

Maša Grdešić

Što je Laura? Otkuda je ona?: ženski nered u romanu U registraturi Ante Kovačića

Kako bi odmah na početku razjasnio da ne namjerava govoriti o »načinu na koji se izražava, a možda i oblikuje, sudbina žene u književnosti«, Milivoj Solar u tekstu »Od Emme Bovary do Emme Zunz« s pravom iskazuje skepsu prema uvjerenju »da je baš književnost pouzdani svjedok o položaju žene u nekom društvu i vremenu« (Solar, 2000, 51). Premda u tom eseju Solar koristi dvije Emme kao polazište za mnogo općenitije zaključke o razlici književnog oblikovanja u realizmu, modernizmu i postmodernizmu, njegova tvrdnja da književnost »ne zanima doslovna istina o činjenicama svagdašnjeg života« (51) u kontekstu rasprave o ženskim likovima dovoljno podsjeća na opreku između povlaštenog statusa žene kao književnog motiva i njezina ništavnog mjesta u povijesti koju naglašava Virginia Woolf u *Vlastitoj sobi*.¹

»Imate li ikakvog pojma koliko se knjiga o ženama napiše tijekom jedne godine dana? Imate li pojma koliko ih napišu muškarci? Jeste li svjesne da ste, možda, životinja o kojoj se u svemiru najviše raspravlja?«, pita svoje čitateljice Virginia Woolf u toj temeljnoj raspravi o različitim razinama odnosa žena-književnost objavljenoj 1929. godine (Woolf, 1981, 26), te nešto kasnije dodaje: »Zaista, kad žena ne bi imala nikakve egzistencije osim u književnosti koju pišu muškarci, zamišljali bismo je kao osobu od ogromne važnosti; vrlo raznoliku; herojsku i opaku; divnu i groznu; beskrajno lijepu i odvratnu do krajnosti; veliku kao muškarca, neki misle čak i veću. Ali to je žena u književnosti. U stvarnosti, kako ističe profesor Trevelyan, zatvarali su je, tukli i bacali po sobi« (43).

Upravo o posljedicama zanemarivanja upozorenja kao što su Woolfino i Solarovo, odnosno o čitanju književnosti s referencijom na »zbilju«, govori priča o jednoj od dvije spomenute Emme, Emmi Bovary, no posrijedi je i česta zamka u koju upada dio feminističke kritike, osobito one u stalnoj potrazi za »novim, realističnim predodžbama žena« ili za »istinitom slikom žena« (Moi, 2002, 6-7). Premda će Solar u nastavku eseja o Emmama dopustiti da ga zamišljeni sugovornici upozore na mogućnost »da se u književnosti radi o nekoj drugoj vrsti istine, pa da ona možda govori i o 'ženskoj prirodi' na takav način da se i o sudbini žene u povijesti može zaključiti više no na temelju iz drugih nam izvora poznatih činjenica« (51), odnosno da se književnost ipak nekako odnosi prema zbilji, ipak je sasvim jasan njegov stav

¹ Posvetila bih ovaj tekst profesoru Solaru koji me na ispitu iz kolegija Problemi i koncepcije periodizacije povijesti svjetske književnosti pitao što mi se dopada iz hrvatske književnosti, a na moj je odgovor o Kovačićevoj *Registraturi* uzvratio da nisam ni tako luda, jer je to, koliko se on sjeća, dosta dobro.

da ona baš od Flaubertova vremena »ističe i naglašava oblast koja samo njoj pripada, neko područje stila i estetike koje upravo njoj najbolje odgovara i karakterizira osobitost njezine djelatnosti, pa to u najmanju ruku učvršćuje postojanje svojevrsne autonomne institucije« (52).

Solarovo dosljedno inzistiranje na tvrdnji da se »književnošću prenose neke poruke koje se inače ne bi mogle prenijeti« (53), ali u isto vrijeme i na svijesti o tome da je »vezana za spoznaju i spoznavanje« (52), od ključne je važnosti za razgovor o ženskim likovima. Takvo dvojako određivanje književnosti kao fikcije te stoga autonomne umjetničke djelatnosti s jedne strane i književnosti kao jednog od mnogih tipova diskurza koji se na neki način odnose prema »zbilji« ili »povijesti« s druge polazi od pretpostavke da su razlike između dvije Emme prvenstveno posljedica »određene književne tehnike«, a nikako »odslukane životne činjenice«, ali prihvaća i uvjerenje da se u cjelokupnom načinu književnoga oblikovanja neke epohe u nekoj mjeri mora zrcaliti i cjelokupna kultura te epohe (54).

Takva je dinamika između različitih pokušaja definicije pojma »književnost« naišla na plodno tlo u okviru teorijskih postavki novoga historizma i kulturalnog materijalizma koje odnos između pojedinačnoga književnog teksta i spomenute cjelokupne kulture neke epohe pokušavaju osvijetliti proučavajući tekst kao povijesnu, a povijest/kulturu kao tekstualnu činjenicu (Šporer, 2005, 139). U krilatici »povijesnost tekstova i tekstualnost povijesti«, kojom je Louis Montrose sažeo program novih historista, umjetnička su djela, »koliko god snažno označena kreativnom inteligencijom i privatnim opsesijama pojedinca«, shvaćena kao »proizvodi kolektivnih pregovora i razmjene« (Greenblatt, 1988, vii), dok se povijest razumije kao tekst jer »nemamo pristup nekom punom i autentičnom, življenom materijalnom iskustvu egzistencije u prošlosti koje ne bi bilo posredovano sačuvanim i preživjelim tekstualnim tragovima društva što se proučava« (Šporer, 145-146). Novi historizam tako književnim tekstovima pristupa kao društvenim činjenicama uklopljenima u kulturu koja se zauzvrat čita kao tekst, a rezultat je svojevrsni »kulturalni pantekstualizam« (Šporer, 149) unutar kojeg se »svi tekstualni tragovi prošlosti čitaju s onakvom pozornošću kakva se tradicionalno posvećivala isključivo književnim tekstovima« (Greenblatt, prema Šporer, 70).

To bi, dakako, značilo da se informacije o »položaju žene u nekom društvu i vremenu« s početka Solarova eseja mogu pronaći isključivo u raznim *tekstovima* proizvedenim u tom društvu i vremenu koji sada, međutim, upravo zbog svoje tekstualne prirode prilično gube na pouzdanosti kao svjedočanstva o nekom »zbiljskom« stanju. Međutim, na ovom bi mjestu imaginarni sugovornici mogli prigovoriti kako postoje manje i više fiktionalni tekstovi, te da

čitatelji sasvim jasno, zahvaljujući poznavanju književnih kodova i konvencija neke epohe, razlikuju književne tekstove od neknjiževnih, ili pak fikciju od kakva povijesnog dokumenta. Međutim, ostavljajući po strani osnovanu sumnju da novi historizam zanemaruje osobitost i autonomiju književnosti te pojedinih književnih vrsta svojim istovrsnim čitanjem različitih tipova tekstova, nužno je priznati nemogućnost usporedbe književnih prikaza žena s povijesnim, stvarnim ženama i njihovim životima. Kako je ustvrdila Mary Ellmann u knjizi o stereotipima žena u kulturi, »najviše me zanimaju žene kao riječi« (Ellmann, 1968, xv), no čini se da drugoga puta niti nema jer raspoložemo jedino s književnim reprezentacijama žena koje se onda pak mogu više ili manje problematično uspoređivati s predodžbama žena u drugim tipovima tekstova.

Solarov tekst o dvije Emme jasno daje do znanja da je izdvajanje likova Emme Bovary i Emme Zunz iz romana i novele kojima pripadaju jedino simpatična retorička dosjetka te da književni lik funkcionira isključivo kao neodvojiv dio strukture književnoga teksta. Slično naratološkom inzistiranju na međuovisnosti lika i fabule (Rimmon-Kenan, 35-36), Solar književnom liku pripisuje ulogu »svojevrzne strukture u strukturi, pa odgovarajući opis lika na određeni način zahvaća i opis svih onih struktura koje su mu nadređene i koje ga uvjetuju« (Solar, 54), to jest služi se dvjema Emmama da bi na konkretnom primjeru pojasnio promjene u cjelokupnom načinu književnog oblikovanja od realizma do postmodernizma.

Ostavimo li za potrebe ovoga teksta Emmu Zunz po strani, te potražimo u hrvatskoj književnosti realizma ženski lik koji bi svojom poznatošću, pa i zloglasnošću, a svakako interesom koji za nju i danas pokazuju književni povjesničari/povjesničarke zbog njezina širokog semantičkog potencijala mogao do neke mjere parirati liku Emme Bovary, naići ćemo na čitavu galeriju zanimljivih reprezentacija koje pozivaju na analizu. Hrvatska književnost devetnaestoga stoljeća nudi današnjim čitateljima/čitateljicama prilično širok raspon ženskih likova, od kreposne djevojke Ljubice iz Kraljevićeva *Požeškog đaka*, preko Perkovčevih i Šenoinih seoskih učiteljica Marte i Branke, Tomićevih i Kumičićevih pokvarenih svjetskih žena Melite i Sabine, Novakove pobunjene Lucije Stipančić, samosvjesnih Kozarčevih Slavonki Jelene i Donne Ines, do feministički nastrojene Truhelkine Zdenke Posavec.

Ovom popisu, međutim, nedostaje Laura iz romana *U registraturi* Ante Kovačića (1888), vjerojatno najupečatljiviji ženski lik čitavoga hrvatskog devetnaestog stoljeća ili, vremenski omeđenije, hrvatskog realizma, junakinja koja se ne uklapa sasvim jednostavno ni u jednu ladicu hrvatske književne historiografije i koja i danas svojim tumačima otežava pokušaj

pružanja odgovora na pitanja o njezinu literarnom podrijetlu, njezinoj ulozi u konstrukciji Kovačićeva romana, te mjestu toga romana u razdoblju hrvatskoga realizma, ali i prirodi toga realizma. Da bi se uopće ponudilo moguća rješenja za te književnopovijesne probleme potrebno je s analizom Laure krenuti od navedenih Solarovih postavki u vezi s dvjema Emmama. Dakle, premda je lik Laure proizvod romantičkoga tipa književnog oblikovanja, dok je Emma Bovary realistički konstrukt, obje su jednako prikladni primjeri nužnosti analize lika kao neodvojivog dijela strukture čitavoga književnog teksta. Naravno, bilo bi i više nego jednostavno izvući Lauru iz matičnoga konteksta, po kratkom je postupku optužiti i osuditi kao utjelovljenje zla, ili pak njezinu kompleksnost pripisati jedino proturječjima tipičnima za arhetip fatalne žene odakle Laura vuče svoje literarno podrijetlo. Ili, slično tome, proglasiti roman *U registraturi* kaotičnim, lošim tekstom potpuno nekoherentne kompozicije.

Međutim, je li to doista sve? Ili priča ovdje tek počinje? Da bi se pažljivije pristupilo analizi konstrukcije Laurina lika i njezina mjestu u romanu, svakako je potrebno zaviriti iza stereotipa o apsolutnoj fatalnosti i apsolutnoj nevinosti koji se čine tako neiskorjenjivima kad je posrijedi rasprava o ženskim likovima. No, ta su dva toposa ipak neizostavna polazišna točka kako za analizu opreke između Laure i Anice u samom romanu, tako i za pokušaj skiciranja tipologije ženskih likova u hrvatskoj književnosti devetnaestoga stoljeća.

Na početku takve zamišljene tipologije stajala bi Ljubica, junakinja Kraljevićeva *Požeškoga đaka*, prvoga novijeg hrvatskog romana, kao predstavnica tipa pasivne, dobre i lijepe djevojke koju iznad svega odlikuje poslušnost i pristanak na ono što bi Carole Pateman nazvala spolnim ugovorom (Pateman, 2000). Taj je »anđeo u kući« (Gilbert i Gubar, 2000, 17) analogno karakteriziran i svojim jednostavnim imenom koje odmah priziva idiličan seoski život. Anka je pogotovo često ime: tako se zove ljepotica s prozora koja čeka svoga princa na bijelom konju u *Šilu za ognjilu* Mirka Bogovića, Anka je i ljubav hrvatskog Onjegina iz poeme *Dom i svijet* Franje Markovića, a nad svima se nadvija do krajnjih granica korektan lik Anke iz Kozarčevih *Mrtvih kapitala*. Kovačićeva pak Anica, kao Laurina supranica, u hrvatskoj je književnoj povijesti dobro poznata kao san o čistoći i nevinosti zabludjeloga seoskog *rujatuša* Ivica Kičmanovića.

Takva je predodžba ženskosti najraširenija u književnosti 19. stoljeća, osobito u ranijim hrvatskim romanima, a njezinu suprotnost izraženu kroz »protest«, odnosno odbijanje pristanka na spolni ugovor, povezan s određenom željom za »imitacijom« muškosti, ili barem zauzimanjem dijela muške moći, utjelovit će jednako plodan tip ženskih likova – *fatalna*

žena.² Fatalnu je ženu najlakše prepoznati po zmijskom, hladnom pogledu koji se skriva iza prekrasne fasade posuđene od anđela u kući. Ta se dvojnost u formi realizirane metafore na interesantan način pojavljuje u Šenoinoj komediji *Ljubica* kroz dosjetku o dvije Ljubice: jednoj čednoj i mladoj, a drugoj pokvarenoj i staroj. Nešto se slično zbiva i u *Seljačkoj buni* kada seoska ljepotica Jana nad svojim silovateljem izvršava osvetu poprimajući obličje fatalne Arlandove Dore, ubojice muškaraca i protagonistice mračne legende koja obavlja Tahijev dvorac. Kad je pak riječ o Laurinim literarnim prethodnicama, neizostavna je Šenoina Klara Grubar-Ungnad, službeno prva hrvatska *femme fatale*, spletkarica iz *Zlatarova zlata*.³

Fatalne žene također dolaze iz književnog »repertoara likova i tipova« (Nemec, 1995, 58), baš kao i njima suprotstavljene Anke i Ljubice. Međutim, one kao da uspijevaju okupirati svu pažnju svojih proučavatelja pa se Stanko Lasić i Krešimir Nemec slažu da dobre djevojke odbijaju svojom sterilnošću jer su »čistoća bez života« (Lasić, 1965; Nemec, 1995, 58), a slično tumačenje »papirnatih« ženskih likova nude Sandra Gilbert i Susan Gubar u knjizi *Madwoman in the Attic* (2000). One papirnate ženske likove nazivaju »anđelima u kući« (prema Coventryju Patmoreu) i »vječnim ženskim« (prema Goetheu) koje je poistovjećeno s »idealom kontemplativne čistoće«, te im suprotstavljaju predodžbu vještice. Anđeli u kući nemaju vlastito *ja*, one su pasivne i – što je najvažnije – nemaju vlastite priče (21-22). Nasuprot tome, fatalne su žene »najživlji i literarno najuvjerljiviji ženski likovi hrvatske književnosti. One su koketne, zamamne, agresivne, dijabolične; iz njih zrači nešto prijeteće. U njima je sabijen iracionalni potencijal što provocira i pred kojim se ne ostaje ravnodušnim« (Nemec, 1995, 58). Rečeno, naravno, ima smisla ako je rečenični naglasak na riječi »literaran«, a ne »najuvjerljiviji«, jer fatalne žene jako dobro funkcioniraju upravo kao *književni* motiv. »Tko je ona?«, neprestano se poput Ivica Kičmanovića pitaju muškarci oko nje, što možda i nije tako neobično jer se taj tip lika pojavljuje upravo u djelima muških autora.

Nemec ih s jedne strane definira kao »kliše koji odražava neuralgičnu točku muške fantazije. Mislimo pritom na proces sustavna demoniziranja žene, na predodžbu žene kao destruktivnog

² Termine koristi Elaine Showalter u drugom, ali ipak bliskom kontekstu. Kada govori o razvoju ženske književne povijesti, odnosno o kronologiji spisateljica, Showalter utvrđuje tri faze autorskoga sazrijevanja – *imitaciju* muških autora, *protest* protiv patrijarhata i »muškog« načina pisanja, te *samodefiniciju* ili samoodređenje, odnosno pronalazak vlastita načina pisanja (prema Felski, 24).

³ Kad je riječ o literarnim uzorima, novele Leopolda von Sacher-Masocha (2003) vrve ženskim likovima koje je moguće dovesti u intertekstualnu vezu s Laurom: potpuno gole ili samo u krznenom kaputiću na konju bježe u noć, bore se preobučene u muškarce na strani svoje domovine, zavode i ubijaju muškarce, ne žele se udati, »prodati muškarcu kao stoka i pripadati mu jer on tako hoće«, osvećuju se svojim silovateljima itd.

bića kome je zlo imanentno« (61). Nastavlja, međutim, s tvrdnjom da fatalnu ženu karakterizira »čežnja za individualnom slobodom« (58), nesposobnost za dom i obitelj (70), te da »ispisuje krajnje granice individualne slobode i emancipirane ženske samosvijesti u tadašnjoj našoj literaturi« (70). Već te dvije odrednice daju naslutiti temeljno proturječje ključno za razumijevanje Laurine karakterizacije, kao i one drugih fatalnih žena: mogu li zastupati želju za slobodom ako su u potpunosti fiktivne, proizvodi muške književne fantazije? Koliko su zaista emancipirane, ako su nastale kao predodžba žene-demoni? Radi li se o *nesposobnosti* za obitelj ili možda o odbijanju braka i je li to negativna odrednica? Mogu li ikako biti samosvjesne ako su izrijekom *fatalne*?

Nemec, dakle, u fatalnim ženama vidi predmet muške fantazije, kao i dozu samosvijesti, no možda je najbitnija analiza njihove funkcije u razvijanju radnje. One su tako »potencijal neizvjesnosti« (1995, 65) što pokreće radnju, a Laura je k tome i »faktor nestabilnosti« (1994, 179) koji unosi kaos u *Registraturu*. Sintagma »faktor nestabilnosti« označava Laurinu važnost i na *formalnoj* razini, štoviše, ako pogledamo stvari detaljnije, dobit ćemo mogući odgovor na poznato Frangešovo pitanje o razlogu promjene pripovjedača iz prvoga u treće lice koji će se samo djelomično poklapati s njegovim androcentričnim zaključkom da je to stoga što je Ivica »od dječaka postao mladićem« (Frangeš, 1959, 225).

Prvi dio *Registrature* napisan je u prvom licu, međutim, to nije sve. Roman ima okvir kojim upravlja pripovjedač u trećem licu, a koji djelomično služi kao tipično realistička motivacija za pripovijedanje u prvome licu što slijedi. Radi se zapravo o postupku pronađena rukopisa koji se često koristi u slučaju kvaziautobiografskoga teksta. Okvirni dijelovi romana također mogu služiti i kao prostor za uvođenje metanarativnih dijelova teksta, onih dionica u kojima se raspravlja o samome romanu. Međutim, ostaje pitanje motivacije fantastičnih elemenata u okviru, prisutnih u obliku razgovora registara koji dobivaju svojstva živih bića. S realističke točke gledišta, mnogo je lakše motivirati pripovijedanje u prvom licu, nego fantastične elemente. Moglo bi se reći da taj uvod kroz alegorijski veo zaista želi nešto reći o Hrvatskoj ili, prije, o hrvatskoj književnoj sceni, koja je shvaćena kao gomila prašnjavih papira koji imaju strašnu potrebu glasno i svadljivo izricati svoje mišljenje. Na tim mjestima pripovjedač može preduhitriti polemike ili kritike koje bi roman mogao prouzročiti, može postupati samoironično (»o djetinjstvu toliko zanovijetati«, 28), ali i braniti svoj tekst (rukopis »spada i ne spada« među ostale, 8), te kritizirati one koji se inspiriraju Zolom ili Turgenjevima. Kako bilo, okvir romana odmah na početku destruiira kompoziciju, te služi kao upozorenje da stvari neće teći očekivano, da nešto nije u redu, jer kakva bi to osoba mogla čuti glasove registara u

ladicama advokatskog ureda? Jedino sam gospodin registrator koji pod ozbiljnim utjecajem alkohola, u odmakloj fazi *delirium tremensa*, proganjen strašnim uspomnama, razmišlja kako da okonča život.⁴

Razgovor registara započinje roman, a onda ga dvaput prekida (28, 189), što znači da je pripovijedanje u prvome licu već na startu isprekidano dijelovima u trećem licu. No, ni prvo lice nije sasvim dosljedno provedeno, naime, naš se autodijegetski pripovjedač Ivica često služi paralepsom, odnosno krši kôd pripovijedanja istupajući sa znanjem koje ne može posjedovati – ovdje se obično radi o razgovorima seljana o njemu i njegovoj obitelji koji se odvijaju daleko od njega u krčmi i krojačnici. Zbog Ivičina prevelikog znanja i na ovome mjestu pripovijedanje naginje trećem licu. Stvari postaju zanimljivije kada dolazi do još jednoga prekida koji nema veze s registrima.

Radi se zapravo o prolepsi koja je smještena nakon opisa *posljednje Ivičine noći na selu* prije odlaska na školovanje u grad, te preskače čitavo vrijeme njegova boravka u gradu dajući nam uvid u njegovu *posljednju noć u gradu* prije izгона. Prolepsa je ovdje iskorištena da bi naglasila važnost događaja koji se zbija te noći, a činjenica da se radi o dvije posljednje noći računa na opreke selo-grad i niža klasa-viša klasa koje se mogu iščitati iz opisa okoline u kojoj se Ivica sada nalazi. »Meke perine« i »nabuhli jastuci« (50) potpuno su drugačiji od njegova seoskog ležaja, te su djelomično odgovorni za privlačnost koju osjeća prema djevojci koja na njima inače spava. Dakle, tko je to s njim: »golo tijelo žene, božanske ljepote!...« – to su prve informacije koje saznajemo o Lauri. Odmah je predstavljena kao *tijelo*, i to tijelo koje se izražava kroz seksualne odnose. O Lauri, međutim, ništa drugo ne saznajemo u prolepsi. Osim što je lijepo tijelo, ona je i *tajna*, zagonetka postavljena pred čitatelje – tko je ona, pitamo se prvi put od bezbroj. U ovom se trenutku čini da prolepsa želi učiniti Laurin lik tajnovitim i naglasiti važnost događaja, gotovo kao da pripovjedno *ja* ne može tu informaciju zadržati za sebe, pa je onda izbacuje prije nego je na nju došao red, kao da ne može dočekati da se pohvali svojim iskustvom. Iznimnu važnost buđenja Ivice Kičmanovića za tekst u cjelini pokazuje i činjenica da je to jedini događaj u romanu koji je ispričovijedan dvaput, makar se zbija samo jednom. Riječ je, dakle, o tzv. repetitivnom događaju koji se u fabuli/priči odigrao jednom, ali se u sižeu/diskurzu javlja više puta, točnije, prvi put u sklopu prolepse, a drugi put kada na njega dođe red nakon povratka na kronološko pripovijedanje. Zanimljivo je, također, da se nakon ponovnog uspostavljanja kronologije u prolepsi obrađena

⁴ Čini se da se pripovjedač koji napada sljedbenike Turgenjeva i sam našao pod utjecajem jednoga ruskog pisca, Dostojevskog, koji, na primjer, u svojoj priči *Bubac* prikazuje razdraženoga čovjeka na rubu ludila koji čuje glasove što dopiru iz grobova, a sam se nalazi na granici između života i smrti.

epizoda s društvom »Poniznosti i ustrpljivosti« izostavlja, dok se Ivičino buđenje pored Laure uredno ponovno pripovijeda. Budući da je posrijedi informacija o njegovu prvom seksualnom iskustvu, njegovu gubitku nevinosti, ne čudi važnost događaja za formaciju pripovjedačeva/Ivičina identiteta, te je u tom smislu Frangešova teorija sasvim suvisla. Zato se Ivica na ovome mjestu predstavlja imenom i prezimenom: prvi je puta to učinio kada je krenuo u seosku školu, a sada to čini nakon noći provedene s Laurom. Tako ga etiketira i pripovjedač u trećem licu što se iznenada pojavljuje usred odlomka koji zvuči kao legitimni unutarnji monolog. Moguće je zaključiti da se pripovjedač u trećem licu materijalizira usred monologa kao instanca koja taj monolog nadgleda, organizira i gotovo stavlja ostatak teksta pod navodnike, međutim, to nije sasvim dovoljno. Moglo bi se reći i da je treće lice zapravo Ivičin odraz u ogledalu (»Odvрни оči, Ivice, zrcalo te izdaje...«, 51): »Ivica Kičmanović prikrіje оči i obraze objema rukama. Krepke ruke i jaki laktovi legоše mu na široka mladenačka prsa« (51). Uz pomoć ogledala dobivamo opis Ivice – jasno je naglašeno da više nije dječak, nego da je u međuvremenu odrastao. Ogledalo je ovdje prisutno kao objektivna instanca koja razotkriva istinu od koje se nemoguće sakriti, ali također pruža upozorenje o toj istini, povratak u stvarnost koji daje do znanja da nakon ove noći ništa neće biti isto. Ne bi li, međutim, ako pokušamo slijediti Frangeša, formalna posljedica opisanog Ivičina »odrastanja« trebala biti učvršćivanje prava na pripovijedanje u prvom licu, odnosno autodijegezu, a ne prepuštanje vodstva pripovjedaču u trećem licu?

Spomenuta tumačenja ostavljaju po strani onu koja u tom trenutku leži pored Ivice u krevetu. Cijeli je monolog prikazan kao Ivičin pokušaj odgovora na pitanje »Što je to bilo?« (51), naglašena je njegova bunovnost, neshvaćanje, buđenje iz sna, njegova potreba da objasni situaciju. Ta je potreba blisko povezana sa željom da shvati Lauru, da odgovori na pitanje o njezinu identitetu. Nakon analepse o gozbi Društva poniznosti i ustrpljivosti pripovjedač se vraća na početak ove noći s riječima: »Što je Laura? Otkuda je ona? Divna Laura!... Što li to bijaše?« (65). Nju zaista nije jednostavno definirati jer već samim svojim opisom unosi pomutnju u roman: je li strasna ili hladna, je li požudna ili rajska, anđeo ili zmija, dobra ili zla, ima li crne oči ili plave – ona je sve to. Zato je prije no što pokušamo riješiti problem promjene pripovjedača potrebno preispitati što znamo o Lauri i što Laura donosi romanu.

Laura u roman prvenstveno unosi *romantički zaplet* ili, drugim riječima, popularne/trivijalne motive. Podrijetlo njezina oca Mecene, odnosno priča o Laurinoj baki providnikovici Amaliji, posuđena je iz Šenoine *Seljačke bune*. Šenoa uvodi motiv legende o Arlandovoj Dori, ženi-demonu koja zavodi a potom ubija muškarce, te je zbog njezinih grijeha proklinje

majka jedne od žrtava. Kovačić nije išao tako daleko, ali je mračni romantizam obavijen slikama paklenog grijeha i nezasićene seksualnosti »grešne svetice« i »svete grešnice« (100) Amalije svakako u nekoj vezi s duhom opake Dore. Priča o Laurinoj majci također je preuzeta iz *Seljačke bune*. Riječ je o nesretnoj sudbini seoske djevojke Jane koju siluje Tahi da bi je »omekšao« (180) za svoga slugu, nakon čega ona poludi, te mu se na kraju osvećuje. Motiv je identičan Kovačićevoj »gizdavoj vili Dorici« – priča o čednoj seoskoj ljepotici koja je »sama skrivila« svoju nesretnu sudbinu zbog svoga ponosa. Te dvije priče u roman umeće pripovjedač u prvome licu i one zaista zvuče kao parodija na Kovačićeva ideološkog protivnika Šenou (Flaker, 1986, 181). Međutim, značenje romantičkih elemenata u romanu daleko je veće od puke parodije. Njih u roman nastavlja unositi Laura, Mecenina kći, ovoga puta u obliku hipodijegetske pripovijesti u prvome licu. Ona Ivici pripovijeda o svom nesretnom djetinjstvu, nasilju koje je nad njom izvršio jednooki Ferkonja, boravku kod »vještice« babe Hude koja joj na rastanku daje kovčežić pun zlata i prepušta je u ruke svodnici koja će djevojku isporučiti starome pokvarenom »ilustrišimušu«. Laurino romantičko podrijetlo i iskustvo, te romantička motivacija njezina lika oštro je dijeli od Ivičine sasvim *realističke* priče o sinu muzikaša koji odlazi u grad na školovanje da bi postao »rujatuš«, dakle, priče koja je stalno mjesto europskoga realizma. Upravo zbog svoga različitog književnog podrijetla, odnosno načina književnog oblikovanja, romantičkog i realističkog, Laura i Ivica pripadaju dvama posve različitim svjetovima između kojih ima određenih dodira, ali ne i spoja, odnosno koegzistencije. Ovo se dvoje poniženih i uvrijeđenih stoga nikada neće moći uspješno sresti u romanu, neće se moći razumjeti. Kroz njih se odigrava sukob dvaju književnih stilova, a samo jedan može pobijediti. Odgovor na pitanje koji pravac pobjeđuje povezan je s problemom promjene pripovjedača.

Moglo bi se složiti s Frangešovom tvrdnjom da je promjena povezana s činjenicom da je Ivica od dječaka postao mladićem – muškarcem. Na to upućuje važnost događaja, nestrpljenje pripovjedača da nam ga opiše, ali i ironija kojom zrači opis gozbe što slijedi odmah nakon prolepse. Ova ironija naglašava Ivičinu odraslost: sada se prema svome »dobrotvoru« odnosi s prezirom, više nema ni trunke onoga početnog straha seoskoga djeteta koje polazi u grad. Međutim, u prolepsi se također prvi puta pojavljuje Laura, već na početku obavijena tajnom. Ivica u svom monologu misli na pjesmu »Zbogom, zbogom, Jelice./ Djevičanstva tvojega/ Nikad više ne bude!...« (50) i zapravo sebe stavlja u položaj te Jelice, odnosno sebe stavlja u položaj žene koja *gubi* djevičanstvo, kojoj je djevičanstvo *oduzeto*. Ivica nije u poziciji onoga koji oduzima djevičanstvo tako tipičnoj za muškarca. On postaje muškarcem zato što ga je Laura *učinila muškarcem*, što znači da je ona zaslužna što Ivica

sada postaje *on*, odnosno što roman prelazi u treće lice. Roman dobiva treće lice zbog nje, jer od sada pa nadalje Laura postaje zvijezdom romana, a dosadašnji glavni junak tone u pozadinu. Ona preuzima zaplet u svoje ruke, te u njega unosi popularne elemente koji će vladati romanom do samoga kraja.

Najjednostavnije objašnjenje svrhe trećega lica svakako je potreba za sveznanjem pripovjedača. Radnja se u nastavku romana širi na druge likove (Medonića, Miha i Justu, pogotovo Lauru) o kojima Ivica ne posjeduje i ne može posjedovati znanje, pa njegova perspektiva više nije dostatna. Proširuje se velikim dijelom zbog Laurina ulaska u roman, pa stoga možda i nije iznenađujuće da se pripovjedač mijenja upravo u poglavlju u kojem se Laura prvi puta spominje, te čini Ivicu muškarcem.

Osim što unosi pomutnju u živote likova u romanu, Laurin romantički etos destruirao roman i na formalnoj razini. Njezin »ženski nered« uzurpira i kraj romana (Pateman, 1998), kada odjednom vrijeme počinje teći strašno brzo, a godine prolaziti u jednoj jedinoj rečenici. Radnja se rasipa u niz malih epizoda, uglavnom krivnjom urednika koji su Kovačićev tekst kratili i sjeckali za tiskanje, ali ubrzanje radnje i potpuna prevlast romantičkog zapleta ujedno znače Laurinu pobjedu nad realističkim načelom. No, da paradoks bude veći, taj romantički impuls u roman unosi punopravne *modernističke* elemente: pravi unutarnji monolog, narušavanje kronologije radnje, pomutnju na razini fabula-siže, odnosno destrukciju kompozicije romana, pa je tako hrvatska književnost u ovome romanu dobila hibrid triju stilskih formacija (Flaker, 1986, 196).

Priča o gubitku nevinosti važna je i za razumijevanje odnosa likova u romanu. To mitsko mjesto razotkriva paralelizam među likovima: ono što je Lauri Ferkonja, to je Laura Ivici, a Ivica bi trebao biti Anici. Likovi koji gube nevinost fatalno su povezani s onima koji su im nevinost oduzeli, te će ih njihova slika bez milosti pratiti kroz život. Postoji ipak velika razlika u načinu na koji je Ivica postao muškarcem, među mekim perinama s prekrasnom plavušom, i ženskih priča u romanu. Laurina je povijest slična Doričinoj, povijest »spolnog pristupa ženskim tijelima« (Pateman, 2000), odnosno priča o silovanju i irelevantnosti ženskoga pristanka. Poznato je da žene uvijek misle *da* čak i kada izričito odbijaju, a ako je baš vrlo očito da je odgovor *ne*, onda moraju biti kažnjene zbog svoga ponosa, dakle, dobile su što su zaslužile. To je retorika crnog Jakova (»Ali, ti si kriva, gizdava seljačka vilo, osvetit ću se!«, 116) i seoskog tata Mikule (»Ej, pa dobila si svoje... Nije mi te žao, boga mi, nije...«, 125), ali i Ferkonjin način razmišljanja (»ohola i gizdava Laurica«, 164; »Ti si me prezirala, mrzila, odbijala, rugala mi se! Sada si moja i ničija druga!«, 170). Ferkonja ističe svoje prvenstva na Laurino tijelo, a slično se Laura odnosi prema Ivici (»Nikada nijedna druga neće

biti tvoja, ni ti njezin!«, 397), ali i Ivica prema Anici (»Od danas znadem da nećeš ni usnuti, ni ustati, ni bogu se pomoliti, ni gledati lica svetaca i anđela u crkvi a da ne misliš na me!«, 297). Laura kao *femme fatale* za muške likove u romanu predstavlja fantaziju o superiornoj ženi sa seksualnim iskustvom, međutim, način na koji je to iskustvo stekla teško da će joj učvrstiti samopouzdanje. Mogu li se uopće silovanje i opsluživanje fizičkih potreba starca koji joj je odvratan nazvati seksualnim iskustvom? Učinjena joj je velika nepravda, kako u romanu, tako i književnopovijesno, a njezina je kasnija socijalizacija potpuno ugrožena spoznajom da joj je Mecena zapravo otac.

No, Laurino seksualno ponašanje nije nimalo različito od Ivičina. On je o spolnosti sve naučio već u družinskoj sobi slušajući razgovor prisutnih slugu, a ponešto otkriva i njegov pristup Lauri i upadanje u njezinu sobu one noći nakon gozbe. Laura mu prijete i naziva ga razbojnikom, odbija ga igrajući se, te do samoga kraja scene zamagljuje granicu između pristanka i nepristanka (182). Ivica, koji je čitao Rousseauova *Emilea* (12), pa zna da nema velike razlike između *da* i *ne*, i sam se kreće na prostoru opasne seksualnosti šapćući Lauri Ferkonjino ime koje u isto vrijeme prikazuje Ivicu kao njegovu suprotnost, ali i srodnika. Njegova se srodnost nasilniku Ferkonji jasno vidi u ophođenju prema Anici (295). Anica njemu govori vi i zove ga gospodinom, a on nju zove imenom i govori joj ti; hvata je za prste, te joj primiče ruke svojim grudima, a ona ih odmiče; ispituje je o njezinoj mogućoj udaji, a nju je strah toga razgovora, stoga je naziva »malom *prkošljivkom*« (296, kurziv moj); gladi je po kosi i govori joj da ne bude plaha, a ona se otima; pita je bi li se htjela udati za njega, a ona vrisne i bježi; on trči za njom i grli je, primjećuje njezine suzice, ona mu govori da je mislila da je on »živi svetac«, a ne »takav« (296); na kraju joj Ivica objavljuje onu već citiranu ljubavnu prijetnju da će uvijek misliti samo na njega, ma što god radila (297).

Koja je razlika između ove scene i one u kojoj se Laura i Ivica prvi puta upoznaju? Laura Ivici govori ti, a on njoj vi i zove je gospodičnom; ona ga gladi po rukama, daje mu poljubac, hvata ga za ruke, te mu govori da su sada bratac i sestra (139); Ivica je plah, zbunjen i posramljen, ali prihvaća njezine ruke i odgovara na njezinu inicijativu. Laura zna kako će ga osvojiti: nakon ovoga susreta nestaje, dok joj Ivica ne pošalje dramatično pismo, a onda se pojavljuje hladna i ravnodušna i pokazuje svoje drugo lice (142). Laura ima iskustvo kojim će znati osvojiti Ivicu, a Ivica pak kasnije u romanu također koristi iskustvo da bi osigurao Aničinu ljubav. Međutim, isto iskustvo izgleda kao prirodna stvar kada je oružje u rukama muškarca, a ženu čini pokvarenom, »zabludjelom i iskvarenom grešnicom«, »trgovkinjom sa svojom vlastitom ljepotom i dražestima«, »iskusnom i lukavom« (346, iz Ivičina pisma Lauri!), što jako dobro pokazuje kakav dvostruki standard njeguje polugospodin Ivica

Kičmanović. Anica zato postaje njegov san o izbavljenju iz Laurinih mreža i očišćenju od grijeha koji je s njom počinio. Nije slučajno što Anica njemu uporno govori »vi«, jer Ivičina majka tako oslovljava njegova oca. Iako to pripovjedaču »zaudara po starim zlatnim vremenima« (14), odnos oca i majke jedini je nedevidantni muško-ženski odnos u romanu, te Ivici služi kao pozitivan uzor. Anica se, međutim, u jednom trenutku nalazi jako blizu mogućnosti da ponovi Laurinu sudbinu kada padne u ruke istoj ili sličnoj svodnici koja je Lauru odvela Meceni (obje koriste fraze »pile moje«, »jagodo moja«), ali se Ivica nalazi na pravom mjestu u pravo vrijeme i spašava je. Lauru, pak, nitko nije spasio.

Ostaje pitanje kome vjerovati u romanu – Ivici ili Lauri? Pripovjedač, kao vrhovni autoritet u tekstu, Lauru počinje od ubojstva Mecene izravnim definicijama prikazivati kao nepouzdanu i njezine riječi kao nevjerodostojne, dakle, »upola istine i upola laži« (395). Nakon toga je čitatelju gotovo nemoguće Laurine riječi uzeti ozbiljno, jer se sada uz njih uvijek pojavljuju pripovjedačeve ograde (»tobože«, »pretvara«, »lukava glumica«, 285). Ivica u svome pismu govori o njezinoj ispovijesti kao o »golim izmišljotinama« i »poluistinama« (346), što baca povratnu sjenu na priču o Laurinu podrijetlu. Čini se da je njezina ispovijest dana u prvome licu da bi je kasnije pripovjedač mogao dovesti u pitanje kao nevjerodostojnu. Možemo li onda vjerovati Lauri kada na kraju romana dolazi Ivici da bi mu rekla da je sve napravila samo zbog njega (395)? Postoje motivi koji pokazuju da Laurini osjećaji prema Ivici imaju određenu težinu. Ona je, naime, priču o svojoj prošlosti ispričala samo njemu, Miha, na primjer, o tome ništa ne zna niti Laura smatra da ga se to tiče (384). Jednako tako, kada Laura otkriva strašnu tajnu o incestu, čim dođe k sebi pomišlja na Ivicu i na to kako će ga pronaći. Da bi lakše zaboravila svoj težak teret, u njemu traži onu čistoću i nevinost koju je on pronašao u Anici.

S druge strane, tu je pak pitanje Ivičine pouzdanosti, odnosno pouzdanosti čitavoga rukopisa. Koliko su vjerodostojne zabilješke bolesnog, alkoholom izmučenoga starca koji se druži samo sa svojim papirnatim prijateljima? Uostalom, razotkriva ga i neugodna scena dolaska seljaka koji se raspituje o svojoj parnici. Lako je za to okriviti vino, ali Rousseau upozorava kako »ljudi nikada ne propadaju od preveć vina; sve propada zbog ženskog nereda« (prema Pateman, 1998: 24). Iako to danas zvuči kao neukusni vic, u ovome kontekstu može značiti da je Laura unijela nered u njegov život, ali i u *strukturu romana* koju Ivica kao pripovjedač u prvom licu nije uspio zadržati u okviru realističkoga pripovijedanja. Posljednji pokušaj Ivičina uvođenja reda u svoj i Laurin odnos njegova je neiskrena bračna ponuda. Neiskrena, naime, jer se prije toga na neki način već obvezao Anici.

Laura se u tom trenutku predstavlja kao ponešto kompleksnija od tipične fatalne žene, odbijajući dati svoj pristanak na spolni ugovor: »Nikada! Nikada! Nikada! Ja ću živjeti slobodno, slobodno ću te ljubiti i obožavati. Ali u nikakvim, ni crkvenim, ni svjetovnim okovima, pa ovaj tren umrla naša ljubav! Nikada! Pamti! Nikada!« (324), a kasnije će isto ponoviti Mihi iako s puno manje žara. Evo kako zvuči Mihina prošnja: »A da tome bude kraj i da ti gospodar budem ja, nudim ti još na sve to da se vjenčamo i da mi budeš zakonitom suprugom« (385). Ivica joj se ipak ne nudi ovako otvoreno za *gospodara*, ali ona redom odbija sve bračne ponude, a u sceni upoznavanja s Ivicom mrsko joj se predstaviti kao »štićenica i rođakinja našega dobrotvora« (139), već se jednostavno deklarira kao Laura G. Jedan je razlog njezinu nepristajanju na brak, ako se prisjetimo Nemecovih tvrdnji, što želi biti slobodna, neovisna o muškarcima u svom životu, a drugi možda što je svjesna kakav težak teret naslijeđa nosi pa se smatra nesposobnom za obitelj. Međutim, dio se odgovora krije u njezinoj hladnoći, stvarnoj ravnodušnosti prema muškarcima, koje mijenja jednog za drugim, te ih ubija kad joj se nađu na putu (Mecena, Ferkonja, Miha njezine su žrtve, ali i Justa, Anica). Jedini muškarac kojemu se stalno vraća je Ivica, vjerojatno stoga što ga nije nikada u potpunosti osvojila jer je on vrlo brzo svoje osjećaje prebacio na Anicu. Međutim, susreta među njima više ne može biti, te na kraju Laurin mračni romantizam guta čitav roman: ona se transformira u harambašu Laru koja sve što čini, navodno čini zbog Ivice. Ivica više ne smije imati nijednu ženu, te stoga Laura preobučena u muškarca nasumično ubija i masakrira žene koje nemaju nikakve veze s Ivicom, sve dok ne upadne na njegovu svadbu te otima i ubija njegovu nevjestu, odrubivši joj nožem grudi – simbol njezine ženstvenosti. Laura tako u zadnjem dijelu romana doslovno ubija anđela u kući, čistu seosku djevojku Anicu, svoju suprotnost.

Ono što bi iz ovakve analize trebalo biti razvidno jest da bez obzira na moguće teškoće u otkrivanju motivacije nekih Laurinih postupaka, »ženski nered« koji unosi u roman može se kao takav tumačiti samo na razini priče/fabule, odnosno dok govorimo o »događajima« i »karakterima« (Rimmon-Kenan, 3). Iako bi se na prvi pogled moglo zaključiti da se ekvivalent zagonetnosti Laurinih činova na razini diskurza/sižea pojavljuje u obliku »kaosa« u redoslijedu, trajanju i učestalosti ispriopovijedanih događaja, te u pripovijedanju samom, možda je ova analiza uspjela pokazati da se upravo »ženskim neredom« može dokazati postojanje formalnoga reda u Kovačićevu romanu. Naime, odgovori na pitanja zašto je promijenjen pripovjedač, čemu prolepsa i repetitivno pripovijedanje samo jednog događaja, te koja je svrha upotrebe popularnih elemenata, svi vode ravno do lika Laure. Upravo je

tumačenje toga lika odličan pokazatelj međuovisnosti i neodvojivosti forme i sadržaja kako u *Registraturi*, tako i u svakom književnom tekstu. Nadalje, ako se pokuša razjasniti prodor modernističkih elemenata u roman te osobitost hrvatskoga realizma u smislu hibridnoga spoja konvencija popularne književnosti i onih visokoga europskog realizma, pomno čitanje Laurina lika i ovdje će se pokazati iznimno korisnim.

Ostaju, ipak, još poneka pitanja vezana uz konstrukciju Laure kao karaktera. Način književnoga oblikovanja koji predstavlja, romantički zaplet što ga unosi u roman snažno djeluje na formu čitavoga teksta te svakako odnosi pobjedu nad realističkim tipom pripovijedanja, no što je s Laurom kao likom, ili točnije, ženskim likom? Njezina je zdravo za gotovo uzeta »fatalnost« do određene mjere ublažena ljubavlju prema Ivici (čemu možemo i ne moramo vjerovati), traumatičnim iskustvima iz prošlosti, a možda najviše dvostrukim pripovjedačevim standardima pri osuđivanju Laurina i Ivičina jednakoga seksualnog ponašanja. No, s druge strane, kroz pitanja koja su se već počela nazirati pri kraju ove analize, poput njezina odbijanja braka, ravnodušnosti prema ostalim muškarcima, te preobrazbe u krvoločnu harambašu Laru, do izražaja dolazi upravo njezina radikalna fatalnost s kojom se ograničena naratološka analiza ne može nositi na zadovoljavajući način.

Premda je, kako piše Milivoj Solar u »Karakterizaciji ženskih likova«, »načelno lako odvojiti analizu karakterizacije od analize karaktera, praktično je to vrlo složen postupak, jer je karakter tek uvjetno odvojiv element književnoga djela, a karakterizacija samo mogući aspekt cjeline književnoga djela« (Solar, 2000, 66). Stoga »karakterizacija treba da vodi analizu karaktera, a ne obrnuto«, odnosno istraživački interes treba usmjeriti tekstualnom oblikovanju likova umjesto da ih se promatra kao žive osobe koje postoje izvan književnoga teksta (65-66). To, ponovno, znači da lik Laure ne govori mnogo o položaju »žene« u tadašnjem hrvatskom društvu, ali je itekako upotrebljiv za usporedbu s drugim tekstualnim ženama, odnosno ženskim likovima toga vremena. *Registratura* otvara mnoštvo problema s kojima naratološka analiza ne može izaći na kraj, no s kojima se bez nje ne bi niti smjelo hvatati u koštac. Laurin lik izdvojen je iz romana samo da bi se bolje objasnilo funkcioniranje cjeline teksta, no to ne znači da se može zanemariti funkcioniranje književnosti kao društvene činjenice. Kako se formalna analiza ne zanima, prema Antonyju Easthopeu, pitanjima poput ideologije, roda, identifikacije i subjektivnih pozicija, drugoga, institucija i čitateljstva, odgovor na njih treba potražiti u nekim »suvremenijim« književnim teorijama poput novog historizma, kulturalnih studija, feminističke kritike, psihoanalize itd. (Easthope, 1991).

Iste bi nam teorije mogle ponuditi dodatne točke usporedbe Laure s, primjerice, Solarovom Emmom Bovary, koje se neće ograničiti samo na njihovu široku raspoznatljivost u matičnim

književnostima ili izazovnost današnjim proučavateljima. Iako se čini da je Laura u *Registraturi* popularna fikcija među realističkim tipovima, te da bi vrlo lako mogla biti jedna od junakinja romana koje Emma pasionirano čita, dovoljno ih čimbenika povezuje da bi se izbjegla proizvoljnost usporedbe: oba ženska lika ne mogu na zadovoljavajući način ispuniti poziciju koju im okolina nudi jer su određene etosom popularnoga romantizma, odnosno ne mogu biti i imati ono što žele upravo stoga što, Laura podrijetlom, a Emma svjetonazorom i književnim odgojem, pripadaju drugoj stilskoj formaciji, ali i zato što su devetnaestostoljetni *ženski* likovi. Njihove bi se priče stoga moglo čitati kao pripovijesti o ženskoj borbi za moć, a njihovi bi se »simptomi« unutar okvira plodne suradnje psihoanalize i feminističke kritike mogli interpretirati kao tipično histerični. Kako tvrdi Julia Borossa u pregledu pojma histerije u psihoanalizi, »veza između ženinog nezadovoljstva svojim usudom i histerije jasno je povučena u diskursu s kraja 19. i početka 20. stoljeća« (Borossa, 2003, 48). »Smatralo se da se histerična pacijentkinja prilagođava ili odveć dobro, ili da odbacuje tradicionalne obrasce ženstva«, te se istodobno određivala kao buntovnik i žrtva (48).

Tome slična tvrdnja da se histerija »ispoljavala *i* kao patološki proizvod patrijarhata *i* kao njegovo podrivanje« (51) vraća nas na neizbježno pitanje koje zahvaća mnogo širu problematiku od one na koju se dobrovoljno ograničila ova analiza: koliko je Laurina »fatalnost« zapravo subverzija dominantne patrijarhalne ideologije koju podjednako reprezentiraju seoski očevi obitelji i gradski dobrotvori, a koliko slika žene kao nemoćne žrtve? Laura koristi svoju ženstvenost da bi dobila što želi, ali joj u isto vrijeme imitacija muškosti donosi moć i slobodu, te mogućnost da ne pristane na bračni ugovor. Doslovna imitacija muškosti prikazana je kroz njezino preoblačenje u muškarca-serijskog ubojicu, što najbolje oslikava njezinu histeričnu raspolovljenost – zapravo bolest žene u patrijarhatu (Gilbert i Gubar, 53). Fatalna Laura na kraju završava »kao žrtva vlastitih intriga« (Nemec, 1995: 74), ali ne samo vlastitih, nego i kao žrtva svoje patrijarhalne kobi. »Šta će, sirotica moja, svega ima što joj srce zaželi, ali je ipak velika bijednica. Niti je žena, niti djevojka, pa još ovako samotuje u toj našoj zimskoj pustoši« (328), sažalijeva je Ivičin otac i u pravu je. Njezin je prosvjed samo izraz očaja i tragične nemoći žene koja pokušava samostalno živjeti u društvu, a koja zapravo nije ništa više od glamurozne muške fantazije.

Jednako tako, način na koji Laura protestira i zbog kojeg biva osuđena na smrt teško da se može nazvati subverzivnim. Međutim, njezina moć romantičke fantazije vlada romanom i njegovim protagonistom do zadnje stranice. Ivica s njezinim imenom na usnama umire u plamenu koji podsjeća na požar u Meceninu domu i na vatru u kojoj je Laura uništila dokaze

o svojim pravim roditeljima. Zadnje njegove misli dodatno potvrđuju njezinu pobjedu: »Ipak je Laura majstorica! Oh! Laura!... Laura!...« (404).

Ta joj pobjeda ne pripada na političkoj razini interpretacije romana, gdje se njezina potencijalna subverzivnost razotkriva kao patološki rezultat patrijarhata, već na razini njegove *forme*, kao književnom liku, onoj majstorici Lauri koja umire bez ijedne kapi krvi, baš stoga što nikad nije ni bila živo biće, već papirnati mitologem posuđen iz prašnjavih registara hrvatske književnosti.

1. KNJIŽEVNA DJELA:

Bogović, Mirko (1968) »Šilo za ognjilo«, u: D. Demeter, *Članci, Grobničko polje, Teuta*; M. Bogović, *Članci, Pjesme, Šilo za ognjilo, Matija Gubec*, PSHK, knj. 31, Zagreb: Zora, Matica hrvatska

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (1976) »Bubac«, u: *Bjesovi II, Iz »Piščeva dnevnika«*, Zagreb: Znanje

Kovačić, Ante (1962) *U registraturi*, PSHK, knj. 49, Zagreb: Zora, Matica hrvatska

Kozarac, Josip (1997) »Donna Ines«, »Mrtvi kapitali«, »Oprava«, u: *Izabrana djela*, SHK, Zagreb: Matica hrvatska

Kraljević, Miroslav (1994) *Požeški đak*. Vinkovci: Privlačica

Kumičić, Eugen (1998) »Gospođa Sabina«, u: *Gospođa Sabina, O romanu, Govori*, SHK, Zagreb: Matica hrvatska

Marković, Franjo (1923) *Dom i svijet*. Zagreb

Novak, Vjenceslav (1964) »Posljednji Stipančići«, u: *Pripovijesti, Posljednji Stipančići*, PSHK, knj. 57, Zagreb: Zora, Matica hrvatska

Perkovic, Ivan (1905) »Stankovačka učiteljica«, u: *Pripoviesti. Iz bojnoga odsjeka*, Zagreb: Matica hrvatska

Sacher-Masoch, Leopold (2003) *Matrena*. Zagreb: Meandar, preveo Boris Perić

Šenoa, August (1962) *Seljačka buna*, PSHK, knj. 40, Zagreb: Zora, Matica hrvatska

Šenoa, August (1962) »Zlatarovo zlato«, u: *Zlatarovo zlato, Čuvaj se senjske ruke*, PSHK, knj. 41, Zagreb: Zora, Matica hrvatska

Šenoa, August (1980) »Ljubica« u: *Pjesme, Putopisi, Ljubica*, Zagreb: Globus

Šenoa, August (1983) *Vladimir, Branka*. Zagreb: Globus

Tomić, Josip Eugen (1970) »Melita«, u: *Opančareva kći, Zmaj od Bosne, Melita*, PSHK, knj. 45, Zagreb: Zora, Matica hrvatska

Truhelka, Jagoda (1997) »Plein air«, u: J. Truhelka, *Izabrana djela*; A. Milčinović, *Izabrana djela*, SHK, Zagreb: Matica hrvatska

2. CITIRANA LITERATURA:

Borossa, Julia (2003) *Histerija*. Zagreb: Jesenski i Turk

Easthope, Antony (1991) *Literary into Cultural Studies*. London & New York: Routledge

Ellmann, Mary (1968) *Thinking About Women*. New York: Harcourt

Felski, Rita (1989) *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press

Flaker, Aleksandar (1986) *Stilske formacije*. Zagreb: Liber

Frangeš, Ivo (1959) »Buđenje Ivica Kičmanovića«, u: *Stilističke studije*, Zagreb: Naprijed

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan (2000) *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (Second Edition)*. New Haven & London: Yale University Press

Greenblatt, Stephen (1988) *Shakespearean Negotiations*. Oxford: Clarendon Press

Lasić, Stanko (1965) »Roman Šenoina doba«, *Rad*, knj. 341, Zagreb: JAZU

Moi, Toril (2002) *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory (Second Edition)*. London & New York: Routledge

Nemec, Krešimir (1994) *Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb: Znanje

Nemec, Krešimir (1995) »Femme fatale u hrvatskom romanu 19. stoljeća (geneza i funkcija motiva)«, u: *Tragom tradicije. Ogledi iz novije hrvatske književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska

Pateman, Carole (1998) *Ženski nered: demokracija, feminizam i politička teorija*. Zagreb: Ženska infoteka, prevela Mirjana Paić-Jurinić

Pateman, Carole (2000) *Spolni ugovor*. Zagreb: Ženska infoteka, prevela Marijana Nikolić

Rimmon-Kenan, Shlomith (2002) *Narrative Fiction (Second Edition)*. New York & London: Routledge

Solar, Milivoj (2000) *Granice znanost o književnosti*. Zagreb: Naklada Pavičić

Šporer, David (2005) *Novi historizam. Poetika kulture i ideologija drame*. Zagreb: AGM

Woolf, Virginia (1981) *A Room of One's Own*. New York: Harcourt