Femme fatale u književnosti esteticizma

Vrankić, Andrijana

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:247716

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

Ak. god. 2020./2021.

Andrijana Vrankić

Femme fatale u književnosti esteticizma

diplomski rad

mentorica: prof. dr. sc. Maša Grdešić

U Zagrebu, 2020.

Sažetak

Ovaj rad se bavi analizom likova *femme fatale* u književnosti esteticizma. Iako su se u povijesti književnosti pojavljuju još u antičkim tekstovima, u devetnaestom stoljeću dolazi do naglog rasta njihove popularnosti. U patrijarhalnom društvu koje žene vidi kao vlasništvo muškaraca, i oduzima im svaku ekonomsku, političku i seksualnu slobodu, fatalni likovi su služili kako bi ukazali na opasnost koju donose one žene koje se odluče pobuniti protiv tog sistema. Vjerne nazivu koji im je dodijeljen, fatalni ženski likovi redovito donose propast poštenim muškarcima koristeći se svojom atraktivnošću kako bi ih zavele i potom iskoristile. Autori su ih koristili i kako bi u njih upisali svoje seksualne fantazije. Tako se u mnogim književnim djelima tog razdoblja fatalne žene prikazuju kao mazohistice s nezasitnim seksualnim apetitom koje žele snažnog muškarca kojem će se pokoriti. U nekolicini djela su opisane i kao zabavljačice muškaraca, često plesačice, a sam ples se u mnogim analizama literarnih djela tumači kao erotičan. S obzirom na to da prvo moraju privući muškarca, opisane su kao ljepotice, a u opisima se često koriste boje koje se povezuju sa strašću (crvena, ljubičasta). No, iako su samo *femme fatale* opisane kao negativke koje donose propast muškarcima, muški likovi se ponašaju jednako kao i ženski, ako ne i gore. Razlike u tretiranju istog ponašanja kod muškaraca i žena jasno pokazuju na podvojene standarde koje je društvo devetnaestog stoljeća imalo za muškarce i žene.

Ključne riječi: *femme fatale*, mazohizam, patrijarhat, nejednakost, ples

SADRŽAJ

1. Uvod…….3
2. Razrada…….5
   2.1. *Femme fatale* kroz povijest i definicija……..…5
   2.2. Fatalne žene i patrijarhat……..….8
   2.3. Mazohizam…….…..15
   2.4. Ljepota, Mjesec i ples…….….21
   2.5. Analiza muških likova…….27
3. Zaključak……..…31
4. Literatura…….32

1. UVOD

U devetnaestom stoljeću životi muškaraca i žena razlikovali su se na skoro svim nivoima. Muškarci su bili nositelji društva, njihova je bila političko-ekonomska sfera, odlučivali su o zakonima i donosili nove, vladali i raspolagali mnogim slobodama koje su suprotnom spolu bile zabranjene. Uz dominantnu ulogu u društvu, istu su zauzimali i unutar obitelji, a žene i djeca su se smatrale njihovim vlasništvom. Ženama su u ovom razdoblju bile dostupne dvije uloge: žene i majke, i usidjelice. Brak i majčinstvo su se smatrali najvećim postignućima za ženu, prirodnim pozivom na koji se svaka žena bila dužna odazvati i ispuniti svoju prirodnu zadaću. Uspješna žena je bila ona koja je potrebe muža i djece stavljala ispred vlastitih, žrtvujući vlastito vrijeme i sreću za njihovu. U slučaju da do određene dobi nije ispunila svoju prirodnu dužnost, jedina društveno prihvaćena pozicija za ženu je bila ona usidjelice. Kritiziralo ih se i smatralo financijskim teretima roditelja i obitelji, no nije ih se osuđivalo poput žena koje su se pokušavale izboriti za iste slobode koje su pripadale muškarcima. Da bi odgojili djevojčice i mlade djevojke na pravilan način, ideje o čistoći i slika kućnog anđela počeli su se pojavljivati u svim vrstama umjetnosti. Kao suprotnost slici savršene žene, pojavila se i ona fatalne. Njima su bile prepisane sve negativne karakteristike žena, naglašeni seksualni nagoni koji nisu spadali u žensku sferu, želja za moći koja je pripadala muškarcima, te odbijanje majčinstva i braka. Da bi upozorili žene, ali i muškarce, da takvo ponašanje nije prihvatljivo i prirodno, dodijeljena im je fatalna uloga, te su u djelima najčešće donosile uništenje ili smrt poštenih muškaraca i žena, dok su rjeđe i same bile kažnjavane za svoje postupke.

Ovaj rad će se baviti proučavanjem fatalnih žena u književnosti iz razdoblja esteticizma. Milivoj Solar modernizam dijeli na četiri epohe od kojih je esteticizam prva. Prema *British Literature Wiki*, mnogi ovaj pokret u umjetnosti asociraju sa *fin-de-siècle*, odnosno razdobljem prelaska devetnaestog na dvadeseto stoljeće, te iako mu korijeni potežu sve do 1860-ih, 1880-e su vrijeme njegove popularnosti (British Literature Wiki). Glavna ideja esteticizma je bila odvojenost umjetnosti od svjetskih tema i problema, te je ona postojala sama za sebe. Njezina vrijednost je bila u njoj samoj, a ne u njezinoj mogućnosti da prenese poruku ili poduči publiku. Sljedbenici ovog pokreta bili su pod velikim utjecajem radova francuskog pjesnika Charlesa Baudelairea čija su djela često sadržavala seksualne sadržaje. Slijedeći njegov primjer, u umjetnosti razdoblja esteticizma počelo se pojavljivati sve više seksualno eksplicitnog materijala (ibid.). Milivoj Solar također navodi Baudelairea i važnost

njegove zbirke pjesama *Cvjetovi zla* iz 1857. zbog koje ga "drže ne samo pretečom nego i utemeljiteljem modernizma" (Solar 2003, 271). Prema autoru, Baudelairea zanimaju samo bol, ružnoća i grijeh. "Svi su se, međutim, uglavnom slagali da je on uspijevao gotovo uzvišenim stilom pjevati o bludnicama, vampirima i strvinarima… te da uživanje u grijehu cijeni podjednako kao i pobožnu predanost idealizmu nadzemaljske ljepote" (ibid. 272). Solar napominje i važnost Lautréamonta i njegovog djela *Maldororova pjevanja* za začetak modernizma, knjige u kojoj se kao teme pojavljuju sadizam i zlo. Djela koja su uključivala fatalne žene tako su također postala još više erotski nabijena nego prije, te su se u njihove likove počele upisivati fantazije muškaraca koji su ih stvarali. Ideja ovog rada je prikazati kako je uloga fatalnih žena u književnosti mnogo složenija nego što se čini na prvu, te pobliže proučiti njihovu funkciju kroz analizu nekolicine djela iz tog razdoblja.

2. RAZRADA

2.1. *FEMME FATALE* KROZ POVIJEST I DEFINICIJA

Pojam *femme fatale* se pojavio u francuskom jeziku 1800-ih godina. Nekoliko definicija se vezuje uz njega, no najraširenija je ona atraktivne zavodnice koja koristi svoju moć nad muškarcima kako bi ostvarila osobne ciljeve i odvela ih u propast. Ayman Hassan Elhallaq navodi kako su dvije karakteristike uvijek prisutne kod likova fatalnih žena: odbijanje konvencionalnih pravila koja kontroliraju muško-ženske odnose, i nemoralnost, odnosno uzdizanje iznad tradicionalnih morala (Elhallaq 2015, 85). Prema Jennifer Lee Hedgecock, dovođenje muškaraca do propasti nije nužno cilj fatalnih žena, nego uzdizanje na društveno-ekonomskoj ljestvici društva. *Femme fatale* utjelovljuje društveno-ekonomske probleme poput napuštanja, siromaštva i života usidjelice koje žene srednje klase moraju nadići (Hedgecock prema Elhallaq 2015, 85). Procvatom feminističkog pokreta i feminističke teorije u 20. stoljeću dolazi do udaljavanja od negativnih interpretacija, i pojavljuju se nove koje ove likove vide kao feminističke figure koje svojim ponašanjem izazivaju patrijarhat, i u njemu vide bijeg iz muški-dominiranog društva.

Iako su u Europi doživjele nagli uzlet u popularnosti u 19. stoljeću, fatalne žene su se pojavljivale u književnosti i umjetnosti mnogo ranije. U antici najpoznatiji primjeri su oni iz epskog pjesništva. U *Ilijadi* povod za desetogodišnji Trojanski rat je Helena, opisana kao najljepša žena na svijetu, koja napušta muža i bježi sa svojim ljubavnikom Parisom. Napuštanjem muža napušta i tradicionalno poziciju koja je bila namijenjena ženama, svjesna posljedica odluči se predati svojim žudnjama i pobjeći s Parisom, i odvodi tisuće ljudi u smrt kao rezultat. U *Odiseji* pojavljuje se nekoliko *femme fatale* likova. Sirene su bile bića koje su pjesmom mamile mornare u more i sigurnu smrt. Kirka je jedan od najpoznatijih primjera, mamila je muškarce na svoj otok, i kad bi joj se dovoljno približili, pretvorila bi ih u svinje. Jedino Odisej uspije izbjeći njenim čarima i postane njezin ljubavnik. Odisej se na svom putovanju susreće i s Meduzom koju je, nakon što ju je Posejdon silovao u Ateninom hramu, Atena iz ljepotice pretvorila u čudovište sa zmijama umjesto kose, te samo jedan pogled u njezine oči pretvara ljude u kamen.

Kad je riječ o Bibliji, dva su lika koja se povezuju s nazivom *femme fatale*: Judita i Saloma. Judita se možda i ne uklapa u klasičnu sliku fatalne žene zbog statusa heroja koji joj je dodijeljen, no njezin način dolaska do pobjede se poklapa sa onima drugih fatalnih ženskih likova. Svjesna svoje ljepote, zavodi Holofrena kojeg potom ubija, koristi svoju moć kako bi

dovela muškarca do njegove propasti. Saloma više odgovara tradicionalnom opisu. Prema evanđelju po Mateju; Salome kao nagradu za svoj ples, na zahtjev majke Herodijade, od očuha, kralja Heroda, zatraži glavu Ivana Krstitelja koji se protivio braku njezine majke i kralja. Ipak, ona je u Bibliji opisana kao dijete koje djeluje na majčin nagovor, te je Herodijada ta koja je pravi fatalni lik ove priče, dok Saloma postaje okrutnija u modernijim verzijama.

U srednjem vijeku fatalne žene počinju imati magične moći, te se često opisuju kao vještice zbog povezanosti sa vragom i izražene seksualnosti. U ovom razdoblju se pojavljuje lik Morgan Le Fay iz priča o kralju Arturu. U prvim legendama je prikazana kao pozitivan lik koji koristi magiju da bi pomogla Arturu. Tek u kasnijim verzijama pojavljuje se kao negativac, u njima ima mnogo ljubavnika, te iako nudi svoju pomoć Arturu njezina prava nakana je oduzeti mu tron. Nemec za ovo razdoblje spominje i važnost kršćanskog utjecaja:

> Kasnije, pod utjecajem kršćanstva, promijenilo se prvotno shvaćanje poganskih božica-zavodnica i one su tada potisnute u prostor đavolskog. Na primjer u mitu o Tannhauseru i u baroknoj literaturi Venera preuzima ulogu kobne zavodnice koja odvlači kršćanske duše u propast. (Nemec 1989, 173)

U 16. stoljeću Shakespeare stvara lik Lady Macbeth, ženu škotskog generala Macbetha koja ga nagovara da ubije kralja i zauzme mu tron, plan koji završava pogubno za njezinog muža. Kleopatra iz Shakespeareove drame opisana je kao poznata po svojoj ljepoti koju koristi kako bi zavela Marka Antonija koji zbog nje napušta vlastitu ženu, narod i domovinu. Iskorištava njegovu vojsku kako bi se zaštitila, a njegov kraj je, kao kraj mnogih muškaraca koji postanu žrtve *femme fatale,* nesretan, i on na kraju drame počini samoubojstvo.

Elhallaq navodi *Christabel* autora Samuela Taylora Colerdigea i Keatsovu *La Belle Dame* kao primjere fatalnih žena s nadnaravnim moćima. U Colerdigeovoj poemi *Christabel* pojavljuje se jedan od prvih opisa ženskog vampira, Geraldine, koju Christabel dovodi u svoju kuću u kojoj živi s ocem, nakon što joj Geraldine ispriča da ju je napala skupina muškaraca. Pojavljuju se znakovi koji daju naslutiti da Geraldine nije običan čovjek, poput nemogućnosti prolaska kroz željezna vrata i odbijanja molitve. Otac postaje opčinjen njome, no nije poznato da li njemu i njegovoj kćerki Geraldine donosi nesretan završetak s obzirom da poema nikada nije završena. U *La Bella Dame* Keats piše o vitezu koji nailazi na prekrasnu djevojku koju odluči povesti sa sobom, i u koju se ubrzo zaljubi. Zavodi ga

pomoću čarolije, vitez u snu dobiva upozorenja od njezinih drugih žrtava, no već je prekasno, na kraju pjesme umire sam.

> Lik fatalne žene osobito se proširio europskim literaturama u razdoblju od ranog romantizma do sredine devetnaestog stoljeća. Tada su mu razni autori pridodali i niz specifičnih individualnih oznaka. Elementi izvanljudskog, demonskog, još uvijek su intenzivno prisutni, ali pomak prema realističkoj motivaciji postupno svodi ovaj lik u ljudske dimenzije. (Nemec 1989, 174)

U viktorijanskoj Engleskoj lik fatalne žene postaje popularan, te se počinju pojavljivati onakve kakve poznajemo danas. U ovom razdoblju ona počinje koristiti svoju atraktivnost i moć nad muškarcima kako bi izašla iz siromaštva. Hedgecock u knjizi *The Femme Fatale in Victorian Literature* navodi kako je sredinom devetnaestog stoljeća lik fatalne žene mnogo razvijeniji nego na kraju stoljeća, te smatra da su najavljivale razvoj feminističkog pokreta. Likovi fatalnih žena su utjelovljivali okrutne uvjete modernog života u kojem siromaštvo, bolest i prostitucija zrcale moralnu okrutnost 19. stoljeća. U njoj su prikazani anksioznost i konflikt uzrokovani nerealnim ideološkim standardima modernog viktorijanskog života (Hedgecock 2008, 4). Njihovo ponašanje ugrožava muškarce koji reprezentiraju represivni društveni sustav. Neki od najpoznatijih primjera iz ovog razdoblja su Saloma, lik koji mnogi umjetnici i pisci koriste u svojim radovima, Zolina Nana, Wedekindova Lulu i Rebecca (Becky) iz Thackerayjevog romana *Sajam taštine*.

U domaćoj književnosti devetnaestog stoljeća Nemec primjećuje da su svi fatalni likovi dijelili iste crte: bile su čarobno lijepe, tajanstvene, i pune kobne privlačnosti, u njima su upisane muške erotske fantazije zbog čega se pojavljuju i kao potpuna suprotnost savršenih žena, te joj se prepisuju iracionalna svojstva poput glasnice smrti, u njoj se nalaze želja za uništenjem i sadističkim mučenjem žrtava (Nemec 1989, 173 i 174). Neki od najpoznatijih predstavnica ovog arhetipa su Klara Grubar iz Šenoinog *Zlatarevog zlata*, Laura iz Kovačićevog romana *U registraturi* i Kumičićeva Lina. Prema Nemecu, *femme fatale* su u hrvatskoj književnosti devetnaestog stoljeća na sebe preuzele sve negativnosti; opisane su kao brakolomci, ubojice i kradljivice. U dvadesetom stoljeću dolazi do odbacivanja nadnaravnih elemenata, no i dalje ostaje ogledalom muške seksualne fantazije u kojem se krije i komadić vještice (Nemec 1989, 179).

2.2. FATALNE ŽENE I PATRIJARHAT

U patrijarhalnom društvu devetnaestog stoljeća žene su se susretale s mnoštvom društvenih, ekonomskih i političkih ograničenja. Do sredine devetnaestog stoljeća sve što je žena posjedovala zakonski je pripadalo njezinom ocu ili mužu, u slučaju razvoda muškarac je dobivao skrbništvo nad djecom, razvod je bilo lakše dobiti muškarcima koji su ženu jedino morali optužiti za preljub, dok su žene morale imati i dokaze koji bi podržali istu optužbu (Altick prema Doyle 2010, 187). Pripadnice srednjeg i višeg društvenog sloja mogle su birati između dvije sudbine: braka i majčinstva, ili života usidjelice, dok su žene iz nižih društvenih slojeva bile primorane na težak fizički rad za koji su bile plaćene znatno manje od muškaraca. Za razliku od siromašnih, dobrostojeće žene se nije poticalo da se zapošljavaju iako su postojali poslovi koje su mogle obavljati, te se na zaposlene žene gledalo kao na neprirodne. Braneći im rad, društvo je žene učinilo financijski ovisnima o muškarcima u obitelji, a njihova uloga je bila kroz vlastiti izgled prikazivati suprugovo bogatstvo. Susan M. Cruea govori o pojavi kulta istinske ženstvenosti koji je prvi opisala Barbara Welter 1976. godine: "Istinska žena bila je dizajnirana kao simbolična čuvarica morala i pristojnosti unutar doma, smatrala se inicijalno superiornom muškarcu po pitanju vrlina. Pobožnost, čistoća, pokornost i obiteljski život smatrali su se prirodnima za žene" (slobodni prijevod, M. Cruea 2005, 188). Djevojčice su se od djetinjstva odgajale sukladno ovim uvjerenjima. Učilo ih se o važnosti djevičanstva, te ih se spremalo za vođenje doma i obiteljskog života. S obzirom da su djevica i majka jedine dvije pozitivne društvene uloge koje je žena mogla prisvojiti kroz povijest, ovaj dio rada baviti će se detaljnijom analizom ovih dvaju aspekata ženskog života, kako su i zašto oni postali jedinim opcijama za ženu, kako su im se fatalne žene odupirale i što je to značilo za patrijarhat.

Kršćanski je svijet ideal ženstvenosti pronašao u Bibliji, točnije u liku Djevice Marije. Njezina uloga je bila roditi i odgojiti sina božjeg koji nije smio, poput običnih ljudi, biti začet putem spolnog odnosa, već je Marija uspjela zatrudnjeti bez da je ikad izgubila ono što svijet najviše cijeni kod žena, djevičanstvo. Na žalost, začeće bez spolnog odnosa bilo je moguće samo u Bibliji, ali ne i u stvarnom svijetu, što je ženama od samog početka učinilo poziciju savršene žene nedostižnom. S obzirom na to da nije mogla zadržati svoje djevičanstvo cijeli život i ispuniti zadaću rađanja djece, djevojčice su se od rane dobi učile da je djevičanstvo važan dio njihovog života i da ga se smiju odreći samo u braku sa suprugom. U svim oblicima umjetnosti, crkvi, obitelji i školi djevice se štovalo i uzdizalo na razinu skoro svetih

bića. No odakle u društvu ova opsesija djevičanstvom, kako je došlo do potiskivanja ženske seksualnosti i zašto je na nju društvo gledalo kao na negativnu?

Helen Doyle u tekstu "The Power of Pain Gender, Sadism, and Masochism in the Works of Wilkie Collins" pronalazi odgovor u muškoj potrebi za dominacijom nad svim sferama društva:

> Muškarci žele biti u kontroli; žele kontrolirati društveni poredak, i žele kontrolirati svoje žene. Neometana ženska seksualnost stoga reprezentira gubitak patrijarhalne kontrole na nebrojnim nivoima simbolizirajući nemogućnost muškarca da zadrži kontrolu u drugim aspektima života poput ekonomije, vlade, vojske i drugih izvora moći koji se smatraju izrazito muškima, dovodeći do straha od pada patrijarhata. (slobodan prijevod Doyle 2010, 188)

Ukoliko muškarac ne može pokazati da je sposoban voditi vlastiti dom, što uključuje zauzimanje dominantne uloge i kontrole nad ženom i djecom, onda se od njega ne može očekivati ni da vodi društvo. Također, žena koja ima kontrolu nad vlastitom seksualnošću mogla bi ju početi zahtijevati i u drugim sferama života. Njezino seksualno buđenje i oslobođenje moglo bi u njoj probuditi želju za potpunom slobodom i jednakošću što bi dovelo do raspada muški dominiranog svijeta. Stoga je ženska seksualnost postala tabu temom, nečim što je trebalo suzbiti i kontrolirati. Djevojčice i žene se učilo da je ona nešto negativno, naglašen interes za vlastitom seksualnošću se smatrao znakom neuroze kod žene, te se kroz likove fatalnih žena, koje su uvijek opisane kao strastvena bića koja se ne suzdržavaju od fizičkih zadovoljstava, prikazana kao destruktivna za muškarca, a nekada i samu ženu. Anderson definiranje ženstvenosti i ženske seksualnosti kao pasivne i osjetljive, i muškosti kao i muške seksualnosti kao aktivnu, inteligentnu i moćnu, vidio kao glavni izvor ženske represije: "Ova opresivna dihotomija i stereotipno ocrtavanje ženske seksualnosti je zapravo aparat patrijarhata za sprječavanje postizanja političke, ekonomske i društvene slobode i jednakosti žena" (slobodni prijevod Anderson 1995, 5). Aseksualna majka tako ostaje idealna uloga za ženu. Autorica se osvrće i na strah koji muškarci osjećaju prema ekonomski samostalnim i seksualno oslobođenim ženama spominjući kako su u taj opis u devetnaestom stoljeću spadale prostitutke koje se smatralo krivcima za prenošenje seksualnih bolesti u društvu: "…s obzirom da je takva vrsta poslovne transakcije sa ženama za muškarca mogla biti kobna, interpretirala se kao još jedan razlog za suzbijanje ekonomske i seksualne slobode žena" (slobodni prijevod, Anderson 1995, 42).

Nicholas Francis Cook u knjizi iz 1860-ih, *Sotona u društvu*, opisivao je žensku seksualnost kao opasnu s namjerom da, usred nastajanja prvog vala feminizma, vrati žene u ulogu kućnog anđela. Zagovornice ženskih prava, poput Victorie Woodhull i Tennie Claflin, nastojale su pokazati da i civilizirane žene mogu pronalaziti zadovoljstvo u seksualnim odnosima i da ih to ne čini neurotičnima ili barbarima. Cook i nekolicina drugih autora zauzimali su suprotni stav po kojem je temelj zdravog društva nedostatak seksualne strasti kod žena. Napadao je djevojačke škole koje je vidio kao mjesta na kojima se djevojke po prvi put upoznaju masturbacijom. Djevojke negativno utječu jedne na druge nagovarajući čedne djevojčice na grijeh pod kojim su same pokleknule (Cook prema Dijkstra 1976, 67). Ženska prijateljstva koja su se samo nekoliko desetljeća ranije poticala sada su postala opasnima. Dijkstra piše da je ponovno otkrivanje ženske seksualnosti od strane devetnaestostoljetnog muškarca i otkrivanje činjenice da žene mogu međusobno poticati buđenje seksualnih osjećaja navelo muškarce na negativno razmišljanje o ženskim odnosima. Samo ako su odvojene njihova se seksualnost može kontrolirati, te posljedično mogu bit zadržane u stanju ekonomske i društvene pokornosti (Dijkstra 1976, 68).

Krajem devetnaestog stoljeća u određenim krugovima znanstvenika i filozofa proširilo se uvjerenje da su žene dio prirode, dok su muškarci dio razvijenog svijeta, intelektualno razvijeniji i kao takvi pojedinci, teorija koja im je poslužila da optužuju žene koje imaju seksualne odnose s više muškaraca, pogotovo ako su u braku, dok je opravdavala isto ponašanje kod muškaraca. S obzirom na to da se na muškarce gledalo kao na pojedince, žene koje su odbijale biti vjerne samo jednom muškarcu pokazivale su nemogućnost prepoznavanja te individualnosti. "U odbijanju pripadanja jednom muškarcu, ona vrijeđa dostojanstvo individualnosti svakog muškarca" (slobodan prijevod Dijkstra 1976, 224). Muškarce koji su postupali jednako kao žene, i tražili ljubavnice van braka, smatralo se pjesnicima u potrazi za inspiracijom. On nije mogao varati ženu jer su one sve dio jednog prirodnog tijela zvanog Žena (ibid.).

Iako je u društvu bilo neprihvatljivo da žene pokazuju zdrav interes za seks, to nije značilo da muškarci nisu maštali o strastvenim, seksualno nezasitnim ženama koje bi ispunile sve njihove fantazije. S obzirom da kućni anđeli nisu mogli ispunjavati tu ulogu, svoje fantazije su upisivali u likove fatalnih žena koje su im davale izgovor da slobodno stvaraju fatalne i seksualne žene bez pogrde od strane javnosti. *Femme fatale* se stoga odlikuje odbijanjem tradicionalnih uloga namijenjenih ženama. Pokazuje naglašen interes za muškarce, ne suzdržava se od stupanja u spolne odnose s njima u kojima uživa i njoj bude

nezasitni apetit za zadovoljavanjem seksualnih poriva. Koristi se strašću kako bi zadovoljila vlastite seksualne porive (poput Tamare), ili kako bi iskoristila muškarce za ispunjenje vlastitih želja (poput Salome).

Tamara, iz istoimene drame hrvatskog autora Frana Galovića objavljene 1907. godine, zavodi sve vitezove i putnike koji traže zaklon u njezinom domu. Autor ju je prikazao kao seksualno nezasitnu ženu koja, u noćima kada nema prolaznika kroz njezin dvorac, u krevet odvodi jednog od muških robova. Kad upoznaje Arina, odmah se zaljubljuje u njega, želi od njega čuti da i on nju voli, te ga odmah pokušava odvesti u krevet. Arin joj priča o svojoj zaručnici koja ga čega doma dok se on bori i putuje kao vitez, u početku odbija Tamarino zavođenje, no pod utjecajem alkohola sve joj više popušta. Na Tamarino pitanje da li je bio s drugim ženama na svojim putovanjima, iako ima zaručnicu, odgovara joj da naravno da je jer: "…mi vitezovi volimo svoju slobodu, ona o tome neće ništa znati" (Galović 1942, 101). Tu se pojavljuju podvojeni standardi za muškarce i žene o kojima je pisao i Dijkstra; Tamara je napisana kao fatalna žena, negativan lik koji ubija muškarce nakon što ih prvo zavede i iskoristi, dok je Arin prikazan kao vitez, junak, kojeg susret s Tamarom košta života.

S obzirom da je Tamara vladarica dvorca, njezina uloga negativke se može sagledati i kao kritika žena koje žele moć i ravnopravnost s muškarcima u političkim i društvenim sferama. Za ženu je bilo skoro nemoguće biti vladaricom imanja, ona podrazumijeva sposobnost za vođenjem koja je uvijek bila prepisivana muškarcima. Galovićevo opisivanje Tamare kao fatalne za muškarce pokazuje da žene ne bi trebale biti na tako visokoj poziciji. Kao vladarica imanja, umjesto da prolaznicima koji u njezinom dvoru zatraže skloništе ponudi obrok i krevet, ona ih odvodi u smrt, iskorištavajući svoju poziciju za zadovoljavanje seksualnih poriva. Uz to što je zauzela ulogu namijenjenu muškarcu, nema ni supruga koji bi ju mogao kontrolirati, ili djecu kojoj bi se mogla posvetiti, u potpunosti se udaljavajući od uloge pokorne, pasivne supruge i majke. U stilu prave fatalne žene, Tamara donosi nesreću muškarcima postavljanjem vrata u sobu koja ne vode u drugu sobu kako izgleda na prvu, već u ponor ispod dvorca.

Njemački pisac Frank Wedekind 1864. i 1918. izdaje dvije drame o Lulu koja pokazuje jednaku nezasitnost kao Tamara. U prvoj drami, "Zemaljski duhovi", susrećemo se s Lulu koja u kratkom roku promjeni tri muža čije smrti direktno ili indirektno uzrokuje. Uz muževe, Lulu ima i mnoštvo ljubavnika, no njezini prenaglašeni seksualni apetit detaljnije je prikazan u drugoj drami, "Pandorina kutija". Nakon bijega iz zatvora, Lulu ponovno pada u

siromaštvo. Ulazi u svijet prostitucije kako bi zaradila za vlastiti život, ali i financijski podupirala oca i Alvu s kojima živi, ali koji nemaju posao nego brigu o izvoru financija prepuštaju njoj. Lulu u nekoliko navrata daje čitateljima razloga da vjeruju kako ne želi raditi na ulici, no nakon odlaska jedne od mušterija govori: "Koliko me taj čovjek uzbudio… Evo, uzmi sve! Uzmi! (novac) Ja silazim ponovno dolje" (Wedekind 2014, 247 i 248).

Vandi iz novele *Venera u krznu* austrijskog autora Leopolda von Sacher-Masocha pripisane su iste karakteristike. Uz glavnog junaka Severina, ulazi u ljubavnu vezu i s mladim slikarom kojeg angažira da naslika njezin i Severinov portret koji će dočarati njihovu vezu. Mladi slikar zavidi Severinu, želi biti u jednako podređenoj poziciji kao on. Prepoznajući u njemu te porive, Vanda zavodi i njega. Tek kad upozna Aleksandra koji je dominantan i nju stavlja u podređenu ulogu, ona napušta ostale ljubavnike i postaje vjerna samo jednom muškarcu. Masoch je u lik Vande upisao još jednu od svojih fantazija, koju nije uspijevao ispuniti u vlastitom braku, onu žene sadista koja će mu biti gospodaricom, te ga fizički i verbalno omalovažavati. Fantazije o mazohizmu i kako su se povezivale s fatalnim ženama detaljnije ću razraditi u drugom poglavlju.

Paul, iz kratke priče *Femme fatale* Guya de Maupassanta, zaljubljen je u Madeleine, djevojku koja je u njegovim očima savršena, opisana kao priglupa ali draga, no koja ga na njegov prvi pokušaj postavljanja u dominantnu ulogu ismijava i kori, odbija njegov autoritet i radi što ju je volja, te ga na kraju prevari. U Paulovim snovima o savršenoj ženi prikazane su želje svih muškaraca tog vremena: "Čeznuo je sa svom svojom blagom i idealističkom dušom za vjernom ženom koju bi obožavao – nekog u čijim bi rukama mogao izraziti svu svoju ljubav i nježnost zajedno sa strašću" (slobodan prijevod, Guy de Maupassant 2015, 24). No, Madeleine, umjesto da ispuni njegove snove, na njegov pokušaj da joj zabrani druženje sa prijateljicama, odgovara sa: "Slušaj, dušo, raditi ću ono što hoću. Ako ti se to ne sviđa znaš što možeš napraviti. Goni se k vragu. Odmah. Nisam ti žena, stoga šuti" (slobodan prijevod, Guy de Maupassant 2015, 14).

Nevjera je sama po sebi dovoljna da slomi srce mladom Paulu i Madeleine prikaže kao negativku, no njezin grijeh je još veći od toga s obzirom da ga je prevarila sa drugom ženom. Homoseksualnost se smatrala neprirodnom, jedina prirodna i zdrava veza je ona između muškarca i žena, i koja može rezultirati djecom; cilj koji prirodno nije ostvariv u homoseksualnim vezama, te je zbog toga bila zabranjena. Likovi u Maupassantovoj kratkoj priči likuju dok dočekuju dva ženska homoseksualna para, i jedino se Paul suprotstavlja

nazivajući ih zvijerima i govoreći da bi trebalo pozvati policiju i zatvoriti ih u ludnicu. Ipak, iz autorovih opisa teško je zaključiti koji je njegov stav prema parovima s obzirom da Madeleine napada Paula i govori mu da ih pusti na miru jer nikome ne štete i imaju pravo raditi što žele.

Odbijanje odanosti jednom muškarcu i vjenčanih zavjeta na vjernost nisu jedini grijesi koji se prepisuju ovim likovima, njihov možda najveći grijeh uz nevjeru je odbijanje majčinstva. Majčinstvo se smatralo jednom od glavnih, ako ne i glavnom zadaćom žene. Na njima je bilo da rađaju i odgajaju buduće generacije, sinove koji će voditi društvo i zemlju, i kćeri koje će naslijediti zadaće svojih majki i rađati nove generacije. Školovanje je djevojkama bilo dozvoljeno samo na osnovnoj razini, učilo ih se samo onome što im je bilo potrebno da jednog dana obrazuju vlastitu djecu. Kako bi naglasili važnost te uloge društvo je kroz obrazovanje, vjeru i obitelj učilo djevojke da je želja za majčinstvom prirodna kod djevojaka, svaka žena ima potrebu rađati, a one koje se suprotstavljaju i odbijaju tu važnu ulogu očito nisu bile prave žene. Anderson navodi ratove koji su znatno smanjivali populaciju i razvoj industrije koji je zahtijevao sve veći broj radne snage kao dva čimbenika koja su žene natjerale da rađaju što više djece. U grčkim i rimskim mitovima žene i božice su konstantno bile silovane kako bi populacija narasla, dok se u Bibliji poticalo muškarce da spolno opće sa drugim ženama ukoliko njihova supruga ne može zatrudnjeti (Anderson 1995, 43). Kako bi utjecali na rađanje što većeg broja djece, Anderson spominje zakon koji je Američki kongres donio 1873. godine prema kojem su bile zabranjene sve droge, lijekovi i sredstva koja bi mogla spriječiti začeće, a na čije je donošenje uvelike utjecala Crkva. Progovara i o objavi Freudove psihoanalitičke teorije 1900-ih i njenom utjecaju na širenje lažne ideje da žene mogu ostvariti emocionalnu stabilnost samo kroz obiteljski život i majčinstvo. Žene koje su radile suzbijale su vlastite potrebe dovodeći u rizik mogućnost ostvarenja ljubavi i seksualnog zadovoljstva, što je prijetilo obitelji i, prema nekim misliocima, cijeloj Zapadnoj civilizaciji (Banner prema Anderson 1995, 40). Anderson naglašava da majčinstvo samo po sebi nije opresivno, ono to postaje kroz patrijarhat u kojem služi kao alat za ograničavanje slobode žena. Odbijanjem majčinstva odbijale su ostajati zatvorene u sferama koje su im bile namijenjene, te je postajao strah da bi ih tolika sloboda mogla potaknuti da traže jednaka prava kao muškarci.

Lulu, Madeleine, Tamara i Vanda kao fatalni likovi nemaju djecu. Jedini fatalni lik među djelima koja su obrađena u ovom radu koji se pojavljuje u ulozi majke je Salomina majka, Herodijada. Njezin odnos prema vlastitom djetetu ne odražava učenja tog vremena, te ona

kao fatalni lik koristi Salomu za postizanje vlastitih ciljeva. Ljubomorna je na kćerku kada njezin muž, Herod, traži od Salome da pleše za njega kako bi mogao uživati u njezinoj ljepoti, dok je njezin brak kritiziran jer se udala za brata pokojnog muža. Uspijeva ostvariti svoje ciljeve pomoću kćerke i donijeti smrt proroku koji ju je osuđivao. Iako ima kćerku iz prvog braka, optužuju je da je neplodna jer Herodu nije rodila ni jedno dijete. Njezin odgovor je da nije ona ta koja je neplodna jer ona ima djecu, već kralja treba kriviti, no Herod odbija krivnju prepisati na sebe:

> HERODIJADA: Ja da sam neplodna, ja?... Ja sam rodila dijete. Vi niste imali djece, ne, čak ni s kojom vašom robinjom. Vi ste neplodni, ne ja.
>
> HEROD: Mir, ženo! Kažem da ste neplodni. Vi mi niste rodili dijete, i prorok kaže da naš brak nije istinski brak. Kaže da je riječ o rodoskvrnoj vezi, vjenčanju koje će donijeti zla. (Wilde 1989, 66)

Kao što je u gornjem tekstu već navedeno, fatalne žene su odbijale tradicionalne uloge supruge i majke, no interpretacije njihovih postupaka dijele se na dvije skupine: oni koji ih vide kao pobunu protiv patrijarhata i oni koji ih tumače kao sredstvo koje služi za njegov opstanak. Prva skupina udaljavanje od tradicije vidi kao pobunu, *femme fatale* otvoreno uživaju u vlastitoj seksualnosti, ponašaju se kao muškarci i odbacuju njihov autoritet. Dovoljno su hrabre suprotstaviti se standardima i izboriti se za ono što žele u životu. Nasuprot njima nalaze se oni koji se osvrću na fatalnu stranu njihove prirode i tumače postojanje ovih likova kao upozorenje društvu o propasti koju bi seksualno, ekonomski i politički oslobođenje žena donijelo. *Femme fatale* su polarna suprotnost kućnih anđela, i kao takve utjelovljuju sve grijehe i karakteristike koje se smatraju neprikladnima za suvremenu ženu. Kako bi sačuvali postojeće stanje stvari i spriječili žene da zahtijevaju jednakost, muški su autori i umjetnici fatalne žene prikazivali kao uzroke uništenja poštenih muškaraca, i često ih i same kažnjavali dodjeljujući im nesretne sudbine poput siromaštva, prostitucije i smrti. Ideja da *femme fatale* moraju imati nesretni završetak zaživjela je u eri *noir* filma, no u književnosti s prijelaza stoljeća često su samo muškarci ti koji stradavaju. Lulu donosi smrt trojici muževa, de Maupassantov Paul se ubija na kraju priče kada shvaća da mu se žena koju voli ne pokorava već suprotstavlja, Salome dobiva glavu Ivana Krstitelja na pladnju, Tamara ubija ljubavnike nakon samo jedne noći s njima. Jedino Sacher-Masochovi likovi uspijevaju izbjeći nesretan kraj povratkom u tradicionalne uloge namijenjene njihovom spolu na kraju romana: Severin postaje dominantan muškarac u svom kućanstvu, dok Vanda sklapa brak sa

Aleksandrom kojem se spremna pokoriti. Njihov je odnos baziran na Severinovom mazohizmu, što je tema koju ću detaljnije razraditi u sljedećem poglavlju.

2.3. MAZOHIZAM

> I više je nego prihvatljivo silovati ženu. Ona ne može spriječiti inicijalni otpor koji ima prema muškarčevim nagonima zbog manjka osnovnog znanja o seksualnim odnosima. Ali, čim po prvi put spava s muškarcem, čak i ako prvi put zahtjeva upotrebu sile s njegove strane, njezina priroda… učinit će je još pokornijom svom gospodaru. (slobodni prijevod, Dijkstra 1976, 103)

Krajem devetnaestog stoljeća došlo je do rađanja ideje o terapijskom silovanju. Padom nataliteta u zemlji, britanski znanstvenici i filozofi nastojali su naći način kako bi popravili taj problem i potaknuli muškarce da spolno opće sa suprugom. Jedan od znakova civiliziranosti među ženama su smatrali nestankom seksualnih nagona, što je značilo da su civilizirane žene automatski aseksualne. Stoga su poticali muškarce na silovanje. Ukoliko žena nije zainteresirana za seks, suprug ima pravo zahtijevati ga od nje i seksualno ju napastvovati u svrhu opstanka ljudske vrste. Muškarci su kažnjavali žene za pokazivanje suzdržanosti od seksualnog čina na koji su ih sami natjerali.

U poglavlju "Mitologija o terapijskom silovanju" knjige *Idoli perverznosti* autor Bram Dijkstra se osvrće na stavove muškaraca iz devetnaestog stoljeća koji su smatrali da žene uživaju u fizičkom nasilju kako bi ih potaknuli na spolne odnose i reprodukciju. Izdvajajući citate nekolicinu autora i umjetnika iz tog razdoblja, oslikava njihova razmišljanja, pa je tako Arnold Bennett, britanski pisac, smatrao da žene ne mogu biti u potpunosti sretne dok god njima ne dominira muškarac (Dijkstra 1986, 110). Barbari koji siluju i fizički napastvuju žene postali su čest motiv umjetničkih djela. Tema koja je dosegla još veću popularnost u umjetničkim krugovima bila je ona ropstva; gole žene u okovima poredane ispred muškaraca i ponuđene kao roba na prodaju, prikazi harema i sl. počeli su se sve češće pojavljivati na platnima. Prema Bramu Dijkstri, umjetnost je zrcalila filozofiju Herberta Spencera (britanskog biologa i antropologa) i socijalnih darvinista; život ima smisao samo kroz poniznost drugih. S obzirom da većina muškaraca nije mogla ispuniti dominantnu ulogu kroz politiku ili posao, kuća i obitelj su ostale jedinim sferama za njezino ispunjenje. Ukoliko muškarac nije mogao voditi vlastito kućanstvo, kako se moglo očekivati da vodi politiku i ekonomiju? Kroz zahtijevanje dominantne uloge stvorili su mit o prirodnoj pokornosti žene,

te nastojali oblikovati brak po principima robovlasničkog odnosa u kojem žena postaje muževim vlasništvom s kojim on može postupati kako želi. Kao posljedica, teorije o ženi koja od postanka crpi zadovoljstvo iz patnje počele su kružiti u znanstvenim i antropološkim krugovima. Savršena žena je bila ona koja se mogla usporediti sa kućnim namještajem, dok se odbijanje pasivne i podređene uloge vidjelo kao znak perverzne prirode. Autor citira Saltusa koji je za žene tvrdio da su od početka vremena bile muškim posjedom i bilo je na muškarcima, kao njihovim gospodarima, da ih zaštite od svega, pa čak i od samih sebe, koristeći se svim nužnim sredstvima, uključujući fizičko nasilje i ubojstvo (Dijsktra 1986, 116).

Slikanjem golih djevojaka u prirodi, najčešće u ležećim položajima, izvinutih tijela u poze koje se mogu tumačiti kao bol ili užitak, umjetnici su se poigravali fantazijama gledatelja pozivajući ih na misli o silovanju. U istom razdoblju došlo je do nastanka i popularizacije pojma mazohizam koji je dobio ime po Leopoldu von Sacher-Masochu, ali ga je prvi upotrijebio Richard von Krafft-Ebing u knjizi *Psychopathia sexualis* 1886. godine. Hrvatska Enciklopedija ga definira kao "spolni poremećaj u kojem je spolno zadovoljstvo posljedica okrutnoga mučenja i ponižavanja. U prenesenom smislu riječ je o osobi koja uživa u položaju žrtve" (Hrvatska Enciklopedija). Mazohizam kao perverznost Krafft-Ebing vidi samo u muškarcima, dok ga kod žena definira kao psihološki fenomen. Sukladno njenoj prirodi i pasivnoj ulozi u prokreaciji, ideje pokornosti su kod žene uvijek vezane s idejama seksualnih odnosa. Sama priroda joj je dala nagon da se podredi muškarcu (Krafft-Ebing prema Dijkstra 1986, 101). Okruženi radovima i tekstovima koji su podržavali ovu teoriju, muškarci devetnaestog stoljeća stvorili su sliku o mazohističkim ženama koje uživaju u ulozi objekta nasilja. Uz Krafft-Ebinga, autori poput Lombrosa i Ferrera (*The Female Offender*) su također zauzimali stav da žene po prirodi manje osjećaju bol od muškaraca, te nema razloga za suzdržavanje od batina: "U književnosti kasnog devetnaestog stoljeća i ranog dvadesetog stoljeća autorova privrženost teoriji da žene po prirodi vole biti zlostavljane bila je znak ekstremne intelektualne sofisticiranosti" (slobodni prijevod, Dijkstra 1986, 102). Stoga nije čudno da su fatalnim ženama, likovima u koje su muškarci već upisivali vlastite fantazije, počele pojavljivati i crte mazohističke prirode. Dijkstra kao primjere iz književnosti navodi Zolu i Franka Norrisa. Zolina Nana je uživala u pljuskama koje je dobila od muškarca u kojeg je zaljubljena, a sa prijateljicama raspravlja o sličnim situacijama iz njihovog života, te autor zaključuje da su preferirale dane u kojima su bile fizički zlostavljane. U Norrisovom djelu *McTeague* iz 1899. pojavljuje se lik Trine koji želi da ju McTeague posjeduje i podčini

svojom brutalnom snagom: "…ta brutalnost je Trinu učinila još nježnijom; probudila u njoj morbidnu, nezdravu ljubav prema pokornosti, čudno, neprirodno zadovoljstvo u popuštanju, u vlastitom predavanju htjenju neodoljivoj, muškoj moći" (slobodan prijevod, Norris prema Dijkstra 1986, 102).

Benjamin Franklin Wedekind u svojim je djelima zauzimao iste stavove. Prva velika drama koju je napisao i uprizorio na pozornici bila je *Buđenje proljeća*, a bavila se seksualnošću među njemačkim studentima, sado-mazohističkim odnosima, silovanjima i samoubojstvima, te je aludirala i na abortus. U dramama o Lulu, *Zemaljski duhovi* i *Pandorina kutija* piše o Lulu, djevojci koja kroz drame promijeni nekoliko muževa i ljubavnika, doživi nagli uzlet ali i pad na društvenoj ljestvici, te završava kao žrtva Jacka Trbosjeka.

Gail Finney Lulu u *Women in Modern Drama* opisuje kao produkt patrijarhata i konzumerizma, lijep ali prazan kalup koji muškarci mogu oblikovati prema vlastitim željama, te karikaturom fatalnih žena zbog velikog broja muškaraca čiju smrt i propast uzrokuje u kratkom vremenu (Finney 1989, 80). Lulu je i sama svjesna da je muškarci ne vide kao osobu nego mogućnost za ispunjenje vlastitih fantazija, komentira s drugim likovima da ju Goll i Schwartz ne razumiju i ne vide njezinu pravu prirodu, Goll ju tjera da se oblači u kratke haljine i pleše za njega, dok ju Shwartz uzdiže kao savršenu ženu bez grijeha i mana. Jedini muškarac prema kojem gaji osjećaje je dr. Schön, koji ju je kao djevojčicu primijetio kako prodaje cvijeće i odlučio je usvojiti. Lulu želi da se muškarac prema njoj postavi s autoritetom, što Schön uočava. U razgovoru sa Shwartzom, Schön mu govori: "Pusti ju da osjeti autoritet! Ona ne zahtijeva više nego to da smije biti bezuvjetno poslušna. Kod dr. Golla je bila u raju, a s njim se nije moglo šaliti." (Wedekind 2014, 134). Nakon što Schwartz počini samoubojstvo i Lulu se zapošljava kao plesačica, nastoji napokon zavesti Schöna i postati mu ženom. U razgovoru koji vode u njezinoj garderobi govori mu: "Jeste li znali kako me Vaš bijes usrećuje! Kako sam ponosna na to što me svim načinima ponižavate! Tako me duboko omalovažavate – tako duboko kako se žena može omalovažavati…" (Wedekind 2014, 157). Upravo u ovoj rečenici Lulu pokazuje svoju mazohističku stranu, želi biti fizički i verbalno omalovažavana, postavljena u ulogu žrtve u kojoj nalazi zadovoljstvo. U *Pandorinoj kutiji* Rodrigo (atletičar) i Alwa razgovaraju o Rodrigovoj supruzi za koju govori:

> Ja namjeravam od nje napraviti najraskošniju gimnastičarku u zraku i zbog toga ću rado staviti svoj život na kocku. Ali, tada ću ja biti gazda u kući i sam ću imenovati

> kavalire koje ona ima da prima kod sebe… Naručio sam sebi bič od kože nilskog konja debljine dva cola. Ako on ne poluči uspjehom kod nje, onda ja u glavi nemam ama baš ništa. (Wedekind 2014, 202)

Kroz Rodrigovu izjavu se vidi odraz stava da muškarac mora biti sposoban vladati vlastitom obitelji kako bi bio sposoban voditi i društvo, jer ukoliko ne uspije dominirati vlastitom ženom onda nema ništa u glavi. Naručio je bič, predmet koji se koristi za kroćenje životinja, i namjerava njime dresirati vlastitu ženu ne čineći od nje samo pokornu stranku u njihovoj vezi, već je i dehumanizira svodeći ju na razinu cirkuskih životinja čime zrcali i tadašnji društveni položaj žene kao muževog posjeda s kojim on može baratati kako želi. U nastavku ovog govora u hrvatskom prijevodu stoji rečenica "Ženskadija ne traži ni ljubav ni batine…" (ibid.), no u engleskom prijevodu stoji rečenica "…beating or loving-making, it's all one to a woman" (Wedekind prema Dijkstra 1986, 103) s kojom ukazuje da žene zadovoljstvo koje dobivaju iz spolnih odnosa mogu osjetiti i kroz nasilje. Muškarci u Wedekindovim drama su savršeni primjeri muškaraca s modernim uvjerenjima i pogledima na svijet s kraja devetnaestog stoljeća o kojima je pisao Dijkstra, te su fantazije o ženi koja uživa u njihovom zlostavljanju utjelovljeni u fatalnom liku Lulu koja takav tretman objeručke prihvaća.

Leopold von Sacher-Masoch, po kojem je mazohizam dobio ime, autor je jednog od najpoznatijih djela koja se bave povezivanjem patnje s zadovoljstvom, *Venere u krznu*. Novela je objavljena 1870. godine, bazirana je na autorovom životu i iskustvima, a prikazuje junaka koji traži od žena da ga podvrgavaju podčinjavanju o kojem mašta. Priča je inspirirana vezom Sacher-Masocha i spisateljice Fanny Pistor s kojom je potpisao robovlasnički ugovor na šest mjeseci, i s kojom je otputovao u Italiju poput likova u noveli. Zadovoljstvo koje je pronašao u toj vezi pokušao je prenijeti u kasniji brak, no on je uskoro završio razvodom jer njegova žena nije htjela raditi stvari koje je od nje tražio. Njegov stav o ženama je bio da u životima muškaraca mogu ispuniti samo jednu od dvije uloge:

> Žena, kakvom ju je priroda stvorila i kakva trenutačno privlači muškarca, njegov je neprijatelj i može mu biti samo robinja ili despotkinja, ali nikada družica. To će moći biti tek onda kad mu bude jednaka po pravima, kad mu bude ravnopravna po obrazovanju i radu. Sad možemo jedino birati hoćemo li biti čekić ili nakovanj. (Wedekind 2014, 198)

Novela prati razdoblje Severinovog života u kojem započinje ljubavnu vezu s Vandom u kojoj prepoznaje Veneru u krznu o kojoj mašta. Na njegov nagovor, Vanda pristaje iz znatiželje postati njegovom gospodaricom i robovlasnicom, te zadovoljavati njegove mazohističke porive. Poput junaka novele, Severina, i Vanda je mazohist. Prema Dijsktri, Vanda suosjeća sa Severinom jer i sama ima iste porive, no s obzirom da je Severinova želja da bude dominiran i ponižavan još jača od njezine, pristaje igrati ulogu njegove gospodarice (Dijkstra 1986, 373). Nakon što pristane na sklapanje robovlasničkog ugovora s Severinom, Vanda postaje utjelovljenjem Severinove fantazije o Veneri u krznu, oblači se u bogata krzna prilikom svakog kažnjavanja i odbija mu pružiti bilo kakvu milost. No, iako svojevoljno ispunjava svoj zadatak, Vanda u nekoliko navrata nastoji prekinuti njihov odnos pokazujući da joj nije uvijek ugodno u poziciji gospodarice. Dijkstra smatra da upravo ta odbojnost prema dominantnoj ulozi Vandu čini savršenom partnericom za Severina jer se on, čak i u ulozi podčinjenog, ne želi u potpunosti odreći kontrole (Dijkstra 1986, 374). Nagovarajući ju da nosi krzna i postavi se u ulogu sadista koja joj se u navratima sviđa, ali ne u mjeri u kojoj on želi, Severin uspijeva zadržati dio kontrole u njihovom odnosu: "Žene, koje su sredinom stoljeća iz nužnosti prve istražile svijet mazohizma, sad su se našle gurnute u ulogu sadista surogata kako bi muškarac mogao dati oduška svojim frustracijama u mazohističkim orgijama" (ibid.).

Njihov dogovor traje sve dok Vanda ne upozna Aleksandra. U njemu prepoznaje dominantne crte koje je privlače kod muškarca, gospodara kojem može pripadati. Za razliku od drugih muškaraca u njezinom životu on ne pristaje biti joj podređen nego se u odnosu na nju postavlja u dominantnu ulogu koju je ona do tada imala nad ljubavnicima. Kada joj Severin dođe zaželjeti sreću u braku s Aleksandrom, ona mu govori da ne želi novog roba, njih je imala dovoljno, i ponovno mu ukazuje da je i sama mazohist:

> Mogu zamisliti da nekom muškarcu pripadam za cijeli život, ali onda to mora biti pravi muškarac, muškarac koji izaziva moje poštovanje, koji će me podčiniti silom svoga bića… Gospodara! Žena treba gospodara i obožava ga. (Sacher-Masoch 2013, 41 i166)

Nakon što se počne viđati s Aleksandrom počinje odgurivati Severina od sebe. Tvrdi da ga ne može voljeti jer se ne postavlja kao gospodar prema njoj, naprotiv, nudi joj se kao rob. Njegovo ponašanje joj se počinje gaditi, dok novog ljubavnika, koji ju u nekoliko navrata ignorira i odguruje od sebe (kao što ona odguruje Severina) gleda s divljenjem i ljubavlju.

Njezin i Severinov odnos završava kada ga lažnim obećanjima namami u svoju sobu, priveže ga za krevet, te pozove Aleksandra da ga fizički napadne, promatrajući sve sa smiješkom. Vanda i Aleksandra sklapaju brak koji traje svega par godina prije njegove smrti. Nakon njegove smrti Vanda pošalje Severinu pismo u kojem mu objašnjava da je njihov zadnji susret bio potreban kako bi ga probudio i okrenuo na pravi put, pomogao mu u ozdravljenju: "Nadam se da ste ozdravili pod mojim bičem, liječenje bijaše okrutno, ali radikalno" (Sacher-Masoch 2013, 182). Na početku romana, i nakon svih događaja s Venerom, Severinovo ponašanje je dominantno u odnosu na žene. Prema sluškinji koja donosi hladnu kavu se ponaša okrutno i prijeti joj bičem. Kada mu prijatelj prigovori da njegovo ponašanje nije opravdano, on odgovara: "Ma pogledaj samo tu ženu… Da sam joj laskao, ona bi mi stavila omču oko vrata, ali ovako, kad je odgajam kanučkom[1], ona me obožava… Tako se žene moraju dresirati" (Sacher-Masoch 2013, 15). Severin govori prijatelju kako mu je Venera pomogla da stvarno ozdravi; predajući joj se kao rob Severin se postavio u podređenu ulogu namijenjenu ženama, te ozdravljenje simbolizira povratak na prirodan poredak stvari u kojem je on taj koji je nasilan nad ženama i ima dominantnu ulogu u muško-ženskim odnosima.

[1] Dugačak bič kratke drške.

2.4. LJEPOTA, MJESEC I PLES

> Pozivajući se na teoriju karakterizacije Josepha Ewena, Rimmon-Kenan razlikuje dvije osnovne vrste tekstualnih indicija karaktera: izravnu definiciju i neizravnu prezentaciju… Umjesto da izravno navede i objasni osobine lika, pripovjedač ih može prikazati na različite načine. Kakav je neki lik saznajemo iz onog što radi, kako govori, kako izgleda i čime je okružen… (Rimmon-Kenan prema Grdešić 2015, 68 i 71).

Kako navodi Rimmon-Kenan, veza između vanjskog izgleda i unutarnjih osobina likova ima veliku težinu u književnosti devetnaestog stoljeća, trend na koji je velik utjecaj imao švicarski filozof i teolog Johann Kaspar Lavater (ibid, 75). "Lavater je tvrdio da se osobnost ili karakter osobe može ustanoviti na temelju njegova ili njezina vanjskog izgleda…" (ibid. 76). Kako bi zavele muškarce, fatalne žene su morale biti upravo to; fatalne, zbog čega su uvijek opisane kao ljepotice. Fizički izgled jedan je od elemenata koji ih čini opasnima jer im muškarci ne mogu odoljeti, moraju moći privući muškarca kako bi ga potom uništile.

> Kad se zavjesa digne, sjedi Tamara pred kaminom, u kojem plamsa vatra, i spustivši glavu na ruke posve je nepomična. Crveni sjaj vatre poigrava na njenoj ružičastoj prozirnoj haljini, koja joj seže do gležnja, na zlatnim nakitima na golim rukama i grudima, na draguljima, koji joj se ljeskaju u crnoj kosi, u koju su utaknute svije crvene ruže. Sva je puna života, čarobna je i krasna poput jutarnje rose, a pogled joj je zagonetan kao u Sfinge. (Galović 1942, 94 i 95)

Galovićev opis Tamare sadrži sve što je fatalna žena morala biti; lijepa, mlada, zavodnica. Boje koje koristi u opisu su ružičasta i crvena, boja koju koristi i u opisivanju sobe u kojoj se Tamara nalazi, naglašavajući i njima njezinu strastvenu prirodu. Crna kosa, gole ruke, zlatni nakit na grudima, dragulji i ostali elementi ne uklapaju se u opise kućnog anđela. Njihovom izgledu su se češće prepisivale karakteristike koje su se smatrale najpoželjnijim u društvu; svijetla kosa i oči (opis kojem odgovara Arinova zaručnica, čedna djevojka koja čeka njegov povratak), nježne boje, po mogućnosti bijela da bi se naglasila njezina čistoća. Grudi i gole ruke se nisu naglašavali jer, kao što je već pokazano u gornjem tekstu, savršene žene nisu bile seksualna bića, pa je stoga bilo pogrešno naglašavati dijelove tijela koji bi kod muških čitaoca mogli pobuditi strastvene osjećaje.

Crvena boja se povezuje sa strašću, ali i sa demonskim, u djelu *Venera u krznu*:

> …kakve li mekoće, kakve li blage nestašnosti što se poigrava oko tih punih, nipošto premalih usta… kako li se samo bujno kovrča njezina crvena kosa – da, crvena je, ne plava, ne zlaćana, nego crvena – kako li se samo demonski, a opet i tako dražesno poigrava oko njezina zatiljka, a sad me pogled iz njezinih očiju pogađa poput dviju zelenih munja. (Sacher-Masoch 2013, 29)

Sacher-Masoch je bio opčinjen i krznom, pa tako Severin Vandu moli da svaki put kad ga zlostavlja nosi krzneni kaput, kao što je i sam Masoch zahtijevao od svoje ljubavnice. Nakon što je, kao dječak, po prvi put vidio svoju tetu u krznenom kaputiću u kojem je "izgledala kao osorna vladarica" (Masoch 2013, 50), ona je za njega postala najljepšom ženom na cijelom svijetu. Ovo sjećanje povezano je sa trenutkom kad ga je teta zavezala i istukla, te krzno počinje povezivati sa prvim fizičkim napadom u kojem je pronašao užitak. Krzno tako počinje asocirati sa okrutnošću u kojoj uživa, i njegovi zahtjevi da Vanda nosi krzno prilikom 'kažnjavanja' mogu se tumačiti kao pokušaji rekonstrukcije tog prvog trenutka užitka iz djetinjstva.

Kakav je učinak izgled fatalnih žena imao na muškarce u romanima prikazuje i odnos Paula i Madeleine u kratkoj priči Guya de Maupassanta "*Femme fatale*". U njoj, pripovjedač navodi da se Madeleinein izgled nije moga mjeriti s onima pravih ljepotica, no njezin utjecaj na mladog Paula je bio neupitan.

> Bila je glupa poput svih ostalih žena, te nije posjedovala ni ljepotu kojom bi nadoknadila tu manu. Mršava i temperamentna, u potpunosti ga je osvojila. Pao je pod svemoguću i misterioznu čaroliju ženstvenosti. Ta kolosalna sila nepoznatog podrijetla ga je nadvladala, taj demon sposoban dovesti i najracionalnije muškarce na svijetu pred stopala beskorisne bludnice. Svaki pokušaj objašnjavanja te fatalne i potpune moći za njega je bio uzaludan. (slobodni prijevod, de Maupassant 2004, 17)

Oscar Wilde Salomu uspoređuje s mjesecom. U *Idolima perverznosti* Dijkstra spominje postojanje ideje da su žene poput zrcala jer reflektiraju svijet u kojem žive bez da ga u potpunosti razumiju, pogotovo njegovu intelektualnu dimenziju (Dijkstra 1976, 121). Navodi primjere iz književnosti poput Sibyl iz Doriana Greya koji se u nju zaljubljuje dok glumi na pozornici, odnosno dok reflektira svijet koji je stvorio muški um. Nakon što stupa u kontakt s njom van pozornice, u svijetu gdje njena gluma prestaje, Dorian shvaća da nije inteligentna kakvom se čini na pozornici i odbija ju. Flaubert u prči *Jednostavno srce* stvara lik sluškinje koji, poput papige, imitira svoju gazdaricu. Dijsktra zaključuje da nije čudno što je u

razdoblju prelaska stoljeća došlo do uspoređivanja žena s mjesecom koji je sam po sebi reflektor sunca (ibid.). Usporedba se koristila i kako bi se objasnilo podrijetlo njezine blijede kože i invaliditeta. "Za umjetnike, poveznice između žene i mjeseca – njezina slabost, imitirajuća priroda, pasivnost, i propadanje – pružale su mnoštvo simboličkih mogućnosti koje nisu mogli ignorirati" (slobodan prijevod, ibid.). Također, umjetnici su uvijek pratili popularne trendove u društvu, pa je tako skoro svaki ženski lik iz druge polovice devetnaestog stoljeća imao blijedu kožu netaknutu suncem. S obzirom da su fatalne žene morale biti privlačne, dodijeljeni su im upravo ti standardi ljepote poput mliječno bijele, nezdravo blijede kože. U prvim susretima sa Vandom, Severin ju uspoređuje sa kamenim kipom Venere u koji se zaljubio. Kad počne viđati Vandu prilikom noćnih posjeta kipu, u početku mu se čini da je kip oživio, te je teško razaznati da li govori o njemu ili stvarnoj ženi: "A onda se, sasvim nenadano, iza zelene, istodobno mjesečinom obasjane i srebrom protkane stijene, ponovo pojavi bijeli lik kamene krasotice, kojoj se klanjam, koje se plašim, pred kojom bježim" (Sacher-Masoch 2013, 26). Wildeova drama *Saloma* započinje usporedbom s mjesečinom u kojem mladi Sirijac i paž vide drugačija značenja:

> MLADI SIRIJAC: Kako je predivna Princeza Saloma večeras!
>
> HERODIJADIN PAŽ: Pogledaj mjesec! Kako se čudnim čini! Sličan je ženi što se diže iz grobnice. Poput mrtve je žene. Moglo bi se zamisliti da traži mrtve stvari.
>
> MLADI SIRIJAC: Čudno izgleda. Sličan je malenoj princezi što nosi žuti veo, a čije su stope od srebra. Poput princeze je što s bijelim golubicama umjesto stopala. Moglo bi se pomisliti da pleše.
>
> HERODIJADIN PAŽ: Poput mrtve je žene. Kreće se sasvim sporo. (Wilde 1989, 52)

Mladi Sirijac mjesec odmah uspoređuje sa Salomom, malenom princezom što nosi žuti veo, dok paž vidi najavu zla i smrti koja će se dogoditi. Diana, božica mjeseca, u mitologiji je bila predstavljena kao djevica, ali i božica plodnosti, porođaja i djece. Stoga su usporedba žena s mjesečinom i idealiziranje bljedila služili za naglašavanje njihove čistoće i djevičanstva. Saloma mjesec vidi kao djevicu i simbol čistoće: "Luna je hladna i čista. Sigurna sam u njeno djevičanstvo, ljepota joj je kao u djevice. Da, ona je djevica. Nikada se nije ukaljala. Nikada se nije podala muškarcu, poput drugih boginja" (Wilde, 1989, 54). Čistoću koju simbolizira mjesec prepoznaje i u proroku, Ivanu Krstitelju, za kojeg govori da

"…sliči srebrnoj slici. Sigurna sam da je čist poput mjeseca. Sličan je mjesečevoj zraci, koplju od srebra" (Wilde 1989, 55). On, kao božji čovjek, jedini je muškarac kojeg se naziva čistim. Njegova je zadaća ukazati na grijehe koji su počinili ostali likovi u drami, dok je sam bezgrešan.

U prvom dijelu mjesec tako naglašena mjesečeva čistoća i ljepota, tako se spominje i Salomina ljepota i želja da bude čista poput Lune. Nakon što po prvi put vidi proroka zaljubljuje se, govori mu da želi dotaknuti njegovo tijelo i kosu, no on ju odguruje od sebe nazivajući je kćeri babilonskom. Nakon tog prikaza Herod se osvrće na mjesec i govori da "…liči poludjeloj ženi, luđakinji koja posvuda traži ljubavnike. A i naga je, luna je potpuno naga" (Wilde 1989, 55 i 56). Poludjela žena koja traži ljubavnike može se odnositi na Salomu koja pod svaku cijenu želi biti sa prorokom, dok se mjesečeva nagost može tumačiti kao najava Salominih sedam velova, u kojem kroz ples skida sloj po sloj sa sebe dok ne ostaje potpuno gola. Nakon izvedbe plesa, na koji ju Herod nagovara obećanjem da može dobiti što god zatraži, Saloma zatraži Ivanovu glavu na srebrnom pladnju kako bi ga napokon mogla poljubiti. Njezina majka, također fatalni ženski lik, likuje zbog njezinog izbora, dok se Herod zgraža i nastoji ju nagovoriti da promijeni mišljenje. Na samom kraju drame, razočaran i ljut zbog Salomina izbora nagrade, zapovijeda vojnicima da je ubiju.

Ples je još jedan od elemenata koji je služio umjetnicima da bi prikazali strastvenu i barbarsku prirodu žena. Edward Carpenter, progresivnom misliocu devetnaestog stoljeća, svojim je tekstovima poticao strah od ženstvenosti šireći bio-seksističke mitove o ženskoj prirodi. Smatrao je da žene žive za i kroz seks više od muškaraca, na osnovu čega zaključuje da su žene primitivnije i emocionalnije (Carpenter prema Dijkstra 1986, 243). One su, slijepe na konflikt između duhovnog i strasti s kojim su se muškarci svakodnevno borili, više nalikovale djeci i divljacima. Jedno od objašnjenja za nagon za plesom autori s prijelaza stoljeća pronalaze u histeriji: "Krivac za nekontrolirani nagon za plesom u žena je njihova nervna organizacija, tedencija ka histeriji" (ibid.). Ples je za njih 'ispušni ventil', sredstvo za izbacivanje energije koja bi se u suprotnom mogla prikazati kroz napadaje histerije. Potaknuti ovim idejama umjetnici su na platnima često prikazivali gole plesačice okružene prirodom, kako se vrte u krug držeći se za ruke, potaknute Panovom glazbom ili zabačenih glava s licima okrenutim nebu na kojima se vidi ekstaza u koju ih je ples doveo. U stvarnosti se takvi plesovi nisu održavali. Gole djevojke koje plešu u prirodi dio su fantazija koje su stvorili muškarci i prikazivali kroz umjetnost.

U analizi Wildove Salome Danna Heloise se osvrće na Salomin ples. Ona u početku odbija plesati za Heroda, no nakon što joj obeća da sama može imenovati nagradu koju će dobiti za njega, predomišlja se. Salome pristaje iako se njezina majka suprotstavlja toj ideji i nastoji ju odgovoriti. Svjesna je da Herod traži od Salome da pleše samo kako bi uživao u njezinom tijelu i imao opravdanje za pažnju koju joj daje, na koju je Herodina ljubomorna, i koju ne bi smio davati vlastitoj pokćerki. U plesu sedam vela Salome polako skida velove sa sebe postepeno otkrivajući nage dijelove tijela. Heloise cijelu ovu scenu tumači kao prostituciju: "Saloma nudi potencijalno seksualno uzbuđenje i zadovoljstvo u zamjenu za neku vrstu plaćanja, iako se neće sastojati od novca" (slobodan prijevod, Heloise 2015, 18). Darko Gašparić njezin ples također tumači kao seksualni čin. Za Wildeovo ispuštanje opisa plesa Gašparić pronalazi dva objašnjenja. Prvo, da ples sam po sebi nije bio poseban i vrijedan opisivanja, nego samo rutinska izvedba u svrhu ostvarenja cilja. Drugo, i po njemu uvjerljivije objašnjenje, erotska je priroda plesa. Autor predlaže da Saloma zamišlja da ju promatraju prorokove oči pred kojima ona postaje seksualnim objektom koji ga zavodi (Gašparić u Wilde 1989, 77). Skidanje slojeva vela Gašparić tumači kao seksualno zadovoljstvo: "Skidanje svakog pojedinog vela znači ujedno i jedan orgazam, a svi se oni sjedinjuju u golem produženi klimaks koji bi da se nikad ne okonča" (ibid.). Gašparić navodi i da je na kraju plesa Saloma gola, te se po završetku plesa, i nakon zahtijevanja Ivanove glave na pladnju, prikaz Salome poklapa sa Herodovom opservacijom mjeseca kao lude i gole žene. S obzirom da zahtijeva smrt božanskog čovjeka kao nagradu za ples koji bi se mogao tumačiti kao erotski čin, prikaz Salome kao plesačice odgovara i idejama o kojima je pisao Dijkstra, da žene nalikuju divljacima, te da je ples jedan od elemenata kojima pokazuju svoju divlju prirodu.

Lulu iz Wedekindovih drama također je opisana kao plesačica. Njezin prvi muž, dr. Goll, branio joj je odlaske na balove, te ju je tjerao da u privatnosti doma pleše samo za njega, obučena u kratke haljine. Njihovi privatni plesovi bi se također mogli tumačiti kao nešto erotično, Goll uživa gledati Lulu kako pleše, te ne želi da i drugi muškarci dobivaju isto zadovoljstvo kao on. S obzirom da joj brani da isto čini u javnosti, očito je da njezin ples ne vidi samo kao nešto umjetničko, već i seksualno, što želi zadržati za sebe. Kasnije, kad ju Alwa zapošljava u svom kazalištu kao plesačicu, Lulu je prisiljena plesati pred Schonovom zaručnicom, postupak koji smatra ponižavajućim. Pleše *skirt dance*, te komentira kako u publici "ne znaju kamo bi gledali od moje bestidnosti" (Wedekind 2014, 55). Schon njezinu bestidnost tumači kao vrlinu i razlog za njezin uspjeh kao plesačice: "Dok god imaš tračak

poštovanja prema sebi, nisi savršena plesačica" (ibid.). Opisi Luluinog plesa kao bestidnog, i nelagoda koju izaziva kod gledatelja, navode na zaključak da u njezinim pokretima ima nečeg seksualnog. Interpretacija Salominog plesa kao prostitucije mogla bi se djelomično primijeniti i na Lulu. Njezine točke su opisane kao bestidne, te publika plaća kako bi ih gledala. Stoga, u zamjenu za bestidno ponašanje na pozornici, Lulu je dobro plaćena: "Tvoja bestidnost je ono što ti se za svaki korak plaća suhim zlatom" (ibid.).

2.5. ANALIZA MUŠKIH LIKOVA

Samo ime koje im je dodijeljeno, fatalne žene, naglašava njihovu fatalnu prirodu i nagon k uništavanju, najčešće muškarca. Kako bi postigle svoje ciljeve, napuštaju morale i čine sve kako bi dobile ono što žele. No, da li su one jedine koje se mogu okriviti za nemoralno ponašanje u ovim djelima? U ovom dijelu rada pažnju ću okrenuti na muške likove u djelima koja sam odabrala za interpretaciju. Prvi dio će se baviti naivnošću muškaraca u djelima Guya de Maupassanta *Femme fatale* i Sacher-Masocha *Venera u krznu*, dok će u drugom biti riječ o nemoralnim djelima muškaraca iz Wildove *Salome* i Wedekindovih drama o Lulu.

Ayman Hassan Elhallaq u tekstu "Representation of Women as Femmes Fatales" spominje da, ukoliko želimo identificirati ženu kao fatalnu, u djelu mora biti prisutan i naivan muškarac: "Muškarac, odnosno žrtva, najčešće je naivan, a njegova naivnost je dovedena pod test u prisutnosti fatalne žene…" (slobodan prijevod, Elhallaq 2015, 86). Maupassantov glavni lik, Paul, odgovara ovom opisu muškaraca. On je zaljubljen u mladu Madeleine, vidi u njoj dobru i pokornu djevojku, no nakon što ona pokaže svoju pravu prirodu, odbija njegov autoritet i psuje ga pred društvom, on joj se pokorno vraća. Autor opisuje da je po prirodi bio delikatna i osjetljiva duša koja je sanjarila o strastvenoj aferi (Maupassant 2015, 17). Priča započinje opisom sretnog, zaljubljenog para, no uskoro se prikazuje da Madeleine nije djevojka o kakvoj je Paul sanjario. Odlazi na plesove bez njega, druži se s ljudima koji njemu ne odgovaraju, ismijava ga pred prijateljima, no čim u njezinom stavu prema njemu Paul primijeti i trunak privrženosti i ljubavi, on joj sve oprašta. Medeleine se pokaže kao prava *femme fatale* odvodeći svojim ponašanjem Paula u smrt.

Jednaka naivnost bi se mogla prepisati i Severinu iz *Venere u krznu*. On je također umjetnička duša koja se zaljubljuje u kip Venere prije nego što se zaljubljuje u Vandu. Naivno joj vjeruje da će se ona stvarno udati za njega iako, uživa u patnji koji mu priređuje, no očekuje da će ona održati svoj dio obećanja, i postati njegovom ženom nakon što istekne njihov robovlasnički ugovor. Nakon što saznaje da joj to nije u interesu, te da se zaljubila u Aleksandra čijom ženom planira postati, Severin skoro počini samoubojstvo skačući u rijeku, no ne uspijeva se utopiti, te se mokar do kože vraća Vandi. Njihov zadnji susret, kao što je već spomenuto u gornjem tekstu, služi kako bi njega probudio iz mazohističkih fantazija i pomogao mu spoznati da je uloga muškarca da dominira nad ženom, a ne obrnuto. On, poput Paula, slijep je od ljubavi i lako oprašta sve grijehe koje njegova ljubavnica počini, samo kako bi ju mogao zadržati u svom životu.

U 19. stoljeću muškarci su na žene gledali kao na izvor zabave, te su se uspješnim ženama smatrale one koje su znale svirati, pjevati i plesati, ukratko, koje su znale zabavljati. U dramama o Lulu većina muškaraca s kojima je u odnosu gleda na nju kao na predmet koji žele posjedovati i koristiti za vlastitu zabavu. Njezin prvi muž Goll stalno se divi njezinoj vanjštini, iz razgovora između Lulu i Schwartza saznajemo da joj nije dozvoljeno ići na balove, ali se zato oblači u kratke kostime koje joj muž nabavlja i pleše za njega dok on svira violinu. Za vrijeme slikanja portreta Goll govori Schwartzu: "Tretirajte ju kao mrtvu prirodu" (Wedekind 2014, 101). Oduzimajući joj ljudskost i dozvoljavajući slikaru da se prema njoj odnosi kao prema zdjeli s voćem, namješta je kako god mu odgovara da bi slika dobro izgledala, zanemarujući njezine osjećaje i udobnost. Kroz prvu dramu se više puta spominju njezine plesačke vještine za koje ju muškarci hvale. Ona u plesanju uživa sve do zadnjeg čina u kojem nastupa u kazalištu i pleše za publiku u kojoj se nalazi i Schonova ljubavnica. Usred nastupa se onesvijesti, te joj Schon prigovara da se neprofesionalno ponašala pokazujući mu previše pažnje.

U drugoj drami, *Pandorina kutija*, Lulu uz pomoć prijatelja bježi iz zatvora u kojem je završila nakon ubojstva doktora Schona. U prva dva čina živi naizgled lagodnim životom, no ubrzo se pokazuje da svi muškarci koji pokušavaju uloviti trenutak nasamo s njom ne žele to više iz nade da će im se podati, nego tražeći od nje novac uz prijetnju da će ju prijaviti ukoliko ga ne dostavi. Najgori tretman dobiva od grofa Casti-Pianija koji joj nudi dvije opcije, ili će ju prijaviti policiji ili će ju prodati u bordel. Ona mu nudi sav svoj novac i imetak tvrdeći da je biti prodan gore od zatvora, no on uživa u trgovini ljudi i čak je uspio uvjeriti samoga sebe da čini moralno dobra djela. Njezin očaj je najvidljiviji iz rečenice: "Ne mogu prodati jedino što je ikad pripadalo meni" (Wedekind, 2014, 220). U trećem i četvrtom činu vidimo da ipak odlazi u prostituciju, ali ne u bordel nego na ulicu. Uspijeva pobjeći od Casti-Pianija, no završava u siromaštvu s ocem i Alwom, s kojim je u ljubavnoj vezi. Otac i Alwa odbijaju pokušati zaraditi za život, te tjeraju Lulu da ode na ulicu zabavljati muškarce. Alwa se u navratima protivi njezinom poslu, no njezin otac ga nastoji uvjeriti da je to jedini način zarade. Luluin stav se naizgled mijenja, u početku se čini kao da ne želi zarađivati prostitucijom, no nakon što prva mušterija ode iz stana ona uzvikne: "Koliko me taj čovjek uzbudio… Evo, uzmi sve! Uzmi! Ja silazim ponovno dolje" (Wedekind 2014, 247 i 248). Njezin život, kao i životi svih u njenoj blizini, završava tragično kada ju ubije Jack Trbosjek.

Jedna od tema koja se provlači kroz dramu *Zemaljski duh* je i važnost imena. Muškarci s kojima je Lulu zanemaruju činjenicu da je to njezino ime i zovu je kako njima odgovara. Goll

ju preimenuje u Nellie, kad pita Schona što misli o tome, on ga pita zašto ju nije nazvao Mignon. Kasnije, kad ostaju sami, slikar joj nadijeva jedno drugo ime:

SCHWATRZ: Volim te Nelli.

LULU: Ne zovem se Nelli… Zovem se Lulu

SCHWARTZ: Zvat ću te Evom.

(Wedekind 2014, 110)

Naomi Ritter u knjizi *Art as Spectacle: Images of the Entertainer Since Romanticism* piše kako mijenjanje imena ne označava mijenjanje identiteta, nego potrebu svakog od muževa da ju u potpunosti posjeduje (Ritter 1989, 109). Dodjeljuju joj imena sukladno fantazijama koje su stvorili o njoj i u koje je žele pretvoriti. Za Golla ljupka i erotična djevojka, za Schwartza zavodnica, no također je stavlja u podređenu ulogu. Bog je Adamu dao da imenuje sve životinje na svijetu postajući tako njihovim gospodarom. Nazivajući ju Evom, sebe postavlja u ulogu Adama dodjeljujući joj ime, i to upravo Adamove supruge, te time u njihov odnos uvodi hijerarhijsku podjelu. No, Ritter smatra i da je Schwartz u njoj vidio ideal dobra, zanemarujući dio priče u kojem je Eva od nevinosti namamljena u zlo, i na kraju natjerala Adama na grijeh koji ih je izbacio iz raja (ibid.). I sama Lulu ukazuje na to govoreći Schonu kako ju on ne vidi stvarno.

Mnoge analize ovog djela spominju Lulu kao amorlanu *femme fatale* koja sve muškarce s kojima je u kontaktu odvodi u propast, no rijetko se spominje njihovo amoralno ponašanje prema njoj. Želja za posjedovanjem, oduzimanje individualnosti i oblikovanje Lulu u vlastiti ideal i fantaziju, prijetnja prodajom u bordel i tjeranje na rad na ulici od strane oca i ljubavnika jasno pokazuju da Lulu nije jedini amoralni lik u ovim dvjema dramama. Njezino ponašanje se uklapa u ono fatalnih žena, pretjerano naglašeni seksualni porivi za ženu i atraktivan izgled koji koristi kako bi zavela bogate muškarce i izvukla se iz siromaštva su prisutni kroz cijelu priču, no njezino ponašanje se ne može pripisati samo njezinom karakteru već i uvjetima u kojima je odrasla i živi.

Saloma, koja je u Bibliji opisana kao dijete, te u Wildeovim opisima se može zaključiti da još nije odrasla žena, postaje predmetom žudnje očuha Heroda. Herodijada ga opominje jer gleda u njezinu kćerku i govori mu da ju ostavi na miru kada ju počne nagovarati na ples. Iako se ove scene mogu tumačiti kao ljubomora majke na kćerku koja postaje predmetom

muževe pažnje, mogli bi se protumačiti i kao postupci zabrinute majke. Saloma je još uvijek dijete, što Herodovu seksualnu zainteresiranost za njom čini još strašnijom. Dijkstra također progovara o ovom problemu. S obzirom da su čistoća i nevinost bili najvažniji dijelovi života žena, i ideali koje su muškarci nastojali pronaći u njima, umjetnost se okrenula djeci kao predmetu umjetničkih djela, kao najboljim simbolima te čistoće: "…fantazije o čistoći dječjeg uma našle su izričaj u sličnim fantazijama o čistoći dječjeg tijela" (Dijkstra 1986, 188). Poze u kojima su se djeca prikazivala s vremenom su počela nalikovati onima u kojima su se slikale žene, i koje su služile za poticanje seksualnih misli kod promatrača. Ovaj novi trend u umjetnosti dao je umjetnicima mogućnost da dječju pornografiju prikazuju kao odu nevinosti (ibid.). Herodova želja da uživa u Salominom tijelu dok pleše može se tumačiti kroz ove teorije; on želi uživati u nevinosti koju ona predstavlja i koju njegova žena ne posjeduje, a koja se visoko cijenila u vremenu nastanka drame. Ipak, interes starijeg muškarca za dijete, i nagovor na ples na kraju kojeg ona ostaje naga pred njegovim očima, u današnjem čitatelju stvara nelagodu.

Podvojeni standardi za muške i ženske likove su također očiti u drami. Iako su oboje počinili grijeh sklapajući brak, te su po Herodijadinom prvom braku rodbinski povezani, ipak je samo ona ta koja trpi pokoru. Ivan Krstitelj optužuje ju, i Herodijada ga želi ubiti jer ju njegovi komentari vrijeđaju, dok se Herod prikazuje kao, ako ne u potpunosti pozitivan, onda barem moralniji lik od nje koji odbija ubiti božanskog čovjeka. On preklinje Salomu da promijeni mišljenje kad za nagradu zatraži prorokovu glavu na srebrnom pladnju, želi spriječiti njegovu smrt, no ne uspijeva. U trenutku kada Saloma izgubi nevinost kojoj se do tada divio, on naređuje da ju ubiju. Isti problem različitih standarda za muškarce i žene vidljiv je i u Galovićevoj Tamari. Nju se optužuje i proziva negativcem jer zavodi sve muškarce koji prođu kroz njezin dom, dok su Arinove ljubavne avanture kojima se predaje tijekom putovanja, iako ga doma čeka zaručnica, prihvaćene i opravdane njegovim statusom viteza. Fatalne žene stoga su najbolji primjer neravnopravnosti među spolovima kroz povijest jer pokazuju da se na žene, koje su se ponašale poput muškaraca, gledalo kao na negativke, neprirodne i uzrok propasti poštenih muškaraca.

3. ZAKLJUČAK

Tema ovog rada je *femme fatale* u književnosti esteticizma, odnosno razdoblja prijelaza iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće. Prvo poglavlje se bavi definicijom fatalnih žena kao nositeljica nesreće muškim junacima, te kratkim povijesnim pregledom ovih likova. Počele su se pojavljivati još u antičkoj književnosti, dok im je popularnost naglo narasla u devetnaestom stoljeću, i ponovno u eri *noir* filma. U drugom poglavlju pobliže su proučeni inferiorna uloga žena u društvu devetnaestog stoljeća, njihova pozicija u obitelji i javnom životu, te majčinstvo i brak kao prirodne potrebe svake žene. Na žene se u ovom razdoblju gledalo kao na vlasništvo muškaraca, te se od njih očekivalo da žrtvuju vlastitu sreću i vrijeme za supruga i djecu. U ovom poglavlju analiziran je i pojam kućnog anđela, te *femme fatale* kao njezina suprotnost čija je uloga bila negativno oslikati žene koje traže slobodu na nekom području, bilo seksualnu, ekonomski ili političku, te ih prikazati kao uzroke propasti poštenih muškaraca.

Mazohizam je tema trećeg poglavlja. Oslanjajući se na teorije koje je Bram Dijkstra navodi u knjizi *Idoli perverznosti* o uvjerenju mnogih muškaraca iz *fin-de-siécle* razdoblja da su sve žene mazohisti, analizirana su djela *Venera u krznu* i dvije Wedekindove drame o Lulu, *Zemaljski duhovi* i *Pandorina kutija,* koja prate ovu ideju. Prema Dijkstri, ideja da žene uživaju u fizičkom nasilju i da potajno žele biti silovane pojavila se kako bi potaknula muškarce da spavaju sa ženama i šire obitelj u razdoblju nakon rata, i za vrijeme industrijske revolucije, kada je bilo potrebno nadoknaditi izgubljenu radnu snagu. Četvrto poglavlje se bavi fizičkom ljepotom fatalnih žena, te elementa plesa u djelima o Lulu i drami Oscara Wildea *Saloma*, i njihovom erotskom ulogom. U analizama Salominog plesa često se opisuje njegova seksualna komponenta i uspoređuje se sa modernim striptizom, te tumači kao seksualni čin. Zadnje poglavlje je posvećeno muškim likovima iz odabranih djela s idejom da se pokaže kako fatalne žene nisu jedini negativni likovi u njima, te kako su se iste karakteristike kod muškaraca i žena drugačije tumačile. Ideja ovog poglavlja je bila pobliže proučiti muške likove i ukazati kako pošteni muškarci koji se smatraju junacima analiziranih djela često imaju iste, ili jednako negativne crte kao fatalne žene, te ukazati na podvojene standarde koje je društvo imalo za muškarce i žene.

4. LITERATURA

Anderson, L. C. M. (1995) *The Femme Fatale: A Recurrent Manifestation of Patriarchal Fears*. Diplomski rad. The University of British Columbia.

Cruea, S. M. (2005) Changing Ideas of Womenhood During the Nineteenth-Century Woman Movement. *General Studies Writing Faculty Publications. 1*.

Dijkstra, B. (1986) Idols of Perversity. New York: Oxford University Press.

Doyle, Helen (2010) The Power of Pain Gender, Sadism, and Masochism in the Works of Wilkie Collins. *Undergraduate Review*, 6, 186-193. (Dostupno na: http://vc.bridgew.edu/undergrad_rev/vol6/iss1/34)

Elhallaq, A. H. (2015) Representation of Women as Femme Fatale: History, Development and Analysis. *Asian Journal of Humanities and Social Studies* (ISSN: 2321 - 2799). Volume 03.

Galović, F. (1942) *Drame I. (1903-1906)*. Zagreb: Hrvatski izdavalački bibliografski zavod.

Grdešić, M. (2015) *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international d.o.o.

Hedgecock, J. (2008) *The Femme Fatale in Victorian Literature: The Danger and the Sexual Threat*. New York: Amherst

Héloïse, D. (2015) *Representing the Femme Fatale: The Case of Salome, the Oscar Wilde Heroine, the Biblical Character*. Universite Charles-de-Gaulle-Lille III

de Maupassant, G. (2015) *Femme Fatale*. Penguin Random House.

Nemec, K. (1995) Femme fatale u hrvatskom romanu 19. stoljeća (Geneza i funkcija motiva), u: *Tragom tradicije*. Zagreb: Matica hrvatska

Ritter, N. (1989) *Art as Spectacle: Images of the Entertainer Since Romanticism*. Columbia i London: University of Missouri Press

Wedekind, F. (2014) *Odabrane drame*. Zenica: Vrijeme

Wilde, O. (1989). "Saloma" u Jelčić, D. i Mihalić, S. (urednici). *Forum (Srpanj - Prosinac 1989.)* Zagreb: Mladost

Sacher-Masoch, L. (2013) *Venera u krznu*. Koprivnica: Šareni dućan

Solar, M. (2003) *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing

OSTALI IZVORI:

Laws, D. Aestheticism. Pristupljeno na 15.09.2020. Dostupno na: https://sites.udel.edu/britlitwiki/aestheticism/

mazohizam. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje.* Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 1. 11. 2020. Dostupno na:

http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=39639