarovom prepričavanju Mešku epizode njegovog života u Italiji, kada je namamio mladu Talijanku Giuliju u svoj stan kako bi je seksualno iskoristio: „*Bio sam uvjeren da mi [Giulijin zaručnik Bepo] ruku neće poljubiti. Kad sam ugledao djevojku, stvorio sam vrašku osnovu* (Jurić Zagorka, 2004, p. 42). “

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 svemogućí 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 Georgea Smitha u članku *Sebstvo, Auto-koncept i identitet* iz *Priručnika za sebstvo i identitet: Auto-koncepti su kognitivne strukture koje mogu uključivati 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 tih 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 li 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 zbunjujući, 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 nazad; nego su mu *vraćeni*. U tom pogledu sa njegove strane ne postoji intencija da *sebe dohvati, izgradi ili vrati* 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 gospođica, a tko zna nisam li joj bila kći. 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.

nego li je Stanka toga uopće svjesna: Anzelmo je svezanih očiju odvodi k Beati, nadstojnici samostana³⁰, a Beata joj kazuje da će je dati u službu prijateljici, kod koje će joj biti dobro ukoliko Stanka pristane predstavljati se za njezinog nećaka³¹. Stanka pristize – još uvijek svezanih očiju – k barunici Lehotskoj. Drugi sudar višestrukosti događa se ovdje, iako toga ovoga puta nisu svjesne ni Stanka ni Lehotska; naime, ovoj igri slučajno svjedoči Lehotskina sobarica i nesvjesno raskrinkava Lehotskinu *vještichost*, 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 prisniji, 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 dovodu na koncu do raspada njihovog odnosa, Stanka je prisiljena pobjeći te iste večeri potajno dolazi k Mešku, prerušena u bijelu damu, poljubi ga i ostavlja mu katarinčice³⁶. Meško ju ubrzo slučajno pronađe u blizini svog dvora, ožalošćen realizacijom da o Stankovom životu u bijedi³⁷, a prethodno se Stanka pojavljuje s Ružicom na krabuljnom plesu kao bijela krabulja³⁸. Nedugo zatim, Meško otkrije 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 ispusti. Do ušiju joj se došulja čaroban ženski glas (...)* (Jurić Zagorka, 2004, p. 30)

³¹ - *Ti ćeš, dakle, živjeti kao baruničin nećak* (Jurić Zagorka, 2004, p. 33). Ovime Stanka ponovno odigrava ulogu pseudonećaka/nećakinje.

³² Lehotskina sobarica Ana pripovijeda purgarima kako je slučajno vidjela barunicu kako vodi Stanku svezanih očiju: - *Vidjela sam jednog dana barunicu u vrlo sumnjivom poslu. Dovukla je jedne večeri u dvorište svog nećaka i vezala mu oči. (...) Vidjela sam samo da je otvorila željezna vrata koja vode u pivnicu. Vrata su se zatvorila i njih je nestalo. (...) No dok sam ja sjedila dolje kod bunara i motrila vrata, zapali netko svjetlo u baruničinoj sobi. (...) Bila je [Lehotska] u svojoj sobi! (...) Otrčala sam tada gore i našla je već u drugoj haljini. (...) Njega sam čekala cijelu noć. (...) Ujutro je došao uprljan i mokar, i to na velika vrata na koja ulazi svaki dan* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 238-239). Anino zapažanje korespondira Staninom iskustvu odlaska Lehotskoj prema Beatinim uputama: *Stanka ode u smočnicu i obuče muško odijelo. (...) Stanka požuri pravcem koji joj je odredila neznanka. Uskoro je našla kuću s dva kamenita lava i pokuca na prozor. (...) Za nekoliko trenutaka zaškrine ključ u bravi. Velika željezna vrata se otvore* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 33, 35). Ana spominje da je poručnik bio umrljan, kao što to primjećuje i Beata kad joj je dovede Anzelmo, nakon čega je preodijeva u muško: - *Blatni ste i zaprljani, a ova djevojka kao da je izašla iz močvare* (Jurić Zagorka, 2004, p. 30). Ana otvoreno kazuje da uopće ne razumije što Lehotska izvodi i strahuje da joj je gazdarica *vještica*, posve nesvjesna toga da je jedno od Beatinih naličja doista prikazivanje na prozoru kao vještice, te da je Beata, kao i Lehotska, jedno od Giulijinih naličja, odnosno identiteta. Ono što Ana također tada ne shvaća jest da je slučajno nabasala i na trenutak Stankine transformacije u Stanka pred Lehotskom (ta je transformacija izvršena kad joj biva dopušteno skinuti povez s očiju).

³³ „*Prije dva dana bila sam najbijednija sirota pod sunce, danas sam se pretvorila u poručnika!* (Jurić Zagorka, 2004, p. 74)“

³⁴ Riječ je o sceni u kojoj Meško odlazi sam u šumu, iako ga Stanka/Stanko moli da to ne čini kako ne bi stradao: *Ruke su joj drhtale. „Što je meni?“ pitala se. Zar sam bolesna?“ (...)* – *Bježite za grofom! Pošao je sam u šumu* (Jurić Zagorka, 2004, p. 127)!

³⁵ *Barun zastane nijem. – Poznaješ li me? – ponovno će bijela pojava. – Dršćeš? (...)* *Ovo je glava tvoje Giulije! Ovo je moja glava! (...)* *Stanko je sjedio na divanu, a kraj njega je na stolici bila bijela koprena, lubanja i limena kutija što ju je Meško iskopao u Makarovu podrumu* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 245,249).

³⁶ *Otvorio je oči i ugledao pred sobom bijelu pojavu s bijelim pramenovima i isto tako bijelim licem. (...) Jest, tu je cvijeće i komad svile* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 322-323)!

³⁷ - *Bio si živahan i veseo, a sada kao da te ništa ne veseli, pa ni to da smo se napokon sreli. (...)* *Meško je tek tada shvatio zašto je Stanko tako blijed. Bijednik je gladovao* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 448,454)!

³⁸ *Usred plesa pojavile su se dvije nove krabulje. Jedna je bila odjevena kao dvorska luda. (...) Druga krabulja bila je u odjeći urešenof bijelim katarinčicama i zelenim lišćem* (Jurić Zagorka, 2004, p. 408).

Lehotska promatra³⁹. 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 umre⁴⁰. Meško je odlučuje spasiti te se na koncu ožene⁴¹.

Drugi višestruki identitet ovog romana jest sama Lehotska, odnosno, Giulia 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 Milanu⁴². Makar, međutim, nije time zadovoljan te naređuje svojem slugi Žigroviću⁴³ – kasnije sucu – da je ubije. Giulia uspije postići da joj se sluga smiluje i bježi u Milano⁴⁴, te se nakon trinaest godina s Anzelmom vraća u Zagreb s dvojnomo ulogom: Beate, nadstojnice samostana klarisa ali i Katarine Lehotske, navodne supruge, kasnije udovice, poljskog baruna Lehotskog⁴⁵, kako bi se osvetila plemićima koji su joj sudili zbog nevjere u kojoj su 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 kažnjava⁴⁶, odlučna na kraju postati Katarina Meško, ugledna i bogata žena i priskrbiti si život koji joj je bio oduzet. Međutim, ne uspijeva pobjeći od Anzelmovog bijesa zbog prevare, te i sama završava ubijena pod Krvavim mostom, kao još jedna od njegovih žrtava⁴⁷.

Ružica Vojnić treći je višestruki identitet, o čemu najjasnije svjedoči njezina maska dvorske lude, pod kojom sa Stankom – bijelom krabuljom – prisustvuje krabuljnom plesu. Ružica Vojnić žrtva je manipulacija svoje majke Lizete⁴⁸ i njezin inicijalni, korijenski identitet zapravo čitatelju nije dostupan. Iako je vidno zaljubljena u Đuru, Ružica potpadne pod Lizetin utjecaj, koja je – želeći osvojiti Đuru – perfidno uvjerava kako je Stanko zapravo

³⁹ *Svukao je brzo Stanku kaput i prsluk, prisionio 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 lijepe 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 Lehotskino/Beatino insceniranje tobožnjeg ljubavnog sastanaka očituje se u Anzelmovom objašnjenju zašto je zatočio Stanka - (...) *Zatekao sam ga kad mu je Beata gladila kosu. U njezinim odajama pao mi je u šake* (Jurić Zagorka, 2004, p. 648).

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

⁴² „*Kada nestadoše [Bepo i njegovi prijatelji] odvedoh Giuliju u svoju kuću kraj Krvavog mosta. (...) Jedne noći došao sam u kuću i naredio sluzi da otpremi gospođu na put.* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 49-50)

⁴³ Makar potvrđuje Meškovu sumnju u sceni u kojoj ga Žigrović prepoznaje 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 Žigroviću da me ubije. Tvoj sluga, koji je trebao da ti pomogne, smilovao se prošnji i nije izvršio osudu* (Jurić Zagorka, 2004, p. 711).

⁴⁵ - *Vi ste poludjeli! Ovo je Beata, nadstojnica samostana! – reče Anzelmo.*

- *Ali se u ovoj kući i u svijetu nazivala barunicom Lehotskom! A zapravo je barunica Makar!* (Jurić Zagorka, 2004, p. 716).

⁴⁶ - *Oni isti koji su me u tvojoj 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)!

⁴⁷ Ubijenu Lehotsku pronalazi mlinar Matijak: - *Bila je to ona ista što je prije dvije godine došla u naš grad i unajmila Makarovu kuću, barunica Lehotska. Pronašli su je mrtvu* (Jurić Zagorka, 2004, p. 724).

⁴⁸ I kod Ružice je prisutna figura emocionalno hladne majke.

bolji izbor za nju⁴⁹, no kad Ružica odluči da se želi vratiti Đuri, majka joj kaže da joj je Đuro bio ljubavnik⁵⁰ 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 životom⁵¹, 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 odbio⁵². Ružica i Đuro se na koncu mire te se ona za njega udaje⁵³.

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 dobiveni 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 *Metalepsis* 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 daljnjoj 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*

⁴⁹Ovaj segment radnje očituje se u Meškovom i Đurinom razgovoru: - *Ti se vrlo dobro sjećaš kako se Ružica, koja te zaista voljela, odjednom promijenila i zaljubila u poručnika Stanka. Znaš li tko ju je na to potaknuo? Njezina mati* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 658-659)!

⁵⁰Ružica 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)!

⁵¹Ružičina osuda patrijarhalnog obezvrjeđivanja žena pokazuje se u optuživanju Meška da uopće nema jasan pojam o svojoj zaručnici budući da objektivizira i promatra izuzetno površno:

- *Kako se usuđuješ tako govoriti?*

- *Govorim iskreno!* (Jurić Zagorka, 2004, p. 410)

⁵²Đuro 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.*

- *Umirem! Tako hoće on! (...) Nemam oca ni majke. Živjela sam kod tetke, koja je također umrla. Tada sam otišla u službu jednoj plemkinji. Bila je vrlo pobožna, pa je i mene slala svaki tjedan k fratrima na ispovijed. Jednog dana poveo me gvardijan u dvorište i zatim u svoje odaje. Htio je da mu budem ljubovca. Odbila sam ga i zaprijetila da ću cijelom gradu pričati kakav je on redovnik. Zato me bacio ovamo, da umrem od gladi i žeđi.*

(...)

- *Ne boj se! Spasiš li me odavle, odvest ću te iz tame.(...) Učini što ti rekoš! Ovdje ćeš poginuti. Pokušaj, dakle, vidjet ćeš hoću li održati riječ!* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 26-27)

Inicijalno je opisujući kao *neku drugu*, Anzelmo u gvardijanovu podrumu pronalazi pobožnu djevojku osuđenu na smrt radi vlastite čednosti od strane *zvijeri* pod krinkom *redovnika*⁵⁴, kako ona opisuje gvardijana, koji joj oduzima pravo na slobodu kada ga odbije. Muška figura, ovoga puta u liku Anzelma, ujedno predstavlja i djevojčino spasenje: učini li što joj je rečeno, postoji mogućnost da će biti nagrađena oslobođenjem. Međutim, pravo da bira što doista želi i dalje je nepostojeće: preostaje joj tek da *pokuša* jer će u tamnici *poginuti*. Prisutnost te *druge*, koju Anzelmo pronalazi u tamnici, u ovom je romanu tako otpočetak diktirana muškim odobrenjem, a i tuđom odlukom o njezinom životu: najprije Anzelmovom, zatim Beatinom, potom Lehotskinom i na koncu Meškovom. Naglašeni manjak osobnog izbora te ovisnost o tuđem odobrenju, kao i koncept zarobljenosti tako su neke od najvažnijih karakteristika ovog višestrukog identiteta. Te će značajke upravljati njezinim daljnjim izborima, a time će ujedno konstituirati daljnji razvoj njezinih identiteta, zaključanih u formi podređenosti u kojoj mora žrtvovati vlastite želje i vlastitu slobodu kako zaštitila vlastiti život. Ova pozadina Stankinog karaktera uvjetovana je pozicijom siročeta, pri čemu neutaživa želja za zaštitom i pseudo-roditeljskom figurom biva razumljiva kad je sagledana u kontekstu fragilnosti korijenjskog identiteta. O ovoj pojavi pišu Schulga, Savchenko i Filinkova u svom članku *Psychological Characteristics of Adolescents Orphans*. Referirajući se na druge autore (Shvets, Savkova, et al.), navode da je *znanstveno proučavanje siročadi započelo u osamnaestom stoljeću (...) te da utvrđeno da obiteljski deprivirana djeca imaju varijetet negativnih osobina (...)[:] spori*

⁵³ *Ružica Ottenfels, već dva mjeseca sretna Đurina supruga, hodala je po kući kao gospodarica* (Jurić Zagorka, 2004, p. 728).

⁵⁴ Gvardijanovu 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 (...), nestabilno 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 oprostajno 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 lika koji nad njom ima nadmoć, 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 jednaku protuuslugu da on pomogne njoj, te da vidi kamo ide i što se s njom događa, potpuno joj je strana, kao i realizacija da nepoznati muškarac zapravo nema nikakvu osnovu vladati 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 spomenute nedostatnosti 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 ćemo 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.

- *Sjedni i založi! Kad zatvorim vrata, odveži povoj s očiju. Kasnije ću doći po tebe.* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 30-31)

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 figuri koju muškarac oslovljava 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 perpetuirati 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 dodir, 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 *plaho* zahvaljuje i predaje joj kontrolu nad vlastitim vidom (Beata neskriveno odlučuje kad će 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 korijenskog, ženskog identiteta. Usprkos tomu, naivna glorifikacija spasiteljice/zaštitnice kao majčinske milosrdne figure bit će prisutna i u nastavku, a time i apsolutni manjak realizacije da aktivno perpetuira vlastitu podređenost, pri čemu je ovaj aspekt djeteta gladnog roditeljske zaštite ključni uzrok pristajanja na Beatine/Lehotskine uvjete zaposlenja i zaštite, kojeg će Stanka, Beatinim potenciranjem emocionalnog razuvjeravanja, shvaćati u kontekstima pseudo-obiteljske zajednice, što najavljuje iduća scena.

- *Poslat ću te k jednoj gospođi, barunici. Ona je moja dobra prijateljica i može te zaposliti. Odavno već traži takvu djevojku. (...) Moraš obući muško odijelo! (...)*

- *Ne znam, ali... ako mi to neće biti na sramotu?*

- *Nipošto! Visoka si uzrasta i mršava. Budeš li se umjela spretno kretati u muškom odijelu, neće nitko posumnjati da si žena. Reći ću ti zašto se to od tebe traži. Barunica je sama, a želi da često ide u društvo. Ljudi su zli i to joj zamjeraju. Kad bi dolazila u pratnji (recimo, svog nećaka), bilo bi to sasvim drugačije. (...)*

- *Dobro, gospođo, prihvaćam!* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 32-33)

Beata na Stanki ovoga puta koristi drugačiju metodu uvjeravanja, mnogo suptilniju i profinjeniju od prethodnih izričitih naredbi. Zadržavajući poziciju čarobne milosrdnice, Beata joj nudi priliku za zaposlenje uz jedan specifičan uvjet: mora – barem iz perspektive okoline – postati netko drugi, 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 gospođa barunica čeka vas u salonu, mladi gospodine!*

Stanka uđe i duboko se nakloni gospođi koja je sjedila u naslonjaču.

- *Prijateljica mi je o svemu pisala! Sada se najprije nastojte odmoriti – reče dama prijazno. – Odvest ću vas u vašu sobu.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 35)

Stankina preobrazba počinje dolaskom u Lehotskinu 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 deprivilegirano siročće. Stanka je direktno i dalje submisivna (Lehotska upravlja komunikacijom: razgovarat će kad se Stanka odmori, ne prije, a ona Lehotskin autoritet afirmira naklonom), ali potvrđivanje odnosa moći odvija se na razini pompozno 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 okvir nejednakih pozicija moći između Lehotske i Stanke, pri čemu uzrok nije sadržan samo u Stankinoj želji za sigurnošću, već i dolaskom u aristokratski svijet, odnosno, višu socijalno-ekonomsku klasu kojoj izvorno ne pripada (budući da je siromašno siročće); 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 težnji⁵⁶.

Lijepa domaćica [Lehotska] poslala je Mešku nekoliko koračaja u susret, a s njom mlad poručnik ljepuškastog bljedolikog lica, milih modrih očiju, vitkog stasa, u uniformi poljskog aristokrata. Haljetak mu dosiže do čizama, a složen je u nabore oko struka tako da bi pokrio i jače razvijene ženske oblike. Stupao je odvažno, držao se lijepo i otmjeno. (...)

- *Dozvolite da vam predstavim svog nećaka, Stanka baruna Gotta, poručnika.* (...)

- *Dobro nam došli!*- reče Meško mladom poručniku vrlo srdačno i nakloni se. Mladić uzvрати.

- *Nadam se da ću se u Zagrebu osjećati vrlo dobro. Moja mila tetica pričala mi je mnogo o ugodnom zagrebačkom društvu.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 69)

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 *ugodnom 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.

- Izgledaš kao pravo mlado momče! Tvoj dubok glas upravo pristaje takvom mladiću. Samo malo više odvažnosti! (...) Budi mirna i pouzdaj se u mene! Ja te neću ostaviti, a kada gospodin barun dođe iz tamnice posvojit ćemo te. Djece nemamo, pa ću u tebi imati dobru i milu kćer! (Jurić Zagorka, 2004, pp. 71,73)

Dinamika moći između Lehotske i Stanke reaffirmira se, ovoga puta ne u domeni gospodarica-sluga, već kroz djelomičan i prividan odnos majke i kćeri. Lehotska hrani Stankinu pokornost komplimentima, uputama i obećanjima o obiteljskoj zajednici, a Stanka željno upija njezin navodni emocionalni angažman, ponovno time jasno izražavajući potrebu za potporom i zaštitom. Stanko također dobiva sve jasnije konture, no Stanka se naivno ne zapita je li doista potreba za društvom i zabavama povod takvoj obmani – te ako jest, zašto je Lehotska toliko željna zabave da je spremna riskirati potencijalnu društvenu osudu ukoliko se obmana o identitetu njezinog navodnog nećaka otkrije? Jednako tako, Stanka uopće ne razmišlja o tome kako će i kada točno biti izveden prijelaz iz poručnika u Lehotskinu kćer. Lehotskino razuvjeravanje o tome da je riječ o bezazlenoj zabavi, nakon čijeg će kraja uslijediti toplina obiteljskog doma Stanka nimalo ne propituje, već uzima zdravo za gotovo što joj uskoro tobožnja pomajka govori, premda lažno predstavljanje – i to predstavljanje za velikaša – nije baš moguće kategorizirati kao sitnu, bezazlenu obmanu. Apsolutnu uživljenost u bivanje nekim drugim Stanka nastavlja perpetuirati čak i kad postane željna vratiti se svojem korijenskom identitetu. Kasnije će potajno doći Mešku u ženskom obliku, ali u bijegu od Lehotske će se ipak vratiti muškom identitetu, djelomično iz realizacije da je to za nju sigurnija varijanta, a djelomično iz vlastitog osjećaja nedostatnosti. Muški identitet Stanka zapravo je Stankina ideja jedine mogućnosti zaštićenog života: u ovoj je sceni vezana uz Lehotsku, dok će kasnije, kako je prethodno bilo rečeno, biti vezana uz Meška. Istinu će priznati isključivo trećem višestrukom identitetu, Ružici, ali tek kada je uvjerena da će umrijeti, odnosno, kad zaključi da joj predstavljanje za muškarca više ne donosi nikakvu sigurnost i zaštićenost, a niti da je bezazleno kao što je u početku vjerovala. Stanka usprkos preuzimanju muškog identiteta kojeg bi trebao pratiti dominantan stav i nadređena pozicija – koju je od muškaraca (gvardijana i Anzelma) opetovano doživljavala – prihvaća submisivnost Lehotskoj (nesvjesna činjenice da time zrcali pokornost prema Beati, ne samo u submisivnosti zapravo istoj osobi, već i tome što time nastavlja prihvaćati dominaciju nekoga drugog nad njom: muškaraca, ali i žena). Ova scena ocrta Stankinu pokornost i u tome što ona ne uviđa činjenicu da Lehotsku interesira samo njezin muški identitet Stanko – jer od toga identiteta ima vlastitu korist – a ne njezin korijenski identitet Stanke. Prioritet Stanka nad njezinim korijenskim identitetom Stanke aktivno će osvijestiti u odnosu s Meškom: iako je primjetno da se u Stanku zrcale sve Stankine karakterne osobine, ona će svejedno nastaviti kroz roman zaključivati da je za nju bolje da bude netko drugi. Sreća o kojoj Stanka razmišlja u ovoj sceni zapravo je osjećaj – iako ona toga nije svjesna – materijalne sigurnosti, budući da o emocionalnoj sigurnosti zapravo nema govora. Osjećaj emocionalne povezanosti bit će

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 suknju! 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 zaljubljavati u njega. Strah i nervoza zapravo ne izviru 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 opravdivo zaključiti da joj na početku romana jedina mogućnost – s obzirom na nepovoljnost materijalnog, ali i rodno/spolnog položaja koji će se jednako nepovoljnim ispostaviti i za druge likove ženskog spola unutar ovog romana – doista bila pribjeći lažnom predstavljanju kako bi preživjela, Stankin početak propitivanja dogovora kojeg je sklopila s Lehotskom do samog kraja romana ne dovodi do njezine konačne 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 kontekstualizirana 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 k meni i zabavljati se s barunicom. Ja ću biti sredstvo... Neka! Zašto me barunica i uzela nego da pokrивam 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 osmislila 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 odigrava 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 tuđe težnje.

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

- Taj je dečko dražestan! – upozori Patačić gospodu koja su sjedila oko njega. – Kako samo graciozno pleše! Lijep je, ravan kao djevojka! Taj će nam vraški zaluđivati žene.

Čuvši te riječi Meško pogleda Stanka.

- Zaista, neobično lijep stas! – dometne. (Jurić Zagorka, 2004, p. 120)

Prva točka primjetnog 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 zaludenosti 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.

- Poručnik Stanko! Kako lijepo pjeva!

Meško je zapanjen gledao u svog mladog prijatelja. „Tako čuvstveno može pjevati samo onaj tko ljubi!“ pomisli. „Gle kako je lijep taj dečko, kakve su to u njega melankolične lijepe modre oči, kako lijepo, odviše žensko lice.“ (Jurić Zagorka, 2004, p. 156)

Druga točka primjetnog miješanja Stankine ženskosti i Stankove muškosti centrirana je ovoga puta u fizičkom aspektu lica, posebice *melankoličnih* 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.

- *Zaista, Stanko, moram ti polaskati! Bio si dražesna žena!* (Jurić Zagorka, 2004, p. 250)

Ova je Meškova izjava treća točka primjetnog 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 scena važna i zbog relacije Stanka-Giulia, kao i zbog prvog pojavljivanja *dame u bijelom*. Dama u bijelom, kao pokušaj Stankine kompenzacije potreba njezinog korijenskog identiteta, zagušenog predstavljanjem za muškarca, bit će orijentiran oko suptilne i tajnovite borbe za Meškovu naklonost, kanalizirane kroz ženstvenost i *dražesnost*.

- *Meni je Stanko drag! Znaš li da je taj dečko vrlo lijep? Dapače, odviše lijep za dečka! Kakve samo ima noge!*

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

Tragovi ženskosti u Stankovom muškom tijelu otkrivaju se ponovno u četvrtoj točki miješanja; interesantno, iznad opisana scena odvija se nedugo nakon scene Stanka-Giulia, 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 sličnost *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 jasna 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 objektivacijskog muškog pogleda prema ženi, iako je prihvaćena kao mladi muškarac. Moguće je također povezati manjak sumnje u Stankov identitet poručnika s objektivacijom Lehotske kao predmeta želje mnogih muških likova unutar romana. Borba za Lehotskinu naklonost upravo je zbog suštinski obezvrjeđujuće 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 Lehotskinog flertovanja s drugim muškim likovima dovodi tek do sumnje u njezinu iskrenost, no njihove zaruke bivaju prekinute 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 točki 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 zatomiti osjećaje, nije mogla zadržati suze. Okrenula se k prozoru, pritisnula glavu na staklo i nastojala je da nadvlada 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 priđe svom prijatelju i zagrli ga.

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

Stankina ženskost u petoj točki 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 njezinom korijenskom, ženskom identitetu), 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 daljnjoj 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 korijenski 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! (...)*

- *Ako se varam, kako onda uopće možeš pomisliti da ideš u svijet i da sviraš po kućama kao siromašan školnik? Zar zaista ne osjećaš da sam ti ipak nešto više nego drugi ljudi?* (Jurić Zagorka, 2004, p. 448)

Meško komentaram o Stanku kao o *siromašnom školniku* pokazuje da itekako shvaća u kakav se život Stanko kani otputiti (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 uopće ne primjećuje da se Stanko referira na tetku koja evidentno nije bogata barunica Lehotska. Naravno da je moguće pretpostaviti da ona nije Stankova jedina tetka, ali Meško kroz roman nije imao razloga zaključiti da Stanko 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 ocrtava dvije istovremene radnje: Stankino razotkrivanje i neprepoznavanje. Stanka je istovremeno željna izlaska iz svojeg muškog identiteta poručnika 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 niječe, 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 odobrenjem.

- *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 sasvim 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 uspomenu, 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 predstavlja 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 primjetnosti te pojave bile su navedene zbog toga što su izravna aluzija na Stankinu ženskosti/ženstvenosti, ali te točke nisu jedine primjetnosti; 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 heteronormativna struktura kako bi kontrolirala vlastite granice iz bojazni od devijacije* (Grdešić, 2009, p. 144). Kontrola se tako unutar ovog primjera očituje u potvrdi ženskog normativnog ponašanja usprkos prividnoj 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 tuđoj sferi. Dotičan je rodni normativ u Stankinom slučaju uvjetovan zaštitom i premda je aspekt Stanke kao siročeta razložen i nužan za razumijevanje potrebe za emocionalnom sigurnošću, primjetno je da bi razvoj ovog identiteta po svoj prilici bio posve drugačiji da se doista radilo 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.

Stanku je toga trenutka zaokupljala samo jedna misao: Gdje je Meško? (Jurić Zagorka, 2004, pp. 127-128)

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 nezgrapnost⁵⁹. 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 nesvojstvenog 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 razrade⁶⁰) zbog interesa za „više ideje“⁶¹ –

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 Meškovo neosjetljivosti na indicije o problematičnosti Lehotskinog ponašanja, što pokazuje analiza njezinog lika u dijelu 2.6.2. Premda ovakav Meškov stav izvire iz već spomenute objektivacije 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 pridano Stanku kada se uspoređi 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 Đurom 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 objektivizacije 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*). Stoga se može zaključiti kako ova scena ne predstavlja samo sudar rodni 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 izdade nalog slugama da Meška smjesta ponese u sobu i polože na divan. (...) Sobarica joj postade 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 po 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 Meškovoju smrti *nesnosan* (odnosno, iz emocionalnih razloga). Brižnost prema Mešku koja

kojoj Beata pokušava ubiti grofa Oršića. 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 detaljnije 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 (*nježna ruka* kao u *djevojke*), ali Stanka opet zauzima kontrolirani, odvažan stav mladog poručnika kada liječnik dovede 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 Lehotskinog 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). U sljedećoj je sceni jasno da se Stanka počinje uspoređivati s Lehotskom, a njezinu zavodljivost i lepršavost počinje negativno povezivati s nemogućnosti izražavanja vlastitog ženskog identiteta.

„Prisluškivala je!“, pomisli. „Dobro sam slutila! Boji se da sam Mešku odala što sam, ili da sam se u njega zaljubila. Moja gospođo, sad vas poznajem! Nećete se veseliti mojoj boli i smijati mojoj nespretnosti! Od sada će Stanko Gotta biti pravi poručnik i pravi pustopašan muškarac!“ (Jurić Zagorka, 2004, pp. 140-141)

Lehotskina namjera da zavede Meška potiče u Stanki unutarnji konflikt, istovjetan onomu kojeg je potaknuo Lidijino mišljenje da Meško koristi Stankovo društvo kako bi se približio Lehotskoj. Ovaj konflikt označava Stankine proturječne težnje da zadrži sigurnost koju joj pruža muški identitet, ali i da zadrži Meškovu naklonost, s obzirom na to da se njezin korijenski ženski identitet Stanke počinje emocionalno vezati za njega. Ovaj konflikt Stanka rješava kroz svoj muški identitet: želja da se zaštiti od emocionalne boli, kao i ljubomora prema Lehotskoj uvjetuju ponašanje *pustopašnog* poručnika Stanka koji nastoji na sebe privući pažnju, primarno Meškovu. Ova scena je zadnja točka raspada Lehotskinog i Stankinog odnosa, premda će otvoreni konflikt, Stankin otkaz, a potom i Lehotskin pokušaj da je ubije, uslijediti tek kasnije. Saznanjem da Lehotska prisluškuje razgovore između Stanka i Meška (odnosno, ne samo da joj ne vjeruje, već direktno ulazi u privatni prostor Stankovog/Stankinog i Meškovog odnosa, koji Stanki postaje prioritet), u Stanki se počinje javljati revolt, jer uviđa da je Lehotski transparentno jasna mogućnost da Stanka gaji emocije prema Mešku, pogotovo zato što zna za njezin korijenski ženski identitet. Činjenica da ih Lehotska prisluškuje – za čime u početku romana nije imala potrebe – razotkriva da i Lehotska, kao i Stanka, počinje uviđati problem njihovog plana, ali ga adresiraju tek kasnije. Od ove scene nadalje, Stankino javno igranje *pustopašnog* poručnika proizlazi iz revolta i pasivne agresije prema Lehotskoj, koja joj postaje suparnica za Meškovu ljubav; riječ je o tendenciji pokušaja prisvajanja primarno Meškove pažnje (dakle, ne prisvajanja pažnje žena u društvu radi same ženske pažnje), kao što će pokazati daljnja analiza.

Djevojka je već htjela da pobjegne iz kuće, da ode u svijet i ostavi barunicu, ali nije imala snage. Ostala je Mešku prijatelj, kad mu ne može biti ništa drugo. Bila je uz njega bespomoćno prikovana. (Jurić Zagorka, 2004, p. 146)

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 podređenost na koju je, kao što je prethodno bilo riječi, sama naivno pristala pristajući se predstavljati kao mladi muškarac, Lehotskin nećak, kako bi se ova neometano zabavljala. Stankino osvještavanje 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 vrjednija dok se pretvara da je netko 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 figuru 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 potvrde 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 prijetećeg 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 *svidi* 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 *modus 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 nadmetala 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 Meškovim priznanjem očituje se i kroz mnoge indirektno 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 maskuliniziranom 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 zagarantira da je neće napustiti. Međutim, to je u ovom trenutku romana vrhunac Stankine hrabrosti u kontekstu borbe za Meškovu naklonosti; 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 ponukati da pije pjenušac s Lizetom Vojnić te da postane svjesna razvoja događaja tek kad on izmakne kontroli, 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 vjerni 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 cjelivati. Stanko kleči pred njom, a ona ga ljubi i grli.

Poljupci su probudili Stanku. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 202-203)

Stankina prvotna iznenađenost očitovanjem Lizete Vojnić mijenja se u tugu kad Lizeta pretpostavi da je pjesma koju je Stanka kao Stanko pjevala Mešku bila namijenjena njoj. Stanka pristane piti s njom, *zatomljujući ženu u sebi*, razdragana kad shvati da joj pjenušac umanjuje 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 istih. U ovoj se sceni također odvijaju dva ironična trenutka: prvi kada Lizeta Vojnić, koja je nevjerna svom mužu, zahtijeva od Stanka obećanje vjernosti, a drugi je taj što Stanka njezinu nevjernost ne osuđuje, već i prihvaća u njoj sudjelovati jer joj olakšava vlastitu bol, premda će kasnije osuđivati Lehotskinu nevjernost, ponajprije radi vlastitog razočarenja zbog razbijanja iluzije o pseudo-majčinskoj figuri, a potom iz činjenice da joj je Lehotska suparnica za Meškovu ljubav.

Identitet Stanka kao Meškovog prijatelja produbljuje se dodatnom ulogom koju Stanko igra nakon što pobjegne od Lehotske koja odlučuje ubiti Stanku, pri čemu motivacija za Stankovu dodatnu ulogu proizlazi iz romantičnih emocija 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.

Izmučen i promrzao Meško sjedne na slamnjaču što mu je momak pokazao pokretom ruke. Dobio je mlijeka. (...) Meško ga je promatrao. Imao je tople zimske hlače i čizme. U dugačkoj seljačkoj surki izgledao je plećat i snažan. Glavu je pokrio poderanim i zaprljanim klobukom. Smeđa duga kosa padala mu je do vrata, preko čela do očiju i niz uši. Lice mu bijaše crno kao u Ciganina. Ispod klobuka nije se moglo razabrati kakve su crte lica (...) Meško je primjećivao da mu je momak skloniji od gospodara. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 384-386)

U nastavku ove scene razbojnici dolaze pustinjaku, a on na Matanovu molbu pristaje sakriti Meška, koji je prethodno pobjegao iz zatočeništva. Matan potom razbojнике navodi na krivi trag, lažući da je vidio bjegunca kojeg oni traže kako bježi prema selu, što rezultira trenutnim odlaskom razbojnika. Identitet Stanka ima dvije uloge: prva je Stanko Gotta (baruničin nećak), koja završava nakon što Stanka osvijesti zaljubljenost u Meška, te Stanko, Meškov vjerni prijatelj, koja se pokazuje u varijacijama Stanko/Matan i proizlazi iz zaljubljenosti u Meška. Ova uloga identiteta Stanka ne služi samo kao način da Stanka preživi izgon uslijed Lehotskine odluke da je njezino prisustvo postalo previše rizično za plan da se uda za Meška; uloga Matana zrcali Stankinu auto-identifikaciju: premda iznova preuzima muški identitet, Matan, kao varijanta Stanka-prijatelja, ovoga je puta odsječen od svijeta (pustinjakov je pomoćnik), nema aristokratsku odjeću (odnosno, siromašno je siročić, baš kao i Stanka) a karikatura maske (smeđa vlasulja, potamnijela koža, odjeća koja stvara privid snažnog muškog tijela te promukli glas) služi kao reprezentacija Stankinog maskiranja u Stanka, gdje se pretvara u osobu koja ona nije (Stanka ne nosi vlasulju, nema tamnu već blijedu kožu, nije snažna već je vitka). Međutim, sklonost Mešku služi kao ljepilo između identiteta Stanke i Stanka: emocionalni interes prema Mešku upravlja Stankinim, a time i Stankovim postupcima. Matan kao varijacija Stanka (koji u osnovi predstavljaju identitet Stanka – kojeg odbacuje pseudo-majka/tobožnja tetka Lehotska jer se zaljubljuje u njezinog izabranika –

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. (...)

- Jest, Jurica, slutiš istinu! (...) Bježao sam po buri. (...) Pustinjak mi je rekao da mi lice odaje podrijetlo i da on zna sredstvo koje ga može preobraziti. Dao mi je bočicu i kazao: „To je sok zelenih ljusaka oraha. Natari njime lice, vrat i ruke, ponovi to nekoliko puta, i bit ćeš garav kao Ciganin!“ Učinio sam to. (...) Poslije bure u kojoj sam prokisao do gole kože jako sam promukao. Dugo me u grlu mučila neka bol. (...) Ti si pokazao tako malo zanimanja za mene da sam lako mogao otići. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 457-458)

Stankovo objašnjenje predstavljanja za Matana nastupa po Meškovom emocionalnom ohrabrenju i iskazu ljubavi i odanosti, na koju Stanko odgovara jednako emocionalno detaljnim opisom prerusavanja u Matana. Slojevit trenutak preobrazbe (iz Stanka u Matana) unutar preobrazbe (iz Stanke u Stanka) biva dodatno osnažen progovaranjem Stanke o dugotrajnoj *boli u grlu* i indirektnim predbacivanjem Mešku manjak interesa za njega/nju. Ovaj trenutak također u sebi sadrži pomalo infantilne konotacije. Sugerirajući Mešku da je njegov manjak pažnje doveo do njegovog – Stankovog – odlaska, Stanka insinuirala da je Meškov interes za – što se nje tiče – pogrešnu osobu (Lehotsku) razlog njegovog/njezinog izgnanstva, odnosno, da je manjak Meškovog angažmana i realizacije o Lehotskinim planovima koji su proizašli iz njegove zaljubljenosti u Lehotsku razlog zašto je Stanko tako naglo nestao. Ovaj je trenutak donekle infantilna sa Stankine strane zbog očekivanja da ju Meško zaštiti u događajima o kojima zapravo nije znao ništa. Međutim, ovakav Stankin stav ne može se doista nazvati infantilnim jer je ona vrlo svjesna toga da Meško nema jasan pojam o karakteru Lehotske. Pa ipak, činjenica da Stanka koristi Meškov fokus na Lehotsku (koja mu je zaručnica) kako bi ishodila njegovo priznanje da mu je i ona/on – Stanka/Stanko – važan/važna i indirektno osigurala da suosjeća s njom jest nemušta i djetinja metoda pokušaja da Mešku da do znanja koliko joj/mu je važna njegova zaštita. Želja za Meškovom pažnjom i zaštitom ponovno se izražava kad Stanko moli Meška da ga ne ostavlja samog s Lehotskom:

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 ugađa 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 sasvim 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 opravdanje. Na ovakav zaključak moguće je donekle odgovoriti tezom da Meško zapravo otpočeka vidi Stanka kao dijete, te ga stoga niti ne sudi prema kriterijima prema kojima sudi druge odrasle muške likove u romanu, no 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 nježne ženske grudi.

Meško se s užasom uhvati za glavu. (...)

Stanko se polako budio iz nesvijestice. 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 trenutka 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 proučava⁶³ nastojeći utvrditi je li mu jednako odana ona koliko mu je bio odan prijatelj Stanko. Dokaz odanosti je time uvjet identiteta Stanke, submisivne Mešku,

⁶³ Opreka Meškova proučavanja Stanke i manjka svjesnosti o Lehotskinom karakteru u ovom trenutku jasno proizlazi 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 objektivitacijski i obezvrjeđujući 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 pođe je potražiti, strahujući da je stradala. 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 Stankinu želju i u drugom kontekstu, 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. 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 tobožnjeg 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. Ovo tumačenje Stankine želje tako je moguće promatrati u kontekstu njezine želje da netko drugi – u ovom slučaju, sama Lehotska – ukloni konkurenciju za Meškovu pozornost time što će ukinuti mogućnost Meškovog žalovanja (odnosno, emocija) za nesuđenom zaručnicom. Ovakva interpretacija Stankinih misli postane tim interesantnija (a možda i vjerojatnija) u idućoj sceni. Iz Stanke nekontrolirano izbija želja da na sebe privuče Meškovu pozornost; iako to uopće ne čini svjesno, najavljuvanjem svog odlaska nastoji od Meška potaknuti reakciju 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 prisluškuje – odluči Stanku/Stanka konfrontirati *gledanjem u oči*, ali se nakon impulzivnog poljupca zaustavlja na iskazu ljubavi.

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

(...) Utonuvši u Stankin pogled Meško zaboravi na 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 sjetio se gdje se nalazi, sjetio se da je ona koju je toliko ljubio samo prijatelj i da joj ne smije priznati da zna sve, jer bi joj morao odati tajnu kako je to doznao, a to bi nevinu djevojku povrijedilo. Ta misao preleti Mešku strelimice glavom, ali je začas već bio razdragan i teško je suzdržavao riječi ljubavi što su dolazile na usta. (...).

- *Sad smo se pomirili, je li? – reče on toplo. – Ti više nećeš otići od mene, je li, momčiču moj, nećeš?*

- *Promislit ću! – šapne Stanka još jače zbunjena.* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 567-569)

U ovoj se 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 isprva 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 suočavanje 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 pristupiti⁶⁴), 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 znajući 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 perpetuira obmanu da ljubi 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 obezvrjeđivanje žena, već predočava i da je pojava bivše

⁶⁴ 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 detaljnije 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 Meškovo sukoba s Ružicom Ottenfels, budući da ne zna da se radilo o Stanki (odnosno, o Stanku); ovu informaciju dobiva tek kad Stanka drugi put nestane.

Ležao je u krevetu obuzet dubokim tvrdim snom, kada se najednom u noćnoj tišini nečujno otvore vrata starog ormara u zidu (...), zatim se pojavila kao duh bijela žena. (...) Bila je visoka i vitka. U ruci je nosila pregršt katarinčica i bijeli papir vezan vrpcom. (...) Kod kreveta stade kao ukopana i zagleda se u Meškovo lice. Zatim metne na stolić pokraj kreveta cvijeće sa smotanim papirom i ponovno se zagleda u Meška. Nakon nekoliko trenutaka sagne se k njemu i utisne mu na čelo poljubac.

(..) Meško skoči s kreveta i pojuri za njom. Ona skokne poput srne, ali Meško dohvati u zraku bijeli šal što je lepršao oko nje. Neznanka izmakne u ormar i zalupi vrata. (...) Meško uzme cvijeće i primijeti smotan papir, vezan vrpcom. (...) „U tvojem srcu, ponositi viteže, nema mjesta ljubavi? Čeznem za tvojom ljubavlju i dođoh da je probudim poljupcem u tvoje lijepo čelo. Nađeš li me u vrtlogu lijepih dama i izljubiš li me, daruj mi pregršt katarinčica. Ja ću ti zahvaliti stiskom ruke.“ (Jurić Zagorka, 2004, pp. 321-322)

Stankin *modus operandi* kao bijele dame istovjetan je Lehotskinom: zakamuflirana je, neuhvatljiva, tajnovita, zavodljiva i jednako nezainteresirana za društvene i moralne konvencije: jedino što je vodi jest vlastita želja za odnosom s Meškom, pri čemu činjenica da je zaručen za Lehotsku ne igra nikakvu ulogu u njezinoj prosudbi, već je tek navodi da pazi da ne bude razotkrivena u svojem postupku (naročito s obzirom na to da se predstavlja kao poručnik, i to nećak žene s kojom se natječe za Meškovu pažnju). Upotreba bijele haljine povezuje je s druga dva višestruka identiteta: haljina koju Stanka odijeva pripada Ružici, a Lehotska se također odijeva u bijelu damu kad zavodi Pavla i navodi ga da joj pruži dokaz svoje vjernosti. Stanka kao bijela dama u poruci isto zahtijeva od Meška: traži ga da joj vrati cvijeće koje mu je ostavila kao dokaz da je njezino zavođenje uspješno. Motiv bjeline haljine kao čiste, nevine, transparentne boje izvrnut je u sredstvo manipulacije i zavođenja: bjelina u ovom kontekstu (a i u kontekstu Lehotske) ne služi kao izraz morala (obje potajno prisvajaju željene objekte i subjekte, bez obzira na činjenicu da sama činjenica da ih žele ne podrazumijeva da im i pripadaju, pri čemu se izbjegavaju otvoreno očitovati u vezi svojih težnji) već kao pijedestal njihovoj ženstvenosti i zavodljivosti, umotanima u veo tajnovitosti. Cvijeće i ideja nevinog stiska ruke kao potvrde ljubavi predstavljaju simbole nježne i nijeme ljepote, koji u ovom slučaju dodatno intenziviraju scenu zavođenja.⁶⁵ Međutim, čin Stankina zavođenja nema za nju željene rezultate budući da Meško misli da se radilo o Ružici, iako je izvjesno da mu se posjeta bijele dame uredila u pamćenje (što služi kao adekvatno mjerilo o

⁶⁵ Katarinčice, kao cvijeće koje Stanka ostavlja Mešku također su jedna od poveznica Stanka-Giulia/Lehotska, o čemu će biti riječ u posljednjem dijelu razradi 2.8.2.

tome koliko je doista emotivno vezan za svoju tadašnju zaručnicu, Lehotsku, naročito s obzirom na to da se kasnije raspituje o bijeloj dami⁶⁶), te je iz toga razloga odbija kad je ponovno sretno 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 u idućima scenama.

- Zar je tako odvratna?

- Oprosti što to moram potvrditi. (...) Tvoja pojava, stas, vitkost, sve odgovara njoj. I katarinčice! (...) Napisala mi neka joj taj stručak vratim sretnem li je kada u životu, ali to nisam učinio i neću učiniti. Volim drugu i reci joj neka me zaboravi. Bilo bi najbolje da ne zaboravi Ottenfelsa kojeg će, na kraju, također izgubiti. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 409-410)

Zabludu da se Ružica Vojnić skriva pod krinkom bijele krabulje (premda točno procjenjuje da je riječ o istoj djevojci koja mu je već spomenutu noć došla kao bijela dama) Meško osvještava tek kad Stanka nestaje, odnosno, kad je Lehotska preko Beate odluči predati Anzelmumu da je ubije. Meško tada konfrontira Ružicu u vezi svoje sumnje, ali Ružičin odgovor - *ja sam Stanki pozajmila haljinu i taj šal* (Jurić Zagorka, 2004, p. 579) – služi kao raskrinkavanje Stanke kao bijele dame i istodobno oslobađanje Ružice od optužbe o amoralu. Pa ipak, Meško po tim kriterijima ne sudi i Stanku, iako je bio zaručen za Lehotsku kad mu se maskirana Stanka udvarala. U kasnijem razgovoru, kada Meško spasi Stanku te s Ružicom dogovara kako će joj urediti sobu u kojoj se oporavlja, Meško saznaje da Stanka, a ne Ružica, također bila krabulja u bijelom, kojoj je na tadašnjem plesu rekao da je *odvratna*, želeći time uvrijediti Ružicu.

- (...) Metnut ćemo joj u sobu katarinčice. To je njezin cvijet. Sjećate se one lijepe bijele maske kod Uršule Erdödy? Vi ste mislili da sam to ja, a bila je ona!

- Ona bijela, krasna djevojka što mi je pružila pregršt katarinčica? (...) To je, dakle, bila ona! Kako sam bio lud! (Jurić Zagorka, 2004, p. 673)

Meškova karakterizacija bijela krabulje suštinski se mijenja kad saznaje da se radilo o Stanki, a ne o Ružici. Jednako kao što je idealizirao Lehotsku, Meško idealizira poručnika Stanka. Međutim, manjak odanosti s Lehotskine strane navodi Meška na sumnjičavost, no pravi se odmak od Lehotske događa u kombinaciji sa Stankom. Otkrivši da je Stanko zapravo Stanka, Meško nastoji procijeniti koliko mu je odana djevojka koju je prethodno smatrao svojim najbližim prijateljem, čak i bratom, a kad utvrdi njezinu *plahost, nevinost i odanost*, odbacuje Lehotsku premda je o tome ne obavještava direktno, kao što je izravno ne konfrontira dok ga Stankin nestanak na to ne natjera. Ova je scena stoga prikaz dominacije muške norme, pogotovo zato što Ružica komično prokomentira njegovu zabludu, ali pritom ničim ne spominje uvredu koju joj je izrekao. Također, Stankina ženskost ovdje biva idealizirana i pretvorena u predmet divljenja, iako se izravno podrazumijeva i činjenicu da je Stanka zavodila muškarca zaručenog za drugu ženu pod krinkom nedužnosti. Stankina odanost

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, odgodio 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, zadivljeno sam se pitao zašto sam mislio baš na tebe. (...) Da sam znao tko 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 zadivljeno 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 ženskosti, i Meškovoju navodnoj slutnji: 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 zrcalilo 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 bivše zaručnice, što je vidljivo u idućem dijelu razrade, koji se tiče analize Lehotske i njezinih identiteta.

2.6.2. *Giulia - Julija Makar [dijete/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 nevjernu ženu s ljubavnikom, živa duša nije prekoračila prag. Barun je kuću zatvorio i napustio.*

(...) *Prozor je osvijetlio 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.*

- *Vještica! – šapnu ljudi skamenjeni.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 15)

Prvo Giulijino-Julijino pojavljivanje⁶⁷ odvija se kroz vještičju ulogu Beate te je to pojavljivanje direktno povezuje s ubojstvima velikaša. Intenzifikacija ubojstva kroz zagonetnu pojavu ostvarena je u svrhu dodatnog zastrašivanja ljudi te ujedno sugerira kako je na djelu svojevrsna nadnaravna mistična sila, što ujedno služi kao najava Giulijine-Julijine perspektive koja se tiče prirode samih ubojstava. Premda purgari ne znaju tko je točno ta zamaskirana žena na prozoru, mlinar Matijak može, pak, identificirati kuću u kojoj se vještica pojavljuje: riječ je o zapečaćenoj kući baruna Makara, odnosno, Giulijinoj i Makarovoju 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 Zagorkinih postupaka naizgled slučajnog spajanja događaja, za koje će se kasnije utvrditi kako itekako uvjetuju jedni druge. Ova scena prikazuje svojevrsni inverzni postupak ubojstva velikaša, pri čemu pojava vještice zrcali tijekom događaja koji su doveli do ubojstava velikaša unatrag: Beata plaši purgare kao vještica na prozoru Makarove kuće, u koju je kao barunica Lehotska namamila velikaše koji su osudili Giuliju, a zapravo su Giulijini ljubavnici 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 otpočeta romana usko povezane, no otvoreno 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:

- *Ima hajduka, dakle ima i vještica, a one nisu drugo nego ženski hajduci! – reče notar.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 20)

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 životom⁶⁸ u liku *vještice* aludira na opskurnu i mističnu instancu pravde (koja ne podliježu religijskim i društvenim normama), u ovom notarovom komentaru pak nije okarakterizirana u željenoj nadmoćnoj auri, već je izjednačena s razbojnikom, odnosno, opisana je kao otpadnica od društva, neintegrirana u isto to društvo, odnosno – kao što će analiza pokazati – iz istog izbačena (*nespašena*). Prije govora o samoj Giuliji, Lehotskinom i Beatinom korijenskom identitetu, potrebno je zamijetiti da se odmah po pojavi Beate kao vještice javlja i spomen na muškarcima poželjnu barunicu Lehotsku u sceni gdje gvardijan pije i jede sa šestoricom velikaša u refektoriju samostana, a uskoro nakon toga pojavljuje se Beata, ovoga puta kao svetica i milosrdnica, te potom Lehotska, njezina *draga prijateljica* koja prihvaća Stanku k sebi.

⁶⁷ Beata s Anzelmom i Mernayjem, prvim ubijenim velikašem, zapravo se pojavljuje na 9. stranici, kada oni mole mlinara Matijaka da ih sklone 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. Problematika imena Giulia-Julija bit će pojašnjena u posljednjem dijelu analize ovih identiteta.

⁶⁸ Izuzetost prava na vlastiti 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 kontesom 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.*

- *A-a-a bravo, bravo, u zdravlje lijepo Katarine! – klikne Patačić. Vrčevi se napune. Gvardijan ispije prvi do dna.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 17)

Kontrast vještice Beate i Lehotske na prvu odaje dojam 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 otpadnica od društva, Lehotska je predmet muške želje i objektivizacije 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 koje tu traumu patološki pokušava riješiti. Odmak od vjerske norme, kojeg demonstrira Beata, ovdje zrcali i gvardijan, koji spominje Lehotsku u lascivnom kontekstu, a odmah nakon toga pije u njezino ime. Ubrzo nakon spomena Lehotske, Beata ponovno stupa na scenu, ovoga puta u ulozi svete, opisane u ovom slučaju – kao što je bilo riječi u prethodnom dijelu razrade koji se ticao Stanke – 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 purgarima 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 ionako smatrao da je Lehotska vještica⁶⁹. Iz potonjih je navoda vidljivo miješanje dvaju uloga svakog od Giulijinog identiteta: Beate, koja plaši ljude kao vještica na prozoru te potom u ulozi milosrdnice spašava Stanku šaljući je k svojoj *prijateljici, prijaznoj dami* Lehotskoj. Lehotska se zatim iz pseudo-majčinske figure mijenja u tajanstvenu ženu za koju se zaključuje da se bavi nekakvim vješticijskim radnjama i zavodnjima velikaša (posljednje direktno osuđuje Ružica Ottenfels).

Identitet Giulije Makar u romanu se spominje drugi puta (prvi puta je spominje mlinar Matijak kao Makarovu nevjernu ženu) kada Meško optuži Makara – vođen sumnjom svog pokojnog oca koji je Giuliju 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 pohlepno 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 svete: 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 zasja djetinjska radost.

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

Bio sam uvjeren da mi ruku neće poljubiti. Kad sam ugledao djevojku, stvorio sam vrašku osnovu. (Jurić Zagorka, 2004, p. 42)

Giulijina naivnost i bezazlenost u nastavku scene iznova je zlokobno 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: djetinjasta Giulija ne sluti potencijalni rizik ulaska u gondolu osobe koju uopće ne poznaje (dapače, tada prvi puta upoznaje Makara koji pripada posve drugačijem socio-ekonomskom položaju, što dodatno potiče djetinju znatiželju); jedino o čemu ona razmišlja jest kako će prije stići do svog zaručnika, za kojeg smatra da će biti oduševljen ako mu joj je dovede tuđa gondola. Ne samo da Giulija uopće ne sluti Makarove namjere već je, kako će se otkriti u nastavku Makarove pripovijesti, posve pogrešno procijenila svog zaručnika. Giulijin stav u ovom trenutku prilično korespondira inicijalnom Stankinom stavu po početku zaposlenja za Lehotsku: jednako kao što Stanka željno prihvaća Lehotskinu zaštitu i ideju egzistencijalne sigurnosti, tako se i Giulia veseli sigurnoj vožnji u prelijepoj gondoli šarmantnog baruna i nijedna od njih dvije ne procjenjuje situaciju s imalo skepse, već uzimaju ono što im je rečeno zdravo za gotovo.

- (...) Možda biste htjeli vidjeti kako izgleda palača „sunčanog viteza“?

- O da, ali... Ali u to doba?

- Dođite na časak! Dok ja nađem ogrtač, vi ćete razgledati odaje. (...) (Jurić Zagorka, 2004, p. 43)

Ova 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 uviđa

problematičnost barunove ponude: koleba se bi li trebala toliko kasno ulaziti u tuđi 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 Makarovo 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 dilema: *u to doba?*) biva, pak, uklonjena budući da je vidno iskusniji Makar dobro procijenio Giulijinu dječju opčinjenost 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 trunku 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 očekivane reakcije donosi odluke).

(...) Čudila se, snebivala 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 poteškoća rasprši njezine sumnje svojim šarmantnim prijedlozima, samouvjerenost iskorištavajući njezinu prvotnu reakciju na gondolu i ono što je iz nje zaključio. Giulia se niti u jednom trenutku ne zapita o Makarovo 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 privilegirani socio-ekonomski položaj⁷⁰. 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 opčinjena 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! – rekoh 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 plemić*. Moguće je stoga zaključiti da Giuliju prema Makaru ne vodi romantičan interes (zbog toga što je odana zaručniku), već divljenje prema profinjanim manirima, financijskoj osiguranosti i obilju kojeg omogućava aristokratski položaj.

smijati sve češće i glasnije, sve bučnije i strastvenije, dok joj se obrazi ne užare a oči ne planu. Tada pridoh i zatvorih joj usta strastvenim poljupcem. Ona se samo u prvi čas branila, a ja sam čvrsto držao dragocjeni plijen...

U pet sati probudila me vika i zapomaganje. Skočih s kreveta. Moj sluga borio 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, uzbuđen 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 svojoj prilici tu mržnju licemjerno gradeći na osvetti 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. Objektivizacija Giulije snažno je ocrtana Makarovim mislima o njezinom izgledu, njegovoj *vraškoj osnovi*, njoj kao o *plijenu što se samo u prvi čas brani* te nezadovoljstvu što ju je sluga spriječio da se baci s prozora. Indicija o silovanju dodatno je, osim Makarovog opisa, osnažena Giulijinim plačem, proklinjanjem *što su od nje učinili*, vikanjem i *neprestanim* očajnim dozivanjem zaručnika da *je ubije*: evidentnim zgražanjem, sramom, očajem i željom da se pojavi njezin zaštitnik (zaručnik Bepo) pa čak i po cijenu da je za kaznu ubije, što Giulia ne samo da očekuje, već i smatra opravdanim. Poniznost i pokornost muškoj figuri još su zamjetne u karakterizaciji Giulije, no kada Bepo doista dođe, kazna koju je namijenio svojoj zaručnici poprima sasvim drugačije konotacije od one koju je ona inicijalno pretpostavila.

- Bepo! – vrisne Giulia i baci se pred noge svom zaručniku. On je i ne pogleda. (...) Mlad momak, stasit, snažan i bijesan poput lava priđe k meni, isceri bijele zube i zaurliče:

- Gladni vuče, ugrabio si mi janje! (...) Želimo, barune, da se s ovom djevojkom vjenčate!

Giulia skoči i kao bijesna lavica potrči k zaručniku, uhvati ga rukama za ramena i prodrma ga.

- Zlotvore! Luđače! Ubij me, ali prodati me ne smiješ! (Jurić Zagorka, 2004, pp. 44-45)

Nenadan ulazak zaručnika popraćen je apsolutnom gestom poniznosti s Giulijine strane: ona mu se baca pod noge i, kao što je već rečeno, uviđa da ga je vrlo pogrešno procijenila. Njezin zaručnik, shvativši što je Makar s njom učinio (*ugrabio si mi janje*) odlučuje ih prisiliti na ženidbu. Ovo je druga instanca muške okrutnosti prema Giuliji u tom događaju: nasilni

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 oskrvnuta, ali se grozi činjenice da će biti ne samo odbačena već i prodana⁷¹ 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 tuđa 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.

Giulia je uprla oči u zaručnika i ponavljala svećenikove riječi. Glas joj je zvučao ledeno. Moj veslač potpiše se kao svjedok, a za njim ranjen Giulijin brat. Kad je povukao posljednji potez, klonuo je mrtav na pod. (...) Giulia je stajala nijema, raščupane kose i blijedog lica. U očima joj bljesnu nešto tajno i strašno. Uspravi glavu, pogleda zaručnika pogledom punim prezira i reče mirnim, hladnim oporim glasom:

- Ovaj barun je hulja, ali ti si hijena koja pokapa u grob svoje mlado da može nasititi svoju gadnu osvetničku strast. Prezirem te, gnjusni čovječe.

(...) Nisam imao samilost za njene suze. Sva njezina ljepota kao da je iščeznula. (Jurić Zagorka, 2004, p. 46)

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 funkcioniranje 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 vještije), 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 Ideja ovakve bračne *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 dječjeg 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 oskrvnuo 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 djetinjost (ove 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 prijezira (prva reakcija je pokušaj suicida, vrištanje i plakanje), uputno je pritom razjasniti sam aspekt traume, budući da je u ovom trenutku konstitutivan element daljnjeg 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 donekle 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 opčinjenost Giulijinom pojavom razotkriva se kao užas što mu je ženidbom s *prostom krvi talijanskog djevojčeta* oduzeta sloboda da se i dalje ponaša kao *obožavani 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 zakinitosti 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 oskrvnuta), već gubitak neopterećene zabave. Bepova osveta, drugim riječima, ne proizlazi iz želje da zaštiti zaručnicu, već zato da napakosti privilegiranom barunu, kojega je upravo uvjerenje da mu pripada što poželi (pa i djevojka zaručena za drugog muškarca) navelo da naruši Bepov ugled (kojeg nastoji vratiti prisiljavajući ih na brak⁷³). Promišljanje o Giuliji kao o cjelovitoj osobi izuzeto je i iz Makarovih, ali i Bepovih misli, a ono što je također posve izuzeto 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 izrazi vlastiti prijezir prema toj ideji, ali također hladno konstatira da zahtijeva odštetu, odnosno, otpremninu, po prvi puta prozivajući muškarca da joj je nešto dužan, premda je izvjesno da tražena otpremnina neće biti dostatna da joj vrati ponos s obzirom na otvoreno iskazivanje gorčine (*reče oporim glasom*) u sceni vjenčanja.

Ujutro naredih sluzi 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 raspređa 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 se tiče rasprave javit ću vam kad se oporavim od ovog udarca. (...)

Kad sam bio spreman da se ukrcam u lađu, pojavi se preda mnom Bepo sa šest svojih drugova. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 47-48)

Razina Makarovog 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 *njezinom nesvjesnom grijehu*. Razlog zašto je Makarov plan pošao po zlu nije činjenica da se Giulia nije uspjela baciti s prozora kad je Makar zaspao – jer je njegovo iskustvo u zavodjenju 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 ga sluga njezinom zaručniku, zaručnik Makara sili na brak s oskrvnutom 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

⁷³ Želja da osramoti Makara primjetna je i u činjenici da Bepo ide toliko daleko da im, dok su još u Veneciji, organizira sramotnu serenadu (Jurić Zagorka, 2004, p. 47).

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 otpremnikom, 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 divljenje sjaju izravno opisao kao *nesvjestan grijeh*, signalizirajući time svoje mišljenje da je – očito – njezino 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 *oporavi od udarca*, čineći od sebe traumatiziranu žrtvu, a ne nju, koja to jest. *Rasprava* koju spominje, a koja se tiče njihovog braka, po svoj je prilici rješavanje razvoda koji iznova ne odaje ikakvu korist za nju, a ovaj je zaključak moguće opravdati činjenicom da se kasnije – barem naočigled – rastaju tako da ona biva prognana u samostan⁷⁴. Međutim, Makarovu egoističnu auto-viktimizaciju ponovno prekida Bepo, odlučan u tome da njegova osveta bude ostvarena.

Kad nestadoše odvedoh Giuliju u svoju kuću kraj Krvavog mosta. (...)“ A sada dolazi ono što je znao vaš otac! – reče barun Makar završavajući svoju pripovijest. – Giulia i ja živjeli smo samo naoko kao bračni par. U kući se nismo danima ni pogledali! Ona je mrzila mene, a ja nju. Bilo joj je tek petnaest godina ali se umjela vladati kao otmjena gospođa. (...) Godinu dana kasnije zatekoh ženu u nevjeri. (...) Povedena je parnica i ustanovljeno je da me Giulia varala ne s jednim, nego s više mladih ljudi. Parnica se vodila tajno. Jedne noći došao sam u kuću i naredio sluzi da otpremi gospođu na put. (...)

- Jest, tako je bilo, ali moj je otac te noći obilazio vašu kuću. (...) Oko dva sata noću čuo je zapomaganje, plač i jecaj što je dopirao iz podruma. Bio je posve uvjeren da je to Giulia. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 49-51)

Preko auto-viktimizacije 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 uklapanja u društvo te uspješnog skrivanja vlastite socio-ekonomske pozadine⁷⁵ do trenutka kad je doznao da ga Giulija vara s više muškaraca. Iako Makar tvrdi da ju je nakon *parnice* o nevjeri otpremio 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 pojedostavljen 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 zastupljena praksa (Matotek, 2010).

⁷⁵ Time je ponovno vidljiva korelacija sa Stankom, koja je također ekonomski deprivilegiraniya, 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 suprugi 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 iskoristio 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 žrtvujući žensku figuru. Zaključak da čitava poanta parnice nije bila kazniti Giuliju zbog bračne nevjere, već prilika da je se napokon otarasi ogleđava 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 slugi naredio da Giuliju ubije. Ovaj dio radnje (koji, usprkos Meškovoju 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.*

(...)

- *Htio sam kuću pretražiti da vidim ima li u njoj kakvih ostataka, ali bit će najbolje da Giuliju potražimo u samostanu.(...) Ali će se ona, jamačno, dobro sjećati svega što se dogodilo. Najprije ste djevojku zaveli, zatim ste je dali doživotno zatvoriti.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 52)

Ova je scena važna iz dvaju razloga: ponajprije, služi kao još jedna od spojnica Giulije i Stanke, a usto, ujedno potvrđuje prethodne zaključke o Giuliji (i čitavoj sceni braka 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 razine⁷⁶. Prva razina iskazuje Giulijinu sposobnost empatije prema ženama. Ovaj je zaključak od izuzetne važnosti jer je moguće zaključiti kako je upravo taj segment karaktera ono što Giuliju odjeljuje od njezina druga dva identiteta (Katarine Lehotske i nadstojnice Beate); naime, ni Lehotska niti Beata nisu poznate po dobročinstvu 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 (muškog ili ženskog) života. U ovom je komentaru vidljivo da je Giulia opetovano spašavala žene zatočene zbog muške okrutnosti, što ne samo da ukazuje na njezinu sposobnost empatije, već i na činjenicu da je ta dobročinstva činila zapravo bez garancije da će se time moći u budućnosti manipulativno okoristiti⁷⁷, za razliku od slučaja Beata/Lehotska-Stanka, 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 kojih 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 u trenutku kad je Makar prvi puta vidi u Veneciji), dok je Beata površinski distancirana, čak i *netaknuta i čista*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. Interesantan je i trenutak *prijateljstva* između Beate i Lehotske; ono je predmet ljubomore kod Anzelma i zazora kod Meška⁷⁹, kao savez dvaju žena izvan muške kontrole. Treća i četvrta razina tog komentara predstavljaju, kao što je maloprije naznačeno, poveznicu sa Stankom. Na trećoj razini zapravo je najavljeno spašavanje Stanke (kao što je Giulia spasila kaštelanovu sluškinju, tako Beata spašava gvardijanovu sluškinju Stanku), a na četvrtoj razini ovog Makarovog komentara predstavljen je kontrast *spašene i nespašene žene*, o čemu će podrobnije biti riječi u posljednjem dijelu razrade, 2.8.2..

Meškova replika Makaru kako će se Giulija nesumnjivo svega sjećati s 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 u ovom trenutku kontrira 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). Interesantno je to što Meškova replika ignorira činjenicu da je Giulia Makaru 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 otputovala – njegov je komentar ipak interesantan baš zbog specifičnog odabira ilustracije Giulijinog karaktera.

⁷⁷ Vidljivo je da spomenute žene – koje je Giulia spašavala – zbog činjenice da su bile kažnjene očito nisu uživale povlašten položaj. S obzirom na to moguće je ustanoviti da po svojoj prilici nisu bile u stanju išta osigurati Giuliji, te ih je vjerojatno spašavala iz sažaljenja, što je postizala kroz aristokratski status barunice Makar.

⁷⁸ Ovo je pogotovo razvidno iz Anzelmovog opravdanja da je ubojstvima nastojao očuvati Beatinu čistoću; iako je Anzelmo opsjednut Beatom, pa time i podložan njezinim manipulacijama, znakovita je činjenica da Beata koristi upravo čistoću duha i tijela kao metodu manipulacije Anzelmom i upravlja njegovim okrutnim postupcima: ova karakteristika zrcali nasilan gubitak nevinosti s Makarom.

⁷⁹ 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 razvrata 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 ubojstava 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). Iako je točno da se Giulia-Julija Makara riješiti *da joj ne smeta* (Jurić Zagorka, 2004, p. 713), upitno je zapravo jesu li bili u pitanju pravni razlozi dotičnog *smetanja*. Naime, *bivša supruga baruna Makara znala je pronaći nekoga Poljaka. On se u nju tako zaljubio da joj je nabavio dokumente baruna Lehotskog koji je tada bio u zatvoru bečke vlade. S tim je dokumentima htjela poći na vjenčanje s grofom Meškom, kojega je odabrala zbog bogatstva i ugleda* (Jurić Zagorka, 2004, p. 725).⁸⁰ Moguće je, dakle, pretpostaviti da je Makara zapravo odlučila ubiti iz istog razloga kao i bivše ljubavnike, u svrhu patološkog zatiranja izvora traume⁸¹. Međutim, drugi dio navoda objašnjava Meškovu promjenu mišljenja: Lehotskin cilj bio je postati dijelom obitelji Meško i ostvariti željeni luksuzan život s (prividno) časnim muškarcem (mogućnost koju joj je oduzeo Makar), zbog čega Meško Giuliju više ne promatra kao Makarovu žrtvu, već obmanjujuću *pustolovku* (Jurić Zagorka, 2004, p. 723), zaboravljajući inicijalno suosjećanje prema Giuliji. Nužno je, također, dotaknuti se i izraza *zavodjenja*, kojim Meško ocrtava čitavi Makarov postupak u Veneciji, koji u principu nije točan opis događaja. Kao što je već rečeno, Giulia ne samo da ne gaji romantične misli prema Makaru, nego je apsolutno odana Bepu; ona je i užasnuta samim Makarovim napadom, a još više idejom braka. Makar Giuliju ne zavodi, jer ona uopće ne promatra njegove postupke u seksualnom ili romantičnom kontekstu, čega je on itekako svjestan, te ga upravo Giulijin manjak svjesnosti njegovih namjera oduševljava. Pogrešno je, stoga, zaključiti kako ju je Makar zavodio, već je razvidna činjenica da je zapravo kao djetetom manipulirao njezinom pažnjom, razmećući se hranom i namjerno joj miješajući alkoholna pića, tobože da ju počasti, a zapravo vjerojatno prilično svjestan da djevojka nema nikakvu toleranciju niti iskustva s alkoholom, kako bi je onesposobio da mu se ne uspije oduprijeti, što poprima još podlije konotacije kad se uzme u obzir da mu se Giulia zbog svoje sitne fizičke konstitucije (prethodno je opisana kao *mala pojava*) po svoj prilici ne bi bila u stanju oduprijeti niti trijezna.

Čak se i prije kraja romana Meškove se sumnje u navodni Giulijin odlazak u samostan u Milano pokazuju opravdane. Kada uhvate razbojničku bandu, njihov vođa (*general*) pošalje po suca Žigrovića, koji prepozna u obraslom generalu baruna Makara.

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.

- *Strepiš preda mnom? – reče razbojnik. – Brzo si zaboravio tko sam, a nekoć si zajedno sa mnom izrekao smrtnu osudu mojoj ženi!* (Jurić Zagorka, 2004, p. 469)

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 mizoginu 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.

Barunica Lehotska bila je visoka i vitka, ovalnog lica, čiste puti, blistave, baršunaste. Dva velika plamena oka sjala su tajanstvenim sjajem, dok su se crvene uske usnice smiješile zamamnim smiješkom kakvim se nije smiješila nijedna žena u cijelome gradu. (Jurić Zagorka, 2004, p. 68)

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 prioriteta stavka muškog objektiviranja, s obzirom na to da je njezina *zamamnost* uspoređena i više rangirana s obzirom na druge poželjne žene. Ovakvu glorifikaciju ženske reprezentaciju komentiraju već spomenuti autori Gordana Galić Kakkonen i Eldi Grubišić Pulišelić, referirajući se na Duncana Crowa, koji piše o viktorijskoj ženi: *Prikazi u umjetnosti, literaturi i sama ideja žene bili su takvi da je doživljavana kao nešto apstraktno, vilinsko, anđeosko (...). No to misteriozno biće⁸², 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 objektivaciju Giulije te predstavlja naznaku pobune, budući da je to da je upravo Giulijina privlačnost okrutno iskorištena od Makara (pritom se Giulia/Lehotska iznova uklapa u posljednji komentar glorificiranja 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 iskorištava i nasilno oduzima: Lehotska je, kao što će se vidno potvrđivati kroz tijek romana, opsjednuta vlastitom reputacijom, zbog čega narcisoidnom uvrijeđenošću negira promiskuitet. U tom je segmentu moguće i utvrditi aktiviranje traume, zbog nije u stanju podnijeti osudu zbog seksualnog amorala. U tim trenutcima postavlja se kao uvrijeđena nevinna djevojka, a s jednakim stavom upravlja muškim udvaranjem. U ovoj sceni Meško indirektno udvara Lehotskoj – premda je Lehotska udana žena – i, šaleći se s njezinom ulogom majke/tetke, daje joj do znanja da je vidi primarno kao seksualni objekt. Lehotska kasnije adresira Meškove pretenzije, iznova izražavajući prijezir prema ideji da je se uvuče u amoralni kontekst. Pobuna patrijarhalnoj matrici, a još više mizoginiji i seksualnoj objektifikaciji, ogledava se u činjenici da ustraje u nastojanju da se seksualna amoralnost odvija primarno njezinim – a ne muškim – iniciranjem. Pritom subverzivno upotrebljava krjepost, 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 sluga koji joj se smilovao i pustio je da pobjegne, premda on toga nije svjestan) pokazuje čuđenje zbog Žigrovićeve nesretne zaljubljenosti, izražavajući lažno mišljenje kako je i više nego poželjan muškarac⁸³. Pritom ujedno povlađuje njegovom egu te izigrava manjak svjesnosti o tome koliko mu je privlačna, što potiče njegov interes i želju za njezinim priznanjem. Lehotska 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 Lehotskine manipulacije samo zbog njezine narcisoidne želje za muškom pažnjom i moći nad muškarcima (koja se opetovano potvrđuje kroz roman), već i zato što je riječ o sucu, zbog čega ga Lehotska 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!*

⁸³ Lehotska/Giulia zapravo jedino Meška drži istinski poželjnim; ova je tendencija shvatljiva u kontekstu Giulijinog prijateljstva s Meškovim ocem, zbog kojeg Meško uviđa Makarovu spletku da Žigrovićeve rođakinju prikaže kao svoju bivšu suprugu kako bi se riješio optužbi o Giulijinom ubojstvu (Jurić Zagorka, 2004, pp. 604-605). Upravo je stav Meškovog oca zaslužan za indicije o ubojstvu te suosjećanje prema Giuliji, pri čemu postaje jasno da Lehotska motivacija za brakom s Meškom vidno povezuje s poštovanjem prema Meškovom ocu.

- *Tko zna, nije li tako zato što ste mi najsimpatičniji?* (Jurić Zagorka, 2004, p. 81)

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 krjeposna 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 trostruki manipulativni postupak: na prvoj razini ne samo da poigravanje opravdava lažnim ćudoredem, već i to čini u pasivnoj maniri – ne izražavajući 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 objektivacijom. 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 nedužne, neiskvarene djevojke; time je ponovno vidljiv sudar s Giulijinim identitetom.

- *Ne ljubi vas? To nije moguće! (...) Držim da nema djevojke ni žene koja vas ne bi mogla voljeti.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 82)

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 ustraje na već opisanom dojmu krjeposti i pasivnosti. Lehotska u slučaju Žigrovića, Patačića i Keglevića ne koristi izravno vlastitu 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, manipulativnost 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 hetere⁸⁴: *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 Ulanovinom argumentacijom iz 1971., pri čemu je *hetera* u ekstremnom smislu ilustrirana *likom žene upitna morala koju karakteriziraju kako seksualna nemoralnost i nevjera tako i otpor prema igranju 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 idućoj je sceni pritom razlučiv licemjerman jezik muške žudnje kao gorivo Lehotskine 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 spojnica Lehotske i Giulije. Motivacija udvaranju Lehotskoj razotkriva se kao tendencija 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 trenutku 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 bi 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 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 prikrivenu objektivaciju žena (s obzirom na to da ljubavlju opravdava manjak poštovanja prema njezinoj obavezi s navodnim suprugom) te manjak dubljih romantičnih emocija i poštovanja ženskog integriteta (što se ogledava u njezinom komentaru kakav bi pristup, prema njezinom mišljenju, trebao proizaći iz ljubavi) i dalje ne izlazeći otvoreno iz granica podređenosti muškoj figuru (što se ogledava u njezinoj odanosti mužu). Krjepost se potvrđuje kao prioritet te ovakav pristup za Lehotsku urodi plodom, budući da joj Meško uskoro nudi brak, nakon čega mu Lehotska u navodnom povjerenju otkriva nedavnu muževu smrt te mu time postaje romantično dostupna, istovremeno se prividno zadržavajući unutar ženske norme, o kojoj će detaljnije biti riječi u posljednjem dijelu razrade.

- *To je krajnja drzovitost!* – vikne barunica. – *Zar da kći spasava materino poštenje?* (Jurić Zagorka, 2004, p. 215)

Lehotskino licemjerje razotkriva se u komentaru uslijed zaruka Stanka i Ružice. Ova je scena indikativna jer osuđivanje Lizete Vojnić, čiju čast spašava 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 u kojeg je zaljubljena njezina kćer, dok je slučaj Lehotska-Stanka obrnut: Stanka se zaljubljuje u osobu Lehotskinog romantičnog interesa. Okrutnost majčinske i pseudo-majčinske figure 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.

(...) vrata se najednom tiho otvore i zašušti bijela ženska suknja. Žena umotana u bijeli rubac, kao i jučer, nečujno korakne sobom (...).

- *Dajete li mi ono što sam vas jučer zatražila?*

- *Amanet mog oca?* – Pavlov glas zadržće. – *(...) Neka on bude zalog moje ljubav i pečat moje šutnje.* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 293-294)

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 krade i druge dragocjenosti u dvorani u kojoj se nalazi s Pavlom. I Stanka i Lehotska pritom zapravo traže dokaz emocionalne obaveze: Stanka, kao *dama u bijelom*, ostavlja Mešku cvijeće i traži ga da joj ga vrati kad je ponovno sretna kao dokaz iskrene ljubavi, dok Lehotska traži od Pavla obiteljski prsten kao zalog vjernosti i diskrecije. Iako Meško odbija Stanki izjaviti ljubav (misleći da se radi o Ružici), ipak na 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 problijedi, ponosno ga odmjeri i odvraća:

- *(...) Tebe sam držala najvećim vitezom ovoga svijeta, a ti mi sad dobacuješ takve uvrede. (...) Ako se rastanemo, ubit ću 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 obožavanjem od strane muškaraca. Traumu uslijed muške okrutnosti i izdajstva od ljubavnika Lehotska nastoji riješiti zahtjevom za

potpunom muškom podložnošću kojeg manipulativno kamuflira tezom da joj potonje 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 opravdava željeni cilj (ne samo osvetu prema ljubavnicima, već i iskorištavanje svih muškaraca koji je objektiviraju) 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 usto osudilo na smrt) – produbljuje traumu iz Venecije i rezultira time da si automatski opravdava 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:

- Ljutim se na tebe! Zašto si tako zamišljen? (Jurić Zagorka, 2004, pp. 409,414)

Želja za obožavanjem razotkriva se kroz ljubomorne 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 proučava 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 ocrtava već spomenutim paradoks, s obzirom na to da simbolizira tamu, težinu i ozbiljnost, a ne dječju naivnost.

- Bio sam baruničin zaručnik, jer sam bio zarobljenik njezine ljepote, ali moje srce je pripadalo samo Stanku, Stanki. (Jurić Zagorka, 2004, p. 581)

Spomenuta objektivizacija Lehotske, ali prebacivanje odgovornosti na ženski lik razotkriva se i u kontekstu Meškove i Ružičine konverzacije: Meško ljubav izjavljuje Stanki, objašnjavajući svoje emocije nesvjesnim uslijed Lehotskinog navodnog zarobljavanja. 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 što sam je srela u životu?

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

Lehotskin šok i osuda paradoksalno u ovoj se sceni, usprkos njezinom amoralu, pokazuju kao posve osnovani, naročito u pogledu Meškova 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 naprasno 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 od 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 objektivira 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 nađe poželjniju partnericu – Stanku.

- *Neka dođe, odavno želim vidjeti tu mrsku ženu [Lehotsku]. Ona je kriva što si ti poludjela za svijetom, ona te odmamљуje iz samostana da može prikrivati svoj razvratan život.*

- *Ona živi kako joj se sviđa!* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 631-632)

U ovoj sceni Meško prisluškuje Beatu i Anzelma, koji Lehotsku, Beatinu prijateljicu, patološki mrzi, okrivjavajući je za negativan utjecaj na Beatu. Uz već navedeni muški zazor prema ženskom savezu i ideji ženske dominacije, u ovoj se sceni moguće primijetiti paralelu s Makarom: u ovom trenutku radnje Lehotska je ta koja kao tamni identitet uništava Beatinu nedužnost i prikriva vlastiti amoral, baš kao što je Makar učinio s Giulijom, najprije je seksualno zlostavivši, a potom je pokušao (i, koliko je njemu poznato, uspio) ubiti čim mu se pružila prilika, prikrivajući vlastiti razvrat tobožnjim razočarenjem nevjernom suprugom. Beata za Lehotsku naprosto kaže da ona živi *kako joj se sviđa*, pri čemu se ponovno razotkriva sličnost s Makarovim manjkom skrupula. Koliko je Anzelmu poznato, Beata čini sve što Lehotska od nje zatraži: šalje joj djevojku koja spašava Anzelma, a potom – izmanipuliravši Anzelma da Stanka za kaznu zatoči jer zavodi Beatu (Jurić Zagorka, 2004, p. 648) – zahtijeva da joj ga vrati, jer je potreban Lehotskoj. Lehotska (a i Beata) kao moćna, beskrupulozna figura izravno je aproprijacija Makarove okrutnosti i nezainteresiranosti za društvene norme, sakrivena u figuri pobožne, nedužne žene, kao što je Makar sakriven u figuri pobožnog, galantnog velikaša.

Kada se Beata sa svojom modrom svjetiljkom odmakla od prozora sjeti se Meško prikaze što su je purgari vidali u Makarovoju kući. „To je ta vještica! (...)“ (Jurić Zagorka, 2004, p. 642)

Vještija 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 viđanja vještice 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?*
(...)

- *Ali tko ste vi da je branite, gospođo? – reče iznenađeno muški glas.*

- *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 sukobljava 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 *vještice* 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 oslovljava 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 serijsku ubojicu koja patološki nastoji preuzeti vlastiti korijenski 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 za 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 usmjerena 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?*

- *Zašto mi govoriš o opatici?* (Jurić Zagorka, 2004, p. 646)

Meškova reakcija prekida Anzelmov napad na Oršića, nakon čega *vještica* bježi, a Anzelmo pada u Meškovo zarobljeništvo, s ciljem pronalaska i oslobođenja 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 ukrao modri plašt kojim je pokrivaio 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 neprepoznavanja *vještice* 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 odvratila:

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

Zazor prema ženskom savezu indirektno je razvidan po prikrivenom cinizmu kojim Meško komentira Beatinu haljinu, ali sudar identiteta u ovoj sceni istovremeno negira i afirmira sama Lehotska te taj sudar ponovno prolazi nezapažen s Meškove strane. Njegovu konstataciju da je Beata tamo Lehotska izravno ispravlja odgovorom da je *bila* tamo, negirajući da je još tamo, odnosno, da je riječ o istoj osobi, ali istovremeno afirmira sudar identiteta činjenicom da ne objašnjava zašto je Beata za sobom ostavila redovničku haljinu. Afirmaciju mogućnosti da je riječ o istoj osobi moguće je uvidjeti s obzirom na poveznicu s događajima tridesetak stranica prije, u sceni gdje sestra Anastazija – koju u podzemnim putevima ispod samostana Mešku upoznaje prije nego što nađe na Anzelma i Beatu – oblači gradsku haljinu, a Meško ju po povratku od Anzelma i Beate ne prepoznaje, te mu ona objašnjava da se u svijetu predstavlja kao grofica Dora Karoly (Jurić Zagorka, 2004, pp. 633-634), a on je, iako svjestan preobrazbe, nakon toga oslovljava s Dora, a ne Anastazija. Na takav način Zagorka neizravno objašnjava misterij Beatine redovničke haljine kod Lehotske, ujedno indirektno ukazujući da su Lehotska i Beata ista osoba, ali Meško, bez obzira na scenu sa Anastazijom/Dorom i Oršićem, ne uviđa problematičnost prizora. Poveznicu između Beate, Lehotske ali i Giulije shvatit će tek kad mu bude izravno predočena.

- (...) *Ona [Giulia], dapače, 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!*

- Ali nije imala zle namjere. (...) Željela je vidjeti sjaj vaše palače i prihvatila je ponudu. Morali ste se tom prilikom poslužiti? Konačno, kada ste je već morali oženiti, zašto ste je odbacili? (...)

- Vi me korite, gospođo?

- Ja sam joj prijateljica i posestrima, njezina slika i prilika! (Jurić Zagorka, 2004, p. 710)

Početak konfrontacija Makara i Lehotske (kojemu sakriveni svjedoke Meško, Pavao, Đuro 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 Giulia-Julija kroz identitet Lehotske. Nazdravljajući Makarovom skorom imenovanju za bana, Lehotska mu se dodvorava kao i on njoj prije petnaest godina: njihova je komunikacija posve lišena ikakve prisnosti, a Lehotska mu dodaje otrov u piće odvrćući mu pažnju ubacivanjem ogrjeva u kamin jednako kao što je on njoj odvrćao 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 Giulijinu *sliku i priliku*, odnosno, kao Juliju, ishod i živuće naličje muške okrutnosti koju je u razgovoru s Makarom pokušala adresirati. O emocionalnoj disocijaciji⁸⁵ i internalizaciji doživljenog nasilja, pri čemu se ista nastoji 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 sebe uvelike dokinut) te *depersonalizacija-derealizacija* (ovaj je faktor možda najizraženiji zbog činjenice da Giulia-Julija kreira dva identiteta kako bi se distancirala od istraumatiziranog dijela sebe, što je ujedno služi kao alat rješavanja traume) (Michelson & Ray, 1996, p. 10).

Jest, ja sam pokazivala svijetu modru svjetiljku na prozorima tvoje kuće, ja sam pod tvojim prozorom nacrtala tri križa da uplašim tebe i ljude. (...) Prekasno je, dragi supruže! Smrt je već ušla u tvoje žile, jer si u čaši pjenušca ispio otrov. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 711-714)

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 Makarovu 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:

- Nije istina, nisam ga otrovala! (...) Da sam to i učinila, imala bih pravo da te kaznim. Ja ću za to odgovarati. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 714-715)

Premda od prethodno sakrivenih velikaša biva identificirana kao demonizirana osvetnica, Gulia-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 zaslužio, 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 njezino mišljenje, međutim, muški diskurs preuzima poziciju moći. Meškova odluka spašavanja Makarovog života ne proizlazi iz mišljenja da je nepravедno kažnjen, upravo suprotno: *ovaj čovjek ne smije umrijeti* označava Makarovu kapitulaciju i Meškovu dugo željenu pobjedu nad Makarom, koja posve miče fokus, ali i suosjećanje s Giulije-Julije (što je vidljivo s obzirom na to da, uz opravdanu moralnu osudu, Meško svejedno Julijinu osudu naziva postupkom *pustolovke*, posve zanemarujući činjenicu da je dotičnu osobu i sam objektivirao). Osuđivanje Makara zbog toga što joj je uništio 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 nevjerne ljubavnike 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 Lehotskom rezultira Meškovim raskrinkavanjem višestrukosti Beatinog identiteta, kao i upravljanjem muškom figurom. Izravno nazivajući Giulijine ljubavnike nevjernima, Meško fokus pomiče 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 oduzeti) kako bi mogla isti čin muškog posjedovanja i posljedičnog odbacivanja kazniti. Metodologiju okretanja muške objektifikacije protiv samih muškaraca kroz mehanizam Lehotska/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.

- (...) *U onoj Makarovoj kući vidio sam svjetlo. (...) Odjednom sam vidio kako se otvaraju vrata. (...) Neki muškarac vukao je ženu a ona je vikala. (...) Na mostu su se opet počeli hrvati. Tada muškarac udari ženu i ona klone. On [pustinjak] je vidio kako je muškarac bacio ženu pod most (...), a pola sata kasnije (...) nastala je tolika gužva da smo jedva doprli do žene. Bila je to ona što je prije dvije godine došla u naš grad i unajmila Makarovu kuću, barunica Lehotska. Pronašli su je mrtvu. Srce joj je bilo probodeno venecijanskom iglom, kažu oni koji su se izvukli na obalu.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 724)

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 venecijanskom iglom, namijenjenom kažnjavanju muškaraca, a koja je označila i njezin kraj, što služi kao izravna aluzija na Veneciju kao početak izгона), mnogo prije nego što je išta skrivila. Naime, muški diskurs ukazuje različitu metodologiju suđenja ženskom amoralu spram muškog amoralu, a time odaje i dvostruke rodne standarde: Giuliji sude njezini nevjerni ljubavnici, a čovjek koji ju je prisilno oženio nakon što ju je silovao, nezadovoljan ishodom osudom 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 je u čašu ulila njegova žena* (Jurić Zagorka, 2004, p. 725), premda ga Meško pokušava spasiti kako bi „podlegao“ njegovom, a ne Giulijinom-Julijinom suđenju, dok jedan od dvoje serijskih ubojica unutar romana bježi od zakona i također spašava vlastiti život. Instance muške okrutnosti (silovanje, prisilna udaja, ubojstvo brata koji ju s 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 uspijeva dokazati i prima *zadovoljštinu*, pri čemu mu se velikaši ispričavaju s *Oprosti mi zabludu* (Jurić Zagorka, 2004, p. 727). Muškom liku (Žigroviću) se sudi putem drugog muškog lika (Meška), koji u njihove mehanizme nije uključen, dok se suđenje ženskom liku odvija kroz muški lik koji nije objektivan (Makar, Anzelmo). Suđenje i

namjera suđenja muškarcu usmjereno je prividnom zadovoljenju moralne i etičke pravde (iako je zapravo riječ o muškim mehanizmima nadvladavanja), dok je suđenje ženskom liku usmjereno izguravanju istog iz pozicije viđenosti (odnosno, izgonu), ali i oduzimanju života, i to putem onih muških likova koji tuđi 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!* – *vrisne toga trenutka ženski glas. Neka bijela sjena bacila se na Vojnića i nešto mu plaćući šaptala. (...)*

Stanko mehanički pruži ruku barunu a da nije znao što sve to znači. Mlada djevojka mu priđe 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: usprkos 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 otpočetak stavljena u izuzetno emocionalne okvire, 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 šeširićem na lijepoj glavi. Čim se poručnik približio ustade. Stanko joj priđe, pozdravi je i htjede joj pružiti ruku.

- *Čekajte, gospodine barune – reče djevojka – (...) Ja sam vam jednom danas već dala ruku, ali samo zbog drugih. Da li vam smijem dati pravu prijateljsku ruku, to ćemo tek vidjeti.*

Stanka je iznenađeno promatrala djevojku. Bilo je to pravo djevojče, a glas mu je zvučao ozbiljno i promišljeno kao u tridesetogodišnje žene. (Jurić Zagorka, 2004, p. 208)

Identitet Ružice Vojnić je dualnog karaktera, u korijenu predan figurama oca i majke, ali i, kao što će biti vidljivo u kasnijoj razradi, figuri 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*, naizgled 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 (ta 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 pojave naglašena je u prvom privatnom susretu sa Stankom: premda oslikana kao dijete, odjeveno u bijelo, neiskusno i naivno, Ružičin je nastup – 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 iskrenošću i emocionalnom potporom. Odbijanje pružanja ruke Stanku dok joj ne dokaže svoj moral te dok je ne uvjeri da nije bio ljubavnik njezine majke svjedoči sumnji koju Ružica vidno već posjeduje otprije, 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, njezino 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 svjesnosti 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 (majčine) okrutnosti, no njezino spasenje, kao i u slučaju Stanke (kod koje trauma proizlazi iz muške, a nastavlja se i na žensku figuru), uvjetovano je spašavanju od strane muškarca.

- (...) *Ali recimo da se moja majka hoće ubiti zato što misli da sam ja počinila nešto nepošteno, da li bi taj mladić morao ispričati majci istinu? (...) Možete li me, dakle, uvjeriti da niste bili ljubavnik moje majke?*

- *Dapače, mogu se zakleti! (...)*

- *Htjela sam iz vaših usta čuti da ne biste mogli počinuti takvo nedjelo. Drago mi je da se nisam prevarila. (Jurić Zagorka, 2004, pp. 209-210)*

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 ocrta 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 slijeđenju 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 pripovijeda Stanku – u njoj potiče iznimno jaku emocionalnu reakciju koja eskalira do suicidalnih tendencija, paralelno time izražavajući averziju prema ideji da dotičan amoral nema nikakvih točaka prekida (ona konkretnu točku prekida uviđa 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 afeta nije dogodila. Korijen nepovjerenja u majku jest, kao što je već rečeno, zapravo nepoznat (može se pretpostaviti da i nije toliko začudan s obzirom na činjenicu da je čitatelju jasno predočena Lizetina beskrupuloznost, budući da nastoji zavesti i muškarca kojeg je odabrala za partnera svoje kćeri kako bi joj preotela bivšeg zaručnika), no u ovoj sceni postaje jasno kako majčina riječ Ružici ne predstavlja mnogo; upravo suprotno, sklonija je povjerovati drugom pijunu manipulacija njezine majke (odnosno, kao što se kasnije otkriva, poručniku prema kojem ju je nagnala upravo majka). Interesantno je i uočiti kako Ružičin nastup, iako vidno reflektira prebrzo odrastanje, u osnovi zapravo jest naivan: iako nepovjerljiva, Ružica duboko u sebi više od ikakvih dokaza želi osjećaj povjerenja i sigurnosti: pokušaj da Stanka natjera da dokaže svoj i majčin moral zapravo je plošan, pošto Ružica odabire automatski prihvatiti verbalnu garanciju, no zapravo ne zahtijeva ikakav drugi vidljiv dokaz. Ova činjenica svjedoči tomu da je Ružica *a priori* odabrala, usprkos intrinzičnoj sumnji, vjerovati svojoj majci i Stanku na riječ: ne samo da, s obzirom na navedenu verbalnu garanciju, odabire zatomiti sumnju u majku i Stanka, već ujedno poslušno slijedi majčinu sugestiju o Stankovoj čestitosti (kao materijalu prosudbe da je idealan partner za Ružicu), budući da mu odlučuje vjerovati na riječ.

- (...) *Spriječila sam dvoboj namjerice. (...) Požurila sam i rekla sam ocu da ste se vi one noći uvukli k majci zbog mene, tajno zbog toga što ste znali da moj otac želi da pođem 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 ocrtava 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 Ružici 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 o bezrazložnosti te sumnje; po utješnom dobitku te potvrde nastavlja zrcaliti podložnost, ovoga puta Stankovoj riječi. Vlastitu sumnju procjenjuje kao nedovoljnu i iznad svega, nepoželjnu i neugodnu, te očajnički 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.

Oboje 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 utjehom, bliskošću i zaštitom, koja je ilustrirana njezinim plačem, ujedno je i zaštita drugih likova, o kojima pod svaku cijenu želi imati pozitivno mišljenje. Ružica zapravo ne štiti vlastite interese, već štiti ideju stabilne zajednice koja joj je kao djetetu od presudne važnosti te zbog koje je voljna izravno žrtvovati vlastitu procjenu. Plač, odnosno provala emocija, predstavlja unutarnji sukob odrasle osobe pomirene s vlastitom sudbinom (*napola zaručena, gotovo sasvim zaručena*) od koje ne nastoji zapravo pobjeći (*umirite se*) i malenog djeteta kojemu je nasušno potrebna tuđa zaštita, razumijevanje i sigurnost. Pomirenost s vlastitom, emocionalno deprivilegiranim sudbinom isprva se očituje u negiranju ove instance majčinog amorala (racionalizirajući ga Stankovim zakletvom da ne gaji romantičnih težnji prema njezinoj majci, iako je svjesna toga da Stankovi postupci nisu ti koji su problematični, već postupci njezine majke), potom zarukama s čovjekom za kojeg se zapravo ne želi udati (čemu su razlog majčine manipulacije, a ne manjak emocija prema

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 osramoćeni.*

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

- *Nipošto, neću se udavati! Vidite li samostan klarisa? U nj ću se skloniti da dovršim život! – reče djevojka odlučno. (Jurić Zagorka, 2004, p. 213)*

Dolazak Đure, zbunjenog 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 radnje⁸⁶), izražava i element *spašavanja žene* kojeg revoltirana Ružica u ovom trenutku odbija (premda ga na koncu romana prihvaća). Stankovo čuđenje Ružičinoj ideji privremenih lažnih zaruka na kraju kojih Ružica planira prihvatiti društvenu osudu (ili bolje rečeno procjenu) odbačene žene kojoj je uskraćena bračna zajednica odlučuje riješiti Đuro, izražavajući mišljenje da Ružičin dobar glas ovisi o muškom prihvaćanju i odobravanju. Premda Đuro nastoji time Ružici izraziti odanost i razumijevanje (ili misli da to želi izraziti), nijedan od njih dvojice⁸⁷ 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 uviđaju korelaciju između te situacije i Ružičine tuge, odnosno, o dotičnoj uopće ne promišljaju. U ovoj su 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 same⁸⁸, 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 zaredivanja i samotnog života. Dodatna je razlika između motivacija o zaredivanju: Giulia preko Beate prividno prihvaća mušku osudu, iako je subverzivno okreće protiv samih muškaraca, dok Ružica posve prihvaća i internalizira posljedice majčinog amoralna, 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, perpetuira 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 umnogome 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 kreirati 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.

(...) Ružica prihvati pruženu ruku i pogleda Stanka. Oči su joj plamtjele strašnom, paklenom vatrom. Zatim iznenada, kao da je poludjela, povuče Stanka k sebi i nagne se nad ponor. U tom trenutku osjeti željeznu ruku koja ju je uhvatila za ramena i povukla natrag. (Jurić Zagorka, 2004, p. 279)

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 Đurom, koju onemoguću 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 poklekne 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 prelama se 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 sviđa vlastiti način funkcioniranja i seksualnog života, moći će to prenijeti na kćer te joj kćer neće biti nužna u kontekstu osobne potvrde/zadovoljstva. 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 simbiotskoj 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 zrcaleći 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 kompenzira 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 okrutnosti⁸⁹, budući da izjednačava vlastitu nemogućnost osobne sreće s manjkom mogućnosti Stankove sreće te im oboma odlučuje presuditi. Zaustavlja ih, međutim, muška ruka (ilustrirana *željeznom* snagom), diktirajući njezin život i paralelno ponovno zrcaleći mušku normu, istu onu koja će na koncu označiti njezinu spašenost. Suicidalnost, odnosno, tendiranje istoj, istovremeno je na petoj razini tumačenja povezuje i sa Stankom i s Giulijom: Stanka se odlučuje ubiti mnogo prije Ružice, ali je spašavaju upravo Ružica i Đuro (Jurić Zagorka, 2004, p. 260), dok se Giulia pokušava baciti s prozora Makarove kuće u Veneciji (vjerojatno se nastojeći ubiti ili ne mareći hoće li pritom stradati) nakon što je on siluje. Sva tri lika zaustavlja muški lik: Đuro potraži pomoć nakon što Ružica vrisne (Ružica nije ta koja odlazi po pomoć), razbojnici spašavaju Ružicu i Stanka, a Makarov sluga spašava Giuliju.

- *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!*

Taj odgovor iznenadi i Meška i Đuru Ottenfelsa. Očekivali su da će djevojka planuti, da će se osjetiti povrijeđenom i da će dobacivati uvrede, no od svega toga ništa. Ružica je sjedila hladnokrvno i odgovarala tako cinično da su muškarci bili zapanjeni. (Jurić Zagorka, 2004, p. 353)

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 (vjerojatno ubrzo nakon neuspjelog pokušaja samoubojstva), ključna je činjenica da je upravo u ovoj sceni taj prijelaz obznanjen muškim likovima⁹⁰. Identitet dvorske lude sazdan od tri uloge: goropadnice, dame u bijelom te na koncu maske dvorske lude⁹¹. U ovoj sceni Ružica otvoreno preuzima ulogu goropadnice te odbusi 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 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 imaju 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 objektivacijom 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 likom/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 uopćena 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. Uхватivši 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 s 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 iznenađenje 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, štoviše, 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 izrijeком 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 se njezini 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 nađe 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 ocrta 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, samoj 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 Lehotska, koja maskirana krade 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 Ružičinoj korijenskog i rubnog identiteta: u ovom trenutku radnje, Ružica se na trenutak vraća u svoj korijenski identitet koji je u osnovi zaljubljen u Đuru i njemu podložan, te instinktivno osjeća sram i poraženost iako je Đurina optužba zapravo pogrešna. U idućoj sceni, pak, prekida se sličnost s Giulijom: za razliku od petnaestogodišnje Giulije, koja je podložna zaručniku sve do trenutka shvaćanja njegove izdaje (i, kao što sama ukazuje, *prodaje* Giulije Makaru), kod Ružice je zapravo riječ o obrnutom procesu: slično kao Đuro, Ružica donosi pogrešan zaključak o njegovoj izdaji, premda je moguće utvrditi da je za Ružičin zaključak donekle odgovoran i sam, s obzirom na to je upitno bi li Ružica povjerovala svojoj majci o navodnoj aferi s Đurom da je on otpočeka bio iskren s njom. Analogno njemu, Ružica ga prepušta krivom zaključku te, ogorčena idejom da ju je zaručio kako bi prikrio aferu s njezinom majkom, cinično komentira njegovo pozivanje na red, kao što je vidljivo u idućoj sceni. Treća razina ove scene ukazuje na očekivanu žensku normu: 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. Ovakav zaključak suptilno je naznačen tek Meškovim *čekanjem*, premda je razvidno da je povratak u žensku normu poslušnosti uvjet Meškove suradnje.

- 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 odvratni:

- 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, asocira na njegov amoral (odnosno, onaj u kojeg ju je uvjerila Lizeta). Osuđivanje muškog licemjerja kod prozivanja žena i muškog relativiziranja vlastitog amoralu dodatno je naglašen u idućim scenama. Usto, 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

znakova o njezinom stvarnom karakteru, štoviše, apsolutne nezainteresiranosti za svoju zaručnicu izvan slike koje je o njoj izgradio, 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 obožavala, 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 nešto 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) postaje irelevantna 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, sukoba u ovim scenama: Ružičin pokušaj da uhvati Lehotsku na djelu i prokaže ju simbolizira otpor prema pseudo-majčinskoj figuri (što je, u tom smislu, povezuje i sa Stankom) te zapravo služi kao rješavanje traume proizašle iz majčinog 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!“ (...)

- *Zašto ste se toliko trudili da otkrijete bijelu ženu? Vi ljubite drugu!* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 358-360)

Osuđivanje muškog licemjerja i razotkrivanje objektivizacije 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 otpadnicu od društva nakon daljnjih instanci muške okrutnosti: Giulia ne samo da osuđuje muško licemjerje, već ga i brutalno kažnjava, čineći to kroz *vještičjost* (u kojoj se pojavljuju i Beata i Lehotska).

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 osuđuje Lehotskin amoral. Interesantno je, stoga, zamijetiti kako Ružica u svojem rubnom identitetu (bijela dama/goropadnica/dvorska luda) dovitljivo identificira objektiviranje 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 razvrat⁹³, majku koja je voljna žrtvovati svačiju sreću radi afirmacije svojih egoističnih težnji te Meška, koji se raspituje o nepoznatoj zavodnici dok vlastitu zaručnicu zanemaruje i zaboravlja), kao i konstatacija da izlazi iz okvira dolične žene upražnjavanjem novootkrivenih *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 cjelov 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)*

Objektivizacija 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 čvrstinu razotkriva se kao isprazna konstrukcija na čak dvije razine: u prvom redu, s obzirom na to da otvoreno priznaje Ružici da nije sa svojom zaručnicom iskren. Lehotska 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 oženiti - aktivno nastoji pronaći nepoznatu zavodnicu, čak je

⁹³ Kada Ružica Đuri, nakon spriječavanja dvoboja oca i Stanka, objasni da je riječ o lažnim zarukama, Đuro je traži pojašnjenje: *Kako? Vaš je otac pred gostima rekao da majka ništa nije kriva i da ste vas dvoje zaručeni* (Jurić Zagorka, 2004, p. 213). Ovaj ishod, prema aktivno potaknut od Ružice, biva stavljen u kontekst Vojnićevog zatvaranja oči pred Lizetinim razvratom, budući da Patačić upravo spram tog razvrata ocjenjuje i Ružicu: *Kakva mati, takva kći! (...) Mati nije nikoga voljela osim sebe, a imala je bar deset ljubavnika koje ja poznajem* (Jurić Zagorka, 2004, p. 425). Ovime postaje jasno kako Lizetine afere nisu izolirani incident kad je riječ o susretu sa Stankom (a niti udvaranjem Đuri), već su društvu otprije poznate, te je stoga upitno je li Vojnić prihvatio laž o zarukama jer joj je povjerovao ili jer je u istu želio povjerovati, a s obzirom na Ružičin inat i Lizetin promiskuitet, uputno je zaključiti kako je Vojnić bio barem donekle svjestan suprugine nevjernosti, te je isto spremno negirao kad bi mu za to bio pružen ikakav razlog.

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 otvoreno priznaje da nastoji locirati nepoznatu zavodnicu jer mu se svidio poljubac⁹⁴ te već spomenutu 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 ponašanje⁹⁵), plasira aluziju kako je njegov navodan moral spram kojeg kategorizira žene sprdnja, 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 isprazno objektiviranje žena Ružica insinuira i u sceni s krabuljnom plesu, 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. (...) Eto, sad se opet ljutiš što ti rekoš nekoliko prijateljskih riječi. Takvi su svi junaci. Lavovi su, a u ženskoj mreži se pretvaraju u komarce.

- Prestani! (Jurić Zagorka, 2004, pp. 408, 410-411)

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 izruguje jednako karikaturnom, površnom muškom pogledu prema ženama. Distancirajući se od vlastite rodne uloge, Ružica se postavlja u ulogu vanjskog promatrača, štoviše, pripadnika aristokratskog društva koji komično razotkriva dublju razinu muške objektivacije žena, a identitet dvorske lude u isto je vrijeme pozicija lišena društvene odgovornosti, s obzirom na to da je njezina uloga zabavljačke 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 izruguje 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 povrijeđen 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 dvolično odjeljuje vlastiti amoral od tuđeg, činjenica jest da je Stanka pokušala zvesti zaručenog muškarca. Međutim, dodatno je problematično to što Meško saznajući 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 revolt 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 reafirmira muško neprihvatanje 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 uviđajući 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 Đurinom samoranjavanjem kojemu je prisustvovala Ružica (te na kojeg ga je, kako aludira Meško, nagnala upravo Ružica, odnosno gubitak nje), iako je dotično samoranjavanje bilo isključivo 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 s uvrijeđenim muškim egom. Idejom da je posredno trajno oštetila Đuru, Meško nastoji Ružicu nagnati na krivnju i povratak u očekivani kalup ženskog ponašanja. Povrjeđivanje Ružice doista Mešku na trenutak uspijeva 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 Lehotskoj, koju Ružica prezire⁹⁶. Osuda muškog licemjerja i dvostrukog rodnog standarda, iako kroz različite uloge, tako iznova povezuje Ružicu i Giuliju te ujedno raskrinkava muško očekivanje ženske čednosti i podložnosti, dok muški amoral kroz roman biva opetovano ignoriran ili racionaliziran.

⁹⁶ Ideju da Đuro udvara Lehotskoj zapravo potiče upravo Stanko, ukazujući Đuri, nesretnom zbog Ružičine odluke da se zaredi, da *se muškarac tako ne smije podati osjećajima*, te da bi trebao izazvati Ružičinu ljubomoru. Đurinu 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 odvratanje pažnje Lehotskoj s dodatnim udvaračem, 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. Podrobniji opis rodne stereotipizacije uslijedit će u daljnjoj razradi.

- *Vi znate da sam mladog poručnika ljubila a da sama ne znam kako je do toga došlo.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 578)

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, nesvjesna 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 spasila 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 njezine emocije promijenile nakon što je slučajno nabasala na Stanku netom prije nego što će ova pojesti otrovanu 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 njezine majke, koje je iniciralo odricanje od društvenih i rodnih normi. Ružica se, kako bi spasila 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.

- *Bio sam baruničin zaručnik, jer sam bio zarobljenik njezine ljepote, ali moje je srce pripadalo samo Stanku, Stanki. Idite sada kući, ja ću potražiti Stanku.*

Ružica je bila iznenađena vidjevši da u tim širokim grudima zaista plamti ljubav prema njezinoj 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)

Solidarnost sa Stankinom srećom i Meškovom izjavom ljubavi prema njoj iznova zrcali Ružičinu odluku o ponovnom prihvaćanju rodne norme. Premda Ružica Meška, kako je vidljivo iz analize, u prethodnim scenama poziva na očitovanje u vezi zanemarivanja zaručnice i licemjernog interesa za drugu ženu, u ovoj sceni razvidno je tek Ružičino iznenađenje Meškovom objavom. Meško ne samo da se odriče svoje zaručnice i zamjenjuje je drugom ženom, Stankom, on također otvoreno priznaje da ju je zaručio samo zbog fizičkog izgleda, dok je prave emocije gajio prema drugoj ženi. U ovoj sceni, Ružica ne komentira mizogino prebacivanje odgovornosti na Lehotsku (ona ga je *zarobila ljepotom*), iako mu u prethodnim interakcijama nastoji ukazati na činjenicu da premalo pažnje poklanja karakteru svoje zaručnice, odnosno, da je njegovo pozivanje na čast zapravo lažno te da ne pokazuje istinski interes za Lehotsku niti ga zanima ona kao žena. Sklonost objektivizaciji žene i zaručivanju iste zbog zadovoljenja vlastitog ega u ovoj sceni nije predmet Ružičinog propitivanja, već se indirektno priklanja Meškovoj dvoličnosti, ali i dominaciji, te se poslušno odveze kući, ostvarujući naum pokušaja spašavanja prijateljice. Ružica ne adresira iznenađenje zbog Meškovih riječi kako je to činila dok je zauzimala ulogu goropadnice. Ovakva promjena stava simbolizira prihvaćanje muške norme i dominacije te zrcali potrebu da bude prihvaćena i zaštićena istovjetnu onoj potrebi koju osjeća Stanka. Ružica se,

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 (*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.

- *Sada, kada mi je stradao otac, mogu vam reći sve. Kada sam se osvijestila od ljubavi prema Stanku vratila sam se Ottenfelsu. Htjela sam mu već sve to priznati, kada mi je netko otkrio da je imao ljubavne odnose s mojom majkom. Tada se u meni dogodio strašan 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!*

- *Tko vam je to rekao?*

- *Ona sama, moja majka!* (Jurić Zagorka, 2004, p. 597)

Ubojstvo Ružičinog oca, kao jednog od velikaša koje kažnjava Beata⁹⁷, 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 ocrtava činjenica da Ružica odabire smrt oca kao trenutak iskrenosti o svojoj obiteljskoj situaciji. Očaj zbog gubitka oca i obznana privatnih životnih okolnosti ne svjedoči više inherentnoj 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 zamjera što je 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 zaštite⁹⁸ utječe na Ružicu tako da se otvara muškarcu čiji je prikriveni amoral prethodno osuđivala, što ujedno označava drugu razinu povratka okvirima ženskosti: potrebu za zaštitom, u ovom smislu u kontekstu utjehe i razumijevanja. Pripovijedajući

⁹⁷ 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 Vojničevom bračnom stanju u trenutku afere s Giulijom, zaključak da se priklonio žrtvovanju Giuliju ilustrira njegov stav prema ženskoj figuri, odnosno, ocrtava ga kao jedan od patrijarhalnih glasova koji u jednoj epizodi licemjerno osuđuju ženski lik kako bi prikrili vlastiti razvrat i ugodili vlastitim egoističnim potrebama, ili pak ignoriraju ženski amoral kako bi, ovoga puta na drugačiji način (u slučaju Lizetinih afera) sačuvali vlastitu reputaciju. Premda Vojnić ne podvrgava vlastitu suprugu istom mehanizmu kazne na koji pristaje u slučaju Makara, u isto vrijeme pak negira Lizetin razvrat, postavljajući time vlastitu egoističnu potrebu očuvanja kao prioritet.

⁹⁸ S obzirom na točku gubitka oca nakon raskida emocionalne veze s majkom, Ružicu je također moguće u širem smislu riječi kontekstualizirati kao siročić, 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.

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 odabrala upravo kćerinog bivšeg zaručnika. Jednako kao što je u prethodnoj sceni povezana sa Stankom (s obzirom na to da Stanka predstavlja surogat željene ženske bliskosti s majkom - tako i Lehotska predstavlja željeni surogat za amoralnu pseudo-majku koju želi kazniti), u ovoj je sceni Ružica na trećoj razini povratka u korijenski identitet dvostruko povezana s likom Lehotske, odnosno s njezina druga dva identiteta. Beata na ironičan način predstavlja trenutak istine za Ružicu (budući da će upravo priznanje Mešku dovesti do toga da sazna istinu o navodnoj aferi između majke i Đure), a *vještičje* kažnjavanje označava kraj uloge goropadnice unutar identiteta dvorske lude za Ružicu. Međutim, ona je u ovoj sceni povezana 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 korespondira prisilnom braku Giulije i Makara, koja zbog traume koju joj nanosi muškarac⁹⁹ kreira dva identiteta, povezanih ulogom vještičice-osvetnice. Interesantno je, stoga, što ova scena zapravo predstavlja trenutak raskida između povezanosti Ružica-Giulia, pošto Lehotskina/Beatina/Giulijina-Julijina okrutnost dokida ulogu goropadnice i označava Ružičin povratak u rodnu normu.

- *Slušaj me, Đuro, svi smo mi muškarci na jedno brdo tkani. U svakoj dobroj prilici skaćemo u vodu kao žabe. Razlika je samo u tome što jedni osjete kada voda nije bistra, pa u nju ne skaću. Ako si, dakle, i ti kojom prilikom skoćio u takvu baruštinu, priznaj mi. Pomoći ću ti da se izvučeš. (...) Đuro, jesi li imao bilo kakve odnose s Ružičinom majkom?* (Jurić Zagorka, 2004, p. 658)

Važnost ove scene očituje se u potvrdi patrijarhalne norme, u kojoj se ne trivijalizira samo žena i odnos sa ženom, već i amoralno ponašanje ako proizlazi od muškarca. U ovoj sceni, Meško potaknut informacijom koju s njim podijeli Ružica, konfrontira Đuru u vezi eventualne afere s Ružičinom majkom, pri čemu je ključna logika koju odabire u toj komunikaciji. Meško, premda se predstavlja kao moralna vertikala, Đuri u ovoj sceni izražava razumijevanje ukoliko se doista upustio u odnos s Ružičinom majkom, iskazujući mišljenje da bi njegova greška 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 skaćemo u vodu kao žabe*). Analogija odnosa sa ženom koji za sobom vuče diskutabilne posljedice (primarno u kontekstu društvene osude) i *baruštine* 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 zapravo primarno proizlazi iz okrutnosti ženskog lika, koji joj u početku suptilno nastoji preoteti željenog muškarca. Za razliku od nje, Stankina trauma proizlazi iz muškog lika (gvardijanove okrutnosti) te se nastavlja iz okrutnosti ženskog lika (pokušaji Lehotske da je ubije); Giulia također doživljava mušku (Makarovu i Bepovu) okrutnost, te isto zrcali 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 omogućiti 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 Đurino 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-viktimizacijom) biva okarakterizirano lakoumnim – nedorađenim i nepromišljenim – premda je Ružica u svojem nastupu, osim povrijeđenosti, 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. Usprkos činjenici da Ružičino ponašanje nije bilo istovjetno njezinom - koliko je muškarcima poznato, Ružica je bila u dvije romantične veze, s Đurom i Stankom, oba puta zaručena za dotične muškarce, a ne ljubavnica istih, niti ljubavnica drugim muškarcima dok je zaručena - njezina se kritika muškog promiskuiteta bez ikakve razložnosti stavljala u okvir majčinog promiskuiteta, a navodna lakoumnost i dalje je Meškov opis Ružičinog ponašanja, iako je u ovoj sceni već svjestan da Ružica nije bijela dama koja mu je potajno došla, s obzirom na to da mu to priznaje u prethodnoj sceni, nastojeći spasiti Stanku (Jurić Zagorka, 2004, p. 579). Meško ne samo da ne priznaje da su i on i Đuro izvrijeđali Ružicu nastojeći je izmanipulirati da prizna zašto se šuljala oko njegove sobe, nego Đuro također ne zaključuje da je trebao otpočetak biti iskren s Ružicom u vezi komunikacije s njegovom majkom, a Ružičino propitivanje muške moralne nedosljednosti umotane u izigravanje pravičnosti indirektno se otpisuje kao nemušti lakoumni inat.

- (...) Vjeruj mi, djevojka je žrtva svoje majke, jer da je tako lakoumna kao majka, već bi se odavno bila s kim utješila. 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 Ružičinoj očuvanoj časti. Njegov daljnji opis Ružice kao tvrdoglave žrtve koja je svoju vrijednost dokazala manjkom kontakta s muškarcima razotkriva objektivizaciju 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 je 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 okarakteriziran kao *tješjenje*) te je na koncu ipak *poštena*¹⁰⁰, 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 licemjerjem alat je muške razmjene žene (odnosno, u ovom slučaju, Đurinog mirenja s Ružicom).

- *Dođite opet! Strašno 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 te strah od daljnjih gubitaka. Iako Ružica naizgled zadržava kontrolu kontakta s Đurom te i u zadnjoj sceni biva okarakterizirana u moćnoj auri, njezina prividna snaga razbijena je u činjenici da ne nastupa izravno – kao što se to radila u identitetu dvorske lude, naročito u ulozi goropadnice – već insinuirala da je bolje da se povežu nego da se suočavaju s opasnostima u samoći. Iako distanciran, Ružičin je nastup zapravo izrazito pokoran i čedan, s obzirom na to da evociranje Đurinog društva u osamljenosti i pogubljenim 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 promiskuiteta, već i odanošću Đuri i prepuštanju kontrole 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 damu u bijelom.

- (...) *Dala sam joj svoju haljinu, a ja sam uzela odjeću dvorske lude.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 673)

Scena Ružičinog razotkrivanja da se maskirala u dvorsku ludu posljednja je točka razilaženja s rubnim identitetom dvorske lude koji se postavljao kao kritika muškog licemjerja i objektivizacije žena. Aseksualnost spomenutog rubnog identiteta dvorske lude vidljiva je i u činjenici da otvoreno Mešku kazuje kako je Stanki dala svoju *haljinu* (kao simbol ženskosti 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 *popusti luđaku, prije ćeš ga se 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 (odbija se pokoriti Meškovom ušutkavanju i prisiljava ga na poslušnost, opisujući 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 (analogno tome, ne u damu u bijelom, već je to činila Stanka) ujedno koristi glorifikaciji idealne žene, Stanke, čiju masku bijele dame Meško, kao što je već navedeno u analizi, opisuju kao *krasnu* (Jurić Zagorka, 2004, p. 673), dok ju je, svojedobno misleći 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 zadovoljštinu *Oprosti mi zabludu!* koja se tiče prijepora s Makarom (Jurić Zagorka, 2004, p. 727), ali isto izostavlja pružiti Ružici, a ona to odsustvo isprike 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.

Ružica Ottenfels, već dva mjeseca sretna Đurina supruga, hodala je po kući kao gospodarica. (...) Sa svojeg imanja pisao je Meško Đuri Ottenfelsu: „Želim svečano vjenčanje(...)!“ Kada su pripreme završene stigao je na svom vrancu Meško. Dočekala ga je zaručnica, svježa, rumena obraza, čvrsta i jaka. Svemu je tome mnogo pridonijela ljubav i briga koju joj je posvetila Ružica, vezana s njom dubokim prijateljstvom još iz dana patnji i nevolja. Meško bi dolazio s imanja na kojem je radio kao da nikada nije trošio vrijeme u gozbama i vinu. (Jurić Zagorka, 2004, p. 728)

Spašenost Ružičinog 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 idejom 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 veći 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*, a poseban se utjecaj za to pripisuje upravo samoj Ružici i njihovom prijateljstvu. Meškov stil život također je ilustriran upotrebom veznika *kao (kao da nikada nije trošio vrijeme u gozbama i vinu)*. Ova vrsta odjeljivanja onoga kako je bilo nekada s onime kako je sada nije ostvarena na način usporedbe (primjerice, "za razliku od onoga kada je...") pri čemu bi bilo jasan očiti napredak karaktera lika, već je prethodna amoralnost umanjena i izmještena, te se time Meškov karakter, kao i Ružičin, odvaja od prethodne karakterizacije i opisa, s obzirom na to da je prikazan drastično drugačije, *kao* da ono prethodno nije bilo onako kako je svojedobno prikazano. Na prvi pogled u svrhu toga da prikaže moralni uspjeh lika, ovakva tehnika pripovijedanja u svojoj dubini ilustrira već spomenutu (u prvom dijelu razrade gdje Lasić analizira Zagorkinu pripovjednu tehniku) pretjeranu završenost i zaokruženost fabule, koja ujedno služi kao kritika sustava: časne su žene sretno udane, a pravični muškarci dobivaju zadovoljštinu, dok se problematični aspekti *spašenih* likova i njihove interakcije premještaju u "ono koje kao da se nije dogodilo", te su stoga karikaturno odbačeni kao sporedni. Takva karakterizacija Meška, ali i sretno udane Ružice, iznova razotkriva patrijarhalnu normu i rodna očekivanja te uvjetuje *spašenost* Ružice, za koju, kao i za Stanku, nema mjesta izvan rodničkih okvira ženskosti.

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 pojava uspoređuje svojstva, strukturu i zakonitost tih pojava. Tom se metodom zapravo otkrivaju strukturalne, funkcionalne i genetičke jednakosti, ili različitosti ili sličnosti, više pojava* (Žugaj, 1979, p. 123). Ova će analiza nastojati detektirati kristalizaciju rodno-normativnog, odnosno, djelovanje patrijarhalne matrice, pri čemu će nastojati iznjedrili 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 pritom upuštajući u dvoboje kako bi razriješili poziciju moći) vrlo rano u radnji navode 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 tumačeći Stankovu sramežljivost i rezerviranost kao priliku da dokaže svoju snagu i poziciju zaštitnika. Meško do kraja romana zapravo ostaje nesvjestan vlastite objektivacije žena i inherentnog 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 pritom ignorira činjenicu da licemjerno glorificira vlastito moralno uzdizanje do mjere u kojoj si opravdava osuđivanje drugih likova, iako s njima dijeli kojekakve amoralne postupke¹⁰¹. 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 karaktera¹⁰²). Stanka u naličju poručnika Stanka otpočeka 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 spominjući, 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*

¹⁰¹ Primjerice, Meško izvorno od Lehotske traži da mu bude ljubavnicom te ju zaprosi tek kad ona odglumi uvrijeđenost njegovim prijedlogom, iako zapravo na isti računa te njime upravlja. Meško pak, usprkos vlastitom promiskuitetu, bez zadržke kasnije poziva Lehotsku (ali i Ružicu) na red, zaboravljajući da ne samo da ju je i sam minorizirao i pokušao zavesti (iako je mislio da je udana), već i da je njezino odbijanje – premda u svojoj naravi iskalkulirano s obzirom na mušku objektivaciju – dovelo do čuvenih zaruka koje je Meško kasnije ocijenio *zarobljeništvom* Lehotskinom ljepotom (Jurić Zagorka, 2004, p. 581). Meško, dakle, pritom licemjerno ignorira činjenicu da ju je osobno zaprosio kako bi je privolio na eventualnu seksualnu vezu, paralelno kasnije ne krijući da dublje emocije nije prema njoj nikada gajio niti od njih polazio.

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 radilo 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 vrati ostavljeno mu cvijeće te noći i izjavi joj *pravu ljubav* – odnosno, da zbog nje ostavi Lehotsku (jer u njegovom srcu, kao što ga pita u poruci, očito ne stanuje prava ljubav).

prijateljstvo koje je poteklo iz moga i vašeg srca. Evo, čim sam osjetio da je barunica 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 blizine¹⁰³, a ne kao objektivna procjena. Stanko ovakve insinuacije o Meškovoju 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 ne samo da ga razuvjerava u toploj bratskoj-očinskoj maniri, već mu svoju predanost i poziciju zaštitnika dokazuje u brojnim situacijama, braneći ga od Lehotskinih 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 Meška (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 obmane 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 mističnost¹⁰⁴, predmet njezinog obožavanja. Pridruži li se analizi njihova odnosa već spomenuta ocjena zarobljeništa Lehotskinom ljepotom i spomenutog Đurinog *nesretništa* (koje je uvjetovano zaljubljenošću u Ružicu), postaje jasno zašto Mešku, portretiranom spram stereotipne muške snage, nadmoći i autoriteta, 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 važnija Lehotska, izbjegava ga otvoreno konfrontirati, time signalizirajući da joj je Meškova pažnja, a ne iskrena komunikacija, prioritet.

¹⁰⁴ Ova mističnost očitava se u Stankinom predstavljanju za muškarca i kasnijem otkriću da mu se noću zamaskirana ušuljala u sobu. Oba konteksta – premda po neiskrenosti analogna Lehotskinim 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 Lehotskinu 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.

U danima nakon Meškovog slučajnog otkrića da je Stanko zapravo žena, njih dvoje zajedno provode vrijeme s obzirom na to da takvu interakciju zahtijeva Meško, a Stanka ga pokorno sluša; opetovano iskazujući svoju drugorazrednost prepuštanjem kontrole Mešku nad odlukama u vezi njihovog druženja. Kad je zapita hoće li posjetiti Lehotsku, Stanka se gorljivo složi i napomene mu da bi trebali, pošto mu je Lehotska zaručnica, ali Meška dotična opaska ozlojedi (budući da ga podsjeti na ženu za koju više nije zainteresiran) te odlučuje provesti vrijeme u tišini sa Stankom: *Stanka je morala sjediti u njegovoj sobi dok se on bavio gospodarskim poslovima. Sati su prolazili a da nitko nije progovorio ni riječi* (Jurić Zagorka, 2004, p. 563). Stankina se podložnost očituje i u manjku propitivanja Meškove objektivacije, koja je s Lehotske (ali i, kako je vidljivo iz prethodne analize, s Ružice) premještena na Stanku: *Stanka odvratila pogled s prozora i primijetila da je Meško promatra. Prvi put osjetila je u svome muškom odijelu stid. Spustila se na divan iza stola pokrivenog stolnjakom da sakrije noge* (Jurić Zagorka, 2004, p. 564), tako se neprestano prepuštajući Meškovoj prosudbi i ne dovodeći je u pitanje, iako joj ista čini neugodu, što je vidljivo i u drugoj sceni: *Najradije bi nečim pokrila noge. Svaki put joj se čas činilo da je Meško promatra i nekoliko puta prekinula je sviranje. Meško ju je svaki put zamolio da nastavi i tako su prosjedili do večeri* (Jurić Zagorka, 2004, p. 565). Njezina se pokornost i poslušnost Mešku proteže do tolikih razmjera da ga čak i ne konfrontira u vezi poljupca (ova je scena opisana u analizi Stankinog lika), iako se ona u dotičnom trenutku još predstavlja kao poručnik, a Meško je još uvijek zaručen za Lehotsku. Stanka, dakle, usprkos vlastitim emocijama, ni u jednom trenutku ne dovodi Meškovu nadmoć u pitanje, čak i kad joj izjavljuje ljubav time što osporava ljubav prema bivšoj zaručnici, i to ne izjavom da je više ne voli, već da je za njega bila puki seksualni objekt kojemu se mladi Meško donedavno nije mogao oduprijeti: *Sad znam, ona je zavodila i obmanjivala svojom ljepotom samo moju mladost. Osjećaji su nesvjesno pripadali tebi* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 722-723). Stanka neupitno prihvaća i ovu apsurdnu mušku auto-viktimizaciju, sretna što je napokon odabrana od strane željenog zaštitnika, te nimalo ne dovodi u pitanje izuzetno objektivirajući i mizogin Meškov pogled prema ženi koju je do netom želio oženiti. Ovakva muško-ženska dinamika ujedno je i kritika patrijarhalne norme, trivijalizacije žena i razmjene žena, a Stanka pritom služi kao simbol *spašene* žene, integrirane u društvo zbog prihvaćanja muške norme, o čemu će više riječi biti u posljednjem dijelu razrade.

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 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. Sama Lehotska ilustrirana je kao zamamna, neodoljiva žena te se posljedično kroz njezinu interakciju s drugim likovima otkriva da je upravo žongliranje svojom privlačnom vanjštinom i lažnom podređenošću muškarcima razlog zbog čega je zapravo poželjna muškim likovima. Premda u stalnom centru pažnje, zbog (lažnog) braka s barunom Lehotskyim ona je muškarcima nedohvatljiva, a usto se ciljano pretvara da uopće ne primjećuje kako svaki muški lik¹⁰⁵ upada u njezinu iskonstruiranu zamku. Dotična zamka, smišljena upravo tako da je prikaže u auri (lažnog) ćudoređa i nedostupnosti direktno atakira na mušku želju za objektifikacijom i posjedovanjem žene te udvaranjem željenoj ženi pogotovo kada dotični muškarci misle da pritom mogu izbjeći ikakvu vrstu emocionalnog odnosa (pošto smatraju da je Lehotska ionako udana). Prijetvorno izigravanje uvrijeđene nevine djevojke jest, pak, metoda manipulacije koju Lehotska upražnjava isključivo s Meškom (s drugim se muškarcima pretvara da ne shvaća o čemu govore), pozivajući ga na red zbog amoralnog prijedloga udanoj ženi.

Za Lehotskin i Meškov odnos ključno je razlučiti pet scena od najvećeg značaja: prva je, kako je već rečeno, Meškov pokušaj zavodjenja 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. Vrijeđanje ženskog morala je u tom kontekstu apsolutno opravdano ukoliko muškarac polazi iz *velike ljubavi* (iako mu Lehotska bez zadržke 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 bistrija što su posljedice takvog amorala dalje (a u ovom su slučaju dovoljno daleko budući da je Lehotskin „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 ispada, 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

¹⁰⁵ Ovdje je kao iznimku moguće primjetiti samo Đuru, koji je doista isključivo fokusiran na Ružicu, ali također spremno 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 sprječava da joj udvaraju), ali i, kako Stanka potajno shvaća, zato što joj ionako svi udvaraju, pa Đuro ne predstavlja značajnu razliku. Iako Makar ne nastoji zvesti Lehotsku, već je, deset godina nakon događa u Veneciji, koncentriran na zlostavljanje Lidije 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 lakoumna krv mi se u slabom času nametnula, zatim me iznevjerila sa svakim tko je bilo mlađi od mene* (Jurić Zagorka, 2004, p. 709).)

Lehotskinu beskrupuloznost (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 za što je optužuje nema logičnog smisla. Iako smisao Lehotskinog promiskuiteta za nju postoji – cilj je zvesti i ubiti muškarce koji su je žrtvovali za prikrivanje vlastitog razvrata, prethodno pristajući na aferu s njom – ono što zapravo natjera Meška da odustane od optužbe jest upravo aluzija na njegovu nadmoć. Lehotska u principu manipulira Meškovim egom, dajući do znanja kolikim je muškarcima poželjna, a baš je, eto, pripala na koncu Mešku i to takva neiskvarena, privlačna i krjeposna. Upravo je krjeposan djevojački aspekt onaj koji je Mešku – ali i drugim muškarcima – najviše privlačan te je također direktno povezan s Lehotskinim namjernim evociranjem i poigravanjem muškom nadmoći: izigravajući pričljivu, šarmantnu i zaigranu djevojčicu koja na prvi pogled uopće ne razumije mušku igru i/ili na istu zbog vlastite čednosti ne može pristati¹⁰⁶, pretpostavka da muškarci biraju ženu u svrhu potvrđivanja vlastitog ega pokazuje se u kontekstu romana kao točna, s time da to uključuje i Meška. Ista težnja za naivnom, djetinjom odanošću posljedično ga usmjerava, kako je ukazala analiza, i prema Stanku, a potom i Stanki, te s obzirom na dotičnu težnju (koja se izjalovi kod Lehotske, ali potvrdi kod Stanke) bude naposljetku ocijenjena kao podobnija partnerica od Lehotske. Scena prekida zaruka četvrta je scena značajna za njihov odnos: ironija činjenice da je Lehotska odabrala Meška s obzirom na moral njegova oca¹⁰⁷ očituje se da Meško Lehotskino razočaranje njegovom prevrtljivošću (*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 što sam je srela u životu?* (Jurić Zagorka, 2004, p. 669)) minorizira odgovorom da je nju ionako zanimalo samo njegovo plemićko ime i bogatstvo, pri čemu hladno konstatira da ju je želio oženiti samo zbog izgleda, odnosno da je samo to u vezi nje „volio“. Ovakvu koristoljubivost Meško pripisuje i njoj (*Nas dvoje nemamo si što spočitavati!* (Jurić Zagorka, 2004, p. 669)) i time argumentira mizogino obezvrjeđivanje eventualnih Lehotskinih emocija, premda se donedavno s istima sa svoje strane hvalio i on¹⁰⁸. Meško, dakle, ni u jednom trenutku ne izražava razočarenje u Lehotskin karakter – koje bi bilo razumljivo, uzevši u obzir njezinu okrutnost, promiskuitet kao i činjenicu da je ubojica, koje doduše Meško u ovoj sceni nije svjestan – već spremno

¹⁰⁶ Čednost je, kao što je prethodno rečeno, pozicionirana u odanosti muškarcu (navodnom mužu, barunu Lehotskom).

¹⁰⁷ Njegov je otac je u Giuliju bio zaljubljen, ali joj i emocionalno predan, a ne – kako plemići stipuliraju u jednoj raspravi – jedan od njezinih izdajnika; stari Meško jedini se zapravo zalagao za razotkrivanje Makarove okrutnosti i ubojstva/pokušaja ubojstva Giulije.

¹⁰⁸ Ovo je vidljivo u sceni Stankinog prerušavanja u Giuliju Makar s ciljem da zastrašivanjem natjeraju Makara na priznanje da je svoju ženu ubio, a ne – kako svima tvrdi – otjerao u samostan u Milano. Kada Meško prokomentira kako je Stankina/Stankova krinka bila toliko šarmantna da se u nju gotovo zaljubio, Stanko/Stanka ga podsjeti na njegovu zaručnicu, barunicu, pri čemu Meško odgovara: *E, to je drugo! Nju ljubim pravom ljubavlju, kao što se ljubi krijeposna žena koju želiš vjenčati. Da si ti, recimo, žena, zaljubio bih se u tebe samo onako, na trenutak* (Jurić Zagorka, 2004, p. 250). Ovime je razvidno kako je Meškova izjava ljubavi u prvom redu egoističnog karaktera; smatrajući da uspješno ocrtava svoju predanost Lehotskoj, paralelno visoka izražava vlastito obezvrjeđivanje žena s obzirom na koje žene razvrstava na *krijeposne koje se vjenča* i *one samo onako, za trenutak*. Nije problematično samo što Meško izjednačava zaljublivanje i fizičku privlačnost, već i to što 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*. Istim se egoističnim pristupom emocijama hvali dok udvara Stanki, zaboravljajući da je jednako tako glorificirao bivšu zaručnicu dok se uklapala u njegovu sliku idealne žene, dok je kasnije apsolutno negirao ikakve emocije spram dotične.

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 otvorenog prekida zaruka, nakon večere kod Lehotske poljubi Stanku, nesvjesan toga da tome potajno svjedoči njegova zaručnica, no kada je nakon toga sretne, 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 obezvrijeđivanje 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 muža ne bi mogla sklopiti novi brak. To je razlog zašto ga je htjela ubiti.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 723). Iako ova racionalizacija Lehotskinog 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 udati 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 Lehotskin identitet. Međutim, ova Meškova ocjena Giulijinog 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 ocrta se i u činjenici da on u ovoj sceni uopće ne spominje ubijene plemiće kao stvarne Lehotskine žrtve; potonji se spominju 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 obezvrijeđivanje ženskog integriteta očituje se i u još jednom dvostrukom standardu (uz već spomenuto umanjivanje muškog seksualnog amorala spram ženskog): Meško ne uviđa 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, ranivši 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 klopku 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 obezvrjeđivanja, koju figure majke/pseudo-majke unutar romana rješavaju prenoseći frustraciju na kćeri, pri čemu ovakav posljedičan proces eksproprijacije 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 izabrani partner nije isključivo na kćerinom raspolaganju, jer Lizeta pokuša zavesti i Stanka. Isto metodu preusmjeravanja pseudo-kćerine pažnje ilustrira Lehotska, kada na početku romana nastoji umanjiti Stankin strah da ne bude otkrivena u lažnom predstavljanju: *Ništa zato! Ti ćeš naći prikladnu gospođu ili gospođicu pa ćeš joj udvarati.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 74), a Stankino posljedično divljenje baruničinoj *dosjetljivosti* demonstrira isti manjak svjesnosti o pseudo-majčinoj agendi kojeg pokazuje i Ružica te posredstvom majčinih suptilnih manipulacija pomiče fokus s Đure na Stanka. Dvostrukost ironije odabira Stanka za kćerinog partnera ogledava se i u činjenici da Lizeta – na drugoj razini – ne preže niti od zavodjenja istog tog

¹⁰⁹ Ovaj mučan odnos Zagorka 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 izživljavanja bračnog nezadovoljstva, već prisiljava kćer na isti životni odabir (dogovoreni brak s Nađom), a kada Zagorka 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 ekstrema: stiješnjena je između patrijarhalne matrice poigravanja sa ženskim integritetom te majčinog žrtvovanja istog kako bi potvrdila vlastiti ego. Dotična predimenzionirana glad za pozornošću nije okončana propašću majčine agende, budući da čak niti Đurino odbijanje seksualne veze s Lizetom i Ružičina želja veze s Đurom ne obeshrabruje Lizetu da dokine razvitak situacije u kojem u fokusu nije ona, pa emocionalno skrši vlastitu kćer kako bi se revanširala muškarcu koji ju je odbio.

Usprkos činjenici da se dinamika odnosa 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 ubojstvom upravo pseudo-kćeri. Međutim, kao što je već rečeno te kao što je vidljivo iz analize, Lehotskina okrutnost prema figuri pseudo-kćeri nije potaknuta tendencijom za muškarca za kojeg se prvotno zanima njezina pseudo-kćer, već se tijekom situacije kreće u obrnutom smjeru: bijes pseudo-majčinske figure potaknut je gubitkom željenog muškarca jer se isti 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 recepciju¹¹⁰, budući da se poigrava muškim nastojanjem posjedovanja žene (i osuđivanja žene koja izmiče muškom nadzoru) i isto nastoji kazniti kako bi na patološki način vratila vlastiti 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 dovtljivo osmišljena, obmana se raspada usred Stankinog otkrivanja vlastitih težnji, od kojih primarna postane upravo ona za Lehotskinim odabranikom, grofom Meškom, u kojeg se Stanka zaljubi. 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 nesretna Stanka pokušava ubiti: *Ti se ponašaš kao da zaista spadaš u naše društvo! Kada se prostom čeljadetu da gospodski kaput, postane bezobrazno. Za osam dana spremi se za put. (...) Možeš ostati u muškom odijelu, pa ćeš 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 na drugoj razini permanentno zaključava u muški spol, s objašnjenjem da će se tako lakše zaposliti, a zapravo simbolizira Lehotskinu 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 najavljeno Stankino putovanje odlučuje zamijeniti

¹¹⁰ Pavao Drašković izražava naklonost prema barunici upravo spram postignutog ćudoređa: *Kažu da se o njoj u Zagrebu priča koješta. Bože moj, mlada je žena, a nema muža (...) ali to je svejedno! Ona uvijek ima pratnju. Uz nju je njezin nećak, i ne može joj se prigovoriti!* (Jurić Zagorka, 2004, p. 252)

pokušajem ubojstva¹¹¹, koji ne uspijeva ostvariti te Stanka bježi, no želja za Meškovom blizinom ponovno je vraća u društvo budući da je on posve slučajno prepozna ispred svoje kuće. Meškove sumnje u Lehotskinu odanost poklope se s povratkom milog prijatelja i Lehotska više nema nikakvog materijala za manjak sumnje da joj željeni muškarac ne izmiče: (...) *ti ćeš me ocrniti pred Meškom? (...) Ili ćeš poći kamo ja odredim, ili ću Mešku kazati da je njegov prijatelj prosta služavka, koja ga obmanjuje zato što želi da bude njegova ljubavnica* (Jurić Zagorka, 2004, p. 512). Otvorena je kompeticija i stvarni uzrok sukoba tim očitiji s obzirom na scenu u kojoj Meško – sada svjestan istine u vezi spola poručnika Stanka – Lehotsku i Stanku provocira insinucijama da se Stanko u društvu ponaša djevojački čedno: *Izgovorivši te riječi Meško pogleda barunicu i Stanku, ali nijedna nije pokazala da ju je primjedba dirnula* (Jurić Zagorka, 2004, p. 562). Međusobna je konkurencija ovime evidentna, ali je jasno i zašto je skrivena, budući da obje dijele jedan isti interes, a taj interes je centriran oko Meškove pažnje¹¹². Ovu pat poziciju rješava upravo pseudo-majčinska figura novom instancom okrutnosti prema kćeri, te je ponovno odlučuje žrtvovati, pri čemu u drugom pokušaju umalo uspijeva.

Kao i Ružica, Stanka indirektno savladava (putem spašavanja od strane muškarca) okrutnu majčinsku/pseudo-majčinsku figuru pobjedom u kompeticiji za muškarca. Kritika motiva sukoba u odnosu majka-kćer ustanovljenog na natjecanju oko muške naklonosti ogledava se i u kontra primjeru, u kontekstu prijateljstva Ružice i Stanke (budući da je indirektno dano do znanja da je motiv međusobna pomoć u pogledu ostvarivanja bračne sreće¹¹³), budući da ostvarenje željenog cilja minorizira, kako je vidljivo na koncu analize Ružičinog lika, mušku dominaciju. Kritika natjecanja oko muškarca ogledava se i u Lehotskinom „prijateljstvu“ s Beatom i Giulijom/Julijom, budući da zapravo govori o inačicama sebe, a ne drugim osobama, a upravo ta činjenica – da Lehotska pomaže i prijateljuje isključivo sa sobom samom – ilustrira u ovom romanu upitnost postojanja ženskog prijateljstva i odnosa koji nije fokusiran na pregovaranje, borbu ili mirenje s patrijarhalnom normom.

2.7.5. Giulia-Julija/Lehotska/Beata

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

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 manjka željene muške pažnje na svoju kćer, lišavajući je mogućnosti bračne sreće informacijom da je njezin odabranik skloniji njezinoj majci nego njoj samoj, Ružici.

¹¹² Uputno je spomenuti kako udaja za Meška nije Lehotskin jedini interes, ali je u svakom slučaju jedna od ključnih točaka u već spomenutom patološkom vraćanju vlastitog integriteta.

¹¹³ Ova se teza ogledava u činjenici da Stanko/Stanka uporno brani Ružicu pred Meškovim optužbama kako nije lošeg karaktera, već je *nesretna* (Jurić Zagorka, 2004, p. 445) – odnosno, štiti njezinu reputaciju – dok Ružica žrtvuje inat muškoj normi za spašavanje Stanke, te na koncu obje bivaju sretno udane za željene muškarce.

„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 Beatom¹¹⁴, 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 posprdno 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 barunica) 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/religijske 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 sjećanju¹¹⁵; sama Giulia osobno se pojavljuje u evoluiranoj maniri Julije, beskrupulozne 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 muškaraca¹¹⁶ 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 nadređenoj poziciji (bilo u potvrdnom, bilo u niječnom smjeru). Bitno je, međutim, naglasiti kako je Giulia sa svojim identitetima ciljano konstruirana kao otpočetak *nespašena*, budući da su joj na koncu događaja godinu dana od silovanja u Veneciji ponuđena, osim onog odabranog, dva izbora¹¹⁷: živjeti u bijegu ili se vratiti u društvo i pozvati Makara na red, a s obzirom na činjenicu da su je osudili upravo muškarci s kojima ga je varala, izuzetno je diskutabilno bi li ishod povratka i suočavanja sa zlostavljačem bio drugačiji od prethodne društvene osude, pri čemu je ispaštala isključivo ona zbog seksualnog razvrata, dok je muški seksualni razvrat bio prešutno razmijenjen za Makarovo lakše razvrgavanje braka i posljedični

¹¹⁴ Pritom je ključan problem što je Lehotska „kvari“, odnosno – kako se doima Anzelm, 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 odjeću ne bi li mu se ova ukazala kao privlačna; Ružica s druge strane žrtvuje otpor patrijarhatu za očuvanje Stankinog života i kontrolu prepušta Mešku.

manjak posljedica za velikaše jednako odgovore za incident kao i Giulia. Postavlja se, dakle, pitanje na koji način razmatrati ženski lik kojemu je, osim odabrane osvete, predstavljan izbor bijega od muške norme ili upitnost uspjeha konfrontiranja iste, te je li takvom liku mogućnost saveza – muškog ili ženskog – iole dostupna.

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 pretpostavke 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 naklonost 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 spleta okolnosti: Stanka Ružici 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 amoralnoj radnji ne bi li oslobodila prijateljicu njezine tiranije i omogućila joj vezu s Meškom te joj čak posredno spašava život kad se kao Stanko pokuša ubiti, jer je čuje Đuro i digne uzbunu. Stanka, zauzvrat, nastoji očuvati Ružičinu reputaciju što je više moguće, pogotovo uzevši u obzir da Ružica u jednom trenutku poklekne pod emocionalnim pritiskom i gotovo ih obje ubije, ali Stanku pak u drugoj situaciji obrani od Meškovih uvreda¹¹⁸ na krabuljnom plesu, budući da se ispriječi između njih dvoje i provocira Meška insinucijama o lošem rasuđivanju uslijed obezvrjeđivanja 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 uspijevaju obraniti vlastitu 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 Ružici, 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 vještice* (Ellmann, 1968, p. 55). S obzirom na analizu tri odabrana ženska lika u romanu *Tajna Krvavog mosta*, većina je ovih stereotipnih 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 analogija 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 zrcali društveni konstrukt, a ne djelovanje logike, budući da je doveden u komparaciju s muškosti; 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)¹¹⁹.

Bezobličnost prikaza ženskih likova unutar romana *Tajna Krvavog mosta* Zagorka ne upražnjava kako bi se dodvoravala muškoj normi, već da bi istu razotkrila. Stanka, kao prvi analiziran lik, možda najjače ilustrira ovakvo promatranje žene. Konstruirana kao siročica 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 sa pseudo-majkom, budući da je kao takvu označava otpočetak njihova odnosa i ostaje – do Meškovo spašavanja – pred njezinom dominacijom nemoćna. Stereotip bezobličnosti Stanke očitava se u paradoksalnom 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 korijenskom, 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 očitana i čitavim odnosom s Meškom, pri

¹¹⁹ Ovaj je stereotip direktno u romanu apostrofirani 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 ocrtava stereotip bezobličnosti, 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 bezobličnosti, bivaju evidentni i kroz majčino perpetuiranje muškog obezvrjeđivanja. Nerazriješena računica s vlastitim egom Lizetu nagna na iskorištavanje 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 obezvrjeđivanju 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 bezobličnosti 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 rodno/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 ovom primjeru ne ocrta ishod pristajanja na stereotip bezobličnosti, već borbu protiv iste.

Pasivnost

Ovaj stereotip – kao i prethodan, ali i oni koji slijede – iznova tendira prikazu žene kao bića kojoj je nasušno potrebno usmjerenje (pritom se podrazumijeva da je riječ o muškom usmjerenju). Iznova polazeći od konstitucije ženskog tijela, ovaj je stereotip nužno razlučiti u kontekstu muškog opreza budući da Ellmann naglašava: *pasivnost se ne tolerira. Ideja je da je ovu neizbježnu letargiju nužno izbjeći. Neka alternativna aktivnost u danim područjima uvijek se preporuča. U Talmudu se čak i imućna supruga mora prihvatiti nekog kućanskog posla, kako bi se izbjegao strah da će podleći promiskuitetu ili morbidnosti (prva je neregularnost tijela, a druga uma) koje konstituiraju stalne iznimke pravilu pasivnosti* (Ellmann, 1968, p. 79). Drugim riječima, besposlena žena je žena koja uzrokuje probleme, primarno muškarcu.

Kritika ovog stereotipa može se nesumnjivo locirati unutar Stanke, Ružice i Giulije, ali ju najznačajnije raskrinkavaju upravo završni opis Meška prije vjenčanja sa Stankom, primjenjiv 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 te kroz roman direktno tendira „usmjeravanju“ žena, prozivajući ih da se opravdaju i objasne vlastito ponašanje. U segmentima Ružice i Lehotske ovakva su prozivanja najdirektnija, pošto se Meško u ovim scenama otvoreno poigrava ženskim integritetom ne bi li opravdao vlastita očekivanja o ženskom prihvaćanju muškog usmjeravanja. Ružicu bombardira emocionalnim ucjenama i insinacijama, zgražajući se njezinim odbijanjem njegovih ideja u vezi njezinog ponašanja (pritom Đuro ide korak dalje pa ustrijeli samoga sebe, tobože zbog Ružičine neposlušnosti i okrutnosti; ovaj postupak direktno tendira kontroli žene u emocionalnom smislu), a Lehotsku (opravdano) optužuje za manjak morala, 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).

Kod Stanke je pitanje „usmjeravanja“ mnogo suptilnije i malicioznije: Meško demonstrira stav da je pitanje Stankine ženskosti ovisno o njegovom odobrenju. Otkrivši da je njegov prijatelj zapravo žena, Meško odluči zatajiti posjedovanje novootkrivene informacije zbog želje da otkrije je li mu Stanka jednako „odana“ – odnosno, podložna njegovom „usmjeravanju“ – kao i Stanko. Stankov otpor prema uvriježenom prikazu muškog

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 Anzelm) 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 zaokruženošću radnje u kojem je jasna insinucija 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 potencijalne 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 pripaja 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 stereotipa¹²⁰, 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 odjednom, bez ikakva smisla, prikupi energiju za erupciju nasilne ćudi* (Ellmann, 1968, pp. 82-83). Ovakav prikaz histerije, naročito povezan s prethodno analiziranim pasivnošću, direktno ocrta 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 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 počinuti suicid (kao što to čini u slučaju Stanke i Ružice) – s obzirom na to da ne pruža kontekst visine s kojeg se Giulia pokušava baciti – tako da je donekle moguće pitati se je li se radilo o impulzivnom 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 jednako opravdanim jest činjenica da Giulia prilikom pokušaja da se baci s prozora evidentno uopće ne razmišlja o očuvanju vlastitog života, a kada je sluga zaustavi 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 impulzivnoj 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 traumatično 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 obmani sapela u životni okvir izvan kojeg – iako možda iz njega može pobjeći – zapravo nije emocionalno ni sa kime povezana. Stankin pokušaj samoubojstva svjedoči realizaciji da 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 predstavljajući – 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 događajem* (Ellmann, 1968, p. 82).

¹²¹ Na isti način nije direktno opisano silovanje Giulije, već se ogledava u Makarovom nezainteresiranošću Giulijinog odbijanja seksualnog odnosa i opisom njezine daljnje reakcije; moguće je u ovom slučaju zaključiti kako izbjegavanje konkretnog opisa silovanja zapravo svjedoči ekstremu muškog nasilja i obezvrijeđivanja žena, pri čemu žrtvi nije čak omogućeno 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 teoretiziranje 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 slični 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 skloniji¹²² 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 figuri preko leđa kćeri također ne svjedoči histeričnom ispadu, već kritici stereotipa koji minorizira i diskreditira problematičnost patrijahalnog 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 suptilne principe ponašanja, velike aspiracije, hrabre pogreške, velike dizajne. Ova je ograničenost oprostiva dokle god drže usta zatvorenima (...)* (Ellmann, 1968, p. 91). Kritika ovog rodno/spolnog stereotipa razvidna je s obzirom na karikaturalnu zatočenost svakog od analiziranog ženskog lika, budući da je 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 suptilno koketira sa svakim od stereotipa te podrhtava na izlazu iz istih; premda je suptilnost 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 Đurom kao šaradom da prikrije majčin seksualni razvrat (Jurić Zagorka, 2004, p. 597), pri čemu su Ružičine emocije prema Đuri 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 razvidna u prepirci između Anzelma i Beate, pri čemu Anzelmovo prozivanje Lehotskinog razvrata na kojeg pokušava nagnati i njegovu obožavanu nadstojnicu Beata minorizira izjavom da Lehotska *živi kako joj se sviđa* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 631-632)! Kreacija „prijateljica“, odnosno alternativnih identiteta koji međusobno djeluju zbog cilja patološkog preuzimanja ženskog integriteta, strukturalno je osmišljen plan pri čemu nekadašnja Giulia Makar pozicionira dvije instance sebstva 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 zaredivanju 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 Anzelma 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 omogući dokumente potrebne za identitet barunice. Time je Giulia sa svim daljnjim identitetskim instancama prkosi ideji zatočene, ograničene 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 izlaska samog. Naime, kao što je vidljivo iz prethodne analize, osuda Giulijine osvete ne otkriva se problematičnom radi suštinske neetičnosti i okrutnosti (koja nije usmjerena samo prema muškoj normi, već i prema ženskoj konkurenciji, primarno Stanki), već zbog prijetnje muškoj normi, odnosno ideji da kao takva udajom za štovanog muškarca 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 asekualne uloge nakratko također izlazi iz granica muške kontrole i zatočenosti, iako se dotične pobune posljedično odriče.

Pobožnost

Koncept rodno/spolnog stereotipa pobožnosti očituje se, ukazuje Ellmann u potvrdi djelovanja religija: *konstruiraju ih muškarci, a vode žene* (Ellmann, 1968, p. 93). Premda sukobljen s *asocijacijom žene i prijetvornosti*, potonji se miri pomoću *licemjerstva*. (...) *Dok muškarci tragaju za istinom, žene se zadovoljavaju lažima* (Ellmann, 1968, p. 93). Na ovaj način, ukazuje Ellmann, *živahna pobožnost djevojaka taloži se u jednoličnoj, obuzdanoj pobožnosti žena* (Ellmann, 1968, p. 96). U ovom je stereotipu iznova prisutna asocijacija žene kao podređene, sposobne jedino pozicionirati se spram danog joj muškog vodstva, dok alternativno slučaju žene, muškarci su oni u čijoj je domeni postavljanje pravila.

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 prikladniji 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 Anzelm objašnjava da je zatočena 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 sa 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: flert sa ženama jest kratkog vijeka budući da ne tendira samom flertu, 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 izruguje¹²³ stereotipu ženske pobožnosti, na koju je zbog seksualnog razvrata u braku s Makarom prividno prisiljena, iako je izguravanje u domenu pobožnosti i pokajanja zbog amorala zapravo maska da joj se oduzme život. 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 Žigrovića 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 prognati) kako bi je kaznila, već se infiltrira čak na poziciju nadstojnice samostana, pri čemu je upravo taj nadmoćan 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

Ova je vrsta stereotipa još jedna od aluzija na žensku nedoraslost, ili bolje rečeno, ograničenost; riječ je o sposobnosti percepcije. *Materijalnost je*, piše Ellmann, *najdraža izjava ženskoj povezanosti s konkretnim. Ista implicira, zauzvrat, mušku povezanost s apstraktnim (...)* (Ellmann, 1968, p. 97). *Gledanje je nisko, beskarakterno, degenerativno (...). Manjak pažnje je istodobni dokaz muževnosti i inteligencije. (...) Odrasle su žene, s druge strane, nužno kao zaostala djeca, posve zaokupljena nekritičnim čulnim utiscima* (Ellmann, 1968, p. 98). Kao što Ellmann pojašnjava u nastavku argumentacije, ovi se nekritični čulni utisci odnose na *slatkiše, parfeme, cvijeće, odjeću, aparate, namještaj* (Ellmann, 1968, p. 98). Ideja ovog stereotipa jest da se žene nisu u stanju othrvati prizemnim, materijalnim prizorima, a ukoliko to i jesu, maksimalni domet promišljanja izuzetno je uzak, dok se ideja muškog intelekta ustanovljuje na „širokoj“ slici.

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 insinucija 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 mladosti 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 implikacija.

Analogno tomu, i Stanka i Giulia (sa svojim ostalim identitetima) bivaju zaslijepljene aristokratskom raskoši te na prvi pogled vrlo ograničeno rezoniraju stvarnost oko sebe, u potpunosti se izlažući tuđoj kontroli. Međutim, divljenje materijalnom bogatstvu tek je na prvoj razini zaokupljenost čulnim sjajem, dok se u podlozi skriva očajnička želja za zaštitom i sigurnošću, a iznad svega pažnjom i utjehom. Giulia naivno pristaje da je k zaručniku odveze šarmantan barun u prelijepoj gondoli, sretna zbog ideje da će zaručniku ugoditi brzim i sigurnim dolaskom; Makar je štp, namami u svoj stan pristane ga razgledati zbog insinucije o zaštiti (dobit će kaput da se ne prehladi), a nakon nestanka gondole pristane u palači ostati budući da joj Makar obeća privatnost. Iako je njezina perspektiva izuzetno naivna, nužno je naglasiti da je riječ o perspektivi djeteta željnog sigurnosti i nesvjesnog o tuđoj motivaciji.

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 otići 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 nađe sapeta u aristokratskom stilu života, izvan kojeg nema nikakvu garanciju sigurnosti. Iznova apostrofirana kao tendencija materijalnosti, Stankine su motivacije zapravo mnogo emocionalnije, budući da Lehotsku u 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 insinuirala da ga ugađanje vlastitom egu onemogućuje u ispravnom percipiranju situacije, poglavito zaruka 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 sposobnog 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 slijep 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. Ovakva vrsta slijepila nije tek slijepilo za materijalno i konkretno, već i za apstrakciju, pri čemu Zagorka ne raskrinkava samo stereotipni prikaz žene, već i muškarca.

Spiritualnost

Ovaj rodno/spolno stereotip ženskosti odnosi se na ženski potencijal po muškarca. *Ovdje se žena pojavljuje kao osoba sposobna pročišćavanju ili oplemenjivanju muškarca koji je u nju zaljubljen* (Ellmann, 1968, p. 102), navodi Ellman. *U svojem ispravnom obliku, uvijek su spremne inspirirati, ali po potrebi ili na zahtjev* (Ellmann, 1968, p. 107). U ovom je stereotipu prisutna još jedna aluzija na analogiju s majčinstvom, pri čemu su ženski i muški koncepti ljubavi razlikuju. Dok ženski impuls voljenja nesebičan impuls u kojem se miješaju majčinstvo i brak, muški je bračni impuls sebičan i zapovjednički, a očinstvo je zanimanje (Ellmann, 1968, p. 104). Ovakav stereotipni prikaz rodova/spolova direktno evocira idealiziranu žensku čistoću i mušku snagu, jednu nesebičnu, a drugu sebičnu.

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 poljubivši Stanku), dok je Ružica opisana kao pjesnička, romantična duša, zbog čega njezin identitet dvorske lude za muškarce eksponencijalno dobiva na problematičnosti. Kad je riječ o kritici

ovog stereotipa, Zagorka potonju suptilno sakriva u činjenici da Stankina idealiziranost biva omogućena obmanom, i to ne u kontekstu predstavljanja za poručnika, već u činjenici da Meško nije znao 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 zanimao za Lehotsku. Premda je naglašeno da Meško minorizira činjenicu da objektificira žene i ženski integritet, moguće je prihvatiti da je ovo koketiranje sa ženskom krjepošću (pri čemu ženu koja ljubi čovjeka zaručenog za drugu ženu i nije toliko krjeposna, 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 porećen, 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 optuživana, te za koju joj nikada nije ponuđena isprika od strane muške figure.

Giulia je pak, najinteresantniji slučaj kritike ovog stereotipa. Njezina je inspirativnost proizvedena od nje same, budući da sebe u liku Lehotske prikazuje kao ženu odanu svom mužu, krjeposnu usprkos njegovom odsustvu, te nesebičnu u svojoj ljubavi prema nećaku – iako Giulia u osnovi nikada nije imala veze s idealiziranom ženskom spiritualnošću. Štoviše, Meško izvorno čak niti ne tendira idealizaciji Lehotske, već je – u skladu s prethodnom muškom procjenom u vezi njezine „iskoristivosti“ – nastoji nagovoriti da mu bude ljubavnica. Zagorkina kritika ovog stereotipa u osnovi se skriva u činjenici da ga Lehotska namjerno proizvodi da bi ga kao takvog raskrinkala. Identitet Lehotske nije jedina identitetska instanca koja je opetovano predmet muške objektifikacije; isti je slučaj kod Giulije i kod Beate. Naime, kritika ovog stereotipa nije tek činjenica što se dotičan proizvodi, već što se proizvodi u pogledima nekih žena, a ne svih, te je, drugim riječima, dvostruko diskriminirajući i objektificirajući. Giulijina vanjština i privlačnost služi kao opravdanje muškim figurama s kojima dolazi u interakciju da je čak niti ne razmatraju u idealiziranom stereotipnom smislu, već pukom seksualnom. Ova je činjenica manje razvidna u slučaju velikaša koji nastoje zavesti Lehotsku, čak i Makara koji zavodi Giuliju, budući da si oni isključivu seksualnu fiksaciju opravdavaju činjenicom da je dotična već ionako s drugim muškarcem (Lehotska je „udana“ za baruna Lehotskog, a Giulia zaručena za Bepa), ali se razjašnjava u pogledu Bepa, koji nakon što je Makar siluje, više ni u kojem pogledu ne smatra upotrebljivom. Trenutak odbijanja postajanja ljubavnicom Mešku označava tako internalizaciju stereotipa spiritualnosti, kako bi takav prikaz žene obrnula u vlastitu korist. Pritom Zagorkin stereotipni prikaz muškarca koji je posve slijep na vlastito obezvrjeđivanje žena konačno razotkriva kroz idealizaciju i odbacivanje ženske figure, što je pogotovo vidljivo u Meškovom prijelazu iz shvaćanja Lehotske kao *krjeposne žene* u *pustolovku*, naročito s obzirom na činjenicu da je nesvjestan činjenice da ju je nagovaranjem na seksualnu aferu u samom početku osobno označio kao *pustolovku*.

Iracionalnost

Ovaj rodno/spolni stereotip ženskosti objedinjen je kroz tri koncepta iracionalnosti: *slaboumnosti, intuicije i* takozvanog *balonizma*. *Slaboumnost* Ellmann objašnjava pozivajući se na termin autorice Rebece West te ga apostrofira kao *žensku nemogućnost neosobnog razmišljanja, posebice u kontekstima politike i povijesti*. West *slaboumnost kontrastira s umobolnošću (...)*. *Slaboumnik je zatvoren, konkretan, praktičan, neupućen. Umobolnik je apstraktan, teoretičan, nestvaran* (Ellmann, 1968, p. 108). Kritiku ovog aspekta stereotipa iracionalnosti moguće je razlučiti u sva tri analizirana ženska lika, posebice u kontekstima Ružice i Lehotske/Beate-Julije. Osporavanje ovakvog viđenja žene možda je najočitije unutar identiteta dvorske lude, poglavito u ulozi maske dvorske lude. Ružica ovim identitetom direktno prkosi konceptu zatvorenosti, budući da ne samo da izlazi iz vlastitog spola, već zapravo ne zauzima niti muški spol (izjava *popusti luđaku* jedina je verbalna rodna identifikacija koju Ružica koristi, ali usprkos implikaciji iste, riječ je zapravo o diverziji, a ne zauzimanju muškog spola/roda), te demonstrira izravno razumijevanje matrice patrijarhata, pritom ga opisujući u njegovom suštinskom manipulativnom smislu (pri čemu insinuirala da muška želja za posjedovanjem žene kao objekta i posljedično namjerno slijepilo na žensku manipulaciju direktno dokida ikakvu logički razložnu ideju muške nadređenosti – odnosno, da je sama ideja muške kontrole politički konstrukt koji zapravo nema nikakvog logičkog smisla). Sličnu kritiku ostvaruje Lehotska; njezina borba protiv stereotipa slaboumnosti najočitija je u kontekstu analize flerta s muškarcima, budući da nakon traume muškog nasilja osvještava konstrukt muške nadmoći te se istom ne samo izruguje, već ga usmjerava u vlastitu korist. Drugi značajan trenutak kritike stereotipa žene kao slaboumne očituje se i u Lehotskinom manipuliranju Žigrovićem kao političkom figurom, pri čemu vlastitom manipulativnom konstruktom osigurava imunitet pred zakonom, budući da je Žigrović – fiksiran na ideju seksualne afere s Lehotskom – voljan na svaku zamislivu neetičnu proceduru (što je vidljivo njegovom spremnošću da se „riješi“ Stanka kao uslugu Lehotskoj) kako bi joj udovoljio. Stankin izlazak iz koncepta ženske slaboumnosti manji je, doduše, nego u Ružice i Lehotske, ali je neupitno prisutan, budući da Stanka ne osvještava samo vlastiti romantični interes prema Mešku, već osvještava i Lehotskinu rodno-političku konstrukciju, kao i vlastiti podređeni položaj unutar Lehotskine konstrukcije.

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 osvjetljene sfere (javnog), ne poznaje logiku (kako je, naime, poznaje muškarac) te je ne samo nerazumljiva sama po sebi, već je i nesposobna za dublje razumijevanje. U skladu s ovakvom usporedbom, Ellmann ovaj koncept stereotipa iracionalnosti opisuje na sljedeći način: *Izvor intuicije otkriva se kao prostodušna jednostavnost ženskog uma. Izražava osebnjnu pronicljivost neukosti, elokvenciju nijemosti. (...) Intuitivna primjedba suprotnost je razumu, „smjeru i smislu“ budući da izlazi iz onoga za što se zna da je taman i nepromišljen izvor* (Ellmann, 1968, pp. 112-113). Dvorska luda i Lehotska nužno se otkrivaju kao najistančanija kritika ove instance stereotipa ženske intuitivnosti iz jednakih 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, čuješ da loše svira, a ipak plešeš, čak i u društvu drugih medvjedića 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 uspone, no mora ih kontrolirati muški Uteg kako ne bi odlutale* (Ellmann, 1968, p. 113). Usprkos činjenici da je ovaj koncept kontrole (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 objektivizaciju, već je namjerno potiče kako bi se izrugivala i kaznila mušku figuru, paralelno je potičući da ugađa 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, budući da ne samo da Lehotska ne demonstrira potrebitost muške kontrole, već je zapravo ona ta koja kontrolira i manipulira muškom figurom i muškim rasuđivanjem navodno nužnim po vodstvo ženskog uma, čineći time samu sebe suptilnim utegom muške seksualne objektivizacije.

Poslušnost

Posljednji stereotip ženskosti o kojem piše Ellman manifestira se kroz četiri koncepta poslušnosti: koncepte *učenika, kurve* (odnosno, *bludnice*), *sluge te majke*. Prvi koncept, koncept učenika, Ellmann ilustrira izjavom Francisa Couglina iz *Chicago Tribunea: zaljubljen je čovjek, možda, najpredaniji učitelj, a zaljubljena je žena najpredanija učenica* (Ellmann, 1968, p. 119). Ovaj koncept ima težište i u seksualnosti i u obrazovanju, pri čemu Ellmann ključnom poantom ovog koncepta vidi u ideji *da je od presudne važnosti da učenici daju prednost učitelju iznad predmeta, da doista, kako je Schopenhauer rekao, uzmu knjigu samo da bi „uzele“ vlasnika [knjige]* (Ellmann, 1968, p. 122). Ovom je ilustracijom jasno kako sama edukacija nema primarnog značaja (čak i kad se uzme u obzir „nužnost“ usmjeravanja žene), već je riječ o pravilu funkcioniranja ljubavnog odnosa između muškarca i žene, pri čemu je adekvatno mjerilo odnosa muška želja da poduči ženu i ženina želja da bude podučena. Ovaj se koncept stereotipa ženske poslušnosti ogledava u primjeru Stanke i Meška, pogotovo u posljednjoj sceni koja predstoji njihovom vjenčanju, pri čemu Stanka s ganućem sluša Meška dok je educira u kojim su se točkama njihova odnosa mogle primijetiti njegove nesvjesne emocije. Pritom poanta – prioritet učitelja nad predmetom – biva ocrtana

činjenicom 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 pak 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 ocrtava 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 – pristala udati se za njega, budući da polazi jedino od vlastite objektivacije i želje za posjedovanjem najsajnijeg „objekta“ (Lehotske) kako ga ne bi posjedovali drugi muškarci, sve ako to i znači ponudu bračne obaveze.

Koncept *kurve (bludnice) nedavno je uspostavljena vrsta [stereotipa] bezobličnosti*, ukazuje Ellmann (Ellmann, 1968, p. 123). *Njezina dobrota sada nije iznenađenje ili otkriće nasuprot njezinom zanimanju, već jest njezino zanimanje. Odrasle fantazije tada prerađuju dječake snove o bezimnim, kooperativnim i nekritičnim ženama (...)* (Ellmann, 1968, p. 123). Ovaj je koncept žene kao utjelovljenja muške fantazije vidljiv u pogledu Lehotske, ali ponajviše u pogledu Giulije, a sudar s ovim stereotipom posljednja je točka koja prethodi njezinoj kratkoj fazi goropadnice (nakon koje će uslijediti pojava vještice). Zatočenost u prisilnom braku, naročito kada se prispoji s otkrićem seksualnosti na iznimno nasilan način, navodi Giuliju na „tješjenje“ u bračnoj mržnji i osami. Međutim, naivna ideja amoralne utjehe razotkriva se kao isključivo muška fantazija kada bude suočena s muškom figurom autoriteta (odnosno, Makara kao supruga) pri čemu Giuliji postaje jasno da je vlastitim pristankom zatočila sebe u poziciju personifikacije muškog seksualnog užitka; kada budu suočeni s proizvodnjom te personifikacije (ili, drugim riječima, stereotipa poslušne bludnice), istu će zamijeniti za vlastiti lažni moral optužujući je – kako Oršić kazuje Juliji – za *sramoćenje velikaškog roda* (Jurić Zagorka, 2004, p. 643). Potvrda ovog stereotipa sadržana je u interakciji velikaša s Lehotskom, a u istoj je sadržana i njezina kritika, budući da analogno slučaju sa zaručenom Giulijom, zavode udanu ženu, od koje po koncu romana peru ruke ne zbog etičke osude njezine okrutnosti i ubojstava, već, zbog bludne prirode. Ovaj je trenutak vidljiv u već opisanoj sceni u kojoj Meško Stanku uvjerava u dubinu svojih emocija prema njoj, pri čemu nekadašnju zaručnicu ne osuđuje kao serijskog ubojicu – što ona i jest – već kao *pustolovku* (Jurić Zagorka, 2004, p. 723), premda joj je, vođen takvom fantazijom, nekada namjerno udvarao.

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. Ekonomska kontrola garantirala je, čini se, erotsku kontrolu.* (Ellmann, 1968,

p. 127). Sukob i kritika ovog stereotipa razvidna je iz opozicije Lehotska-Stanka¹²⁴. Stankina podložnost Mešku doista je uvelike uvjetovana željom za sigurnošću (premješta se s Lehotske na Meška), premda je ovu motivaciju moguće detektirati primarno u emocionalnoj dimenziji (naročito kad se uzme u obzir da, osim Meška i Ružice, Stanka zapravo nema drugih emocionalnih veza), tek sekundarno u želji za ekonomskom zaštitom (premda je evidentno kako da joj je i ovaj aspekt važan, budući da joj predstavljanje za muškarca omogućava jedini izvor prihoda). Stanka se kroz čitav roman dubinski posvećuje zaštiti Meškovog života (pri čemu mu izravno spašava život u dvije scene, prvi puta kada je ustrijeljen, a drugi puta kada kao Matan laže razbojnicima ne bi li ih nagnala na pogrešan smjer u progonu Meška) te mu ujedno predstavlja emocionalni oslonac i uho za slušanje svih njegovih misli. Spoj već spomenute poslušnosti, poštovanja Meškovih misli i seksualne privlačnosti (evidentne s obzirom na to da Meško razmišlja o privlačnosti bijele dame) provocira Meškovu želju da tu odanost i zadrži. Lehotska, s druge strane, demonstrira upravo suprotne tendencije. Inzistiranje na aristokratskom stilu života jest zapravo, kao što je bilo riječi prethodno u radu, model kompenzacije i inata (*Sjaja, svjetla i života bila sam željna, a ti si, huljo pozvao devet sudaca da mi sude! (...) Krvlju neka mi plate što su mi oduzeli ime, sjaj i čast! (...) Sutra ću postati bogata i ugledna. Najljepši mladi vitez bit će moj muž.* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 711,713)) muškoj normi koja ju je isprva osudila na (aristokratski) brak, a potom je iz istog istjerala. Lehotska ne samo da nema motiva za odanost i uslužnost muškarcu za zauzvratnu emocionalnu i ekonomsku sigurnost, već istu otima muškarcu, budući da instruirala Anzelma da ubijenim velikašima oduzima novac (Jurić Zagorka, 2004, p. 716) te krade dragocjenosti iz viteške dvorane. Lehotska zapravo suštinski prezire ideju muške zaštite; ovaj je prezir završno ustanovljen prekidom s Meškom (Jurić Zagorka, 2004, p. 671) koji se događa prije konfrontacije s Makarom pri čemu postaje jasno da je prijetnja Makaru da se uspjela osigurati isprazna. Lehotskina motivacija za udaju za Meška jest rješenje emocionalne i materijalne sigurnosti, no ono što se nalazi u podlozi ovakvog nastojanja jest tendencija s brakom s muškarcem kojeg smatra vrijednim poštovanja. Laž koju govori Makaru jest zapravo osvetoljubivog karaktera, budući da je upravo željom za izgladivanjem Makarovih i Meškovih prijepora namamila Makara u osamu, iskorištavajući činjenicu da prekid zaruka s Meškom još nije obznanjen društvu. Naslađivanje iskonstruiranim *spašavanjem* putem braka s Meškom čitatelju se prethodno ovoj sceni otkriva kao Lehotskina laž, pri čemu postaje jasno da je Lehotska od ove mogućnosti u osnovi odustala, te se zapravo nastoji pobrinuti da povuče za sobom osobu koju smatra odgovornom za gubitak željenog života u Veneciji. Koncept poslušnog sluge tako je vidno razbijen Bepovim izdajstvom te izdajstvom ljubavnika u braku s Makarom, pri čemu Lehotska isti stereotip nastoji kazniti, posljedično na vlastitu propast.

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 njezinog zahtjeva da svoje želje žrtvuju 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 usmjerena. Također, premda Ružičin 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.

1968, p. 135). Kompleksnost ovog koncepta, očituje se, pak, u osudi odsustva istog. *Naše nepovjerenje prema majčinstvu bezazlen je interes kad se supostavi zamjeravanju 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 kroz 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 idejnim 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 razbojничkoj bandi te je po oslobođenju ubijena u dvorcu kojim je nagrađuje Meško budući da mu je pomogla u bijegu od 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 manjka saznanja tko su joj 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 narav odnosa tetka-nećakinja 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 gospođica*), ali i ponovno možebitno osuđivanje djeteta na udovoljavanje željama majčinske figure, kao i u pogledu Lidija-Elvira. 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 isprijčila 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 nagingju dvama suprotnim ekstremima. *Zagorka* u osnovi predstavlja majku kao perpetuaciju patrijarhalne matrice, koja potiče okrutnost prema ženi i žrtvovanje žena u svrhu podilaženja 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 same patrijarhalne matrice, validna kritika patrijarhata, vidljivo je pritom da nijedna figura majke iz iste ne 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 simboličnog *pripitomljavanja/kroćenja* (Ellmann, 1968, p. 138), iz čega je direktno vidljiv sudar uprizorenja lakoće ženskog uma s neprobavljivom čudi: ovakva eksplozija predstavlja problem. *U prošlosti, neudana je goropadnica predstavljala izazov, bio*

je popularan sport pripitomiti je. U jednom ekstremu, ljubavnik je ničice padao pred voljenom; u drugom ekstremu je prisilio voljenu da ona pred njim padne ničice. Brak proizašao iz ovih 'padanja', čini se, garantirao je jednaki uspjeh (Ellmann, 1968, pp. 138-139). Ovo je viđenje muškarca velikog uma koji trpi ženu odvratne naravi (Ellmann, 1968, p. 139), pak, razbijeno, pri čemu muževa tendencija više nije povratak kući s mitom u svrhu [ženine] tolerancije, već odsustva, prilikom kojeg se susreće s odvjetnikom (...). Razdvajanje je, prema tome, neupitno (Ellmann, 1968, p. 139).

U kontekstu ovog romana primjetne su dvije figure goropadnice, Ružice unutar identiteta dvorske lude te Giulije Makar, prije čega je uputno 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 Lizetinog bračnog ili romantičnog partnera. Iako emocionalnom okrutnošću povrjeđuje kćer i prijeti osvetom Đuri, pred mužem Lizeta (kao i Lehotska, koja ne zastupa ulogu goropadnice, već vještice) brzo mijenja nastup te slatkorječivošću minorizira vlastiti seksualni razvrat. Lizeta ne ulazi, kao što će biti vidljivo, niti u kategoriju vještice pošto njezini indirektni ispadi nisu doista usmjereni na prkos, bunt, 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 uspoređi s Giulijinim slučajem) naročito problematična niti barunu Vojniću (on bijes izražava konfrontiranjem Stanka, a ne supruge), 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 takva¹²⁵.

Giulijin i Ružičin slučaj su uvelike drugačiji od Lizetinog, čak i međusobno. Što se Giulije tiče, njezina je goropadnost zapravo jednako kontekstualizirana kao i Lizetina: jednaki seksualni amoral kao u slučaju Lizete nagna Makara – za razliku od baruna Vojnića – da Giuliju etiketira ne kao bludnicu, već goropadnicu (*Nemirna i lakoumna krv najprije mi se u slabom času nametnula, zatim me iznevjerila sa svakim tko je bio mlađi od mene. Zbog toga sam sazvaio sud devetorice plemića. Oni su potvrdili mišljenje da nije drugo zaslužila nego da bude zatvorena u samostanu. Osratomila je ugled velikaškog staleža i neka trpi za svoj grijeh!* (Jurić Zagorka, 2004, p. 709)) Primjetna je razlika ovog slučaja od slučaja Vojnić: Makarova ocjena Giulijinog seksualnog razvrata nije Giulijina bračna izdaja, već društveni bunt. Interesantno je što je ovaj Makarov stav zapravo izravno spojiv s Giulijinim načinom obraćanja Makaru nakon prisilnog vjenčanja, budući da ona uopće ne skriva prezir prema njemu, a on zauzvrat njezin stav licemjerno koristi kako bi je prikazao kao izdajicu aristokracije, premda je točnije tumačenje da je Giulija promiskuitetom kompenzirala usamljenost u braku na koji je bila prisiljena. Pa ipak, kada prava narav nevjere bude

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 – njezino 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 omeđiti 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 najočitiiji 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, Ružičino ponašanje jest društveno usmjereno, što je najočitiije u pogledu maske dvorske lude, unutar koje Ružica Mešku (odmičući se od etikete goropadnice pomoću sakrivanja vlastitog roda/spola) daje do znanja svjesnost o patrijarhalnom konstrukt 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 sagledati kao 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 svjesnosti o problematičnosti razbijanju ovog, kao i ostalih stereotipnih konstrukata ženskosti unutar patrijarhalne matrice.

Posljednju stereotipno problematičnu ženskost Ellmann ilustrira kroz *nepopravljivu figura vještice*, koja je razložena kroz nekoliko varijacija vještichosti: *romantične vještice*, *kućne vještice*, *fizičke vještice* te *mistične vještice*. Iako je u ovom romanu prisutna jedna vještichja figura – Julija kao evoluirana Giulia koja se pridružuje identitetima Lehotske i Beate¹²⁶ - 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 obje vraća na poprište posljednje instance Makarove okrutnosti prema Giuliji, u Zagreb, a element ishodišne traume – silovanja i prisilnog vjenčanja u Veneciji – simboliziran je venecijanskom iglom, koja ujedno označava Julijinu osvetu. Pa ipak, Julija kao evolucija Giulije 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 pripovjedne strukture: Lehotska i Beata su početkom romana ekstremno odvojeni identiteti (kao što je vidljivo iz analize Guilije, u početku radnje je gotovo nezamislivo da je riječ o jednoj osobi) koje se kroz radnju međusobno jedna drugoj približavaju te je tek po kraju romana jasno da je riječ o dva identiteta jedne osobe. Važno je također primjetiti način na koji je ubijena: mlinar Matijak o njoj govori kao o ubijenoj Lehotskoj, premda je Anzelmo ubija kao osvetu Beati. Iako je kažnjena venecijanskom iglom, odnosno, jer je osvetnica iz Italije, Giulia-Julija primarno je kažnjena ne kao osvetnica *per se*, već kao izdajica identiteta za kojeg se predstavljala (Beata s obzirom na Anzelma i, prema prethodnoj analizi Meškovog komentara, Lehotska s obzirom na Meška). Idejno se baza ovih identiteta nalazi primarno u Giuliji, a potom u Juliji, ali izvedba ove ideje vodi osudi koja je ustanovljena s obzirom na instance identiteta, a ne na izvorište, te

se pojavljuje od tri od četiri spomenute varijacije, uputno je dotaknuti i one nezastupljene varijacije.

Model *romantične vještice* povezan je sa ženskim „čarima zavođenja“. Ellmann ovo viđenje povezuje *inicijalnom fazom privlačnosti (...): ako je ona tek ljudsko biće, onda bi se njegova strast mogla opisati kao lako potpadanje pod utjecaj. Ali ako ona barata čarima, onda je njegova strast izvan njegove kontrole* (Ellmann, 1968, p. 140). Jasno je, drugim riječima, kako je riječ o minorizaciji muške seksualne fiksacije pomoću pridavanja natprirodnih sposobnosti ženi. Iako je ovakav muški pogled prema Lehotskoj poprilično razvidan iz same naracije, a i iz analize njezinog lika (pogotovo kad je riječ o odnosu sa Žigrovićem i čuvenoj zakleti na koju ga izmanipulira), shvaćanje Lehotske kao vještice najdirektnije ilustriraju Stankine misli kada se Lehotska pridruži njoj i Mešku dok se dotičan oporavlja nakon što ga ustrijele: *Sada je za stolom i ona, čarobna i zamamna. Sada više neće Meška zabavljati samo ona, on, poručnik, nego i ta krasna pogibeljna žena* (Jurić Zagorka, 2004, p. 140). Muška seksualna fiksacija kao objašnjenje ove ženske „čarobnosti“ otkriva se u posljedičnom Meškovom komentaru kako je *zavodila i obmanjivala svojom ljepotom samo svoju mladost* (Jurić Zagorka, 2004, pp. 722-723), a kako je već spomenuto, Lehotska svjesno i namjerno upravlja ovom muškom mistifikacijom seksualne objektivacije žena.

Drugi model, model *kućne vještice*, Ellmann objašnjava s obzirom na tradicionalno viđenje magije: *(...) magija se dijelila između muškarca i žene, baš kako se profesije i zanati i dalje dijele. Muška magija bila je intelektualna, ženska magija fizička. (...) Žena se cerekala i miješala odvratne juhe u kotlu* (Ellmann, 1968, p. 141). Ovakvu ekstremno degutantnu viziju ženskog vještičarenja u praktičnom smislu Zagorka kontekstualizira trovanjem Makara. Ideja podmukle vještice koja izokreće aspekt domaćice u svrhu nečije propasti izravno je ilustrirana u romanu, budući da Lehotska Makara izdvoji iz društva kako bi mu se osvetila upravo na vlastitoj zabavi, poigravajući se s ulogom domaćice analogno prikazu stereotipa. Međutim, Lehotskina metoda osвете odabrana je zapravo s obzirom na način kojim ju je traumatizirao Makar, koji je prethodno njoj pribjegao „čarobiranju“ pićem. Iako, za razliku od nje, Giuliju nije otrovao, svjesno je iskoristio omamljujuća svojstva alkohola na djetetu koje nije s pićem imalo ikakvih iskustva, pa time nije imalo nikakvu otpornost na alkohol. Dodatno je uznemirujuća već naglašena činjenica kako je potonje bilo evidentno redundantno, budući da se Giulia, kako navodi Makarov iskaz, ipak odupirala, ali po svoj prilici nije ni trijezna bila fizički dovoljno jaka da ga osujeti u namjerama, te stoga zaključivo kako je Makar upotrijebio ovu metodu ne iz želje da priskrbi Giulijin pristanak na seksualan odnos, već da joj odvrati pažnju dok je dodatno fizički ne oslabi. Lehotskino trovanje zapravo je – usprkos činjenici da je oslikano kroz potonji stereotip – patološka apropijacija njegovog sadističkog *modus operandi*, budući da Makaru odvrati pažnju ubacivanjem ogrjeva u kamin kako bi mu otrovala piće. Na drugoj razini ove manipulativne igre upotrebljava njegovo lažno kavalirstvo kako bi ga nagnala da – suprotno događajima u Veneciji – ovoga puta pije s njom (- *Vaša milost zna da ne pijem!* – *Ali kad vas ja molim, zar niste kavalir?* (Jurić Zagorka, 2004, p. 708)). Razbijanje stereotipne figure *kućne vještice* otkriva se upravo u ovoj analogiji: tradicionalan

sudeći po društvenoj perspektivi Julija tek zajednički nazivnik izopačenoj Beati i Lehotskoj, koje se i nakon otkrića lažnosti tih identiteta kao takve promatra, dok je se tek sekundarno verificira kao Giuliju-Juliju.

prikaz vještičje podmuklosti ovoga puta se supostavlja muškoj podmuklosti, pri čemu Zagorka ostvaruje poantu kako je ovaj stereotip puka konstrukcija: ukoliko je žena inherentno podmukla, onda je isto to i muškarac. Međutim, krajnja kritika ovakve stereotipizacije nepopravljive ženske figure očituje se u razbijanju poante samog stereotipa koja mušku varijaciju „čarobiranja“ naziva intelektualnom: Zagorka jasno daje do znanja da Lehotska/Giulia i Makar na koncu radnje zapravo čine isto, ili, preciznije rečeno, Lehotska/Giulia-Julija povlači potez kojeg je prvotno doživjela od muškarca. Uzgred rečeno, naslov ovog poglavlja glasi *Zlo se proždire samo* (Jurić Zagorka, 2004, p. 707) te je u tom kontekstu zanimljivo diskutirati implicira li Zagorka pritom Lehotskinu ili pak Makarovu propast – ili možda propast njih oboje, budući da oboje umiru prije kraja radnje i to odmah po završetku tog poglavlja. Neupitno je, ipak, da Makarov sadizam ne opravdava Lehotskine homicidalne tendencije, ali je pritom također vidljivo da u kontekstu njihove konfrontacije nije riječ o Lehotkinjoj inherentnoj homicidalnosti, već o patološkom revanširanju Makarovim homicidalnim nastojanjima.

Treća figura *fizičke* vještičice odnosi se iznova na fiziologiju ženskog tijela, pri čemu Ellmann, osim rađanja, aludira i na menstruaciju: [Prije znanosti] *sve što je bilo drugačije i neobjašnjivo, činilo se mračim. U takvim su okolnostima oni artikulirani izražavali užas spram onih drugačijih. (...) U mnogim kulturama koje su prethodile znanosti, menstruacija (...) se prekorijevala progonom zbog uvjerenja o kontaminaciji ili natprirodnom utjecaju. Talmud spominje narodno vjerovanje da, ukoliko žena koja u tom trenutku ima menstruaciju hoda između dva muškarca, jednome od njih dvojice dogodit će se nekakva nesreća* (Ellmann, 1968, p. 141). Ovakav prikaz žene u romanu *Tajna Krvavog mosta* nije zastupljen ni u naraciji, a niti u karakterizaciji likova. Ovaj zaključak ogledava u činjenici da Zagorka o ženskom tijelu piše u svrhu kritike muškog pogleda: ova je tehnika naracije prisutna u kontekstu pogleda na Lehotsku (vidljivog s početka analize Giulije i njezinih ostalih identiteta) te Meškovog pogleda na Stanku (koji je izravno predočen u analizi njihova odnosa). Kritiku objektivizacije žena i licemjerja patrijarhalne matrice tako usmjerava Zagorku u namjernom isključivanju ženskog referiranja na sebe samu, kako bi ocrtala vrlo jednostran i ograničen pogled na ženu, a jednako je tako izuzet direktniji muški pogled na žensku fiziologiju čak i u stereotipnom smislu. Prisutna je tek karakterizacija ženskog tijela kao ne samo fizički slabijeg, već i zavisnog o muškarcu. Ova je perspektiva prikazana u kontekstu Makarovog silovanja Giulije te Stankinog inzistiranja ostajanja u muškom identitetu (iako iz njega želi izaći) budući da joj isti pruža znatno veću materijalnu i društvenu sigurnost. Međutim, ovakva je karakterizacija tijela karikaturalno prisutna i u licemjernim iskazima muških likova, budući da – kada to ostvaruje željenu poantu – izražavaju prenaplašenu slabost ženskoj fizičkoj i seksualnoj privlačnosti (Meško tvrdi da je Lehotska svojom ljepotom dirigirala njegovom fiziologijom, a isto mišljenje iskazuje i Makar o Giuliji). Premda stereotipna i jednako omalovažavajuća, ova perspektiva je tako izuzeta iz Zagorkine naracije u ovom romanu, možda baš zbog toga što se previše „približava“ ženskom liku i ženskom tijelu, bez obzira na tom što je to – uvjetno rečeno – približavanje vrlo negativnog karaktera. Zagorka, dakle, ženskost i žensko tijelo namjerno prenaplašeno opisuje kao alat i objekt muških likova, kako bi ostvarila kritiku istog. Aspekt *odbijanja*, na kojeg se referira Ellmann objašnjavajući ovaj fizički aspekt vještičjosti, u širem smislu jest prisutan: žensko

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.

Međutim, figura *fizičke vještice* važna je za kontekst posljednje figure vještice ženskosti, *misteriozne vještice*, budući da Ellmann ukazuje da je riječ o *naličju (3)* [fizičke vještice]: *neobjašnjivo je privlačilo u jednakoj mjeri koliko je odbijalo* (Ellmann, 1968, p. 143). U ovom je pak, kontekstu, prisutna naglašena mistifikacija žene: *nepoznato, kao strana zemlja, proganja poznato. A produžetak od nepoznatog ka tamnom i opskurnom jest neodoljiv.* [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 uvojaka, crnih poput noći* (Jurić Zagorka, 2004, p. 710). Usprkos činjenici da je poveznica između Lehotske i Beate kroz posljednji dio romana opetovano insinuirana, spajanje njihovih identiteta događa se u netom predočenoj sceni, kada Lehotska u interakciji s Makarom sebe identificira kao njegovu bivšu suprugu Giuliju (sada Juliju) te se – skidanjem vlasulje – direktno raskrinkava kao demonska osvetnica, kao što je vidljivo iz Makarove realizacije: - *Ti si, nesretnice, moju kuću prikazivala sjedištem vještica! – Ha-ha-ha, dragi barune, znala sam da si kukavica koja dršće pred dusima!* (Jurić Zagorka, 2004, p. 712) Ovaj trenutak „vještice“ identifikacije korespondira ne samo s fizičkim prikazom, već i s idućom Ellmanninom poantom: *(...) žene više nisu zaposjednute i muškarci nisu terapijski. Ako išta, one same sada zauzimaju posjedništvo te se potpuno involviraju u auto-egzorcizam* (Ellmann, 1968, p. 144). Julijino posjedništvo očituje se na tri razine: na prvoj, zaposjeda umjetno proizvedene identitete, pri čemu analogno zaposjeda različite društvene sfere (aristokratsku i redovničku); potom, na drugoj razini zaposjeda Makarovu kuću, odnosno, Makarov i njezin bivši dom (Makar je osuđuje da *njegovu* kuću prikazuje sjedištem vještica, pri čemu Lehotska/Giulia-Julija odgovara insinuacijom o nekadašnjem životu, budući da mu se ruga da se boji umrlih, točnije, žene koja je također živjela u toj kući, a koju je smatrao ubijenom), te naposljetku, na trećoj razini zaposjeda Makarov život. Treća razina se očituje kad Makara i nju konfrontiraju sakriveni plemići koji prisluškuju njihov razgovor, pri čemu ona pokušaj trovanja Makara komentira na sljedeći način: - *Da sam to i učinila, imala bih pravo da te kaznim. Ja ću za to odgovarati!* (Jurić Zagorka, 2004, p. 715). Trenutak konfrontacije Julijine procjene trovanja Makara i posljedičnog Meškovog zaključka potvrđuje se u zaključcima prethodno iznesenim u razradi ovog rada: *pravo da kaznim*, kao patološka instanca auto-egzorcizma, ključna je točka Julijinog plana, kao zamisao o vraćanju vlastitog integriteta i odbijanjem prihvaćanja muškog izguravanja iz vlastitog života. Međutim, Meškova ocjena – da je Makara otrovala kako *bi mogla sklopiti novi brak*, odnosno, udati se za Meška – potvrđuje je posljednje točke Ellmannine analize ove stereotipne vještice figure ženskosti, pri čemu se nadovezuje na progon vještica u Salemu: *Znajući što im je činiti, organi vlasti ne smiju gubiti glavu. (...) Neke vještice može se reformirati, ostale se mogu utopiti* (Ellmann, 1968, p. 144). Ovaj je trenutak izmještanja prave svrhe ubojstva, kako velikaša, tako i Makara, iako posve patološkog i neetičnog karaktera, te posljedičnog upisivanja „trovanja nevinih“ (odnosno, ideje da se takva *pustolovka* planira udati za „časnog“

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, iznenađujuća 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 Anzelmom 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“, ovog puta ne u seksualnom smislu, već u „pravosudnom“ kontekstu organa vlasti. 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 priskrbila 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 konceptata *spašene* i *nespašene žene* predstavlja distinkciju između karakterizacija pojedinih ženskih likova unutar romana *Tajna Krvavog mosta* te je periodično najavljivana 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 Lowella: *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 korespondira prijevodu termina o kojima je u spomenutoj argumentaciji riječ: *female* i *feminine*, pri čemu *female* označava *oznaku spola koji rađa 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 rađa, 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-varijacija, 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 – diktira 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* određenim rodom, budući da je razvidno usmjeravanje ženskog tijela spram *delikatnosti* spomenute u prethodnom paragrafu, pri čemu je prilično evidentno da manjak delikatnosti vodi, ako ne indirektnoj društvenoj osudi, onda u svakom slučaju društvenoj nezainteresiranosti. Ovoga je svjesna i Zagorka, te spram toga konstruira ženske likove: Giulia je *nježna mala pojava* (Jurić Zagorka, 2004, p. 41), njezin stariji alter ego, barunica Lehotska je *visoka i vitka* (Jurić Zagorka, 2004, p. 68), Stanko je *milih očiju i vitkog stasa* (Jurić Zagorka, 2004, p. 69), Ružica je *lijepa i dražesna* (Jurić Zagorka, 2004, p. 359), jedino je Lizeta Vojnić *gojazna četrdesetogodišnja žena*, te je jednako tako jedini ženski lik koji je otvoreni predmet muške averzije, ne zbog svojeg izgleda, već promiskuiteta (ovo je važeće do trenutka otkrivanja Julijine osvete). Drugim riječima, Zagorka namjerno odabire karakterizaciju koja implicira žensku poželjnost, vitkost, fragilnost, dražesnost i delikatnost. U trenutku sukoba s ovim obilježjima nastupa osuđivanje žene kao nepodobne, pri čemu rodna norma implicira da žena izlazi iz kalupa proizašlog iz spola. Time je vidljivo funkcioniranje rodne matrice i normalizacije rodno/spolnih očekivanja, koje su zasnovane na arbitrarnim tumačenjima proizašlima iz fizioloških obilježja.

Pa ipak, spomenuta normalizacija razorna je upravo zbog društveno ustanovljenog matrice rodni očekivanja i rodni zahtjeva. Ellmann pritom spominje objavu *The Pall Mall Gazettea*¹²⁷, pri čemu je normalizacija rodne neravnopravnosti otkrivena u obrtaju: *Indikativna objava iz 1899: „One dame nisu. Jedina pogodna riječ za njih jest riječ pogrde – ženske.“* (Ellmann, 1968, p. 84) De Beauvoirina formulacija *postajanja ženom* nastaje sedamdeset četiri godine nakon ove objave, zbog čega je interesantna činjenica da je čak i prije otvorenog razlučivanja između spola i roda postojala neskrivena ideja kako je žena ne samo osuđena na manjkavost vlastitog spola, već je, ukoliko se nije trudila isto kompenzirati (apropriacijom rodni očekivanja), bila osuđena na bivanje upravo toga što jest – žena, ili bolje rečeno, ženska. Ova ideja nadilaženja ženskog spola prema patrijarhalnom viđenju,

¹²⁷ Na ovu se objavu referira i članak iz *Chicago Tribunea* (Anon., 1965), odakle je vidljiv izvor citata kojeg Ellmann navodi (izvor je izostavljen u argumentaciji *Thinking About Women*). Članak komentira revolt protiv riječi *žensko* s obzirom na njegovu pejorativnu pozadinu. Usprkos činjenici da je dotična oznaka za osobe ženskog spola doista opetovano tendirala depikciji ženske drugorazrednosti spram muškarca, ključni značaj ove izjave orijentiran je na implikacije ženskog spola koje su – ukoliko žena ne doraste očekivanjima - uvreda.

predmet je oštre feminističke kritike, pa tako Ellmann ironično zaključuje: *Srećom, neke se žene mogu spasiti. Dobrim manirima ih se prevodi iz ženskih u dame; a talentima u ženstvena stvorenja (ili čak u „klasične heroine“)*. Zagorkina kritika kreće se u istom smjeru: žena koja ne nadilazi manjkavost vlastitog spola jest nepoželjan hajduk kojeg će se izopćiti iz društva, bez obzira na diskutabilnost ideje da je dotična ikada zapravo bila u društvu iole poželjna. Usprkos pozicioniranju likova spram ustanovljene patrijarhalne matrice – hrabar poželjan muškarac pobjeđuje zločince i ženi se milom, nedužnom djevojkom, a žena koja nije nedužna (štoviše, koja je podlegla patologiji uslijed muške okrutnosti) je zločinka pa je odstranjena – Zagorka otpočetka romana izravno upisuje patrijarhalna očekivanja spram žene: ukoliko je muškarac predodredi kao objekt nasilnog ugađanja vlastitom egu, za to će biti osuđena ona – opetovano – pri čemu joj je jedina (prividna) mogućnost izgon iz društva. Giulijin lik isprva je pozicioniran kao objekt muške seksualne fiksacije, a potom muškog nadmetanja, pri čemu Zagorka indirektno ilustrira da – iako neke žene imaju apsurdan potencijal da budu izabrane da ih muškarac *spasi* – nekim je, pak, ženama *a priori* ta mogućnost oduzeta, te je jedino što im preostaje pomiriti se s time. Ova se poanta ocrta u već prethodnoj dilemi je li Giulia nakon izгона imala mogućnost vratiti se i od Makara tražiti pravdu, budući da ju je isti već jednom uspješno izgonio upravo u dogovoru s njezinim bivšim ljubavnicima. Rodna su mjerila ovime vidno različita: muški razvrat je kontekstualiziran ženskom *obmanom* (ovu tezu, kao što je prethodno analizirano, izražava Meško, a i Makar idejom da mu se Giulia *nametnula*), a ženski razvrat ne samo da nije amoralan i predmet osude kao što bi trebao biti/jest i muški razvrat – što nije, budući da je vidno racionaliziran – već je potvrda da je ta žena upravo ono što jest – *ženska*. Žena koja, s druge strane, ima potencijal od muškarca biti pretvorena u damu ne samo da nije promatrana istim standardima kao muškarac, već je apsolutno nužno ne samo da nadilazi vlastiti spol (odnosno da bude, kako to Meško zahtijeva od Ružice, *nježna, plaha i dobra pjesnička duša* (Jurić Zagorka, 2004, p. 358)) nego i da pristaje na racionalizaciju muškog amoralnog ponašanja.

Procedura *spašavanja žene*, odnosno, apropijacija 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/nepašavanja*. Za potrebe ovakve sinteze nužno je prvenstveno predočiti shvaćanja samih metoda promišljanje analiziranih likova u kontekstu *spašenosti/nepašenosti*.

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 Kravog mosta, druga je točka analizirala njihovu međusobnu interakciju, ali i interakciju s drugim likovima u romanu, prethodno najavljenju 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 ženski normativ 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 teksta 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 „prepuste iluziji što je priča stvara“ (...). Štoviše, bilo je nužno ustvrditi da istoj iluziji (...) podliježemo i dok susrećemo druge ljude u „stvarnom životu“, što je zabludnu 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 točki 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 rodnom 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 njezine prolifichnosti 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 pripovjednih 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 čitatelju nerazjašnjeni; Makar otkriva da je Giulia spašavala žene kažnjene zatvaranjem u tamnicu (Jurić Zagorka, 2004, p. 52)¹²⁸, baš kao što će Stanka iz tamnice spasiti Anzelma, a pritom će ujedno Beata prigrliti Stanku, odnosno, poslati je Lehotskoj da je ona „prigrli“; plemići konstatiraju da je Stanko s obzirom na izgled neupitno krvnog srodstva s Lehotskom¹²⁹; Stanka se na Meškov nagovor preodijeva u Giuliju (Jurić Zagorka, 2004, p. 245)¹³⁰ 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 naručivanje ubojstva premješta s Makara na Lehotsku); Stanka se odijeva i kao bijela dama (isto čini i Lehotska s Pavlom) te Mešku ostavlja 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 Katarina¹³¹, ali je u pogledu ovog noćnog incidenta inkriminirana Ružica vlastitim šalom kojeg Meško otima bijeloj dami, uzimajući pritom upravo dio s Ružičinim inicijalima¹³²; 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 potajice šulja oko prostora u kojima se odvijaju scene u romanu i prisluškuje interakciju likova), kao i Stankinom noćnom šuljanju (pri čemu potajice dolazi Mešku). Moguće je zaključiti kako je ovakvo zbližavanje pripovjednih 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 - *Zaista, neobično lijep stas! – dometne* [Meško].

- *To najbolje dokazuje da je krvni rođak lijepo Katarine. To je njezina rasa! – reče protonotar* (Jurić Zagorka, 2004, p. 120).

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 drše 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 povezivana s Giulijom) nije prikazivala na prozoru kao duh, već kao neidentificirana vještica – za što je u toj sceni Makar direktno optužuje – ona ipak koristi izraz duha.

¹³¹ Ova je točka predstavlja dvostruku povezanost upravo s obzirom na odmak od iste, naime, na čitavu situacija s katarinčicama referira se i Meško nakon vjenčanja sa Stankom: *Gledaj, Stanka, vrt je pun đurđica! Naš je cvijet katarinčica, ali nisam mogao čekati dok katarinčice ne procvatu! Čekat ćemo ih zajedno pod ovim mojim krovom.* (Jurić Zagorka, 2004, p. 729) Ovakvu Zagorkinu odluku u pogledu naracije moguće je tumačiti ne samo u kontekstu komparacije *spašenosti/nespašenosti* i usporedbu Stanka-Lehotska, već i kao aluziju na karikaturni završetak romana, budući da je ideja ljubavi – katarinčice – odsutan i kod zaruka s Lehotskom, ali i na kraju, kao što je indirektno razvidno, i kod Stanke.

¹³² 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 suprugovom odlukom da je pokuša ubiti; Stanka pak ogorčeno ustanovi da je ona zapravo prilično potrošan materijal u društvu kojem ne pripada niti u ekonomskom, niti ikakvom emocionalnom smislu, dok Ružica ustanovi okrutnost obezvrjeđivanja žena putem kombinacije izdajstva majke i voljenog muškarca; iako se ovo izdajstvo razotkriva kao laž, ostaje neupitno majčina odluka da je žrtvuje 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 društvenog 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 ili o biografiji: Tri međusobno isprepletene 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 Krvavog mosta* kroz suštinski koncept *spašenosti/nespašenosti* 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 patrijarhatu¹³³ obustavljaju, dok Giulijin-Julijin doživi patološku eksploziju brutalne osvetoljubivosti. Pritom se ovo obustavljanje otpora opetovano dokazuje: Stanka – kao što je vidljivo iz analize njezina lika – Mešku u brojnim prilikama i ulogama izražava odanost i podložnost, te mu u dva navrata izravno spašava život, dok se Ružica pristaje vratiti Đuri usprkos manjku konfrontacije u vezi njegove neiskrenosti i auto-viktimizacije, te mu i prije toga izražava dobre želje, pri čemu je vidljivo da bez obzira na kritiku patrijarhata, instinktivno iskazuje ili poslušnost ili manjak direktne konfrontacije s muškarcem prema kojem gaji emocije. Time posljedično ovakva internalizacija nužnosti muškog odobrenja uvjetuje integriranost u društvo, to jest, *spašenost* u vidu sretne udaje za željenog muškarca. Premda ovakva narativna konstrukcija prividno aludira internalizaciju rodne norme, idejna je okosnica, kao što to primjećuje Marija Ott Franolić u svojem tekstu *Brak kao norma: važno je samo udati se*, posve drugačijeg karaktera. Premda i Stanka i Giulia na koncu romana pristaju na patrijarhalnu normu muškog odobrenja i *spašavanja*, dotično je pristajanje također (kao i segment Giulijine *nespašenosti*), trenutak Zagorkine kritike, poklapajući se s argumentacijom koju iznosi Franolić: *Dva su razloga koja, prema Beauvoir,*

¹³³ Stanka ovaj otpor demonstrira prema muškoj figuri u širem, labavijem smislu riječi, kada po povratku od Žigrovićevog neuspješnog pokušaja ubojstva optužuje Meška da je njegov manjak pažnje uvjetovao Stankov nestanak. Međutim, ova ideja odsustva Meškove zaštite nije kritika patrijarhatu kritike radi, već tendira zahtjevu za zaštitom, odnosno *spašavanjem* i emocionalnom razuvjeravanju. Otpor je u naravi usmjeren na žensku perpetuaciju obezvrjeđivanja žena, budući da – premda Stankina trauma izvorno potječe od muške okrutnosti – naknadno se pripisuje na traumu zbog ženske, pseudo-majčinske figure, slično kontekstu Ružice, ali se obje, za razliku od Beate/Lehotske, upuštaju u dijaloško savezništvo dviju sudionica, za razliku od Giulije-Julije, koja se ne miri ni sa muškom, ni sa ženskom figurom te posljedično dokida bliskost sa svakim drugim likom, izuzevši savezništvo sa samom sobom.

opravdavaju nužnost ženine udaje: mora roditi 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 Ružičinog 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 oslobođenju* (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 društvo biva zapravo dokinuta prije početka radnje romana, budući da je otpočeta obilježena ne čak kao kao romantično ili društveno, već puko seksualno vlasništvo muške figure. Bepo je odbacuje nakon što je obeščaćena od strane Makara te ju koristi kao metodu osвете drugoj muškoj figuri, a ovaj je – spašavajući vlastiti život – prisilno oženi i potom osudi radi seksualnog razvrata, pritom licemjerno kamuflirajući vlastiti razvrat. Dotično licemjerje 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 degutantnija kad se usporedi najprije s činjenicom da je Meško – čuvši ovu izjavu od Makara i uvjerivši se da je pokušao Lidiju ubiti, prethodno je mrcvarivši izgladnjivanjem zatočenu u kuli – posljednično optužio Lehotsku 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 karikaturalni prikaz izlaženja iz spolno/rodne uvjetovanosti, već se podmuklo ruga nećaku 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 ruga 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 posljednično 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* naglašeno ocrтана 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 *damom* Makar demonstrira posljednjim instancama Giulijine podređenosti: *bilo joj je tek petnaest godina, ali se umjela vladati kao otmjena gospođa* (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 Bepovom žrtvovanju zaručnice, ili, s druge strane, pristanak na odbačenost iz društva u koji je dovedena prisilno. Kao što je prethodno naznačeno prilikom analize, diskutabilno je raspravljati o tome koje su opcije u kontekstu romana Giuliji bile doista dostupne, osim očite mogućnosti života iz tajnosti, odnosno, pristajanja na Makarovo žrtvovanje žena (koje se očituje i u kontekstu Lidije). Mogućnost pravde već je prethodno također naznačena kao diskutabilna, s obzirom na to da ne samo da Giulijin život svjedoči manjku jednake pravde za oba spola, već se ponovna seksualna objektivacija i manjak poštovanja prema ženskoj figuri 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 tendirati patološkom kažnjavanju muške okrutnosti kao logičke greške, budući da se u tom smislu niti ne revanšira niti ju osuđuje, već ju reaplicira u proces apropijacije 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 suđenja. Ova mogućnost izostaje, budući da je ženski amoral odbačen kao potvrda stereotipizacije drugorazrednosti ženskog spola, dok je muški amoral racionaliziran u svrhu zadržavanja dominantne pozicije. Prenaglašen sretni završetak pritom otkriva manjak konfrontacije rodne nejednakosti i normalizaciju patrijarhalne matrice, u kojoj se figura ženskosti 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 promišljanju ženskosti i ženskog lika. Premda je roman objavljivan početkom dvadesetog stoljeća, dok sama radnja seže još dalje u prošlost, prikaz patrijarhalnog normativa uvelike korespondira aktualnom rodnom normativu, usprkos dovitljivom 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 tendiranja 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 omalovažavanju 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 arbitrarnog 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, prividno povlađujući patrijarhalnoj 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 muško obezvjeđivanje 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 podliježe vlastitim očekivanjima te poziva na očitovanje, pri čemu *a priori* ne uviđa ne 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 tobožnjoj inherentnoj histeričnosti, već dotični postupci predstavljaju reakcije na traumatična iskustva. Raskid sa stereotipom *zatočenosti*, kao idejom ženske inherentne ograničenosti koja je oprostiva ukoliko je podređena muškoj kontroli, najočitiiji 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 izгона. 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, zatupljenost muških likova vlastitim seksualnim fiksacijama (kao kod Meška i Đure) supostavljena je Stankinom razlučivanju Lehotskinih manipulacija, Ružičinom osvještavanju muškog obezvrjeđivanja te posebice Lehotskinom/Beatinom konstrukcijom kažnjavanja patrijarhalne matrice. Stereotip *spiritualnosti*, ideje žene kao potencijala muškog pročišćavanja i oplemenjivanja, iznova u fokus stavlja Lehotsku, koju muška perspektiva vidno pozicionira u prostor puke seksualne satisfakcije, zbog čega ona predstavlja dvostruku kritiku ovog stereotipa, budući da prividnom nedužnošću i čistoćom raskrinkava i upravlja muškom objektifikacijom. Trostruki stereotip *iracionalnosti* ogledan je u primjeru Ružice kao dvorske lude u kontekstu osude Meškove objektifikacije Lehotske. Raspad ideje o ženskoj

ograničenosti ocrtava se i u Lehotskinim manipulativnim konstrukcijama, ne samo u organizaciji ubojstava te poigravanjem objektivizacijama 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“ Stankin 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, premda eventualna problematičnost njezinog mogućeg promiskuiteta uopće nije pozicionira u njihovom međusobnom odnosu (budući da ga nema), već u njegovoj romantično-seksualnoj fiksaciji. Koncept *bludnice* najizraženiji je kod Giulije. Primat muške želje i problematičnost očekivane ženskosti kao prostora ispunjenja 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 objektivizacije 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 društvo. 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 usmjerena ka 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 riječ o pokušaju muške figure da je se otarasi. Izgon iz društva uvjetuje, pak, internalizaciju ideje *vještičjeg auto-egzorcizma*, patološke reakcije na višeslojnu traumu u vidu revanširanja oduzimanjem života, ovoga puta muškoj figuri/figurama. Usprkos opravdanoj etičkoj osudi okrutnosti ženskog lika, dotična ne polazi od osude *per se*, već od kažnjavanja ženske figure i minorizacije problematičnosti muške figure.

Analiza koncepta *spašavanja* i *nepašavanja* direktno razotkriva trostruki identitet nekadašnje Giulije kao jedinog *nepašenog* 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 otpočetak romana biva otpisana kao *nepašena*, izbačena iz društva u koji je prisilno odvedena uslijed višestruke muške okrutnosti (prvo u pogledu Makara i Bepa, a potom bivših ljubavnika). Perpetuacija podređenosti 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 gramatičkom 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 odbačene muške figure kao personifikacije traume) ilustrira željeni prijelaz iz traumatizirane, zaposjednute i odbačene ženskosti u uklanjanje podvojenih rodni standarda i priznavanje ženskog integriteta. Psihopatologija prijelaza pritom ne insinuira izuzetost od etične i moralne procjene, već istu nastoji evocirati u vidu rasvjetljavanja neravnopravnosti rodni 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 aproprijaciji okrutnosti i nadmoći (proizašle iz muške patrijarhalne figure), već u sebi sadrži borbu prisvajanja ženskog integriteta ocrtanog kao tuđe vlasništvo 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 muškosti i ženskosti ne samo u javnom, društvenom smislu, već i u sferi privatne dinamike, budući da u oba slučaja sudjelovanje muške i ženske figure funkcionira u maniri nasilne tajne, pretpostavljene neprovidnosti i izmještenosti. Završna je kritika ovog motiva, dakle, što se u razotkrivanju ove dinamike nalazi upitnom metoda razračunavanja s istom, pri čemu je sukob apostrofirani patološkim *spašavanjem* ženskog integriteta i problematike posljedične *nespašenosti* u društvenom smislu, kao konstitutivnog elementa raskrinkane tajne Krvavog mosta.

4. Literatura

- Bilgrami, A., 2006. Notes toward the Definition of 'Identity'. *Daedalus*, Vol. 135(No.4), pp. 5-14.
- Brothers, D., 2008. *Toward Psychology of Uncertainty: Trauma-Centered Psychoanalysis*. Vol. 27 ur. New York: Taylor & Francis Group.
- Butler, J., 1986. Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*. *Yale French Studies*, No.72, pp. 35-49.
- Butler, J., 2004. *Undoing Gender*. New York and London: Routledge.
- Čale Feldman, L., 2001. *Euridikini osvrti*. Zagreb: Naklada MD, Centar za ženske studije.
- Čale Feldman, L. i dr. ur., 2016. *Crveni ocean: Prakse, taktike i strategije rodnog otpora. Radovi sa znanstvenog skupa "Marija Jurić Zagorka – život, djelo, naslijeđe / Prakse, taktike i strategije rodnog otpora održanog 20.-21. studenog 2015. u sklopu devetih Dana Marije Jurić*. Zagreb: Centar za ženske studije.
- Čale Feldman, L. & Tomljenović, A., 2012. *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam International.
- Čale Feldman, L., XLI (1997). Žensko za muško i muško za žensko u starijoj hrvatskoj dramatici. *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti*, pp. No. 3 (153-230).
- Culler, J., 2001. *Književna teorija - vrlo kratak uvod*. Zagreb: AGM.
- Dremel, A. i dr. ur., 2015. *Kako će to biti divno! Uzduž i poprijeko. Brak, zakon i intimno građanstvo u povijesnoj u suvremenoj perspektivi. Radovi sa znanstvenog skupa "Marija Jurić Zagorka – život, djelo, naslijeđe..." održanog 20.-22. studenog 2014. u sklopu osmih Dana M.J.Z.* Zagreb: Centar za ženske studije.
- Ellmann, M., 1968. *Thinking About Women*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Freud, H. C., 2011. *Electra vs Oedipus: The drama of the mother–daughter relationship*. London and New York: Routledge.
- Grdešić, M., ur., 2009. *Mala revolucionarka: Zagorka, feminizam i popularna kultura. Radovi sa znanstvenog skupa "Marija Jurić Zagorka - život, djelo, naslijeđe / Feminizam i popularna kultura" održanog 28. i 29. studenog u Zagrebu u okviru dana Marije Jurić Zagorke 2008*. Zagreb: Centar za ženske studije.
- Grdešić, M. & Jakobović Fribec, S. ur., 2008. *Neznana junakinja - nova čitanja Zagorke. Radovi sa znanstvenog skupa "Marija Jurić Zagorka - život, djelo, naslijeđe" održanog 30.11. i 1.12.2007. u okviru dana Marije Jurić Zagorke*. Zagreb: Centar za ženske studije.

- Jameson, F., 2002. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge.
- Jurić Zagorka, M., 2004. *Tajna Krvavog mosta*. Zagreb: Školska knjiga i Naklada Marija Jurić Zagorka.
- Lasić, S., 1986. *Književni počeci Marije Jurić Zagorke. Uvod u monografiju*. Zagreb: Znanje.
- Leary, M. R. & Tangney, J. P. ur., 2012. *Handbook of Self and Identity*. 2nd Edition ur. New York and London: The Guilford Press.
- Michelson, L. K. & Ray, W. J. ur., 1996. *Handbook of Dissociation: Theoretical, Empirical, and Clinical Perspectives*. New York: Springer Science+Business Media.
- Moi, T., 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge.
- Sablić Tomić, H., 2002. *Intimno i javno. Suvremena autobiografska proza*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Shulga, T. I., Savchenko, D. D. & Filinkova, E. B., 2016. Psychological Characteristics of Adolescents Orphans with Different Experience of Living in a Family. *International Journal of Enviromental & Science Education*, Vol. 11, pp. No. 17 (10493-10504).
- Stets, J. E. & Burke, P. J., 2000. Identity Theory and Social Identity Theory. *Social Psychology Quarterly*, Vol.63(No.3), pp. 224-337.
- Stolorow, R. D., 2011. *World, Affectivity, Trauma: Heidegger and Post-Cartesian Psychoanalysis*. Vol. 35 ur. New York: Routledge.
- Vukelić, D., 2011. *Fenomen progona vještica u Zagrebu i problemi identiteta u popularnom historijskom romanu Marije Jurić Zagorke "Grička vještica" (znanstveni rad)*. Zagreb: Poslijediplomski studij hrvatske kulture, Filozofski fakultet.
- Wolfreys, J., 2000. *Readings: Acts of Close Reading in Literary Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- 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

Anon., 1965. *The Fall of 'Female' (Chicago Tribune)*. [Mrežno]

Available at: <http://archives.chicagotribune.com/1965/04/14/page/16/article/the-fall-of-female>
[Pokušaj pristupa 13 7 2017].

En.oxforddictionaries.com, n.d. *Definition of female in English*. [Mrežno]

Available at: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/female>
[Pokušaj pristupa 13 07 2017].

En.oxforddictionaries.com, n.d. *Definition of feminine in English*. [Mrežno]

Available at: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/feminine>
[Pokušaj pristupa 13 07 2017].

Enciklopedija.hr, n.d. *hetera*. [Mrežno]

Available at: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=25282>
[Pokušaj pristupa 13 07 2017].

Enciklopedija.hr, n.d. *Jurić Marija – Zagorka*. [Mrežno]

Available at: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=29566>
[Pokušaj pristupa 03 05 2017].

Enciklopedija.hr, n.d. *Marija Terezija*. [Mrežno]

Available at: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38929>
[Pokušaj pristupa 03 05 2017].

Fribec, S. J., 2005. *Zagorka - protagonistica nenapisane povijesti hrvatskog feminizma*. [Mrežno]

Available at: <https://ravnopravnost.gov.hr/arhiva/marija-juric-zagorka/zagorka-protagonistica-nenapisane-povijesti-hrvatskog-feminizma/1538>
[Pokušaj pristupa 14 07 2017].

Hjp.znanje.hr, n.d. *kràbulja*. [Mrežno]

Available at: http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=elluXBA%3D
[Pokušaj pristupa 15 07 2017].

Hjp.znanje.hr, n.d. *lògos*. [Mrežno]

Available at: <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>
[Pokušaj pristupa 14 06 2017].

Hjp.znanje.hr, n.d. *pàtos*. [Mrežno]

Available at: http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eV9kURg%3D
[Pokušaj pristupa 14 06 2017].

Matotek, V., 2010. *Prava žena kroz povijest*. [Mrežno]

Available at: <http://povijest.net/prava-zena-kroz-povijest/>
[Pokušaj pristupa 01 06 2017].

Merriam-webster.com, n.d. *Definition of pathological*. [Mrežno]
Available at: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pathological>
[Pokušaj pristupa 15 07 2017].

Odak, D., 2013. *Zagrebački Krvavi most*. [Mrežno]
Available at: <http://povijest.net/zagrebacki-krvavi-most/>
[Pokušaj pristupa 14 07 2017].