Stereotipija u prikazu ženskoga lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay

Oklopčić, Biljana

Source / Izvornik: **FLUMINENSIA : časopis za filološka istraživanja, 2008, 20, 99 - 118**

Journal article, Published version
Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:678847

Rights / Prava: Attribution 3.0 Unported/Imenovanje 3.0

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Biljana Oklopčić

STEREOTIPIJA U PRIKAZU ŽENSKOGA LIKA U GENEALOŠKIM CIKLUSIMA WILLIAMA FAULKNERA I MIROSLAVA KRLEŽE: *EULA VARNER SNOPES I CHARLOTTA CASTELLI-GLEMBAY*

dr. sc. Biljana Oklopčić, Filozofski fakultet, Osijek, izvorni znanstveni članak

UDK 821.163.42.09 Krleža, M.
821.111(73).09 Faulkner, W.

Definirane kao genealogije, Faulknerova snopeska trilogija (The Hamlet, The Town, The Mansion) i Krležina glembajevska trilogija (Gospoda Glembajevi, U agoniji, Leda), zajedno s pripadajućim im pripovijetkama, novelama i romanima, dijele mnoštvo zajedničkih osobina. Jedna od njih je i stereotipija u prikazu ženskoga lika. Eula Varner Snopes kao posrnula južnjačka ljepotica i, kasnije, kao rehabilitirana južnjačka majka, te Charlotta Castelli-Glembay kao nietzscheanska žena-mačka i fatalna žena dokaz su stereotipije u prikazu ženskoga lika kao jedne od dominantnih osobina genealoškoga ciklusa kao književne (pod)vrste.

Ključne riječi: *genealogija, Miroslav Krleža, William Faulkner, stereotip, Eula Varner Snopes, Charlotta Castelli-Glembay*

Uvod

Miroslav Krleža i William Faulkner dva su autora koja, na prvi pogled, nemaju puno toga zajedničkoga, jer pripadaju ne samo različitim nacionalnim književnostima nego i različitim klasnim i kulturalnim kontekstima. Faulkner, kao pripadnik stare južnjačke aristokracije, nije mogao, ili želio, pobjeći "teretu južnjačke prošlosti" – sjeni ropstva, rekonstrukcije i Jim Crow zakona, mitu o plantaži i južnjačkoj aristokraciji koji je postao jednom od dominantnih tema u njegovu književnome opusu. Krleža pak kao protivnik aristokracije i građanstva, nije prezao od kritičke, povremeno čak i žučne, raščlambe svega što je imalo klasni predznak. Kulturalni i povijesni miljei kojima su se Faulkner i Krleža kretali također ne pokazuju nikakvu sličnost, jer su određeni vrijednostima suprotnoga predznaka: u Faulknerovu slučaju radilo se o nužnosti

preživljavanja u izrazito potrošački orijentiranome američkome društvu zbog čega je ponekad bio prisiljen pisati isključivo za novac. Krleži su pak, njegovo književno stvaralaštvo, kao i vrijeme i kulturalni kontekst u kojima je živio, često služili kao sredstvo ideološke kritike. Zbog svega toga Krleža je, za razliku od Faulknera koji nikad nije otvoreno i javno izrazio svoje stranačku ili političku pripadnost, uvijek isticao svoje komunističke stavove i sudjelovao u političkim polemikama vezanim uz aktualna državna zbivanja. Potrebno je još samo dodati kako su razlike u klasnim, kulturalnim, povijesnim i političkim kontekstima u kojima su Faulkner i Krleža živjeli i stvarali svoje opuse utjecale i na stil njihove proze: "dok je Krleža ponajprije politički pisac razapet između ideologije i poezije, (...) Faulkner je možda najbliži povijesnoj svijesti kao locusu svoje proze" (Bašić, 1996: 130).

Usprkos razlikama, koje se čine nepremostivima, i Faulknera i Krležu ipak povezuje nekoliko zajedničkih odrednica. Najveću sličnost vjerojatno treba potražiti u njihovoj "intenzivnoj, premda ne nužno otvoreno artikuliranoj svijesti (...) o rubnom, izrazito neprivilegiranom statusu njegove zemlje (regije), njezinim provincijalnim prilikama i siromaštvu, kulturnoj i političkoj zaostalosti, životarenju na marginama Zapadnoga svijeta" (Bašić, 1996: 123). Osim toga, obojica su modernisti povezani sličnom povijesnom i geografskom topografijom koja ponekad ima biografski pečat, "oba književna pothvata izazvala su društvene skandale" (Donat, 2002: 263), jedna je od dominantnih tema njihovih književnih opusa obitelj. Pronašavši nepresušno vrelo inspiracije u (kritici) obitelji, i Faulkner i Krleža pridružili su se ne malome broju pisaca genealoških romana i ciklusa u različitim nacionalnim književnostima. Osim zajedničke teme, i iz nje proisteklih motiva, oba autora dijele i sličan pristup ženskome liku u svojim genealoškim ciklusima. On je, uz poneki izlet u subverzivno, transgresivno i gotovo sućutno poimanje žene, za njih gotovo uvijek stereotip, personifikacija, neosoba.

Uzevši u obzir sve do sada rečeno, u ovome ću radu staviti naglasak kako na povezivost Faulknera i Krleže genealoškom temom, tako i na iznimnu važnost stereotipije u prikazu ženskih likova u genealoškim ciklusima o Snopesima i Glembajevima. S obzirom na kritičarsku "zapostavljenost" ove poveznice i kompleksnost njezina iščitavanja, nametnula mi se kao izvrstan izbor u promišljanju njezine važnosti, ne samo u hrvatskoj nego i u svjetskoj genealoškoj književnoj produkciji. Polazeći od pretpostavke kako su Faulknerov ciklus o Snopesima i Krležin ciklus o Glembajevima svoje mjesto pronašli unutar genealoškoga diskursa, prvi će se dio ovoga rada koncentrirati na osnovne postavke genealoškoga književnog diskursa. Drugi će dio ovoga rada istražiti stereotipnost ženskoga lika u snopeskome i glembajevskome genealoškome ciklusu pri čemu će se naglasak staviti ne samo na osobine ženskih stereotipa, nego i na (kon)tekst njihova iščitavanja. U trećem ću dijelu, na primjeru Charlotte Castelli-Glembay i Eule Varner Snopes, pokazati kako izgleda, i funkcionira, stereotipija u prikazu ženskoga lika u Faulknerovu i Krležinu genealoškome ciklusu. Zaključit ću rad, uzimajući u obzir moguće primjedbe, s kritičkim sažetkom teme, ali i s mogućim prijedlogom novih,

subverzivnih, iščitavanja ostalih ženskih likova (Laure Lenbachove i Linde Snopes Kohl) u ciklusu o Snopesima i ciklusu o Glembajevima koji, kao takvi, mogu postati osnovom novoga rada i drukčijega pristupa ženskome liku u Faulknerovom i Krležinom ciklusu.

O genealogiji[1]

Kao "metoda otkrivanja *rodoslovnoga stabla*[2] pojedincu, pojmu ili pojavi" (Biti, 1997: 110), genealogija se kao povijesni pojam pojavljuje već između 1250. i 1300. U suvremenu filozofiju prvi ju je uveo Friedrich Nietzsche svojom *Genealogijom morala* (1887) u kojoj je, razgrađujući prividno neupitne vrijednosti u proturječne kategorije, podrijetlo morala potražio u "onom dokumentarnom, onom zbilja ustanovljivom, onom što je zbilja tu bilo"[3] (Nietzsche, 2004: 15) kao i u "poznavanju uvjeta i okolnosti" (Nietzsche, 2004: 14). Skoro stoljeće kasnije Michel Foucault definira genealogiju kao "oblik povijesti koji vodi računa o konstituciji znanja, diskursa, polja subjekata itd., bez potrebe da se obraća nekom subjektu koji bi bio transcedentan u odnosu na polje događaja koje pokriva u svom praznom identitetu tijekom povijesti" (Foucault, 1994: 149). U Foucaultovoj genealogiji, kao analizi povijesnoga podrijetla, usmjerenoj otkrivanju "zamršenosti, krhkosti i nepredvidivosti koje okružuju povijesni događaj"[4] (Smart, 2002: 49), ništa nije stalno, ili stabilno, pa čak niti subjekt kao takav. Razloge tomu Foucault pronalazi ne samo u kontinuiranoj institucionalizaciji različitih vrsta nasilnih ponašanja u sustave vlasti, nego i u utemeljenosti genealoške analize u "vremenu i mjestu" (Smart, 2002: 50).

U međuprožimanju povijesnih i filozofskih genealogija svoje je mjesto pronašla i književnost, jer se pojam genealogije ili genealoškoga ciklusa u književnosti javlja nekako u isto vrijeme tj. u drugoj polovini devetnaestoga stoljeća – kao dio književne produkcije realizma i naturalizma, a kasnije, u dvadesetome stoljeću, i modernizma. Do pojave genealoškoga ciklusa kao književne vrste, koja se u prvo vrijeme nastanka genealoških ciklusa odnosila prvenstveno na roman utemeljen na "redanju karaktera iz nekoliko generacija iste porodice i na analizi i društvenoj ili biološkoj motivaciji njihova propadanja" (Flaker, 1998: 368), dolazi zbog ekonomskih, političkih i kulturnih promjena u drugoj polovini devetnaestoga stoljeća. Ove su promjene potaknuli, i nametnuli, razvoj građanstva, kao dominantne klase, i dominacija kapitalizma, kao osnovnoga društveno-ekonomskog sustava. Prirodne znanosti i liberalniji pristup životu također su postali važni čimbenici u tom procesu. Sve ove pojave zajedno reflektirale su se i u književnosti koja je stavila naglasak na "sredinu (*milje*)" (Slamnig, 1999: 207) i uporabu

---

[1] Uz Ivu Vidana i njegov *Engleski intertekst hrvatske književnosti: Ciklus o Glembajevima u svom evropskom kontekstu*, usporedbom Faulknera i Krleže bavi se i Sonja Bašić (vidi: "Vampir povijesti: Joyce, Faulkner i Krleža") te autorica rada (vidi: "Snopeske i glembajevske genealogije Williama Faulknera i Miroslava Krleže).

[2] Kurziv autorice.

[3] Zbog potrebe rada autorica je izvršila promjene u deklinaciji pojedinih riječi.

[4] Ako nije drukčije naglašeno, radove s engleskog jezika prevela je autorica rada.

"povijesne, fiziološke i druge dokumentacije"[5] (Slamnig, 1999: 207) pri stvaranju književnoga djela.

Začetnik je genealoškoga romana, i genealoškoga ciklusa, Emile Zola. Njegov ciklus o Rougonima i Macquartima (1871-1893) kombinacija je povijesne "svijest[i] o konkretnoj uvjetovanosti prikazivanih okolnosti i njihova mijenjanja u vremenu" (Vidan, 1995: 136) i prirodno-znanstvenoga proučavanja što mu omogućava "prati[ti] pojedince koji čine porodicu (...) tako da im društvo u kojem žive i u kojem očituju i vrše svoje osobne talente i sklonosti, služi kao medij i okvir" (Vidan, 1995: 136). Produkcija genealoških romana/ciklusa nastavila se, nakon Zole, u različitim nacionalnim književnostima s *Gospodom Golovljovima* (1872-1876) Mihaila Jevgrafoviča Saltikova Ščedrina, *Buddenbrookovima* (1901) Thomasa Manna, *Thibaultovima* (1922-1940) Rogera Martina du Garda, *Sagom o Forsyteima* (1922) Johna Galsworthya, *Djelom Artamonovih* (1925) Maksima Gorkog, ciklusima o Sartorisima, Sutpenima, McCaslinima, Compsonima, Bundrenima i, naravno, *Snopesima* (1929-1962) Williama Faulknera, te ciklusom o *Glembajevima* (1928-1930) Miroslava Krleže.

Zajedničko svim navedenim genealoškim romanima/ciklusima njihova je odredivost sličnim strukturalnim, tematskim, karakterizacijskim i vremensko-prostornim čimbenicima. Oni tako zadržavaju motiv tjelesne degeneracije koji je u genealoški ciklus uveo Zola, ali napuštaju dokumentaristički način pisanja ili znanstvenu točnost genealoških karata. Pripadnici porodica nisu, kao u Zole, dio širega nacionalnoga konteksta, nego su, uglavnom, vezani uz zajedničko mjesto boravka koje, doslovno ili figurativno, napuštaju da bi se ponovno vratili. Povijesne i društvene promjene prikazane su kao vanjska ili unutrašnja, dakle subjektivna, percepcija nekog od likova. Karakterizira ih također i subjektivan doživljaj iskazan ili likom sveprisutnog autora, koji daje svoju sliku ljudi, okoline i događaja, ili načinom pripovijedanja o obiteljskim događajima iz perspektive jednoga od likova.

Stereotipnost ženskoga lika u snopeskoj i glembajevskoj genealogiji

Definirani kao genealogije, ciklusi o Snopesima i Glembajevima, uz mnoštvo zajedničkih strukturalnih, tematskih i vremensko-prostornih odrednica, dijele i sličan pristup ženskim likovima. Taj je pristup, osim povremenih subverzivnih upada[6] koji, kao takvi, mogu biti predmetom proučavanja jednog od autoričinih sljedećih radova, uglavnom utemeljen na stereotipnom prikazu žene, jer ju definira binaristički obojanim pojmovljem muške mizogine retorike.

Stereotipi, kao pokušaj, manje ili više nasilnoga, spajanja personifikacije i osobnosti zapravo su odraz duboko ukorijenjenoga straha patrijarhalnoga društva da bi žene

[5] Zbog potrebe rada autorica je izvršila promjene u deklinaciji pojedinih riječi.

[6] Primjer subverzivna ženskog upada u tijelo Faulknerove snopeske genealogije predstavlja lik Linde Snopes Kohl. U Krleže ova je uloga dana Lauri Lenbachovoj.

"mogle pobjeći patrijarhalnoj vladavini, da bi opreke bijel/crn, gospodar/rob, gospođa/prostitutka, čak muško/žensko mogle propasti u anarhičnoj konflagraciji prijeteći nestankom simboličkog poretka" (Roberts, 1994: XXI). Stereotip je siguran, jer predstavlja zatvorenu, ograničenu i lako upravljivu personifikaciju; osoba, nasuprot tome, predstavlja ono što je samovoljno i problematično, dakle, potencijalno opasno. No, stereotipi su, usprkos svojemu "mitološkome" podrijetlu, korisni, jer su osnova stvarnoga društvenog iskustva te, kao takvi, osiguravaju široki konceptualni okvir za analizu ženske rodne metafore. Iz ove perspektive treba pristupiti Faulkneru i Krleži, jer su i oni naslijedili sve, ili barem većinu, vrlina i mana sredina iz kojih su potekli, te ih, u svojim djelima, ponekad prihvatili, a ponekad odbacili pruživši tako kritičarima i interpretatorima mogućnost iščitavanja i njih i njihovih književnih opusa kao proizvoda mjesta i vremena u kojima su živjeli.

Tvorba ženskog identiteta u Krležinu glembajevskome ciklusu, osim likova poput Laure Lenbachove i, djelomično, sestre Angelike, kulminacija je stereotipnoga prikaza žene prisutnog u Krležinu književnome stvaralaštvu od njegove pojave na hrvatskoj književnoj sceni. Sam stereotip žene, kao i varijacije istog, proizvod je i rezultat, ne samo Krležina iščitavanja Nietzschea, i konzekventno njegova antifeminističkoga razmišljanja, nego i društveno-kulturalnoga stava prema ženi toga vremena. Prvi dio ove tvrdnje svoju potvrdu pronalazi kako u Krležinu odmaku od apsolutnoga ženstva po principu Weininger – Strindberg – Przybyszewski kojeg smatra "glupim"[7] (Krleža u Malinar, 1975: 497) i "jeftinom robom"[8] (Krleža u Malinar, 1975: 497), jer polazi od pretpostavke kako je "žena alogična, amoralna, po prirodi neiskrena i promiskuitetna, te je jedino rješenje za oba pola seksualno suzdržavanje koje će ih očovječiti" (Suvin, 1981: 75) tako i u njegovu odmaku od "francuske formule Ženke"[9] (Krleža u Malinar, 1975: 497) koja, za njega, "nije ni istinita ni pretjerano pametna"[10] (Krleža u Malinar, 1975: 497). U Krležinu narativnome prostoru većina je ženskih likova stoga prikazana kao nietzscheanska žena-mačka; oni su prisutni kako bi služili, tjelesno ili duhovno, muškarcu, jer su muškarčeva nadopuna, sjena, "svevremensko središte erotskih (…) i životnih interesa ljudskog roda" (Hećimović, 1986: 184). Bit njihova postojanja u Krležinu književnome djelu potpuno je gubljenje sebe, svojeg ja zbog muškarca. Potpuna i beskrajna podložnost, naglasak na osobinama poput "lukavost[i] i (…) umijeć[a] ljupkosti, igre, rastjerivanja briga, olakšavanja i olakog uzimanja, (…) fin[e] spretnost[i] u odnosu na ugodne požude" (Nietzsche, 2002: 183), (ne)uspješno obavljanje "njihovog prvog i posljednjeg poziva (…) [-] rađanja snažne djece" (Nietzsche, 2002: 190) dominantni su principi tvorbe ženskog identiteta u Krležinu opusu. Žena je "posjed, (…) vlasništvo koje se može zaključati, kao nešto što je predodređeno za podložnost i u njoj

[7] Zbog potrebe rada autorica je izvršila promjene u deklinaciji pojedinih riječi.

[8] Ibid.

[9] Ibid.

[10] Ibid.

postaje savršeno" (Nietzsche, 2002: 187). Shvaćen kao drhtavo klupko proturječnih osjećaja – ljubavi i mržnje, euforije i straha, strasti i frigidnosti, naivnosti i lukavosti, pasivnosti i aktivnosti, majčinstva i maćehinstva, Krležin ženski lik neka je vrsta "pripitomljene" životinje – "opasna i lijepa mačka"[11] (Nietzsche, 2002: 190). Definiran binarnom logikom osjećajnosti, pasivnosti, prirode i majčinstva, Krležin ženski lik, uz sve navedene stereotipne osobine, je i ne-svoj, ne-moćan, jer se, kao protuprincip volje za moći i kao onaj koji je "odmor ratniku", odnosi prema muškome liku kao snaga prirode prema kulturi i civilizaciji. Stereotipnosti Krležina ženskoga lika pridonio je i njegov antifeminističko-mizogini stav kojeg je Krleža puno puta i verbalizirao. Jedan je primjer više nego dovoljan:

"Žene su otrovno klupko sasvim mračnog ribljeg sebeljublja, kada ljube, one uzimaju muško pod svoj monopol, muško je samo njihovo privatno muško, ono pripada isključivo samo njima, a kada su majke, okrutne su kao kuje spram tuđe vižladi, njihovo vlastito kopile, to je kvintesencija svemira, a ostale žene, koje nemaju tih ribljih svojstava, ove primitivne ženke smatraju bludnicama. Kao ženke bogomoljke, one nemaju druge ideje nego da progutaju svoga mužjaka i sve oko sebe što nije porod njihove utrobe." (Krleža u Malinar, 1975: 498)

Krležino poigravanje stereotipijom u prikazu ženskoga lika započinje već u njegovim ranim dramama, jer polazi od pretpostavke kako je žena "bez obzira na nijanse, osobitosti podrijetla, obrazovanja, stupnja civilizacije i kulture, uvijek jedna te ista 'prokleta Femina' s oštro fiksiranim karakternim osobinama. Ona je: sebična, ovisna, tašta, sitničava, posesivna, a ipak tako neophodna i neizbježiva, nadmoćna u svojoj hinjenoj slabosti – životinja" (Švacov, 1986: 218-219). U *Legendama* je žena, Eva, prikazana kao zavodljivo biće s jakim seksualnim nagonom. Njezino ime implicira početak svijeta konotirajući ono iskonsko zlo i napast koja muškarca odvodi s puta spoznaje. Tako je ona, i za pisca i za kritičara, "posesivna, bezobzirna, cendrava, ovisna, troma masa ženskoga mesa, imela-parazit na bilo kakvom muškom deblu koje uopće ne mora biti veliko ni čvrsto" (Švacov, 1986: 218). U *Maskerati* Krležina je Kolombina senzualno, emocionalno, ali i neintelektualno biće, muškarčev suputnik i oličenje zla u isto vrijeme kojoj se zamjera "što ljubi samo odsutnoga i nedohvatljivoga. Čim se pojavi njen Don Quixote, živ i stvaran, on gubi jer uspostavlja usporedbu između idealizirane slike o sebi i realne prisutnosti" (Švacov, 1986: 218). Kolombina je, poput Eve, određena svojim odnosom prema muškarcu za kojeg je ona samo igračka, lutka. Muškarčeva je želja i obožavanje ne afirmiraju već negiraju, jer isključuju ozbiljan i pravedan odnos prema njoj. U kasnijim dramama – *Vučjaku* i ciklusu o Glembajevima – Krležini su ženski likovi ne samo stereotipi stvoreni prema predlošku nietzscheanske žene-mačke već i "slika (...) jedne određene žene našeg vijeka uopće, ogledala koja su ostala trajnije, kobnije i općenitije istine, a ne samo klasni i svakidašnji obrisi" (Vučetić, 1983: 110). Barunica Castelli i sestra Angelika u *Gospodi Glembajevima*, Klara i Melita u *Ledi* tako

[11] Ibid.

čine četverolist u kojem "zlo meso barunice Castelli, ili voštano sveto lice sestre Angelike, lakomisleno flirt-meso Klarino, ili mekoputno Melitino, (...), govori o nekim bitnim ljudskim stanjima i generičkoj istini u fatalnosti jednog doba i njegovih običaja" (Vučetić, 1983: 110).

Faulknerov je književni opus, poput Krležina, pun stereotipnih ženskih likova. U njegovu je slučaju poigravanje stereotipima posljedica shvaćanja i doživljaja američkoga Juga, jer je pojam američkoga Juga, kako staroga tako i novoga, satkan od niza prepoznatljivih stereotipnih konotacija koje su, bez obzira na njihovu stvarnu (ne)utemeljenost, u velikoj mjeri definirale njegovo postojanje kao američke regije. Od utjecaja široka spektra stereotipnih reprezentacija nije se uspjela obraniti ni Južnjakinja. Već samo njezino spominjanje doziva mnoštvo poznatih stereotipnih likova poput onih južnjačke ljepotice (*the Southern Belle*), konfederativke (*the Confederate Woman*), majke (*the Mother*), usidjelice (*the Spinster*), afroameričke dadilje (*the Mammy*) ili tragične mulatkinje (*The Tragic Mulatta*).

Budući da je osnovna jedinica društvene strukture Faulknerove Yoknapatawphe, kao uostalom i cijeloga američkog Juga, obitelj ili klan, a kako obitelj, posebno ona južnjačka, počiva na muškoj patrijarhalnoj hijerarhiji, ženi je u njoj dana sekundarna, ali jasno definirana uloga. Promatrani iz te perspektive, Faulknerovi ženski likovi funkcioniraju kao imovina koja se prenosi iz obitelji u obitelj, jer udajom, izgubivši očevo prezime, dobivaju suprugovo te postaju tek sredstvom produženja i održanja suprugove obitelji i imena. U tom kontekstu "bijelo ženstvo na Jugu karakterizira strah od muške nasilnosti, ali i ovisnost o muškom autoritetu, muško ulagivanje, jer su 'bolje od ljudskog' ali i muško degradiranje, jer su 'manje od muškarca'" (Goodwyn Jones, 1997: 56).

Svoj je doprinos ovakvom poimanju ženske rodne uloge na američkome Jugu dao i poraz američkoga Juga u građanskome ratu. Shvaćen kao čin demaskulinizacije, on je dodatno naglasio važnost južnjačkih ženskih stereotipa kao sredstva očuvanja južnjačke patrijarhalne ideologije. Bijeli je Južnjak, da bi revitalizirao svoju muževnost, morao ponovno vratiti svoju čast čitavim nizom ritualnih radnji i postupaka među kojima je, zbog iznenadne muške svjesnosti o ženskoj seksualnosti i ženskim seksualnim potrebama, bio i povratak njihovih supruga, sestara i kćerki na pijedestal na kojem su bile prije rata. Ženska je uloga u tome procesu bila više nego arhetipna: one su "svojom čistoćom, lojalnošću i podložnošću postale bitnim dijelom ublažavanja šoka poraza svojih muškaraca i ponovnog uspostavljanja statusa quo rodnih odnosa" (Dobbs, 1997: 371). No, iako je Južnjakinja ponovno pristala preuzeti povijesno joj nametnutu stereotipnu ulogu, neke promjene u rodnoj, spolnoj i kulturalnoj definiciji žene i njezine uloge na Jugu nisu se ipak mogle izbjeći. Ta diskrepancija postaje jednim od glavnih egzistencijalnih problema Quentina Compsona u romanu *The Sound and the Fury*. Quentin, ne uspjevši spojiti realnost i poluzaboravljene kodekse južnjačkoga viteštva i časti u osobi svoje sestre Caddy, život završava samoubojstvom. Slično iskliznuće, samo suprotnoga rodnog predznaka, dio je karakterizacije Lene Grove u romanu *Light in*

August. Lena, usprkos pokušajima muškaraca da je ograniče okvirima svijeta "stvorenoga" za ženu, ima svoj plan i način razmišljanja koji su potpuno drukčiji od onog koji joj se želi nametnuti.

Ispričavši priču o Yoknapatawphi kroz muško segmentiranu prizmu većine aktualnih klasnih, rasnih, rodnih i spolnih problema američkoga Juga svoga doba, Faulkner se, pri stvaranju stereotipnih likova bezličnih supruga, poslušnih kćeri i odanih sestara koristio tipičnim rodnim odrednicama patrijarhalnoga i tradicionalnog američkog Juga koje su, uz novac, kuću i zemlju, od Južnjaka zahtijevale i ženu. U kontekstu dobre supruge, majke, sestre i kćeri od Južnjakinje su se zahtijevale samo dvije osobine: rasna čistoća i krijepost, jer su jedino te osobine osiguravale rasni i rodni kontinuitet južnjačke muške hijerarhije. Stoga "nije čudno, dakle, što su supruge u Faulknerovim romanima sjenoviti, nestvarni likovi. Obično umiru mlade pri porodu, kao gospođa Zacka Edmondsa, ili se unište, kao supruga Gaila Hightowera. Pukovnik Sartoris, bojnik de Spain i general Compson živi su i sjajni čak i u sjećanju; njihove su supruge jedva spomenute prije nego što potonu u anonimnost prošlosti. Sudbina je žene biti blijeda refleksija njezina supruga" (Vickery, 1986: 288).

Faulkner, usprkos južnjačkim ženskim stereotipima kojima je nastanio svoje romane i pripovijetke, stvara i ženske likove koji, iako sputani stereotipnim okvirima regije u kojoj žive, pokušavaju, u neprisutnosti oca, brata ili supruga, razviti i pokazati svoju punu snagu i identitet. Stoga nije čudno što ovaj tip žene, koji ne želi biti svrstan i kategoriziran kategorijama patrijarhalnoga društva, vrlo često na tragičan način završava svoj život pronalazeći konačnu afirmaciju svoga stava tek u smrti, društvenoj izolaciji, seksualnoj transgresivnosti ili promiskuitetu. Njihova je snaga prejaka za konvencionalnu okolinu u kojoj žive, a njihov je prijestup prelaženje granica koje dijele rodove i spolove, te stoga mora biti kažnjen. Novu, drukčiju ženu, Faulkner je predstavio u likovima Charlotte Rittenmeyer – boljeg čovjeka od Harrya, muškarca s kojim živi; Drusille Hawk – hrabre ratnice i marljive radnice koja se i oblači i razmišlja poput muškarca za vrijeme i poslije rata; Joanne Burden – žene koja živi sama i vodi svoje poslove poput muškarca; Temple Drake – čija je seksualnost, kad je s Redom, rodno transgresivna, jer je odlikuju agresivnost i strast nekarakteristične za južnjački koncept žene. Na žalost, svaki od ovih ženskih likova završava ušutkan smrću ili bračnim zavjetom.[12] Možda tek likovi starijih žena, poput Miss Jenny DuPre, Miss Rose Millard i Miss Habersham, koje su prešle dobnu granicu tjelesne korisnosti muškome patrijarhalnome sustavu u ulozi rađateljica i majki, mogu pokazati svoju individualnost, snagu i odlučnost, tj. biti emancipirane onda kad to ne šteti sustavu u kojemu žive. Faulkner se, vjerojatno, odlučio za ovakav pristup, jer je "očito bio svjestan učinaka rigidne patrijarhalne društvene strukture na njezine ženske članove. Iako ga je njegov

[12] Neki kritičari, među njima i Deborah Clarke, smatraju kako Faulkner, svaki put kad se približi konačnoj kreaciji ženskog jastva, uništi svaku mogućnost završnog oblikovanja ubivši ženski lik koji je počeo emancipirati.

vlastiti status, kao proizvoda te iste strukture, ponekad potaknuo reći kako je ljepše prihvatiti nego pobuniti se, njegova svijest o opresivnosti sustava odgovorna je za čitav niz značajnih ženskih portreta" (Bryant Wittenberg, 1986: 236) .

Eula Varner Snopes

Snopeska trilogija, uz sporadičnu pojavu ženskih likova poput gospođa Varner, Armstid, Tull i Houston, Melisandre Backus, Margaret Mallison i supruga mnogobrojnih pripadnika snopeskoga klana, dom je tek dva glavna ženska lika: Eule Varner Snopes i Linde Snopes Kohl. I dok je Linda predstavljena kao anti-belle, outsider i "nova konfiguracija Faulknerova ženstva" (Kang, 2005: 129), Eula, čije ime sugerira eulogiju, te samim time pohvalu, hvalu ili zahvalu vječnome ženskome, je pražena, početak i završetak svih žena. U prvom dijelu trilogije o Snopesima, romanu *The Hamlet*, Eulin je lik konotativno povezan s plodnošću, prirodom, te samom zemljom, jer ju narator tijekom romana više puta uspoređuje sa životinjama (mačkom, psom, konjem), voćem i povrćem, mjesecom. Eula je "bogata, čvrsta, bezumna i plodna: (...) [ona] doslovno utjelovljuje zemlju [i] (...) život" (Crosby, 2000: 112). Direktna usporedba žene s prirodom i zemljom pruža novu mogućnost iščitavanja Eulina lika – onu ekofeminističku koja, prema Janice C. Crosby, roman i samu Eulu doživljava iz pastoralne perspektive kao lamentaciju za sudbinom zemlje u rukama muškarca, kao izraz muške nesposobnosti u pronalaženju novog upotrebljivog mita o zemlji i ženi. U ekofeminističkome je kontekstu Eula, dakle, iščitana kao metafora djevičanske zemlje koja mora biti penetrirana i kontaminirana kako bi njena dobra mogla biti iskorištena.

Eula je, osim kao zemlja i priroda, prikazana i kao arhetip Eve, Afrodite, Venere – "vječne ženke" (Bašić, 1996: 196), ali i Junone, u istoj osobi. Pri tome je konotativni splet koji Eulu povezuje s Afroditom/Venerom kontradiktoran, jer počiva na dva suprotstavljena principa: onome koji opisuje Euline postupke i onome utemeljenome na percepciji drugih o njoj koji nam daje narator romana. Eula je, kao "vrhovna prvotna maternica" (Faulkner, 1956: 114) (perspektiva iz koje je doživljava njezina muška okolina), izuzetno krjeposna, jer je prije udaje za Flema Snopesa imala samo jednog ljubavnika (njezini postupci). Njezin je lik utjelovljenje još jedne božice – Junone, zaštitnice kućanstva, majki, braka i mjeseca. Ona je, u skladu s mitološkim osobinama navedene božice, koje konotiraju gotovo bezvremensko žensko tijelo čija je jedina svrha reprodukcija, također ispunila funkciju za koju je bila predodređena od svoga rođenja. No, u usporedbi s nekim drugim Faulknerovim ženskim likovima te, konačno, sa svojom majkom koja je prava božica plodnosti sa šesnaestoro djece, Eula, kao majka jednog djeteta, ispod je prosjeka okvira u koji je svrstana. Mitološke okvire Euline "božanske senzualnosti" (Bašić, 1996: 196) dodatno naglašava opis njezina tijela koji je "sugerirao neku simboliku još iz starih dionizijskih vremena – med na suncu i zrelo grožđe, vijugavo krvarenje zgažene plodne vinove loze pod čvrstim i grabežljivim jarčevim kopitom" (Faulkner, 1956: 95).

Njezin vanjski izgled, njezina povezanost s tjelesnim, seksualnim, prirodom, mitološkim, arhetipnim i stereotipnim učinili su Eulu objektom muške naracije i muškoga voajerizma. Ona sama gotovo da i ne progovara, oduzeto joj je pravo na govor, jer, budući da je žena, i tako nema što reći. No, iako je gotovo nijema, a i kad se koristi jezikom onda je to neka aproprijacija onoga što je za nju strano, Euli ne nedostaje ekspresivnih načina. To su, između ostaloga, njezina tjelesna snaga, govor tijela, geste i mimika – izrazi konkretne, a ne figurativne ili simboličke, stvarnosti. Njezino je tijelo njezin "glas", ono govori umjesto nje. Pojmovi jezika, simboličkog i figurativnog, upućuju na još jedan aspekt Eulina lika kojeg se Faulkner dotaknuo pri njegovoj konstrukciji – onaj njezina obrazovanja. Iako uključena u obvezni sustav školstva, Eula nije, formalno joj danim obrazovanjem, postigla puno. Razlozi tomu su višestruki, a mogu se potražiti kako u utjecaju okoline tako i u općem stavu prema obrazovanju žena na američkome Jugu toga vremena. Eula je, dakle, proizvod vremena i okoline u kojoj živi, jer na njezin psihički, pa tako i intelektualni, razvoj utječe obitelj koja joj šalje poruke kakva bi trebala biti. Lijena, putena i prevrtljiva kao otac Will, indiferentna kao gospođa Varner, njezina majka, hipersenzibilna kao brat Jody[13]... Kakva Eula i je, jednim svojim dijelom. Njezino obrazovanje, koje potencira brat Jody kako bi je civilizirao[14], odraz je općega stava južnjačke kulture tog vremena prema ženskom intelektu: patrijarhalno južnjačko društvo nisu zanimale ženske intelektualne kvalitete i mogućnosti, jer su ženin svijet trebali biti kuća, suprug i djeca.[15] Više od toga nije joj bilo potrebno.

Budući da Eula postoji kako bi bila oplođena i rodila, što čini i najveći dio radnje posvećene njezinu liku u romanu *The Hamlet*, to se i dogodilo. Zato što je žena te, kao takva, rodno, spolno i klasno odgovorna društvenim konvencijama patrijarhalne kulture, njezina je naglašena senzualnost i otvorena seksualnost morala, nakon defloracije i spoznaje o trudnoći, biti kažnjena i legalizirana. Tu je ulogu, u kojoj su se neuspješno okušali Eulin brat Jody, biološki otac njezina dijeteta Hoarse McCarron i čitav roj hormonima upravljanih Eulinih udvarača, preuzeo Will Varner, Eulin otac. Kao čovjeka velikoga seksualnog iskustva koji shvaća da tijela, kako muška tako i ženska, postoje da bi bila iskorištena, Willa previše ne zabrinjava činjenica o Eulinu gubitku djevičanstva i trudnoći, jer, kako sam, primitivno i prizemno, zaključuje: "Grom i pakao, sva ova vika i strka zato što se jedna prokleta napaljena kuja konačno izdovoljila. Što si očekivao – da će ostatak svog života provesti samo ispirući se vodom?" (Faulkner, 1956: 143-144). Will, koji, kao otac, neće, ne može i ne smije podlegnuti dražima Euline seksualnosti "sposoban je djelovati razumno, a ne sa slijepim bijesom kao Jody (...). No,

---

13 Jodyeva opsesija Eulinim izgledom, zapravo, otkriva incestuozno zanimanje za sestru.

14 I u ovoj riječi krije se podcjenjivački odnos patrijarhalnog društva prema ženi, jer ju obrazovanjem ne želi naučiti nečemu nego civilizirati kao da je žena primitivno biće.

15 Eulina majka živi u svojem vlastitom svijetu kojeg čine šesnaestero djece, kuhinja, crkva i ogovaranja. Roman *The Hamlet* također otkriva kako je u braku s Willom Varnerom zaboravila ono malo slova koje je znala prije nego se udala za njega. Kao takva, ona je idealni tip žene u patrijarhalnome društvu: plodna, pobožna, nepismena, domaćica.

Will zna, kao i Jody, važnost legitimizacije, te je puno vještiji u njezinu stjecanju. Njega manje brine pronalaženje ‚pravog` oca od pronalaženja zakonitog supruga. Ne trošeći vrijeme na priču, Will udaje Eulu" (Clarke, 1994: 79-80) za Flema Snopesa. U toj transakciji Eula, nekad ikona južnjačke ljepotice, a sad tek objekt, biva poražena snagom oca i jezikom pravnog dokumenta koji ju prebacuju u Flemovo vlasništvo. Eulin i Flemov brak od samog je početka farsa, groteskna zajednica božice plodnosti i sterilnog, impotentnog outsidera u kojem se Eula, uspoređena tijekom trilogije više puta s najvećim simbolom seksualnosti i plodnosti – Venerom, dakle, Venera daje Flemu ili "obogaljenom Vulkanu (...) koji je ne će imati, nego samo posjedovati snagom koju mu daje moć, mrtva moć novca, bogatstva, beznačajnosti, nevažnih stvari, kao što bi posjedovao, ne sliku ili kip, nego, recimo, polje" (Faulkner, 1956: 118-119). Na ovaj je način posjedovanje Eule povezano s vlasništvom i eksploatacijom zemlje, dakle, iste one tvari čiji je Eula simbol i utjelovljenje.

Za razliku od romana *The Hamlet*, gdje je Eula utjelovljenje podsvjesnoga, tj. prirodnoga[16] svijeta impulsa i želja koje je "civilizirani" muškarac potisnuo, eliminirao ili preoblikovao u društveno prihvatljiv oblik, i posrnula južnjačka ljepotica, u romanu *The Town* Eula Varner Snopes ponovno je iščitana, ispisana i rehabilitirana u tradiciji stereotipa južnjačke majke ili, kako je naziva Diane Roberts, Dixie Madonne. Njezina je rehabilitacija zapravo dio konteksta društvenog ozračja SAD-a pedesetih godina dvadesetoga stoljeća u kojoj je ponovno zaživjela neka vrsta viktorijanskog ideala žene kojeg Betty Friedan naziva *ženska mističnost*. "Ženska mističnost polazi od toga da su najveća vrijednost i ženina jedina obveza ispunjenje njezine vlastite ženstvenosti" (Roberts, 1994: 213). Ta pak ženstvenost svoju potvrdu pronalazi u "seksualnoj pasivnosti, muškoj dominaciji i odgajateljskoj, majčinskoj ljubavi" (Roberts, 1994: 213). Eulino je iskupljenje također dio revitalizacije institucionaliziranoga majčinskog ideala koji, riječima Adrienne Rich, "zahtijeva materinski instinkt, a ne inteligenciju; gubitak sebe, a ne samoostvarenje, odnos prema drugima, a ne vlastiti razvoj" (Roberts, 1994: 214).

U skladu s majčinskim idealom kojeg predstavlja, Eulina su ženstvenost i seksualnost u romanu *The Town* prigušene, distancirane, potisnute u drugi plan. Ona je i u ovome romanu, kao i u romanu *The Hamlet*, gotovo nijema. Njezina je osobnost ponovno nedokučiva zagonetka, jer o njezinim mislima i osjećajima, onako kako ih ona stvara i izražava, zapravo, nije napisana niti jedna jedina riječ. Kao i u romanu *The Hamlet,* o njoj i u drugome dijelu trilogije o Snopesima najviše saznajemo u diskursima muškaraca koji su je poznavali, voljeli, posjedovali ili promatrali. Gavin Stevens, Charles Mallison i V. K. Ratliff tako portretiraju Eulu kao tragičnu junakinju, majku, žrtvu muških igara za društvenom dominacijom, te ju definiraju spletovima odnosa Flema Snopesa, Gavina Stevensa i Manfreda de Spaina prema njoj.

[16] U slučaju žene prirodno se često izjednačava s primitivnim, bilo da se radi o bezvremenskome primitivnome ili doslovnome primitivnome.

Flem Snopes Eulin je zakoniti suprug i, istovremeno, njezina binarna opreka, princip svjesnoga, civiliziranoga, konformističkog i sterilnoga koji se realizira u društvenoj moći i poretku. Eula, svojim neuklapanjem u standardizirane norme društveno prihvatljivog ponašanja (njezina dugogodišnja ljubavna veza s Manfredom de Spainom), predstavlja opasnost za Flema, jer, kao princip nereda i subverzije koji prijeti kako individualnome tako i društvenome poretku stvari, ugrožava privid stvoren društvenim konvencijama i lažnom moralnošću. U trenutku kad mogućnost razotkrivanja njezine dugogodišnje izvanbračne veze postaje opipljiva realnost, cijeli je Jefferson odbacuje kao grješnicu čime svjesna moralnost zajednice, zapravo, trijumfira nad nagonskim životom pojedinca. Zajednica prihvaća Flema u svoje okrilje, jer je regulirao svoje ponašanje prema društvenim konvencijama koje Eula ignorira i, što je još neprihvatljivije, smatra predmetom propitivanja. Flemova društvena revitalizacija rezultat je ne samo prihvaćanja društvenih konvencija, nego i neke vrste talačkog odnosa u kojem drži Eulu koja je, kao majka zakonski njegova, a biološki tuđega djeteta, zalog njegova probitka u društvu te sredstvo uništenja njegovih poslovnih (i intimnih) neprijatelja Manfreda de Spaina i Gavina Stevensa.

Ako je Flem Eulinu liku dao legitimnost društveno prihvatljive percepcije, Manfred de Spain, onda, određuje Eulu kao tjelesno, seksualno biće. Za razliku od Eulina braka s Flemom, njezina veza s Manfredom predstavlja ono što bi brak trebao zapravo biti: dugogodišnja veza puna ljubavi, strasti, vjernosti i privrženosti. Jedini nedostatak njihove veze njezina je nelegitimnost koja se i može tolerirati dok je društveno neopasna, tj. skrivena. No, zato što su Manfred de Spain i Eula prezirali "moralnost braka koji nalaže, da muškarac i žena ne mogu zajedno spavati bez potvrde policije" (Faulkner, 1959: 358), zato što su "uvrijedili (...) ekonomiju braka, a koja je proizvodnja djece, javno izloživši činjenicu, da možeš bez kazne izabrati da budeš neplodan" (Faulkner, 1959: 359), ta je veza postala neoprostivom i javnom, kažnjivom. Manfred de Spain, na kraju, izdaje i Eulu i njihovu dugogodišnju ljubavnu vezu. Javno zanijekavši svoju povezanost s Eulom, potvrdio je kako je ona za njega bila samo statusni simbol koji je morao posjedovati. Eula je, ponovno, samo objekt, sredstvo, simbol muške moći čije tijelo predstavlja prazan prostor u koji muškarci ispisuje svoje želje i aspiracije, a iza čijeg obožavanja se, kako to Diane Roberts s pravom zaključuje, zapravo, krije odjek Weiningerove poruke kako je žena ništavilo.

Treći muškarac koji i oblikuje i dekonstruira Eulu kao ženu je Gavin Stevens. Za razliku od Flema i Manfreda, Gavin je i narator i sudionik Euline priče. On, usprkos svojim govorima o časti, suosjećanju i ljubavi, zapravo ne želi tjelesni, seksualni odnos s Eulom već neku vrstu platonske veze koja će biti u skladu s kodeksima viteškog udvaranja. Takav stav govori ne samo o njegovu dubokom strahu, pa čak možda i averziji, prema ženskome tijelu nego i o poimanju žene kao neispisana lista papira, kao tabule rase, koju muškarac treba ispisati tj. napuniti, u Gavinovu slučaju manje doslovno, a više metaforički, svojim duhom. U stilu obožavatelja iz sjene Gavin pokušava revitalizirati Eulu aktivno sudjelujući u izgradnji njezina društvenoga statusa u

Jeffersonu. Svojim, kao i sestrinim[17] društvenim utjecajem on pokušava i privoljeti i natjerati Jefferson da prihvati Eulu; on je pokušava učiniti časnom, ne shvaćajući "kako se društvena prihvaćenost i ugled mogu steći samo na račun njezine snage i jedinstvenosti kao ljudskog bića" (Vickery, 1986: 183).

Eulin život završava tragično – samoubojstvom. Iako Faulkner u završnome dijelu trilogije o Snopesima, romanu *The Mansion,* tvrdi kako je njezina smrt zapravo posljedica dosade, roman *The Town* govori nešto sasvim drugo. Čin samoubojstva postaje jedini izlaz za ženu čija seksualnost mora biti kažnjena kako bi "spasila" kćerin ugled kojeg smatra osnovom "normalnoga" društvenog života. Eula uništava svoje disruptivno žensko tijelo te je, za muške naratore u romanu, spašena. U sustavu muške patrijarhalne ideologije Eula Varner Snopes postaje mučenicom, istinskom junakinjom čija će uspomena zauvijek živjeti u sjećanju muškaraca koji su živjeli pored nje. Ona postaje sveticom o čemu svjedoči i epitaf na njezinu grobu: "Krjeposna je žena kruna svom mužu, djeca joj rastu i zovu je blaženom" (Faulkner, 1959: 376). Odrekavši se svojih vlastitih žudnji, želja i potreba te, na kraju, i vlastita života, Eula Varner Snopes afirmira primat patrijarhalne obitelji te, samim tim, i ideologiju majčinskoga žrtvovanja američkoga Juga.

Charlotta Castelli-Glembay

Glembajevska nas trilogija, uz pomoć novela kao dokumenata glembajevskoga povijesnog, društvenog i kulturalnog kretanja koje nije, zbog dramske koncentriranosti radnje na isječak života, moglo biti opisano u dramama, također upoznaje s tek nekoliko ženskih likova. I dok Laura Lenbachova, te djelomično Klara, svojim scenskim postojanjem utjelovljuju "gotovo feministički prikaz ugnjetavanja žene" (Suvin, 1986: 76), Melita, a posebno barunica Castelli, ženski su likovi čije se postojanje isključivo može iščitati u kontekstu stereotipije. Ovo stajalište potvrđuju ne samo Darko Suvin u *Pristupu agenskoj strukturi Krležine dramaturgije* nego i Darko Gašparović u svojoj *Dramatici Krležiani* koji smatra kako se "u liku barunice Castelli očito (...) nastavlja tip Žene, započet i variran u *Legendama*, s dvojakom obrazinom patnice i bludnice: Marija Magdalena i Anka, Colombina i Saloma, Eva i Marijana (u kojoj se već te dvije osobine spajaju), Angelika i barunica Casteli..." (Gašparović, 1977: 120-121). Gašparović još dodaje kako je to cikličan proces oblikovanja koji se zbiva "unutar mitskog arhetipa" (Gašparović, 1977: 121). Slijedeći Suvinovu, Gašparovićevu, ali i vlastitu, uvjerenost u prisutnost (stereo)tipije u prikazu ženskoga lika u Krležinoj glembajevskoj genealogiji, analizu mitskog, arhetipnog i stereotipnog u liku barunice Charlotte Castelli-Glembay započet ću njezinim imenom kao semantičkim/lingvističkim označiteljem. Charlotta je

[17] Gavinova sestra blizanka, na bratov nagovor, pokušava nagovoriti jeffersonske "gradske dame" da prihvate Eulu, no ona, kao i one, nije za to zainteresirana. Diane Roberts to zgodno komentira ovom rečenicom: "Kako Afrodita može žudjeti za odobravanjem jeffersonskog kotiljonskog kluba?" (Roberts, 1994: 216).

po etimologiji svojeg imena "žena", jer je izvedenica muškog imena Charles čije se podrijetlo i značenje iščitava iz germanske riječi "muškarac". Time je, i prije nego što je Charlotta predstavljena u drami ili novelama, naglašena potencijalna stereotipnost ovoga Krležina ženskoga lika koji će se tijekom drame u interakcijama s ostalim likovima razviti u stereotip nietzscheanske žene-mačke.

Sličnost Charlotte i nietzscheanske žene-mačke nepobitna je i lako uočljiva. Ova tvrdnja pronalazi svoju potvrdu ne samo u opetovanim usporedbama Charlotte s mačkom - "vlastite njene kretnje pružive [su] kao u mačke, [ona] (...) uživa sama u sebi kao angora-mačka na svili uz kamin, (...) ušla je (...) tiho, kao mačka" (Krleža, 1961: 31-40), nego i u važnosti tjelesnoga, senzualnog i seksualnog u njezinoj karakterizaciji. Charlottina naglašena seksualnost, ono od čega se "u sebi nikada nije branila"[18] (Krleža, 1962: 165) i što je osjećala, i priznavala, kao "svoj organski nedostatak" (Krleža, 1962: 162), samim je činom potvrde, ne-tajne, učinila od nje utjelovljenje muške testosteronske mašte – savršenu "domaćicu" u javnosti (ovdje treba spomenuti Charlottinu sposobnost zabavljanja gostiju njezinom Mondscheinsonatom, njezin Seidenbonbon glas koji je svaku priču, pa i onu o smrti stare Rupertice i njezine snahe Fanike Canjeg, učinio vrijednom slušanja zbog ljupkosti njezina glasa, i, na kraju, njezin dobrotvorni rad), a strastvenu ljubavnicu u tami spavaće sobe. Ono što Leone naziva Charlottinom "erotičkom inteligencijom" zapravo je uspjeli pokušaj "pripitomljavanja" disruptivnoga ženskog tijela čija se transgresivnost mora definirati stereotipnim pojmovljem kako bi bila društveno prihvatljiva. Ako se tome doda Charlottina neupitna privrženost ulozi u kojoj se našla, jer "su joj nagoni divlji i slijepi, (...) bez misli o dobrom i pametnom i takozvanom uzvišenom" (Krleža, 1961: 31), jer je "to bio taj [njen] životni talent (...) i jedini unutarnji zakon njenog vlastitog tjelesnog zanosa, po kome se ona vladala i po kome je dosljedno i živjela" (Krleža, 1961: 31), jer je "sve (...) u ženi i na ženi samo odraz tjelesnog" (Krleža, 1961: 32), afirmacija je stereotipa, u koji su je gurnuli ne samo društvo, obitelj i zajednica nego i pisac trilogije, potpuna.

Osim "unutrašnje", odnosno tjelesne, motiviranosti Charlottina prihvaćanja stereotipne uloge žene kao utjelovljenja muške testosteronske žudnje, potrebno je uzeti u obzir i "vanjske" čimbenike koji su potaknuli Charlottu da svoju seksualnost ne učini društveno prihvatljivom, dakle skrivenom i nenaglašenom, kao ostale žene njezina vremena i društvenoga statusa. Jedan od njih može se potražiti u Charlottinoj "mladost[i] u siromaštvu" (Vučković, 1972: 75); ona je "s dvanaest godina (...) ostala na ulici" (Krleža, 1962: 166) i "stradavala sa svojom starom udovicom mamom" (Krleža, 1961: 31) – "glad[na], poderan[a] i bez krova" (Krleža, 1962: 166). Marginalizacija majke te nedostatak očinskog uzora i financijske sigurnosti koju je otac, kao zaštitnik i hranitelj obitelji, trebao osigurati vjerojatno su utjecali na Charlottu i njezino poimanje društveno prihvatljiva ponašanja. Drugi pak razlog treba pronaći u binarističkoj tipologiji patrijarhalnoga društva tog vremena koje je svoje ženske članove klasificiralo

[18] Zbog potrebe rada autorica je izvršila promjene u deklinaciji pojedinih riječi.

isključivo kategorijama svetice ili kurve. Po toj logici, ali i vlastitom neskrivenom seksualnošću, Charlotta više pripada drugoj nego prvoj kategoriji. Posljedice takva kategoriziranja bile bi za Charlottu i više nego porazne da se ne radi o ženi koja zna kako na prihvatljiv način prezentirati i prodati svoju seksualnu "transgresivnost". Charlotta, usprkos neprestanome naglašavanju njezina nezasitna libida (što bi trebalo implicirati kako je njezina inteligencija slabija), vrlo dobro zna važnost zakonske i financijske legitimizacije svoje seksualnosti, te čini sve kako bi to i postigla. I to je mjesto gdje Krleža, dopustivši nam na trenutak da Charlottu iščitamo kao, Suvinovom terminologijom, *more sinned against than sinning* lik, ponovno poseže za stereotipijom, jer Charlottu predstavlja kao proračunatu, hladnu, materijalističku "bou constrictor" (Krleža, 1962: 128) koja "zna izuzetno unovčiti svoju ljepotu"[19] (Vučković, 1972: 75) i koja je "sav svoj društveni uspjeh temeljila na svojoj seksualnoj privlačnosti" (Gjurgjan, 2003: 64). Dodatno potkrijepivši proračunati materijalizam Charlottina lika izjavom kako je njezin "Glembay-Ehe eine finanzielle Transaktion" (Krleža, 1962: 166), Krleža dovršava stereotipnu konstrukciju njezina lika stvarnom potvrdom te konstatacije: saznavši kako je stari Glembay izgubio svu svoju imovinu, ili kako to Leone rezimira: "sve ono svoje, što ste mu godinama krali, to je uzeo natrag" (Krleža, 1962: 184), i ostavio je bez ičega, Charlotta razotkriva svoje "pravo" lice "pobješnjele ženke i ugrožene životinje"[20] (Vučković, 1972: 76). Slučajno ili ne, Krleža kao jedinu mogućnost Charlottina iskupljenja, ili okajanja grijeha, izabire smrt – na škarama poludjeloga Leonea zaključivši tako njezino postojanje u drami i novelama u okvirima stereotipnoga karakterizacijskog postupka.

Iz slične perspektive Krleža pristupa i Charlottinu majčinstvu – on ga, naime, shvaća kao zalog njezina društvena uspjeha i financijske sigurnosti. Dijete, poput glembajevskoga braka koji joj je ponovno, u trideset i četvrtoj godini, na odru njezine protivnice, Leonove majke i Glembajeve prve supruge, dao naslutiti kako "još ništa nije izgubljeno, kako su sve šanse još tu, (…) da joj je sigurnost njene ‚Kammerzofe' sada po svoj prilici zagarantirana do konca" (Krleža, 1961: 41) predstavlja njezin "zgoditak na lutriji" (Krleža, 1961: 41). Ispunivši svoju bračnu i reproduktivnu dužnost i osiguravši si, na taj način, sigurnost materijalne egzistencije, Charlotta ne dopušta, koliko nam to Krleža daje naslutiti, da njezino majčinstvo smeta njezinu gospodstvu i njezinoj seksualnosti. Stoga nije čudno što ona, kao senzualna, ali ipak "prazna maternica" (Roberts, 1994: 197), vidi samo sebe, živi samo za sebe, zaokupljena samo sobom i svojim potrebama. Kao narcis, Charlotta svog sina Olivera doživljava kao "čistog, izrezanog"[21] (Krleža, 1962: 167) Glembaja kojem je "zločin (…) rastao u krvi (…)

---

[19] Budući da je tekst pisan ekavicom, autorica rada prevela je tekst na ijekavicu. U originalu ovaj dio Vučkovićeve studije glasi: "zna vanredno da unovči svoju lepotu" (Vučković, 1972 : 75).

[20] Budući da je tekst pisan ekavicom, autorica rada prevela je tekst na ijekavicu. U originalu ovaj dio Vučkovićeve studije glasi: "razbešnjele ženke i ugroženog živinčeta" (Vučković, 1972 : 76).

[21] Zbog potrebe rada autorica je izvršila promjene u deklinaciji pojedinih riječi.

neprekidno i ustrajno šesnaest godina, zločin je počeo onoga dana, kada je to dječje srce zakucalo u mojoj utrobi" (Krleža, 1962: 167). Nesposobna biti majkom, Charlotta Olivera poima kao teret, kao "križ" (Krleža, 1961: 167) kojeg, kao "žrtva" glembajevštine, mora nositi.

Svoj doprinos iščitavanju stereotipnosti ovog lika dali su i kritičari glembajevske trilogije. I dok Branko Hećimović Charlottu iščitava kao "fatalnu ženu" (Hećimović, 1976: 422), a Šime Vučetić i Radovan Vučković kao "ženku" (Vučković, 1972: 76; Vučetić, 1983: 94), Darko Gašparović u njoj vidi "organski obilježenu nimfomanku" (Gašparović, 1977: 112) čija je seksualna glad "monstruoznih razmjera, neobuzdana, proždiruća"[22] (Gašparović, 1977: 122-123). Zanimljiv doprinos stereotipnosti Charlottina lika dala je i Ljiljana Ina Gjurgjan koja je ovome Krležinu ženskome liku pristupila kao fetišu "u borbi za prevlast između oca i sina" (Gjurgjan, 2003: 61). Kritičarski uvid u stereotipnost Charlottina lika može završiti pokušajem iščitavanja njezine stereotipnosti pojmovljem negativno konotirane glume i glumice. Ovom vrstom kritičkoga pristupa koriste se i Darko Gašparović i Hugo Klajn. Za Gašparovića je čitav Charlottin život performance sastavljen od mnoštva scena, činova i međuigri, prilika da "još jednom u životu glumi" (Gašparović, 1977: 120). Klajn, pak, Charlottine "glumačke" sposobnosti shvaća "*samo kao mamac* kojim će privući svoju žrtvu" (Klajn, 1968: 122), jer je "to uloga koja joj ‚leži' i koju ne igra prvi put" (Klajn, 1968: 122).

Iščitavanje Charlotte kao žene-mačke, ženke, nimfomanke, glumice, fetiša – kao *stereotipa* ne bi bilo potpuno kad se u obzir ne bi uzelo njezino mjesto u diskursima muškaraca koji su živjeli i koji žive s njom, koji su je voljeli i koji je vole, koje je zavodila i koje zavodi: Ignjata Glembaja, njezina supruga, Leonea Glembaja, njezina posinka i mnoštva njezinih intimnih partnera - Alojzija Silberbrandta, starog Fabriczya, Oberleutnanta Ballocsanszkyog, dnevničara Skomraka... U diskursu Ignjata Glembaja, Charlottina zakonita supruga i njezina "zgoditka na lutriji" (Krleža, 1961: 41) prisutna je, kako tjelesna tako i verbalna, gotovo "patološka ovisnost o vlastitoj, znatno mlađoj supruzi" (Hećimović, 1976: 422). Njegova je ovisnost o Charlotti posljedica idealizacije svih aspekata njezina bića od kojih je tjelesni, dakako, najvažniji. Za njega Charlotta je, kako to Gašparović navodi, "iskonstruirani ideal što mu je još jedini preostao osim njegovih dividendi i mjenica" (Gašparović, 1977: 119). Stavivši ju na pijedestal, jer ga je "naučila (...) živjeti i biti sretan" (Krleža, 1962: 114), Ignjat zapravo Charlottu doživljava kao objekt ostvarene seksualne žudnje i trofej njegova muškog ega. U Ignjatovu diskursu Charlotta također funkcionira i kao sredstvo razmjene u izvanbračnoj, a kasnije i bračnoj financijskoj transakciji; u zamjenu "za ono srce, za onaj elan vital, za onu kulturu, za onu mladost" (Krleža, 1962: 112) i jer ga "je konačno (..) stavila u centar (...) vlastitog doma" (Krleža, 1962: 115), Ignjat ne štedi novca kojim bi zadovoljio sve njezine hirove. Shvaćena kao tijelo, kao seksualni objekt, Charlotta u Ignjatovu diskursu ne može biti

[22] Ibid.

ništa više od stereotipa, jer je tek sredstvo zadovoljavanja muških animalnih i seksualnih apetita.

Ako je Ignjat Charlottin lik definirao pojmovljem zakonski dopustive seksualne i financijske objektifikacije, njegov sin, a njezin posinak, Leone ovome ženskome liku nameće, ponekad uspješno, a ponekad neuspješno, balansiranje između dobro poznatih dihotomija demonske žene i anđela, kurve i svetice, zle maćehe i nježne majke. Na postojanje spomenute stereotipne dihotomijske opozicije upozorio je već početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća Radovan Vučković:

"u tom smislu Angelika simbolizira njegov duhovni zanos, ideal i etos, a Castelli njegovu jaku tjelesnu aktivnost, meso, eros. Jednu on prihvaća kao "etičku inteligenciju" i u njenom okrilju traži spas od psihičkih i tjelesnih mora: osjeća je kao "imaginarnu nadzemaljsku harmoniju". Druga je sve suprotno, pa je ona za njega "erotička inteligencija". Jedna je anđel, druga demon." (Vučković, 1972: 77-78)[23]

Sličnu interpretativnu mogućnost nudi i Ljiljana Ina Gjurgjan kad piše: "privid njezine vjernosti za Ignjata znači očuvanje barem prividne faličke moći; njezina nevjera za Leonea je sredstvo da se oca raskrinka, ponizi, da mu se uzvrati udarac" (Gjurgjan, 2003: 61). Prikazavši Charlottu kao fetiš u sukobu oca i sina, te uporabivši kategorije vjernosti i nevjere kao polazne točke svojeg pristupa, Gjurgjan, zapravo, naglašava stereotipiju njezinih uloga svetice (za Ignjata) i kurve (za Leonea). U Leoneovu slučaju Charlotta, osim demonske žene i kurve, nastanjuje još jedno stereotipno polje – ono zle maćehe koja ga "je (…) smotala među svoje noge, da se riješi svake kontrole" (Krleža, 1962: 132).

Uz Ignjata i Leonea tu je i mnoštvo Charlottinih intimnih partnera koji tijekom drame i novela uvijek ponovno naglašavaju "ono što su mnoga gospoda onog zbunjenog vremena sebi predstavljala pod likom ‚demonske žene'" (Krleža, 1961: 29) – njezinu tjelesnost, senzualnost, rastrošnost, egoizam, skandaloznost. Tako je, na primjer, stary Fabriczy "s njom šampanjizirao, [te ju kasnije] liferovao (…) kao robu za (…) agramerske bonvivane" (Krleža, 1962: 128); Oberleutnant Ballocsanszky joj se, bez protesta, "dao šarmirati" (Krleža, 1962: 129); dnevničar Skomrak pisao joj je ljubavne pjesme, te se i ubio zbog nje; otac Silberbrandt ju je "ispovjedao dvije noći u (…) [svojoj] sobi" (Krleža, 1962: 99) tijekom Leoneova posjeta. Svi ovi muškarci svojim "obožavanjem" zapravo afirmiraju Charlottinu stereotipnost, jer je uvijek ponovno doživljavaju kao seksualni objekt, kao trofej kojim će se moći pohvaliti.

Zaključak

Snopeska i glembajevska genealogija, kao dio europske i svjetske genealoške književne produkcije, dijele i sličnu karakterizaciju ženskih likova, jer ih možemo iščitati

[23] Budući da je tekst pisan ekavicom, autorica rada prevela je tekst na ijekavicu.

kao stereotipe vremena, prostora i kulture u kojima su njihovi autori živjeli. Iščitani na taj način, Faulknerovi i Krležini ženski likovi postaju dokumenti ne samo genijalnosti pisaca koji su ih stvorili nego i društvenih, povijesnih i kulturalnih stavova (patrijarhalnih i konzervativnih) temporalnih i spacijalnih tijekova u koje su smješteni. Faulknerova Eula Varner Snopes, definirana tijekom snopeske genealogije kao sastavni dio prirodnoga svijeta i arhetip Eve, Afrodite, Venere i Junone, utjelovljenje je posrnule južnjačke ljepotice, jednog od najpoznatijih ženskih stereotipa patrijarhalnog i konzervativnoga američkog Juga. Budući da njezina "primitivnost" mora biti "civilizirana", Faulkner iskupljuje njezinu posrnulost prevođenjem u drugi južnjački ženski stereotip – južnjačku majku kojoj ni smrt nije previsoka cijena kad su život i ugled njezina djeteta u pitanju. Krležina Charlotta Castelli-Glembay, definirana osobinama ženke, glumice, nimfomanke, fetiša i fatalne žene, vizija je nietzscheanske žene-mačke, jednog od ženskih "stereotipa" prisutnih u europskoj književnosti, filozofiji i kulturi krajem devetnaestog i početka dvadesetoga stoljeća. U skladu sa stereotipom kojeg predstavlja, Krleža je prikazuje kao izuzetno seksualno, puteno i zavodljivo biće – utjelovljenje muške testosteronske mašte i ega, te joj, "razotkrivši" njezin materijalizam i proračunatost, oduzima život ponovno vođen jednim od Nietzscheovih stereotipnih razmišljanja o ženi: "Iz starih firentinskih novela, a osim toga – i iz života: buona femmina e mala femmina voul bastone"[24] (Nietzsche, 2002: 103). Odnosno, u Charlottinu slučaju, nož.

Uzevši o obzir sve do sada rečeno, nemoguće je oteti se dojmu kako su Faulkner i Krleža zapravo izuzetno mizogini pisci, jer su Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay više nego odlični primjeri takva njihova stava. No, obje genealogije nastanjuju i ženski likovi, Linda Snopes Kohl i Laura Lenbachova, čija prisutnost dovodi u pitanje prethodno spomenutu mizoginiju i otvara mogućnost novoga, subverzivnog i feminističkog, iščitavanja ne samo spomenutih genealoških ciklusa nego i njihovih autora. U nekom, naravno, budućem radu...

LITERATURA

Bašić, S. (1996). *Subverzije modernizma: Joyce i Faulkner*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

---. (1996). Vampir povijesti: Joyce, Faulkner i Krleža. *Republika* 5-6, 123-134.

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

Clarke, D. (1994). *Robbing the Mother: Women in Faulkner.* Jackson: University Press of Mississippi.

Crosby, J. C. (2000). The Pastoral Rapture of Eula in *The Hamlet*. *Bucknell Review* 44, 1, 108-19.

[24] Prevoditelj prevodi ovu izreku ovako: "Dobra žena i zla žena hoće batinu" (Nietzsche, 2002 : 103).

Dobbs, R. F. (1997). Case Study in Social Neurosis: Quentin Compson and the Lost Cause. *Papers on Language and Literature* 33, 4, 366-391.

Donat, B. (2002). *O Miroslavu Krleži još i opet: studije i eseji*. Zagreb: Dora Krupićeva.

Faulkner, W. (1959). *Grad*. Zagreb: Mladost.

---. (1977). *Krik i bijes.* Zagreb: Globus.

---. (1977). *Palača.* Zagreb: Globus.

---. (1988). *Svjetlost u kolovozu.* Zagreb: Globus.

---. (1956). *The Hamlet*. New York: Vintage Books.

Flaker, A. (1998). Umjetnička proza. Z. Škreb i A. Stamać (ur.), *Uvod u književnost: Teorija, metodologija*, 335-377. Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Foucault, M. (1994). *Znanje i moć*. Zagreb: Globus.

Gašparović, D. (1977). *Dramatica Krležiana*. Zagreb: Prolog.

Gjurgjan, Lj. I. (2003). Fetišizam, vampirizam i pogled drugoga u drami Gospoda Glembajevi Miroslava Krleže. *Dani hvarskog kazališta 29: Hrvatska književnost i kazalište dvadesetih godina 20. stoljeća*. Zagreb; Split: HAZU; Književni krug. 55-65.

Goodwyn Jones, A. (1997). 'Like a Virgin': Faulkner, Sexual Cultures, and the Romance of Resistance. D. M. Kartiganer i Ann J. Abadie (ur.), *Faulkner in Cultural Context: Faulkner and Yoknapatawpha, 1995*, 39-74. Jackson: University Press of Mississippi.

Hećimović, B. (1986). Krležine nadopune vlastitih dramskih djela i geneza drame "U agoniji". *Dani hvarskog kazališta*. Split: Književni krug.

---. (1976). *13 hrvatskih dramatičara*. Zagreb: Znanje.

Kang, H. (2005). Eula Varner Snopes: Men's Monument, Or More Than That?. *The Mississippi Quarterly* 58, 3-4, 495-512.

Klajn, H. (1968). Gospoda Glembajevi u svetlu dubinske psihologije. *Forum* 1, 103-135.

Krleža, M. (1962). *Glembajevi, drame*. Zagreb: Zora.

---. (1961). *Glembajevi, proza*. Zagreb: Zora.

Malinar, A. (1975). *Krleža – panorama pogleda, pojava i pojmova*. sv. st – ž. Sarajevo: Oslobođenje.

Nietzsche, F. (2002). *S onu stranu dobra i zla*. Zagreb: AGM.

---. (2004). *Uz genealogiju morala*. Zagreb: AGM.

Oklopčić, B. (2008). Snopeske i glembajevske genealogije Williama Faulknera i Miroslava Krleže. *Književna smotra* 1 (u tisku).

Roberts, D. (1994). *Faulkner and Southern Womanhood*. Athens and London: The University of Georgia Press.

Slamnig, I. (1999). *Svjetska književnost zapadnoga kruga*. Zagreb: Školska knjiga.

Smart, B. (2002). *Michel Foucault*. http://web.ebscohost.com/ehost/pdf?vid=7&hid=9&sid=5ba3ad93-b247-49f2-b22a-0b19f0b27dca%40SRCSM2 (pristupljeno 8. studenog 2007.).

Suvin, D. (1981). Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije. *Forum* 7-8, 64-82.

Švacov, V (1986). Humor Krležine drame. *Dani hvarskog kazališta*. Split: Književni krug.

Vickery, O. W. (1986). *The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation by Olga W. Vickery*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Vidan, I. (1995). *Engleski intertekst hrvatske književnosti*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Vučetić, Š. (1983). *Krležino književno djelo*. Zagreb: Spektar.

Vučković, R. (1972). *Književne analize*. Sarajevo: Oslobođenje.

Wittenberg Bryant, J. (1986). William Faulkner: A Feminist Consideration. *Modern Critical Views: William Faulkner*, 233-245. New York: Chelsea House Publishers.

SUMMARY

Biljana Oklopčić

STEREOTYPY IN THE PORTRAYAL OF FEMALE CHARACTERS IN GENEALOGICAL CYCLES OF WILLIAM FAULKNER AND MIROSLAV KRLEŽA: *EULA VARNER SNOPES AND CHARLOTTA CASTELLI-GLEMBAY*

Defined as genealogies, Faulkner's Snopes trilogy (*The Hamlet*, *The Town*, *The Mansion*) and Krleža's Glembay trilogy (*Gospoda Glembajevi*, *U agoniji*, *Leda*), together with corresponding short stories and novels, share a whole array of common characteristics. One of them is the stereotypical characterization of women characters. This point of view is justified by the appearance of Eula Varner Snopes as the ravished Southern belle and the rehabilitated Dixie Madonna and Charlotta Castelli-Glembay as the Nietzschean cat woman and femme fatale.

Key words: *genealogy, Miroslav Krleža, William Faulkner, stereotype, Eula Varner Snopes, Charlotta Castelli-Glembay*