

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Биљана Р. Скопљак

ТИПОЛОГИЈА И ИДЕОЛОШКЕ ФУНКЦИЈЕ
ЖЕНСКИХ ЛИКОВА У ДЕЛИМА РАМОНА
МАРИЈЕ ДЕЛ ВАЉЕ-ИНКЛАНА

докторска дисертација

Београд, 2023.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Biljana R. Skopljak

TYPOLOGY AND IDEOLOGICAL FUNCTIONS
OF FEMALE CHARACTERS IN THE WORKS
OF RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2023

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Биляна Р. Скопляк

ТИПОЛОГИЯ И ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ
ФУНКЦИИ ЖЕНСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РАМОНА МАРИИ ДЕЛЬ
ВАЛЬЕ-ИНКЛАНА

Докторская диссертация

Белград, 2023.

Ментор:

Др Владимир Карановић, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране: _____

ТИПОЛОГИЈА И ИДЕОЛОШКЕ ФУНКЦИЈЕ ЖЕНСКИХ ЛИКОВА У ДЕЛИМА РАМОНА МАРИЈЕ ДЕЛ ВАЉЕ-ИНКЛАНА

Сажетак

Докторска дисертација *Типологија и идеолошке функције женских ликова у делима Рамона Марије дел Ваље-Инклана* представља студију пишевог стваралаштва из перспективе феминистичке критике.

Рад је усредсређен на анализу женских ликова помоћу типолошко–идеолошког, биографско–историјског, интертекстуално–жанровског, књижевно–естетичког и књижевноисторијског приступа. Њиховим садејством створен је свеобухватан методолошки апарат који омогућава темељну анализу одабраног књижевног корпуса. Типолошки приступ представља окосницу рада, прожимајући га и структурално и идејно. Сам по себи, потекао је из феминистичке критике, те је погодан за анализу ове врсте. Ипак, како не постоји једна исправна, потпуна или коначна типологија женских ликова, дат је преглед најутицајнијих, с циљем да се пружи теоријски оквир рада и да се прилагоде постојеће типологије његовим потребама. С друге стране, тема женских ликова сама по себи повлачи идеолошку перспективу схватања рода како у контексту пишеве индивидуалне идеологије тако и друштвено–историјског домена. С тим у вези, биографско–историјски приступ је неизоставан приликом анализе родних улога на примеру одређеног корпуса, будући да пружа увид у мисаоне струје које су обликовале поимање таквих конструкција. Књижевно–естетички и књижевноисторијски приступи су такође од изузетне важности, ако се узме у обзир чињеница да је револуционарност приступа Рамона Марије дел Ваље-Инклана књижевним ликовима укорењена у новој естетици и сензибилитету, као и у филозофији и општем расположењу епохе у оквиру које је стварао. Као модерниста, Ваље-Инклан је доста пажње посвећивао родним улогама својих књижевних ликова и истраживао различите манифестације мушког и женског субјекта, њихових међусобних односа као и њихових односа с друштвом. Коначно, интертекстуални и жанровски приступи се намећу току истраживања као средство да се сагледа и упореди начин обликовања женских ликова у читавом корпусу на примеру хронолошке еволуције и жанра.

Циљ рада је пружити детаљан преглед женских ликова и пронаћи правилности у њиховој карактеризацији кроз одговарајући типолошки модел. Осим тога, кроз решавање теоријских тешкоћа и постављања методолошког оквира, циљ је обликовати систем поставки и стратегију за бављење темом женских ликова уопште. Наиме, иако се рад фокусира на дело једног писца, теоријско–методолошки оквир може имати универзалну примену, те бити погодан за ваљану анализу другог истраживачког корпуса сличне врсте. Под књижевно–теоријским тешкоћама, при том, подразумевају се питања на која не постоје релевантни одговори, с обзиром на то да је феминистичка теорија наука у повоју. Примера ради, радом се настоји истражити и проблем женског лика у књижевности уопште као и доћи до закључака о вези између теоријског концепта женског лика и књижевне естетике и историје. Стога, како је Ваље-Инклан био модернистички писац, тежи се ка томе да се пронађу и образложе опште законитости у обради женских ликова у оквиру модернизма.

У складу с тим, хипотезе од којих се полази у студији подразумевају да је Ваље-Инкланов став према женским ликовима првенствено естетске природе. Није му циљ да

ствара уверљиве јунакиње, будући да није био поборник идеје о књижевности као веродостојној представи стварности. Имајући то у виду, писац је стварао најразличитије женске ликове као књижевно средство, слике или конвенције. Поврх тога и упркос различитостима ових јунакиња, претпоставка од које се полази је да се међу њима може пронаћи паралела, те да се могу груписати у типове. Такав приступ пружа могућност и за хронолошко–еволутивну анализу пишчевих хероина и анти–хероина, зависну од промена на плану његових филозофских и идеолошких идеја. Оно што је битно нагласити, пак, јесте да се Ваље-Инкланов стил формирања женских ликова у естетском смислу не мења у значајној мери с протоком времена. Ипак, с обзиром на то да се суштинске промене дешавају на пољу тематике, у различитим фазама показује своју приврженост одређеним типовима јунакиња.

Уводни део рада посвећен је теоријско–методолошким импликацијама које тема изискује. Најпре се сагледава појам родне разлике кроз начине на које је представљен у различитим теоријским системима. Потом се даје преглед теорија које доводе у везу појам рода и родне разлике с књижевношћу, те мноштво углова из којих се та веза може посматрати. Након тога следи поглавље усмерено ка расветљавању појма женског књижевног лика, као и приступима којима се може спровести њихова анализа. Наредна целина посвећена је владајућим типологијама женских ликова, заснованим на стереотипима и архетипима о женама, те њиховим теоријским образложењима. Као прелазни део рада следи одељак о месту рода у модернизму, с акцентом на шпански модернизам. Затим, дат је преглед Ваље-Инклановог живота из перспективе његове везе с женама, да би се потом прешло на његову теорију књижевних ликова и на опште одлике које се тичу пишчевих женских ликова. Централни део рада бави се анализом женских ликова на пишчевом целокупном драмском и прозном опусу. Типологија која је примењена представља спој представљених типологија, те се користе типови девице, заводнице, прељубнице, уметнице, супруге и мајке, жене као симбола човечанства, старице с подтипovima слушкиња, вештица и селестина, затим типови палих жена или блудница, као и ратница. При том, битно је истаћи да већина женских ликова истовремено обавља више улога те се може сврстати у већи број типова. Ипак, то ограничење је превазиђено одабиром доминантне црте која олакшава категоризацију и апстракцију.

Међу девицама јављају се Марија Росарио, Марија Нијевес, Марија Фернанда и Марија Исабел, Максимиана, Беатрис, Росарито, Фелиће, Естреља, Еулалија, као и Манолита. Извесно је, рецимо, да Ваље-Инклан у својим првим делима девице узима за протагонисткиње својих дела, док касније постају споредни ликови иако задржавају конвенционалне особине девица. Снажан хришћански и пагански набој кроз који представља женску сексуалност у раној фази, такође полако почиње да изостаје како еволуира његова књижевност и како се мењају теме којима се бави. Осим тога, напуштајући кратку причу и новелу и фокусирајући се на романе, уједно напушта и лик девице као стожера дела. У оквиру типа девица, сврстане су и друге врсте асексуалних јунакиња као што су удовице, разведенице и уседелице. Удовице су углавном похотне жене спутане или неостварене сексуалности уколико су младе или у зрелим годинама. Уколико су, међутим, у питању удовице у позном добу, оне су неретко политички активне интелектуалке и покретачи битних идејних збивања. Примери су грофица од Редина, доња Хуанита, Марија Долорес. С друге стране, уседелице су представљене као средство постизања комичног ефекта, као тривијалне жене или пак жене у покушају. Неке од њих, међутим, служе и као средство за изазивање саосећања и благонаклоности код читаоца,

као симболи одрицања и жртве. Ту су уврштене тетка Росалба, Амада де Камараса и Кармен де Уклес. Касније, роман писцу пружа могућности за сложенији заплет и стварање мноштва ликова, али и окретање ка стварању убедљивијих, можда и веродостојнијих ликова.

Ипак, у раној фази доминирају и ликови заводница и прељубница, будући да је нарочит акценат стављен на сексуалност и еротизам те неконвенционалне љубавне односе. Заводнице су можда пишчеви најуспелији ликови: иако их има само две, Ђоле и Тула Варона, довољно су револуционарне да оставе свој печат на његово стваралаштво. Оне отелотворују кобност заводничке енергије, сексуалну надмоћ и доминацију. Родним улогама се замењују места, те њихова наученост и извештаченост долазе до нарочитог изражаја. Оне су, осим тога, нарцисоидне и садистички настројене.

Ипак, прељубнице су, чини се, пишчева омиљена врста јунакиња, будући да ствара читав низ дела која их стављају у средиште наратива. Ваље-Инкланове прељубнице личе једна на другу: све су већ супруге и мајке у љубавним односима с младим јунацима, углавном сентименталним занесењацима и то најчешће песницима. Њихови супрузи, с друге стране, на високим су положајима те се финансијска стабилност и друштвени углед јављају као главни елементи тих бракова. У питању су уговорени бракови склопљени из користи и нужде: међутим, ови супрузи се испостављају пружаоцима истинске љубави и увек праштају прељубу. Изненађене тим доказима љубави, јунакиње почињу да сумњају у своје страствене везе и да их посматрају као пролазне и неодрживе. Осим тога, мајчинска љубав односи превагу у њиховим двоумљењима, те се опредељују за прекиде прељубничких веза. Друштвена и правна принуда утемељене у религијској и моралној, санкционишу јунакињине недозвољене изборе. Ликови прељубница искључиво су хировити и склони мазохизму и грижој савести. Прељубнице су изузетно заступљене иако су понекад њихове друге одлике од пресудног значаја за карактеризацију. У ову групу спадају Октавија, Еулалија, Конћа и Марија Антонијета.

Тип уметнице од велике је субверзивне важности, будући да ове јунакиње показују отуђење од својих родних улога. Оне нису интериоризовани делови својих личности, већ научени обрасци понашања над којима имају контролу. Уметнице су Аугуста, Росита, Хулија, доња Леополдина, доња Балдомера, Курита, маркиза Каролина и краљица Исабел. Свесне начина на који се од њих као жена очекује да се понашају, пристају на ту игру с циљем да родну улогу као оружје патријархата окрену у своју корист, макар та корист подразумевала само осећај личног задовољства. Код њих долази до оштрог сукоба између конвенције и стварности: наиме, владајући конвенцијом оне је преусмеравају ка стварању сопствене фикције. Упркос чињеници да их нема много у Ваље-Инклановим делима, представљају неке од његових најбољих јунакиња.

Ликови супруга и мајки, с друге стране, представљају увек и искључиво споредне јунакиње. Оне могу бити пожртвоване мајке и напуштене супруге, те је побожност и њихово поистовећивање с ликом богородице неизоставан део карактеризације. Најрепрезентативнији ликови мајке и супруге су доња Марија и Флоријана које су посвећене добростању својих породица, како финансијском тако и спиритуалном. Лајтмотив који се за њих везује јесте и мотив војеризма и некрофилије: оне су на смрти или су већ преминуле и изазивају пожуду. Скрнављење њихових тела асоцира на мучеништво и жртвовање, а привлачност којом зраче након смрти представља мотив декаденције. Друге врсте супруга и мајки најчешће су прељубнице, које искључиво имају женску децу и саме трпе осуде и моралне придице својих мајки. Честе су алузије на

чињеницу да мајке увек треба да представљају узор својим ћеркама, али исто тако да је женско прељубништво нераскидиви генерацијски круг. Неке од ових мајки су спремне да жртвују љубав према својим ћеркама зарад љубавника: мотив нарочито истакнут код Аугусте или, у одређеној мери, маркизе Росалинде и Конђе. Друге пак, спремне су да жртвују сопствене животе ради спаса својих ћерки, попут Антонијине мајке. У есперпентској фази, пак, јављају се деструктивне мајке, у складу с пишчевом естетиком гротеске, деформације и карикатуре. Ове мајке и супруге су припаднице нижих сталежа којима сиромаштво и борба за преживљавање не пружају простор за племенита осећања пожртвованости, поштења и верности.

Тип жена као симбол човечанства или народа подразумева јунакињу која метафорички представља светлост и доброту у односу на таму и зло. Архетипске слике ове врсте служе за алегоријски наратив о борби добра и зла. Јунакиње су неретко завођене од стране мушких ликова за које се касније испоставља да су преображен ђаво. Егзорцизам је, према томе, саставни део оваквих прича, а писцу пружа могућност за истраживање сатанизма, народног сујeverја и примитивног несвесног. Ту се убрајају Адега, Беатрис, Антонија, Бланка Флор и Хинебра, с тим што је последња јунакиња смештена у политички, а не у религијски наративни простор. Поука ових дела, пак, јесте да након мучеништва и жртвовања, добро увек односи победу над злом.

Као још један тип мистичне јунакиње јавља се и тип мудре жене, с различитим варијантама. Оне осцилирају између добрих и злих јунакиња, али елемент који их повезује јесте мудрост, онострано знање, искуство и покретачка енергија. У складу с тим, оне су неизоставно старице: старе служавке, умоболне жене или пак вештице и пророчице. Изузетно су бројне код Ваље-Инклана, а карактерише их улога посредница у породичним, љубавним или политичким односима. Представљају спону између овоземаљских дешавања и оноземаљских сила и приписује им се моћ божанског или демонског. Своје моћи и знања могу користити за добро или зло, али често због чињенице да никоме не припадају те да могу вршити утицај на дешавања по сопственом нахођењу, изазивају непријатељске и одбрамбене ставове других ликова. Иако су типови вештица карактеристични за друге књижевне епохе, шпански писац их вешто уноси у скоро свако своје дело, иако их смешта на рубове својих наратива као тривијалне јунакиње. Ту се убрајају Микаела ла Роха и Микаела ла Галана, Роса Галанс, доња Кика и друге мање истакнуте јунакиње.

Ликови палих жена или блудница прожимају пишчево стваралаштво од његових почетака, иако доминирају како оно одмиче и како развија естетику есперпента. За разлику од прељубница, пале жене су често жене нижих сталежа које робују властитим страстима, не базирајући се на скрупуле. Друштво које их не прихвата због маргиналности порекла и положаја, не полаже право ни на то да од њих очекује нешто заузврат попут поштовања његових принуда. Ове јунакиње не осећају грижу савести нити њихови супрузи осећају да им је част повређена: витешки идеали никад нису били део њиховог реперторијума. У питању су јунакиње које слободно испољавају своју сексуалност не базирајући се на последице или су пак принуђене на одступање од друштвених норми те врсте. Због сиромаштва, неретко су приморане на коришћење своје сексуалности ради преживљавања, те су већ значајно удаљене од идеализованих улога. По питању бинаризма добра и зла, често су амбивалентне и стога изазивају страх, опирају се могућности укалупљивања. Није нечувено да су некад и жртве насиља, подвођења и других врста експлоатација. У ове јунакиње се уврштавају Мари-Гаила, Софи, Сабелита, Росина,

Пепона и Ла Даифа, између осталих.

Ратница као субверзиван тип јунакиње заступљен је превасходно у каснијим пишчевим делима. Као друштвено ангазоване јунакиње, оне устају против наметнутих родних улога, одбијају да их пасивно усвоје и прихвате, те се боре за своје право на слободу и избор. Оне су одлучне и раторборне, непоколебљиве и по први пут једнаке са својим љубавницима. Принципијелне су и њихов јединствен поглед на свет је дочекан с изненађењем, али и с одушевљењем. Предузимљивост којом одишу као и решеност на деловање чине их истрајним јунакињама. Њихов пут ка ослобођењу полази од буђења свести и потребе за афирмацијом воље онда кад им се она одузме. Главне представнице овог типа су Ла Сини, Девојка, принцеза од Имберала, Мари-Хустина.

Након типолошке анализе следи закључак који садржи резултате спроведене студије. Природа пишчевих јунакиња се представља као књижевна конвенција, естетски објект и наративна функција, што се поткрепљује доказима. Да би се пружио осврт на структуру јунакиња, указује се на доминантне стереотипе и архетипе на којима су засноване. Потом се вреднује значај Ваље-Инкланових јунакиња за модернистичку теорију женског лика, будући да овај писац због оригиналне концепције грађења женских ликова заузима посебно место међу шпанским модернистима.

Кључне речи: књижевна јунакиња, Рамон Марија дел Ваље-Инклан, родна улога, типологија ликова, шпанска књижевност модернизма

Научна област: Хиспанистика

Ужа научна област: Шпанска књижевност

УДК број: _____

TYOLOGY AND IDEOLOGICAL FUNCTIONS OF FEMALE CHARACTERS IN THE WORKS OF RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN

Summary

The dissertation *Typology and Ideological Functions of Female Characters in the Works of Ramón María del Valle-Inclán* is a study of the author's work from the perspective of feminist criticism.

The work focuses on the analysis of female characters using approaches such as typology, ideology, biographism, historicism, intertextuality, genre, literary aesthetics, and literary history. Their integration has created a comprehensive methodological apparatus that allows for a thorough analysis of the selected literary corpus. The typological approach frames the study and permeates it both structurally and conceptually. It derives from feminist criticism, which makes it appropriate for an analysis of this kind. However, since there is no one correct, complete, or definitive typology of female characters, the most influential ones are reviewed to develop a theoretical framework for the work and to adapt the existing typologies to its needs. On the other hand, the topic of female characters naturally relies on the ideological perspective on the understanding of gender, both in the context of the writer's individual ideology and in a corresponding socio-historical field. In analyzing gender roles in a particular work, therefore, biographical and historical approaches are unavoidable, as they offer insight into the intellectual currents that shaped the way these constructions were viewed. Literary aesthetics and literary history are also of extraordinary importance, considering that Ramon María del Valle-Inclán's revolutionary elaboration of literary figures was rooted in the new aesthetics, sensibility, philosophy, and general mood of the era in which he lived. As a modernist, Valle-Inclán paid close attention to the gender roles of his characters, examining the different manifestations of the male and female subject, their interpersonal relationships, and their attitudes toward society. Finally, the approaches of intertextuality and genre are incorporated into the research to consider and compare the way female characters are elaborated in the entirety of the corpus through its chronological development and genre.

The aim is to give a detailed overview of the female characters and to discover regularities in their characterization by means of the adopted typological model. Moreover, by solving theoretical problems and establishing a methodological framework, this thesis aims to create a system of rules and strategies applicable to studies of female characters in general. This is because, even though the work focuses on the work of a single writer, its theoretical and methodological framework could acquire universal applicability, making it suitable for an effective analysis of similar nature. The theoretical difficulties refer to the questions to which there are no relevant answers since feminist theory is still in the developmental stage. For example, the thesis intends to examine the problem of the female character in literature in general and draw conclusions about the connection between the theoretical concept of the female character and literary aesthetics and history. Considering the fact that Valle-Inclán was a modernist writer, this work tries to find and explain general regularities in the formation of modernist female characters.

The starting point of the study, then, are the hypotheses that acknowledge the fact that Valle-Inclán's attitude toward female characters is primarily aesthetic. He does not strive to create plausible heroines because he is not a proponent of the idea that literature is a truthful representation of reality. In this sense, the writer created various female characters as narrative

techniques, images, or conventions. Although these heroines are different, there is a hypothesis that there are similarities among them that make it possible to classify them into types. Such an approach creates space for a chronological, evolutionary analysis of the writer's heroines and anti-heroines, depending on the changes in his philosophical and ideological views. Moreover, Valle-Inclán's style of forming female characters has not changed significantly in an aesthetic sense. However, if we take into account that significant changes occur in the field of themes, he undeniably shows his preference for certain types of female characters.

The introductory part of the paper is devoted to the theoretical and methodological implications required by the subject of the work. First, the concept of gender difference is considered through different theoretical systems. Then, an overview of the theories that connect the concept of gender and difference to literature is given, as well as a number of angles from which this connection can be seen. This is followed by a chapter that highlights the concept of female character and the approaches that contribute to its analysis. The next part is devoted to the most influential typologies of female characters based on female stereotypes and archetypes, as well as their theoretical implications. A transitional section of the thesis addresses the position of gender within modernism, focusing on Spanish modernism. This is followed by an overview of Valle-Inclán's life from the perspective of his attitude toward women. The emphasis is then placed on the writer's theory of literary characters and their general characteristics. The central part of the work deals with an analysis of the female characters in the totality of his narrative and dramatic works. The typology applied represents a combination of typologies already studied and therefore consists of the types of virgins, seductresses, adulteresses, artists, wives, and mothers; women as symbols of humanity; and old women with the corresponding subtypes of maids, witches, and celestinas. The list continues with various types of fallen women and female warriors. Apart from that, most of the female characters play several roles at the same time, which complicates their classification. However, this limitation is overcome by the selection of a dominant characteristic that allows for abstraction.

The virgins include María Rosario, María Nieves, María Fernanda and María Isabel, Maximina, Beatriz, Rosarito, Feliche, Estrella, Eulalia, as well as Manolita. It is certain, for example, that Valle-Inclán uses virgins as protagonists in his early works, while in his later works they become secondary characters, even though they retain the conventional characteristics of virgins. Also, the intense Christian and pagan settings that serve him in the early phase to represent female sexuality slowly dissolve as his literature evolves and his themes change. As he moves away from short stories and novellas to focus on novels, he also moves away from virgins as narrative support. Within the virgin type, there are other asexual heroines such as widows and spinsters. When they are young or mature, widows are mostly lascivious women with restrained or unleashed sexuality. However, when old, they are usually politically active, intellectual women, and initiators of significant ideological events. Examples of this are the Dutchess of Redín, doña Juanita, María Dolores. On the other hand, the spinners are portrayed as trivial or wannabe women as a means to achieve comic effect. However, some of them serve to inspire compassion and kindness in the reader as symbols of renunciation and sacrifice. Aunt Rosalba, Amada de Camarasa, and Carmen de Uclés are worth mentioning. Later novels allow the writer to elaborate more complex plots and create multiple characters, as well as more convincing, perhaps even more truthful characters.

Nevertheless, in the first period, seductresses and adulterous characters predominate due to the prevailing interest in sexuality and eroticism, as well as in unconventional relationships. The seductresses are undoubtedly Valle-Inclán's most accomplished characters; although there are only two, Chole and Tula Varona, they are revolutionary enough to outshine the other heroines. They embody the fatalities of seductive energy, sexual power, and dominance. Gender roles are reversed, highlighting their artificiality. In addition, they display narcissistic and sadistic traits.

However, adulteresses are probably Valle-Inclán's favorite characters, as he creates a series of narratives that revolve around them. His adulteresses all look the same: They are already wives and mothers and have romantic relationships with young male characters, mostly sentimental dreamers and poets. Their husbands, on the other hand, hold high positions, and their marriages therefore provide them with financial stability and social prestige. These are arranged marriages based on interests and needs, yet these husbands find that they truly love their wives and always forgive them for adultery. Startled by these proofs of love, the heroines begin to question their passionate relationships, seeing them as transient and unsustainable. Apart from this, in cases of doubt, their mother's love prevails, leading them to separate from their lovers. Social and legal coercion, backed by religion and moral pressure, sanction their forbidden choices. Adulteresses are generally capricious, prone to masochism, and have guilty consciences. These heroines are portrayed very frequently, although sometimes their other roles are more prominent. This group consists of Octavia, Eulalia, Concha, and María Antonieta.

The type of female artist is of great subversive importance, for these heroines show an alienation from their gender roles. These are not internalized parts of their personalities but learned patterns of behavior over which they have control. The female artists are Augusta, Rosita, Julia, doña Leopoldina, doña Baldomera, Currita, Marquise Carolina, and Queen Isabel. They are aware of the way they are expected to behave as women and agree to this game in order to use the gender role as a weapon of patriarchy to their advantage, even if this advantage only means a sense of personal satisfaction. In their case, there is a sharp conflict between convention and reality; in fact, they dominate convention and redirect it towards the creation of their own fiction. Although there are not many of them in Valle-Inclán's works, they are among his best heroines.

On the other hand, the characters of wives and mothers are always and exclusively secondary heroines. They can be self-sacrificing mothers and abandoned wives, and their piety and their identification with the figure of the virgin are indispensable parts of the characterization. The most representative characters of mothers and wives are doña María and Floriana, who devote themselves to the welfare of their families, both financially and spiritually. The leitmotif associated with them is also the motif of voyeurism and necrophilia: they are dying or already deceased and trigger lust. The desecration of their bodies is associated with martyrdom and sacrifice, and the attraction they exude after death is a motif of decadence. Other types of wives and mothers are usually adulteresses who have only female children and themselves suffer the judgments and moral teachings of their mothers. There are frequent allusions to the fact that mothers should always be role models for their daughters, but also to the fact that female adultery is an unbroken cycle. Some of these mothers are willing to sacrifice their love for their daughters for the sake of their lovers, a motif particularly evident in Augusta or, to some extent, in Marquise Rosalinda and Concha. Others, like Antonia's mother, are willing to sacrifice their own lives to save their daughters. The esperpento phase, on the other hand, features destructive mothers who conform to the writer's aesthetics of the grotesque, deformity, and caricature. These mothers and wives are members of the lower classes, for whom poverty and the struggle for

survival offer no room for noble feelings of self-sacrifice, honesty, and loyalty.

The type of woman as a symbol for humanity or as people implies a heroine who metaphorically represents light and good in relation to darkness and evil. Archetypal images of this type serve for an allegorical narrative about the struggle between good and evil. The heroines are often seduced by male figures who later turn out to be the devil in disguise. Exorcism is therefore an integral part of such stories, providing the author with an opportunity to explore Satanism, popular superstitions, and the primitive unconscious. These include Adegá, Beatriz, Antonia, Blanca Flor and Ginebra, the last heroine being set in a political rather than a religious narrative space. The lesson of these works, however, is that after martyrdom and sacrifice, good always triumphs over evil.

Another type of mystical heroine is the wise woman, which comes in various forms. They fluctuate between good and evil heroines, but the unifying element is wisdom, otherworldly knowledge, experience, and driving energy. Accordingly, they are inevitably old women: old maids, insane women, witches, and prophetesses. They are very numerous and distinguished by their role as mediators in family, romantic, or political relationships. They represent the link between worldly events and otherworldly forces and are endowed with divine or demonic power. They can use their powers and knowledge for good or evil. However, since they do not belong to anyone and can influence events as they see fit, they often evoke a hostile and defensive attitude from other characters. Although this type of character is characteristic of other literary periods, the Spanish writer skillfully incorporates them into almost every one of his works, although he places them on the margins of his narratives as trivial heroines. These include Micaela la Roja and Micaela la Galana, Rosa Galans, doña Quica and other less prominent heroines.

The characters of fallen women or harlots permeate the writer's work from the beginning, although they dominate as it progresses and develops the aesthetic of *esperpento*. Unlike the adulteresses, the fallen women are often women from the lower classes who are slaves to their own passions and know no scruples. A society that does not accept them because of their marginal origin and position does not even have the right to expect anything from them, such as respect for their constraints. These heroines have no remorse, nor do their husbands feel that their honor has been violated; chivalrous ideals have never been part of their repertoire. They are heroines who freely live out their sexuality regardless of the consequences or are forced to deviate from social norms. Due to poverty, they are often forced to use their sexuality to survive and are already far from their idealized roles. In terms of the binarism of good and evil, they are often ambivalent and therefore anxiety-provoking as they resist the possibility of being molded. It is not uncommon for them to sometimes be victims of violence, pimping, and other forms of exploitation. These heroines include Mari-Gaila, Sofi, Sabellita, Rosina, Pepona, and La Daifa, among others.

The warrior woman as a subversive heroine type is represented mainly in Valle-Inclán's later works. As socially engaged heroines, they resist imposed gender roles, refuse to passively adopt and accept them, and fight for their right to freedom and choice. They are determined and militant, steadfast, and, for the first time, equal with their lovers. They are principled, and their unique view of the world has been met with surprise but also with joy. The audacity they exude and the determination to act make them tenacious heroines. Their path to liberation begins with the awakening of consciousness and the need for confirmation of will when it is taken from them. The main representatives of this type are La Sini, The Girl, Princess of Imberal, Mari-Justina.

Following the typological analysis, the study's findings are presented in a conclusion. The nature of the author's heroines is presented as a literary convention, an aesthetic object, and a

narrative function and is supported with evidence. The prevailing stereotypes and archetypes on which they are based are presented in order to give an overview of the structure of the heroines. Then, the importance of Valle-Inclán's heroines to the modernist theory of female character is evaluated, since this writer holds a special place among Spanish modernists for his original conception of the construction of female characters.

Keywords: literary heroine, Ramón María del Valle-Inclán, gender role, typology of characters, Spanish modernist literature

Scientific field: Hispanic studies

Specific scientific field: Spanish literature

UDC Number: _____

Садржај

1. Увод.....	1
1.1. Појам рода и разлике	1
1.2. Књижевност и род	5
1.3. Теоријско–методолошки приступи анализи женских ликова	10
1.4. Типологије женских ликова у књижевности	17
1.4.1. Архетипска и стереотипска типологија	18
1.4.2. Традиционалне слике жена у књижевности	24
1.4.3. Субверзивни женски ликови	29
2. Модерно доба, модернизам и род	36
3. Рамон Марија дел Ваље-Инклан	46
3.1. Женски ликови у Ваље-Инклановом делу	57
3.1.1. Теоријски оквири Ваље-Инкланових женских ликова	57
3.1.2. Еволуција Ваље-Инкланових женских ликова	61
3.2. Типолошка одређења женских ликова у делима Ваље-Инклана	66
3.2.1. Девица	69
3.2.2. Заводница	84
3.2.3. Прељубница	93
3.2.4. Уметница	102
3.2.5. Супруга и мајка	117
3.2.6. Жена као симбол човечанства	128
3.2.7. Мудра жена	135
3.2.8. Пала жена	146
3.2.9. Ратница	165
4. Закључак	173
Литература	181
Биографија ауторке	189

1. Увод

1.1. Појам рода и разлике

Појам рода је у научну теорију увео амерички психоаналитичар Роберт Столер (Robert Stoller). Столер је род дефинисао као културолошки одређен и научен скуп понашања, осећања и мисли које су повезане с полом, али које немају првенствено биолошке конотације. Иако се може говорити о мушком и женском полу, може се говорити и о мужевности и женствености, а да се не имплицира питање анатомије или физиономије. Другим речима, мада се појмови пола и рода наизглед могу чинити синонимним и нераскидиво повезаним, чињеница је да та два поља могу да се потпуно разилазе. Ауторови закључци подразумевају да усвајање рода почиње по рођењу, али се тек постепеним развојем ега прве родне назнаке могу уочити. Као културолошки процес, има корене у одређеном друштву, али се преноси путем мајке и то тако да дете усваја мајчине идиосинкразијске интерпретације ставова друштва. Затим, на развој родног идентитета постепено и у мањој мери утичу отац, браћа и сестре, пријатељи и шири круг људи из живота детета. Међутим, иако се родни идентитет превасходно учи, тај процес је исто тако под утицајем биолошких сила. У складу с тим, истиче да је развој рода поспешен или кочен одређеним биолошким предусловима (Столер 1984: v–xii). Мада је Столерова студија психоаналитичке природе, доживела је снажан одјек и на интердисциплинарне научне области попут феминистичке филозофије и антропологије, где је постала доминантна тема. Иако наизглед једноставна и јасна теорија, дуализам пола и рода је постао предмет вишедеценијске дебате која и дан данас траје, доживљавајући измене које прате ток развоја људске свести.

Из тог разлога, било би прецизније рећи да Роберт Столер није изумео појам рода каквим га данас схватамо, већ да је сковао његов термин, пружио научну основу појма и тиме допринео његовој популаризацији. Треба имати у виду, међутим, да је већ непуних двадесет година касније француска теоретичарка Симон де Бовоар (Simone de Beauvoire), дефинисала оно на шта се, додуше, тек у понеким интелектуалним круговима и данас мисли под речју род. Битно је нагласити да је и ова формулација доживела критике, нарочито под утицајем постструктуралистичких струја последњих деценија XX века. Ипак, ова студија се и данас чита као капитално дело феминистичке теорије, а његово наслеђе се, упркос преиспитивањима, нипошто не доводи у питање.

Симон де Бовоар је појам рода довела у срж проблема разлике, који је уједно и главна тема њеног рада. Наиме, ауторка истиче да појмови мушко и женско нису супротни, реципрочни нити симетрични, као што се може учинити у први мах. У образложењу наводи да мушко симболише две категорије истовремено: позитивно и неутрално, док женско, с друге стране, представља само негативно. Другачије речено, жена је недостатак одређених особина, природна аномалија или пак несавршен човек. Човечанство је мушко и човек дефинише жену у односу на себе, а не саму по себи као аутономно биће. Док је човек субјект, суштина и Један, жена је објект, несуштина и Други (Бовоар 1982: I, 12).

Ауторка сматра да је појам Другости неодвојив од људске свести и да је њихова веза примордијална. Објашњава да се чак и у најпримитивнијим друштвима и најстаријим митологијама може наићи на израз дуалности: између Себе и Другог. Из тога произилази, свакако, да ниједна група људи није могла себе да одреди као Једно, а да није уједно

поставила другу групу као Другог. Међутим, та дуалност првобитно није нужно нити искључиво била везана за поделу између полова (Бовоар 1982: I, 13). Симон де Бовоар наглашава да је лако увидети да дуалност полова, као и свака друга дуалност, мора уступити место конфликту. Читава драма постојања жене састоји се у принудном осуђивању њене тежње ка трансцендентности, тежње којој су природно склони сви субјекти, на иманентност. Како јој је статус субјекта одузет, жена је осуђена на то да буде његова негација (Бовоар 1982: I, 25), односно, објект. Ауторка, у складу са својом егзистенцијалистичком филозофијом, женски субјект види као субјект ком је наметнута есенцијалност, упркос његовој егзистенцијалности. Међутим, иако постоје разлике засноване на другим премисама, попут расе или сталежа, оне су увек последица одређеног историјског догађаја. Када је, пак, у питању разлика заснована на полу, она је присутна од почетака људског друштва и не само да њен корен не лежи у историјском догађају, већ је заснована на биолошком закону. Како је однос између полова фундаменталан за постојање људског друштва, потпуни раскол између њих, по природи ствари, није могућ. У томе се проналази основна особина родне разлике: жена је Други у тоталитету у ком су две компоненте неопходне једна другој, што отежава разрешење конфликта (Бовоар 1982: I, 16).

Чини се, пак, да су прве етапе развоја друштва од кључног значаја, из разлога што се током њих десила и учврстила ова појава. Симон де Бовоар истиче да је претерана плодност људи као биолошке врсте, чега је терет носила искључиво жена, од самог почетка жену ставио у зависан положај. Заробљена у једном те истом циклусу рађања и обављања једних те истих послова из дана у дан, жена чак и кроз векове није стварала ништа ново. У међувремену, човек је био принуђен да се бори за опстанак себе и своје породице, да се свакодневно суочава с опасностима и да превазилази препреке: с тим у вези, човек се уздизао у односу на животиње тако што је ризиковао свој живот. Ауторка истиче да се у томе налази кључ целе мистерије: на биолошком нивоу, врста опстаје само кроз стварање нових јединки, али то стварање води само ка умножавању живота. Вредност живота, с друге стране, постиже се превазилажењем пуког постојања, или како то и сама каже: трансценденцијом егзистенције (Бовоар 1982: I, 89–91). Истовремено, одређујући себе за суверена, човек је морао рачунати на саучесништво саме жене. Наиме, будући да и она поседује у себи тежњу за трансценденцијом, под одређеним околностима, могла би да се сматра опасношћу. Ипак, биолошки и економски услови примитивних заједница осигурали су да до тога никад не дође. Стварајући вредности, човекове активности су начиниле од постојања вредност по себи и однеле су превагу у односу на збуњујуће животне силе: потчиниле су природу и жену (Бовоар 1982: I, 93–94).

Скрасавање на одређеној територији подразумевало је и преузимање власништва над њом. Самим тим, појам власништва, иако тада још увек колективног типа, довео је до потребе за потомством, те је тако мајчинство постало света улога (Бовоар 1982: I, 96). Међу примитивним народима, како се домаћа индустрија развијала потпадала је у женски домен. Кроз рад жена, живот заједнице се одржавао и проширивао и све је зависило од њега и од натприродних моћи. Та улога је код човека доводила до осећаја поштовања прожетог страхом, који се одразио на обожавање жене. У њој је требало да се сажме тоталност ванземаљске природе, те су тако настала женска божанства кроз која се идеја плодности славила. Највиши идол у далеким пределима раја и пакла, земаљска жена је на земљи била окружена табуима и као сва света бића, сама је била табу: због поседовања моћи, на њу се гледало као на чаробницу (Бовоар 1982: I, 98–99).

Али ово матријархално доба, тзв. златно доба жене, било је само мит. Како је била поистовећивана с богињом, она није била у реципрочном односу с човеком, односно, чак и тада је била отелотворење Другог. Она је смештена у простор ван људског, а људски простор, друштво, одувек је припадало човеку. Самим тим, чињеница је да положај жене као Другог није никад био промењен. Чак и када јој је придаван углед и када је обожавана, жена је то увек била кроз очи човека, а све особине које су јој приписиване, самим тим потицале су из човековог ума. Временом, пак, човек је успео да савлада природу: дух је превагнуо у односу на живот, трансценденција у односу на иманенцију, умеће у односу на магију, разум у односу на сујеверје. Према томе, девалуација жене је постала неопходан стадијум у развоју човечанства, јер у први мах она није ни била уздизана због сопствених моћи, већ због човекових немоћи. У жени су отелотворене узнемирујуће мистерије природе, а ослобађајући се од њих човек успева да се отргне и од жене. Будући да човек није препознао у жени биће налик себи, будући да је није прихватио, с обзиром на то да је, у његовим очима, имала особине Другог, човек није могао да не буде њен тлачитељ. Кад је постао власник земље, постао је власник и жене и потомства (Бовоар 1982: I, 104–107).

Нарастајућа институционализација репресије над Другим, према томе, има своје упориште у приватном власништву. Жеља човековог ега за бесмртношћу остварила се настанком приватног власништва које је требало да га надживи. Да би се то осигурало, стварани су закони који су гарантовали да су како посед, тако и жена и потомство, човеково власништво. Прељуба је представљала највећу претњу по тај поредак, из разлога што је доводила у питање легитимност наследника, који је уједно морао бити мушког пола. Жени је ускраћена свака слобода и право, а она је сведена на помоћно средство за рађање мушких наследника. На тај начин, човекова хегемонија је одржавана кроз векове. Имајући у виду урођену потребу сваког људског бића, и мушког и женског, за борбом за моћ, услед биолошких и репродуктивних предности, човек је у тој борби однео победу (Бовоар 1982: I, 112–128). Појава хришћанства, пак, означила је погоршање положаја жене: њој се налагала скромност и уздржаност, потчињеност човеку, од ког је, како је сматрано, и сама саздана. Као Други, тад је почела да представља и отелотворење ђавољег искушења или пак опасну дивљу животињу. У складу с тим, састављани су закони који су јој полако али сигурно, одузимали сва људска права (Бовоар 1982: I, 129–130).

Симон де Бовоар је дијалектички образложила корене и услове жениног статуса Другог, указујући на механизме и стратегије које се од памтивека користе да би се тај статус одржао и учврстио. Идеја да се жена не рађа као жена већ да постаје женом, одржала се као гесло феминистичке мисли све до данас. Образложење да: „никаква биолошка, психичка и економска предодређеност не дефинише лик који жена добија у друштву” (Бовоар 1982: II, 11), означила је прекретницу у родним студијама.

Дихотомију пола и рода у феминистичкој теорији је додатно учврстила културна антрополошкиња Гејл Рубин (Gayle Rubin), покушавајући да проникне у разлоге постојања рода уопште. Наиме, прихватајући основну премису да је род културолошка надградња на биолошки пол, ауторка проблематизује саму друштвену потребу за обликовањем рода.

Ауторка се бави дефинисањем тзв. система пол/род као скупа договора којима друштво претвара биолошку сексуалност у производе људске активности (Рубин 1975: 159). Како би проникла у корене родне разлике, истражује примитивна друштва и долази до закључка да ни сама подела рада није заснована на биологији. Условљена је не полом, већ потребом да се осигура унија човека и жене сачињавањем најмање могуће економске

јединице, као односа међусобне зависности. Стога, подела рада је својеврстан табу: табу који захтева различитост човека и жене, који дели полове у две међусобно искључујуће категорије, који увећава биолошке разлике између полова, стварајући тиме род. Слично, ауторка предлаже да се подела рада види и као табу који захтева хетеросексуалну заједницу. Другим речима, сви облици сексуалног и родног идентитета, виде се као наметнути императиви друштвеног система (Рубин 1975: 178–179). Наиме, човек и жена су различити, али нипошто у оној мери у којој то налаже императив рода. Исто тако, родни идентитет не само да није израз природних разлика, већ је у ствари репресија природних сличности између полова. Другим речима, род захтева репресију код оба пола: код мушког пола, репресију свега што се подводи под локални појам женствености, а код женског свега што се у локалном начелу сматра одликом мужевности. Подела полова на родове је репресивна према оба пола, из разлога што захтева строгу поделу личности. Поред тога, ауторка објашњава и да род не подразумева само идентификацију с једним полом, већ и то да је сексуална жеља усмерена ка другом полу (Рубин 1975: 179–183).

Гејл Рубин је начинила значајан корак ка повезивању појма рода с хетеросексуалношћу, као и с покушајем да род објасни као независан од пола. Другим речима, раскрчила је пут ка антрополошком образложењу људске потребе за друштвом, која је у основи родне разлике. Парадокс поделе ради јединства, међутим, упућује на још једно дубље питање о томе шта покреће човекову потребу за друштвом. Симон де Бовоар је покушала на то питање да одговори указујући на сам нагон за опстанком и преживљавањем, те је тако њено објашњење разлике укорењено у биолошкој разлици. Указујући на продужетак родне разлике на цивилизацијско доба у ком ова разлика није неопходна за опстанак, ауторка истиче човекову вољу за моћ као главни разлог одржавање *statusa quo*.

Род каквим су га видели Роберт Столер и Симон де Бовоар проблематизовала је америчка филозофкиња и теоретичарка рода Џудит Батлер (Judith Butler). Према ауторкином мишљењу, род не подразумева само културолошку конструкцију наметнуту идентитету, већ у одређеном смислу представља и процес којим сами себе конструишемо. Постати женом, како је сматрала Симон де Бовоар, према томе, указује на неке амбивалентности и потешкоће. Наиме, постати женом је намеран и присвајајући чин, односно, чини се да је постајање женом вољан поступак. Уколико је сваки род на неки начин изабран, како то помирити с идејом да је и пасивно прихваћен? Ауторкин циљ је да докаже да је Симон де Бовоар оставила простор за интерпретацију учинивши своју тврдњу амбивалентном: управо јој је била намера да укаже на то да је усвајање рода једним делом ствар друштвене принуде, а другим ствар личног избора. Усвајање рода, према мишљењу Џудит Батлер, представља динамичан процес, а не непроменљиву коначност (Батлер 1986: 35–37).

Ове новије тенденције на пољу рода и разлике покушавају да разбију бинарну опозицију рода. Даље их развија управо Џудит Батлер у својим каснијим разматрањима, у којима принудну хетеросексуалност и фалогоцентризам дефинише као концепте који су у самој основи полне разлике. Инспирисана представљеним радом Гејл Рубин, ауторкина идеја се своди на критику гледишта о ограничености рода која је свеприсутна чак и у самој феминистичкој теорији (Батлер 2010: 7–9). Упућујући на тешкоће саме дефиниције рода, истиче да је узрок томе чињеница да се род не успоставља увек кохерентно или доследно у различитим историјским контекстима, као и да се укршта с расним, класним, етничким, сексуалним и регионалним видовима дискурзивно успостављених идентитета.

Сходно томе, род постаје немогуће раздвојити од политичких и културних укрштања у којима се он увек производи и одржава, али се упркос томе неретко деконтекстуализује и изолује из других односа моћи који заједнички чине идентитет, што отежава његово сагледавање (Батлер 2010: 50–52).

Утирући пут постфеминизму, Батлер дестабилизује досадашње схватање појма рода, али покушава да начини још један искорак дестабилизујући и појам пола као бинарне опозиције и фиксне биолошке датости (Батлер 2010: 55–59). Поред тога, упућује на контрадикторност идеје која проистиче из рода као концепта културне надградње на пол, сматрајући да тиме род не би ништа мање био фиксан од пола (Батлер 2010: 59–62). Ауторка покушава да укаже на то да жена не постоји ни као пол ни као род, што је закључак који проистиче из њеног запажања да она није Други нити разлика у односу на човека. Сама бинарност међу половима је измишљени човеков трик који у потпуности искључује жену. На тај начин, ауторка покушава да поништи саму бинарну опозицију која постоји у полу и роду (Батлер 2010: 77). Институција принудне и натурализоване хетеросексуалности, према томе, захтева да се род и пол јаве у бинарном односу и као таквог га регулише, тако да се мушко разликује од женског, а та разлика се постиже праксама хетеросексуалне жеље. Чин разликовања два супротна момента бинарне везе води ка утврђивању тих термина, односно унутрашњој кохерентности пола, рода и жеље (Батлер 2010: 85).

Овакви постструктуралистички и деконструктивистички приступи анализи појмова рода, пола и самим тим, жене, доводе у питање само њихово постојање. То свакако, доводи у питање и сам феминизам, који је њима дефинисан. Ипак, подривање бинарности се може сматрати значајном тековином новије феминистичке филозофије ако се има у виду да бинарност уступа место плуралности, те да постоји могућност да искључивост дуалистичког мишљења нестане. Ово питање, пак, захтевало би филозофску расправу о самом пореклу дуалистичког мишљења код човека, што је уједно и питање на које феминистичка теорија не даје одговор.

1.2. Књижевност и род

Комплексан однос књижевности и рода прешао је путању од андрогине поетике, феминистичке критике, женске естетике, гинеоцитике, гинезиса, до теорије рода. Најпре, андрогина поетика је негирала јединственост женске књижевне свести и залагала се за универзалан критеријум критичког расуђивања који су жене морале да усвоје. Након тога су се током шездесетих година XX века обликовале феминистичка критика фалогоцентричне културе, али и женска естетика која је славила женску културу. Већ до половине седамдесетих година, академска феминистичка критика је ушла у нову фазу гинеоцитике или истраживања женског писања. Касних седамдесетих година, дошло је до утицаја европске феминистичке мисли, тзв. гинезиса или постструктуралистичке феминистичке мисли, која се бавила женским у филозофији, језику и психоанализи. Крајем осамдесетих, дошло је до зачетка теорије рода као компаративне студије полне разлике (Шоуволтер 2009: 101–102).

Појам андрогиније је у феминистичку теорију увела енглеска књижевница и есејисткиња Вирџинија Вулф (Virginia Woolf). Терминолошки га је одредила на следећи начин:

“И наставих да аматерски скицирам план душе: у сваком од нас владају две силе; једна мушка, друга женска; у мушком мозгу мушкарац има премоћ над женом, у женском жена има премоћ над мушкарцем. Нормално је и пријатно оно стање кад то двоје складно живе заједно и духовно сарађују. Код мушкараца женски део мозга ипак мора имати утицаја; и жена исто тако мора да општи с мушкарцем у себи. Можда је Колриџ то мислио кад је рекао да је велики ум андрогин. Тек кад дође до тог споја, ум је потпуно оплођен и користи све своје способности. Можда дух који је потпуно мушки не може да ствара, као ни дух који је потпуно женски, помислих. Али било би добро да проверимо шта се мисли под мушко–женским, и обрнуто, под женско–мушким, тако што ћемо застати и завирити у неколико књига. (...) Можда је андрогин ум мање склон да прави ту разлику него једнополан ум. Он је вероватно хтео да каже да је андрогин ум резонантан и порозан, да без сметњи преноси емоције; да је природно креативан, ужарен и неподељен.”

(Вулф 1995а: 112–113)

Доминантно тумачење појма андрогиније јесте да она подразумева стапање мушког и женског елемента, насупрот успостављању равнотеже између њих. Дубоко усађена носталгија према повратку невиности и слободe из периода детињства, као и сан о остварењу рајске хармоније, допринели су томе да преовлада тумачење о одсуству рода. И сама Вирџинија Вулф довољно сугестивно одређује андрогинију као стапање мушког и женског принципа из чега настаје универзалан ум. Постизањем овог стања, ум се ослобађа афеката везаних за мушки и женски ум, писац успева да се дистанцира од дела и постиже потпуну објективност. Самим тим, неутралност и објективност се налазе у основи појма андрогиније каквим га је замислила Вирџинија Вулф (Фервел 1975: 434–448).

Нешто касније, Мери Елман (Mary Ellmann) је указала на начине на које људски ум, погрешно тежи ка аналогном мишљењу, редуccionизму и стереотипизацији и то полно–родне природе. Ове тенденције приписује основној менталној слици копулације, која се састоји од мушког мозга као експанзивног и истраживачког и женског мозга као интериоризирајућег. Из тог произилази метафоричка слика жене као храма, женског ума као затвореног простора у ком се нешто што су други донели похрањује и обожава. Статичност и непокретност поистовећују се с пасивношћу жене. С друге стране, ослобађање од затвореног простора је уједно и пут ка слободи, независности, индивидуалности. То је, заузврат, довело до тога да се жена поистовети са стварношћу и природом, а човек с уметношћу и цивилизацијом (Елман 1968: 12–15). Међутим, у уметничком и књижевном стваралаштву, сам чин стварања се такође неретко види као чин копулације у ком жена, најчешће у облику музе, плоди човеков ум. Књижевно стварање је, стога, нека врста духовне трудноће, а књижевно дело пишчево дете. Међутим, док се човекова ментална материца види као нешто позитивно, ментални фалус код жене се види као нешто негативно: као непријатност, завист према човеку, претерана амбиција. С друге стране, оно што је андрогинија по питању ума, Елман поистовећује с бисексуалношћу по питању тела. Главно правило које се примењује када се ради о андрогинији и бисексуалности јесте да је жена жена, а човек је човек са женском компонентом. Човек, према томе, има могућност да бира да повремено функционише као материца, али иначе по природи ствари функционише као фалус: за разлику од жене, која искључиво функционише као материца (Елман 1968: 17, 21).

Ауторка се фокусира на критику мушког и женског књижевног стваралаштва, с тим

што на своју тезу о андрогинији и бисексуалности додаје и тзв. хермафродитску заблуду. Хермафродитска заблуда односи се на идеју да се мушка и женска природа у жени могу раздвојити тако да жена произведе књижевно дело као човек. Наиме, анализирајући начине на које је критика реаговала на мушку и женску књижевност, закључује да се традиционално за највећу похвалу женског стваралаштва узимало то што се допало мушком критичару. Наиме, уколико се жена упустила у фалусне делатности попут књижевног стварања, онда се од ње очекивало да се одрекне жене у себи и да се претвори у човека. Ако би у томе успела, била би хваљена због свог мушког писања, док с друге стране, мушки писац не би био хваљен због свог женског писања. Узрок томе, закључује, лежи у поистовећивању способности писања са сексуалном способношћу: човек је тај који нешто пружа у оба случаја, а жена је та која се томе опире, пасивно и незаинтересовано (Елман 1968: 41–42).

Елен Сиксу (Hélène Cixous) се можда може сматрати и кључном фигуром за схватање рода и његовог односа с књижевношћу, будући да развија теорију разлике Симон де Бовоар спајајући је с појмовима андрогиније. Наиме, у еволуцији слика жена у књижевности, Симон де Бовоар тумачи жену као Другог, те је она у фалогоцентричној књижевности пасивна, одсутна, зависна, љубавница–муза. Међутим, за Елен Сиксу жена представља андрогино биће: док мушки субјект стварност посматра кроз категорије поседовања или непоседовања, његовог и туђег, те се одликује негацијом, искључивошћу, себичношћу, женина перспектива је свепрожимајућа, позитивна, дародавна и великодушна. Да би описала жену, уместо појма андрогиније користи појам бисексуалности, а бисексуалност дели на хермафродитизам, који спаја две половине у једно, те је асексуалан, и на другу врсту која представља спој две целине у ком се славе различитости оба пола и допуњују се. У складу с тим, после слике жене која постоји у књижевности мушких писаца, а која се може довести у везу с првим фазама осликавања жена у књижевности, наступа хермафродитска фаза, те на крају потпуна бисексуална фаза која свакако представља, још увек, идеал феминистичке мисли (Ендрјус 1991: 32–33).

Након андрогине етапе, наступила је феминистичка критика која је означила први покушај раскида с андрогиним поетиком. У свом приступу књижевности, бавила се испитивањем мизогиније у књижевном делу, стереотипним сликама жена као добрим или лошим, анђелима и чудовиштима, књижевним злостављањем женских ликова у делима мушких писаца, као и искључивањем жена писаца из књижевне историје. Феминистичке критичарке су истицале значај свог задатка указујући на везе између књижевне и друштвене репресије над женама (Шоуволтер 1985: 5).

Феминистичко–критички приступ књижевном делу је идеолошки и бави се феминистичким читањем текстова и анализом слика и стереотипа жена у књижевности. Овај приступ назива се феминистичком критиком или феминистичким читањем и дефинише се као начин интерпретације, један од многих које текст може да понуди. Међутим, такође је веома тешко дати предлог кохерентне теорије за приступ који је толико еклектичан као феминистичка критика. На слободном пољу интерпретација, може се свакако дефинисати као алтернативно читање (Шоуволтер 1981: 181–182).

Традиционално, књижевност о женама је била усредсређена на указивање на мизогина и стереотипна приказивања жене у делима мушких аутора. Лилијен Робинсон (Lillian Robinson), примера ради, испољава запажање да упркос чињеници да постоји велики број монументалних женских ликова у књижевности, то није случај и са женским писцима. Према њеним речима, мушки књижевни канон доприноси стереотипима о жени,

који само утврђује оне који већ постоје у култури. Проучавање мизогиније има за циљ да обогати наше разумевање онога што се збива у тексту и начина на који је то обликовало наше идеје о књижевности и друштву (Робинсон 1983: 84–86).

Теоријске поставке феминистичке критике пружила је и Кетрин Роџерс (Katherine Rogers), која је истакла је да је мизогинија у књижевности стара колико и сама књижевност, те да се чешће јавља у скривеним облицима. На континууму мизогиније, налазе се сва осећања огорчености, страха, нетрпељивости, непријатељства, сарказма и хумора усмерених ка женским ликовима (Роџерс 1966: x–xvi).

Илејн Шоуволтер (Elaine Showalter) је оштро критиковала како андрогину поетику тако и феминистичку критику. Феминистичку критику, пак, критиковала је у већини својих излагања, па тако сазнајемо да је оно што овом приступу највише замера управо бављење тзв. мушком критичком теоријом. Под тим појмом схватала је концепт креативности, књижевне историје или књижевне интерпретације засноване у потпуности на мушком искуству и представљене као универзалне. Опасности леже у исправљању, преправљању, додавању, обнављању или нападању мушке традиције и канона, што као последицу има продужавање стања зависности од фалогоцентричног погледа на свет и успоравање решавања проблема женске традиције у књижевности (Шоуволтер 1981: 193–194). Наиме, проучавајући стереотипе жена, мизогинију мушких књижевних критичара и ограничене улоге које су жене имале у књижевној историји, не сазнајемо о томе шта су оне осећале или проживљавале, већ само оно што су мушки писци од њих желели. У неким случајевима, то проучавање захтева и дуго упознавање с делом мушког теоретичара и онда примену теорије, било знакова или митова или подсвести, на текстове или филмове мушких аутора. Осим тога, постоји могућност и да се натурализује виктимизација жене, тако што се претвара у неизбежну тему разговора (Шоуволтер 2012: 27–28).

Након феминистичке критике, односно паралелно с њом, као одговор на андрогину поетику, развијала се и женска естетика која је афирмисала значај женског рода у књижевном стварању. Насупрот андрогиној поетици која је сматрала да је циљ женске књижевности да се утопи у неутрални и универзални естетски свет, женска естетика је истицала да је женско писање изражавало посебно женско искуство, да је представљало јединствену и кохерентну књижевну традицију и да је књижевница која је потискивала свој женски идентитет ограничавала своју уметност. Насупрот хегемонији феминистичке критике, женска естетика је понудила нов поглед на просечну женску читалачку публику и њену интуитивну критичку свест у тумачењу текстова женских писаца (Шоуволтер 2009: 103).

Женска естетика се назива и гиноцентризмом, а основни појам је женско писмо или писање као женски стил писања у ком се одражава раскид и субверзивност у, најчешће, авангардној књижевности, било мушких било женских аутора, повезан или аналоган женској сексуалној морфологији. Женско писмо се дефинише као писање тела, а женски стил се тумачи као укорењен у женским гениталним и либидиналним разликама у односу на мушке. Женско писмо је повезано с ритмовима женског тела и сексуалним задовољством, па тако жене имају предност, иако не искључиву, у производњи ове радикалне и субверзивне врсте писања. Елен Сиксу је женско писање назвала и белим мастилом и описала га као уписивање тела у текст, ослушкивање себе и допуштање да израз прати неспутане женске инстинкте. Као такво, оно се најбоље испољава кроз технике писања попут тока свести. Сиксу је истицала да женско сексуално задовољство и њено тело не могу бити изражени кроз доминантни, уређени, логички, мушки језик. Како

је навела, женско задовољство није унитарно и фалусно, већ прожима све делове њеног тела (Сиксу 2006: 75). Слично, Лис Иригаре (Luce Irigaray) женско писање описује као женски поглед на свет који уништава реч, исправне термине, правилне конструкције. У питању је стил који не повлађује погледу, већ даје предност додиру. Увек је флуидан и динамичан, те чврсто одолева установљеним средствима и идејама: уједно, то не значи да не представља стил сам по себи, већ само да је тај стил неухватљив (Иригаре 1990: 9–16). Лис Иригаре је и имала и друге значајне идеје за критику патријархата кроз књижевност, примера ради, користи појам *спекулума* као гинеколошког инструмента са чије површине се може видети конкавна слика жене, у циљу стварања метафоре за начин на који мушки субјект види женски (Иригаре 2014: 189–193). Тиме указује на потребу да се успостави женски поредак значења, а који неће бити поредак из мушке, конкавне, перспективе.

Женска естетика ступа у дијалог с феминистичком критиком захваљујући Јулији Кристевой (Julia Kristeva). Како би објаснила женско писмо, ауторка уводи појам семиотичког, који се дефинише као тзв. простор *кóре*, ком (пред)субјект припада пре усвајања језика и самим тим пре конструисања субјекта, односно ступања у област симболичког. Тај простор је стање у ком тело опстаје кроз своје глоталне и аналне инстинкте и своју примордијалну енергију неартикулисаних гласова. Осим тога, како је мајка та која омогућава слободан проток енергије, семиотичко је поље женске енергије: оно је ритмично, хаотично, енигматично, неспутано, мелодично. Када субјект почне да усваја језик, он закорачује у симболички, мушки простор у ком владају категорије и системи, који уједно спутавају семиотичко (Кристева 1984: 25–30). Кристева примењује своју теорију на дела мушких књижевника где покушава да укаже на то да је кроз књижевност говорило оно семиотичко у њима: упушта се у анализу гласова који доминирају у делу, јер сваки од њих упућује на одређене инстинкте и енергетске струје из предсубјекатске етапе те представља, може се слободно рећи, њихову женску суштину.

Међутим, женска естетика је имала и озбиљне слабости: акценат на женском биолошком искуству био је превише близу полном есенцијализму. С друге стране, концепт специфично женског писма је био наклоњен нелинеарном, експерименталном и надреалном стилу којим нису писале све жене писци. Осим тога, истицало се да су само жене подобне да читају текстове женских аутора, а есенцијализам универзалног женског субјекта и женске маште довео је до тога да се мањински женски идентитети искључе из тог теоријског оквира (Шоуволтер 2009: 104).

Упоредо са женском естетиком, током седамдесетих година XX века, развијала се гине критика, која је одбацила идеју о женској свести или култури изван патријархата и усредредила се на женску књижевну традицију и интертекстуалност. Истраживања су била посвећена указивању на то да жене писци имају сопствену књижевност, чија је историјска и тематска кохеренција као и уметничка важност, била замрачена патријархалним вредностима које доминирају културом. Иако су критичари и писци вековима уназад писали о женској књижевности, феминистички приступ је по први пут преузео на себе задатак да одреди женску машту и структуру заплета женских писаца. Акценат на женској књижевности као посебној области истраживања довео је до поновног читања дела женских писаца на свим језицима и кроз све историјске епохе. На стотине заборављених књижевница су биле откриване, не само кроз стваралаштво већ и кроз писма и дневнике, те су књижевне биографије почеле испитивати везу између индивидуалног талента и књижевне традиције, што је довело до потврде континуитета женске књижевности (Шоуволтер 1985: 6).

У то време се јавља и снажнији утицај француске феминистичке филозофије и фокус се полако преусмеравао ка тзв. гинезису. Овај појам је дефинисала Алис Жардин (Alice Jardine) као новију појаву у људској мисли у којој је знак жена постао значајан фокус у превредновању књижевности, филозофије, историје и религије. У новим размишљањима о традиционалној западњачкој мисли, постмодерни теоретичари су обратили нарочиту пажњу на она места где је деловало да текст губи контролу над собом или над оним што се чини да зна, као и на места на којима се жена изненада појављује или говори, а на којима је раније била одсутна или нема. Жардин је била нарочито заинтересована за начин на који је постструктуралистичка мисао одредила та места као женска, и за то како је у том процесу жена постала синоним за субверзију патријархата. Другим речима, гинезис је процес којим се знак жена умеће у постмодерни дискурс и којим постаје од суштинске важности за нове начине говорења, писања и мишљења о симболичким структурама (Кеј 1997: 268). Проблем с овим приступом се лако може назрети: у основи постструктурализма лежи негирање, те самим тим и негирање постојања женског или мушког субјекта (Шоуволтер 2009: 106).

Након гинезиса, наступила је најновија етапа у развоју феминистичке теорије и то у виду теорије рода. Род се посматра као фундаментални параметар у читавом људском искуству и мада се у теорији рода тежи ка томе да се почне узимати за аналитичку категорију у свим друштвеним и хуманистичким наукама, од кључног значаја за феминистички приступ књижевности јесте начело о књижевном делу као родно обележеном. Родна теорија такође покушава да разоткрије имплицитне претпоставке о роду у књижевној теорији која се издаје за неутралну и безродну. С друге стране, уводећи род као фундаменталну аналитичку категорију у књижевној критици, феминистичка критика се премешта с маргине у центар и добија револуционарни потенцијал по питању начина на који се чита, мисли и пише (Шоуволтер 2009: 108).

1.3. Теоријско–методолошки приступи анализи женских ликова

Феминистичка критика представља домен књижевне анализе који се бави ликовима са становишта рода, при чему је њена основна замисао разоткривање мизогиније у књижевности, најчешће путем анализе женских ликова и уопште родних односа на плану књижевног дела. Теоријско образложење и дефиниција појма књижевног лика искључиво се изводе аналогijом, на основу шире слике коју нуди одређена књижевна теорија која се узима као оквир анализе. Стога, погледе на књижевне ликове уопште могуће је груписати у неколико категорија: лик као функција, лик као етички ентитет, лик као пишчева подсвест, лик као производ биографско–историјских околности, лик као интертекст.

Лик као функција, представља наслеђе наратолошке теорије, која је по природи формалистичко–структуралистичког усмерења. Творац наратологије је био руски структуралиста Владимир Пропп (Владимир Пропп), који је ударио темеље формалистичкој анализи књижевних ликова. За основну јединицу анализе Пропп узима функцију, коју дефинише као поступак лика који се посматра из угла важности за одвијање радње. Функције ликова служе као стабилни, константни елементи у књижевном делу, независне од тога како и од стране кога су испуњене. Осим тога, оне представљају фундаменталне компоненте бајке, а њихов број је ограничен (Пропп 2012: 28).

Чувена је расправа коју је феминистичка критичарка Сузан Ленсер (Susan Lanser) спровела на тему односа формалистичких приступа књижевном лику и феминистичко–

критичких. Фундаменталне разлике између наратолошке и феминистичке теорије подразумевају да је наратологија због своје формалистичко–структуралистичке природе научна, дескриптивна и антиидеолошка, док је феминистичка критика сасвим супротно, импресионистичка, евалуативна, политичка. Да би подробније разложила однос ове две теорије на нивое разлика, ако не и супротности, које их уједно чине непомирљивим, Ленсер се фокусира на три суштинске тачке: улогу рода аутора на тумачење текста, посматрање текста као мимезиса и семиозиса и значај контекста за разумевање текста (Ленсер 1986: 341–343).

Кад је у питању улога рода аутора, ауторка закључује да наратологија не прави никакву разлику између текстова мушких и женских аутора. Ипак, проблем лежи у томе што не узима у обзир дела женских писаца, већ само дела или мушких писаца или дела која се сматрају мушким. Узрок томе се налази у тежњи наратологије да дође до универзалија у књижевном тексту занемарујући тзв. површне, несуштинске различитости. Тежња феминистичке критике, међутим, управо је испитивање таквих различитости. Слично, када је у питању посматрање односа књижевног дела и стварности, наратологија и феминизам потпуно се разилазе. Док феминистичка критика сматра да је књижевно дело представа живота, да оно сагледава стварност и да представља миметички документ, наратологија га види као нереференцијални, семиотички систем, језички израз који захтева приповедача и читаоца и, изнад свега, као лингвистички конструкт. Из жеље да избегну опасност спекулативности, наратолози изолују текст од контекста његовог настанка и рецепције (Ленсер 1986: 334–345).

Формалистичко–структуралистички критичари су избегавали питање родног идентитета у потпуности, или су га одбацили као ирелевантног и субјективног (Шоуволтер 1977: 8). Наратолошка теорија се, тако, не интересује много за ликове. Уколико се њима некад и бави, то чини третирајући их као обрасце понављања, мотиве који се непрестано реконтекстуализују у другим мотивима. Ово је изузетно проблематично за феминистичку анализу, која се заснива на премисама да је књижевни текст дубоко и увек референцијалан по питању представљања родних односа (Ленсер 1986: 344). Међутим, Сузан Ленсер показује оптимизам по питању остварења сарадње између наратологије и феминистичке анализе: потребно је, наиме, пронаћи категорије које су апстрактне и семиотичке у довољној мери да би биле применљиве, али уједно и конкретне и миметичке да би биле корисне за критичаре који верују да су корени књижевности у стварним условима живота (Ленсер 1986: 344). Из наратологије потиче идеја о типологијама ликова, које се сачињавају с циљем да олакшају структуралну анализу на основу функције ликова у оквиру наратива. Феминистичка критика има значајних користи од типологије: бављење женским ликовима у делима мушких писаца тиме је олакшано, будући да су женски ликови најчешће типски, носиоци стереотипних особина.

С друге стране, посматрање *књижевног лика као пројекције пишичеве подсвести* настало је у оквиру психоанализе. Ова перспектива је делимично формалистичко–структуралистичке природе, из разлога што покушава да пронађе правилности у структури и функцији ликова. Ипак, оно што је разликује од осталих приступа ове врсте јесте и то што проблематизује однос књижевног лика и психолошких услова у којима су створени.

Творац архетипске теорије која је имала значајан одјек у књижевној критици, јесте аустријски психоаналитичар Карл Густав Јунг (Carl Gustav Jung). Његов кључни појам, колективно несвесно, представља не–лични слој несвесног. Наиме, несвесно се код људи

састоји из два слоја: површинског слоја несвесног, који је лични, и дубинског слоја несвесног, који је не-лични. Колективно несвесно, које се односи на дубински слој, не потиче из личног искуства, већ је урођено свим људима. Колективно несвесно, уз то, представља у свакој особи исту општу душевну основу надличне природе (Јунг 2003: 13). Колективно несвесно се испољава у архетипима, као обликованим представама. Архетип је несвестан садржај који се путем освешћивања и прихватања мења, и то увек у оном значењу које му даје индивидуална свест (Јунг 2003: 15, 28). То значи, да начин на који ће се архетип испољити, зависи од личног несвесног површинског слоја људске свести које је под снажним утицајем индивидуалног искуства.

Образлажући даље своје концепте, аутор уводи и појам *аниме* и *анимуса* као аспекте несвесног. При том, анима представља аспект несвесног који је женске природе:

„Оно што није Ја, односно мушко, то је врло вероватно женско, и пошто се Не-Ја осећа као нешто што не припада Ја и стога као да је изван њега, то се слика Аниме по правилу пројектује на жене.”

(Јунг 2003: 34)

У сваком полу је у одређеној мери присутан и супротни пол, будући да у биолошком погледу, једино већи број мушких гена одлучује о избору мушког пола. Исто тако, Јунг тврди да мањи број женских гена творе женски карактер, те да он услед своје слабије заступљености обично постаје несвестан. Анима, уз то, представља нешто опасно, табуирано, магично, хаотичну животну тежњу, али уједно и тајно знање и скривену мудрост, што је у супротности с њеном ирационалном природом. Она, другим речима, сажима и мудрост и лудост, и ред и хаос, и добро и зло (Јунг 2003: 34–36). Поред аниме и анимуса, аутор као делове несвесног наводи и сенку, као праву слику наше личности, с којом је суочавање тешко и непријатно и која нити штеди човекова осећања нити им ласка. Насупрот сенки стоји Ја, односно его, те се сенка види као негација истог (Јунг 2003: 27–28).

О међусобном дијалогу феминистичке критике и теорије архетипа у студијама књижевних ликова, писала је Сара Еплтон Агијар (Sarah Appleton Aguiar). Према њеном мишљењу, феминистичка критика замера архетипској критици њену властиту природу: чињеницу да Јунгов концепт подразумева универзалне, непроменљиве, есенцијалистичке особине. Упркос томе, имајући у виду да је архетипска критика толико умрежена у књижевну критику, феминистичка критика је не може у потпуности одбацити. Због тога ради на њеном прилагођавању својим начелима. Три су разлога због којих је архетипска теорија проблематична за феминистичку критику: Јунг је своје закључке изводио анализирајући мушку психу, а не женску, те су његови закључци махом једнодимензионални; женски архетипи су засновани на систему опозиција и то тако да је жена пре свега најпре антитеза човека, па се женски архетипи формирају у контрасту с првобитним мушким; конотација архетипа је фиксни идентитет, а поред тога, архетипи поседују фиксну позитивну и негативну страну, што је нешто што феминистичке критичарке одбацују (Еплтон Агијар 2001: 13–14).

Ипак, Јунгова теорија није толико поједностављена. Он је сматрао да су архетипи пројекције колективног несвесног, попут аниме и анимуса у контрасту са *сенком*, коју дефинише као потенцијално свесну пројекцију која је лична, истополна, негативна страна личности. Мада колективни архетипи постоје у подсвести као инхерентни, објективни ентитети, садржај архетипа зависи од прошлих искустава појединца, личних или

културних. Јунг објашњава да су архетипи потенцијално *a priori* представе, односно, да нису фиксни у погледу њихових садржина које су културолошки дефинисане, већ да представљају само форме, калупе, стандардизованих архетипа. Другим речима, архетип је сам по себи празан и чисто формалан, а представе нису урођене већ су усвојене форме. Архетип постаје део колективног несвесног кроз интуитивно прихватање од стране индивидуе. Рецимо, индивидуа препознаје инхерентно сећање које јој омогућава да идентификује своје понашање, изједначавајући га с обрасцима понашања других, у уметности или друштвеном контексту. У случају човекове аниме, пак, Јунг верује да се она пројектује на особу супротног пола: уколико се човек идентификује са женом, она ће бити добра, а уколико има страх од ње, она ће бити лоша (Еплтон Агијар 2001: 15–16).

Лик као етичка категорија подразумева посматрање лика као индивидуе која постоји у књижевном свету дела. Лик је у контексту дела стваран исто као што су стварне и индивидуе у свету стварности. Писац, према томе, има слободу да ствара само оног лика који поседује особине у границама могућег у одређеној књижевној конвенцији. Категоризација ликова у читаочевом уму се може спровести на разним нивоима, попут биологије, при чему су параметри пол/род и старост, затим културе, друштва, психологије и други (Марголин 2007: 73–75). Овај приступ анализи књижевних ликова комбинује формалистичко–структуралистичке приступе с архетипском критиком и нарочито је погодан за анализу ликова из угла рода, или пак расе и историјске моћи, чиме се чини окрет и према постколонијалној теорији. Ипак, између феминистичке критике и преостале две теорије, формализма и психоанализе, постоје и неке значајне разлике које чине да њихов однос и сарадња буду условни.

Да би се књижевни лик анализирао као етичка категорија кроз феминистичку критику, неопходно је да се служи различитим књижевним теоријама чији су ставови том питању прилагођени. Другим речима, феминистичка критика категорију рода комбинује с постојећим приступима књижевном лику. Примера ради, од формалистичко–структуралистичког приступа преузима идеју о лику као књижевном типу, те типологије женских ликова играју врло важну улогу у оваквој анализи. С друге стране, од психоаналитичког односно архетипског приступа, преузима тумачење женских ликова као производа пишчеве подсвести, те се може позвати на вечне слике које су у овој области издвојене и описане. Док се, у теоријском смислу, феминистичка критика у свом приступу анализи женских књижевних ликова служи знањима из наратологије, архетипске психоанализе, комбинујући их са знањима из своје области, методолошки се служи различитим угловима посматрања као што су историјско–биографски и жанровско–интертекстуални.

Када је историјско–биографски метод у питању, *лик је производ одређених биографских и друштвено–историјских околности* у којима је настао. Овај приступ вуче корене од француског књижевног критичара и историчара, Иполита Тена (Hippolyte Taine), који је изнео чувену формулу која гласи: *раса–средина–моменат*. Написана још у XIX веку, ова формула је претрпела оштре критике и у већој мери је остала дискредитована. Пре свега, појам расе се до данас показао ирелевантним: наиме, идеја да физичке одлике чувају нужну везу с менталним навикама је оповргнута као научна неистина. Моменат, с друге стране, односи се на скуп расе и средине, а понекад само на средину у одређеном тренутку времена. Због своје нејасноће, показао се као сувишан. Ипак, једина компонента Тенове формуле која се очувала, оставши нетакнута и поседујући корисност, јесте средина. Овај појам се односи на спољашње услове књижевности: не обухвата само физичко

окружење већ и политичке и друштвене услове. Речју, средина је конгломерат свега што макар мало може бити доведено у везу с књижевношћу. Као покушај стварања социологије књижевности, која је видела књижевно дело као производ друштва, Тенова теорија се нашла на удару формалиста који су сматрали да се тиме негира уметност. Међутим, иако су ове критике оправдане, чини се да нису проистекле из њеног дубљег разумевања. Наиме, иако је појам расе временом добио негативну конотацију, за Тена је она представљала дух народа, опште карактеристике једног народа или групе народа који деле исто порекло, те њихове заједничке психологије. Када је моменат у питању, значење је првобитно било другачије од оног каквим је схваћено. Моменат се односио на дух времена, на место одређеног књижевног дела у књижевној традицији. Када је, пак, средина у питању, у њој лежи Тенова идеја да је све могуће објаснити узроком, те се тако књижевно дело, па самим тим и књижевни лик, може објаснити друштвеним околностима у којима је настало (Велек 1959: 1–7).

Амерички историчар књижевности Стивен Гринблат (Stephen Greenblatt) допринео је повратку историцизма на сцену актуелних приступа књижевном делу. Да би исказао отклон према формалистичко–структуралистичким теоријама каква је била нова критика на англосаксонском подручју, свој приступ је назвао новим историцизмом. При том, у новом историцизму, интересовање за апстрактно и универзално не постоји, већ за појединачно, за случајеве у којима субјекти поступају у складу са својим сталежом, родом, религијом, расом и националним идентитетом. Акцент на деловању је нарочито истакнут, јер се чак и крајња маргинализованост и неделовање посматрају као значајне и вољне радње. Поступци који су наизлед изоловани или насумични виде се као део колективне друштвене енергије. Указујућу на иновативност и револуционарност овог приступа у односу на тадашње формалистичке, навео је: “What is missing is psychic, social, and material resistance, a stubborn, unassimilable otherness, a sense of distance and difference”¹ (Гринблат 1990: 18).

Радикалност новог историцизма огледа се у његовој наклоности према необичном, нејасном, чак бизарном: сновима, народним или аристократским фестивалима, јавним осудама враџбина, сексуалним трактатима, дневницима и аутобиографијама, описима одеће, извештајима о болестима, књиге рођених и умрлих, записима о умним болестима. Свака од ових културолошких компоненти треба бити узета у обзир при анализи текстуалних компоненти: помоћу њих се може доћи до метода којима се друштво устројавало током одређеног периода, до његових свесних и несвесних стратегија, његових начина опхођења према маргинализованима и изопаченима, механизмима за испољавање моћи и изражавање незадовољства, његовог опхођења према женама. У свом радикалном тексту, аутор позива на промену фокуса с формалних аспеката књижевног дела на анализу наведених друштвених пракси које се евентуално могу наћи документоване у књижевном делу (Гринблат 1990: 20).

Док се Гринблат бавио историцизмом, биографизмом се бавио Џексон Бенсон (Jackson Venson). Упозоравајући на опасности у којима се налази људски дух под формалистима и структуралистима, који су претходних деценија покушавали да учине студије књижевности што више научним и безличним, бришући писца и читаоца и изјављујући да је све осим текста ирелевантно, аутор почиње свој манифест. Наиме, књижевна биографија и биографска критика, баве се аутором као особом која стоји иза

¹ „Оно што недостаје је наднаравни, друштвени и материјални отпор, упорна, неприсвојива другост, осећај дистанце и разлике.” (превод: ауторка).

текста и даје му значење. Значење текста се схвата путем доказа да нисмо сами у нашим личним мислима и осећањима, из разлога што нас аутор подстиче на поверење и блискост (Бенсон 1989: 110). Књижевно дело се, тако, види као дијалог између писца и читаоца, као производ пишчеве личности и искуства, те у складу с тим, као сведочанство његовог живота. По угледу на то, књижевни лик је производ историјских околности који су обликовале његовог ствараоца.

Поред историјско–биографског приступа анализи женског лика, где се тежи реконструкцији спољашњих околности његовог настанка и развоја, феминистичка критика се неретко служи и интертекстуалним методом. У оквиру ове теорије, књижевни лик је проучаван кроз књижевно стваралаштво једног писца или кроз одређен корпус књижевног стваралаштва других писаца. Другим речима, *лик се види као интертекст*. Историја овакве концепције лика почела је с руским теоретичарем Михаилом Бахтином (Михаил Бахтин), који је увео појам дијалога или *дијалогизма* како би описао суштину књижевног дела. Тај феномен описао је као последицу способности писца да чује дијалог своје епохе или да чује своју епоху као велики дијалог, да не хвата у њој само издвојене гласове, већ, пре свега, дијалогске односе међу гласовима. При том, писац не чује само доминантне, признате и јаке гласове епохе, њене главне идеје, већ и још увек слабе гласове, гласове прошлости, идеје које се нису и даље потпуно испољиле, које су још скривене или су тек зачеци будућих погледа на свет (Бахтин 2000: 86). Бахтин књижевно дело посматра, пре свега, не као целину једне свести која је у себе примила друге свести, већ као целину узајамног деловања више свести равноправних с пишчевом. Свака мисао књижевног лика од самог почетка осећа себе као реплику незавршеног дијалога и не тежи коначности. Управо, дијалогизам представља свест о сопственој незавршености и неразрешивости, где свака свест живи на граничној линији друге свести (Бахтин 2000: 19, 34, 58). У складу с тим, јунак дијалогског дела није неми, безгласни предмет пишчеве речи, напротив, писац не говори о јунаку већ с јунаком, односно, ступа у дијалог с њим. За писца, јунак није Он нити Ја, већ је Ти, односно друго, туђе Ја (Бахтин 2000: 63). При том, основна схема дијалогизма јесте сукобљење више свести по принципу Ја и Други (Бахтин 2000: 239).

На трагу дијалогизма, Јулија Кристева је допринела умрежавању лика као интертекста у новију књижевну критику. Надовезала се на Бахтиново схватање књижевне речи као места пресецања текстуалних површина, а не као тачке или фиксног значења. Књижевна реч је дијалог између више текстова, а под текстовима се подразумевају писац, књижевни лик и културни контекст, било савремени или прошли. Другим речима, Бахтин је сместио текст унутар историје и друштва, који су сами по себи текстови које аутор чита и у њих уноси себе истовремено пишући их. На тај начин, дијалогизам се претвара у синхронију, а књижевни текст постаје место сучељавања више равни у истом тренутку (Кристева 1980: 66). Ауторка уводи и две димензије текста, које назива хоризонталном и вертикалном осом. Како објашњава, хоризонтална оса обухвата однос писац–књижевни лик, а вертикална однос текст–контекст. При том, повлачи терминолошку паралелу с Бахтином, истичући да те две димензије код њега носе назив дијалогизам и амбивалентност. Међутим, иако упозорава да их Бахтин није довољно јасно објаснио, истиче да је дијалогизам у средишту идеје о томе да је сваки текст устројен као мозаик цитата, да је сваки текст апсорпција и трансформација другог текста. Јулија Кристева, одабира да као синоним за дијалогизам користи свој термин: интертекстуалност (Кристева 1980: 66). Амбивалентност, с друге стране, подразумева уметање историје или друштва у текст као и уметање текста у историју или друштво: на крају крајева, за писца су они једно

те исто. Скрећући пажњу да се два пута, дијалогизам и амбивалентност, спајају у наративу, ауторка истиче да Бахтин сматра да писање представља у ствари читање претходног књижевног корпуса, а текст одговор на други текст (Кристева 1980: 68–69). Бахтин, према томе, вођен је уверењем да књижевни текст не може бити схваћен само кроз језик, већ позива на разумевање интертекстуалних односа, оних који су се раније звали друштвена вредност или морална поука књижевног дела (Кристева 1980: 69).

Свеобухватан приступ књижевном лику, који сажима како биографско–историјски и интертекстуални, тако и формалистички и архетипски приступ, понудио је канадски књижевни критичар Нортроп Фрај (Northrop Frye). Иако се аутор не бави искључиво књижевним ликовима, већ разним аспектима књижевног дела, могуће је издвојити његову жанровску анализу која би се усредсредила на женске књижевне ликове. Значај овог дела огледа се у његовој амбициозности да обухвати књижевност кроз све књижевне епохе и да укаже на то како се одређени лик мењао и прилагођавао у свакој од њих. Из жеље да укаже на законитости, на обрасце који се понављају, да разграничи и категорише родове, жанрове, ликове, аутор је написао студију која је и данас релевантна за књижевну критику. Стога је његово дело могуће посматрати кроз синхронијски пресек, анализу жанрова кроз историју, и кроз дијахронијски пресек, односно анализу књижевних епоха кроз жанр. Књижевни лик се, у оквиру ове теорије, сасвим структуралистички, посматра као фигура која врши одређену функцију у делу.

Нортроп Фрај књижевне жанрове назива књижевним категоријама. Иако не дефинише жанр, у појединим навратима користи га као синоним за род. Чињеница је да су жанр и род уско повезани, те није ни чудо што се труди да их термилошки разграничи. Пре свега, жанрове дефинише као шире појмове од родова, који указују пре на сензибилитет и опште расположење него на формални облик дела. У њих убраја комедију, трагедију, романсу и иронију односно сатиру. При том, недвосмислено се опредељује за то да комедији и трагедији за род условно одреди драму, а романи и иронији прозу, иако ту везу не описује као нужну (Фрај 1979: 95, 185). Описујући жанрове, аутор се бави књижевним ликовима, изналазећи правилности и извлачећи опште закључке полазећи од конкретних примера. Када се ради о појави жанра кроз књижевне епохе, аутор најпре проблематизује саму поделу књижевности на епохе. То образлаже истичући да су романтизам, реализам и натурализам само поредбени појмови, односно, да су различите епохе једна у односу на другу увек романтичке, реалистичке или натуралистичке. Напомиње да ти појмови јесу, пре свега, само књижевне тенденције (Фрај 1979: 63). Ипак, прихватајући на крају да се служи појмом књижевне фазе, указује на то да свака од њих стоји у нарочито чврстој вези с одређеним жанром и родом: у реализму преовладава проза, у романтизму поезија, а у натурализму иронија (Фрај 1979: 95).

Феминистичка критика се у знатној мери ослања и надовезује на Фрајеву теорију: наине, постоје покушаји да се изведу закључци опште природе о књижевним јунакињама кроз епохе и жанрове (Пирсон & Поуп 1976: 6).

Будући да су скоро по правилу женски ликови мушких аутора једнодимензионални, жанровска и књижевноисторијска типологија, заједно с наратолошком и архетипском типологијом, показују се као изузетно плодноне за феминистичку критику. Поред тога, могућност приступања анализи са становишта историје и биографије као и са становишта интертекста, пружа ширу слику у сагледавању женских ликова као идеолошки обојених. Интертекстуални и жанровски приступи, осим тога, пружају могућности феминистичкој критици да проучава женске ликове како унутар једног књижевног дела, тако и унутар

већег броја дела, али и кроз одређен корпус дела истог или различитог жанра, или пак исте или различите књижевне епохе.

1.4. Типологије женских ликова у књижевности

Књижевни ликови неминовно подсећају на друге ликове и могу се подвести под општије типове. Неки ликови бивају обрађивани кроз различита књижевна дела, различитих писаца, кроз различите историјске и књижевне епохе. При том, њихова суштина бива задржана, али обрађивана на алтернативне начине, те тако настају општи ликови. Већина књижевних традиција и жанрова је развила читав низ књижевних типова, односно, фиксираних скупова особина који се заједно појављују с мањим индивидуалним варијацијама. Значај типских ликова за жанр је толики да се неретко жанрови дефинишу управо преко њих. Имена и препознатљиви описи ликова у одређеном делу углавном настају с тим делом или се јављају у различитим делима тог или пак других писаца, те тако учествују у стварању нових верзија наратива или представљају књижевну, високо фикционализовану верзију стварне особе (Марголин 2007: 66–70).

Када је реч о типским ликовима, њихова имена неретко у себи садрже део њихове дефиниције и функције. Она су и носиоци главних аспеката културе којој припадају. Самим тим, имена ликова су кључна места борбе у књижевном делу, а она може да се тиче сукоба проистеклих из нагона да се оствари сексуална жеља или потребе да се она осујети, превирања око родне моћи, генерацијских сукоба око наследства, борбе да се наметне један друштвени идентитет у односу на друге или пак да се пронађе или сакрије прави. Сваки заплет и лик су емблематични за свет у ком живимо те се могу посматрати као општа места или типови. Стога, типологије ликова на којима књижевни текстови почивају пружају готове моделе ликова који се могу користити за препознавање ликова у тексту. Типолошке апстракције саопштавају спектар информација о лику попут старости, пола и рода, етничке припадности, занимања и друштвене класе. Паралеле и контрасти између ликова граде веће текстуалне обрасце, а род је кључан организациони механизам у већини текстова (Фрау 2016: 113–117).

Архетипи, прототипи, стереотипи, типови и типологије представљају терминолошке одреднице од пресудног значаја за свеобухватну анализу већег броја женских ликова. Међутим, њихово значење, међусобне сличности и разлике обавијени су нејасноћама и потешкоћама, те се често користе као синоними, иако то нису.

Пре свега, битно је истаћи да се појмови архетип, прототип и стереотип налазе у истој равни која почива на парадигми апстрактно–конкретно. Архетип представља примордијалну слику, ванвременску идеју која чини део свачије подсвести и која је део тзв. колективног несвесног. Међутим, овај појам има дугу историју у људској мисли много пре његове формулације и обраде. Кад је прототип у питању, он се тешко разликује од архетипа, али најједноставније се може дефинисати као прва и примарна концептуална репрезентација архетипа. Свакако, намеће се логички закључак, да различите традиције и културе током људске историје имају своје прототипе, те тако несумњиво у паганској античкој традицији, која је и старија од хришћанске, постоји прототип, рецимо, заводнице. Исти је случај и с другим традицијама ван паганске и хришћанске и које су настајале пре, после или истовремено с њима. Стереотип, с друге стране, представља континуирано умножавање прототипа. У том процесу, што се више удаљава од прототипа, може доћи до истицања неких аспеката и занемаривања других. Наиме, стереотип подлеже променама у

друштвеној стварности и утицају пишевог личног искуства, док је архетип укорењен дубоко у подсвести и независан од индивидуалности. Из тог разлога књижевни лик никад не може бити чист архетип, заштићен и изолован од пишевих искустава и околности његовог живота. Када се разматра појам типа, међутим, он у односу на тријадну архетип–прототип–стереотип стоји на парадигми појединачно–опште. Уколико је архетип јединствен, прототип јединствен и појединачан, стереотип појединачан, онда њихова генерализација и уопштавање чини типове. У складу с тим, типологија представља таксономију, категоризацију уопштених типова.

Женски ликови у књижевности су представљени или као архетипи или као стереотипи, у зависности од угла из ког је представљен протагониста. Уколико се дело фокусира на психолошку истину протагонисте, онда су хероине портретисане као архетипи, а уколико је фокус на интеракцији протагонисте и друштва, представљене су као стереотипи. Хероина може истовремено бити и архетип и стереотип, али битно је разликовати њихово порекло (Пирсон & Поуп 1975: 5). Међутим, не постоји само једна типологија женских ликова: неретко су постојеће типологије редуktivне и ограничене на одређен корпус, мада постоје и оне које претендују на свеобухватност и универзалност. У наставку ће, стога, бити представљено неколико најутицајнијих типологија у феминистичкој критици књижевности које по својој природи нагињу као архетипској, стереотипској или комбинованој подели. Типолошка анализа женских ликова се неретко назива и сликама жена у књижевности, те упркос међусобним разликама предложене типологије имају заједнички предмет и циљ проучавања.

1.4.1. Архетипска и стереотипска типологија

Архетипска анализа полази од тезе да су књижевни ликови носиоци одређене особине или дела личности својих аутора: узрок тога јесте презахтевност осликавања сложене личности у књижевности, која сажима у себи све контрадикторности људске природе. Идеја водила архетипске критике се састоји у јазу који постоји између женских портрета као одраза ауторове подсвести и стварности у коју се ови подсвесни процеси преливају. Тај унутрашњи сукоб аутори превазилазе стварањем одређених женских ликова, али се ти женски ликови интернализују у колективну свест о женама. Веза између књижевних образаца женских ликова и стварних жена је, према томе, привидна, лажна и производ нелогике. Портрети женских ликова су, стога, пројекције жеља, тежњи, стремљења или презира према особинама које аутор поседује или не поседује.

Женским архетипима у књижевности бавила се Ејми Мод Боткин (Amy Maud Bodkin). Према њеној типологији, заснованој на Јунговој теорији колективног несвесног, женски архетипи у књижевности су:

Мајка
Муза
Женски хор
Девица–заводница
Подсвест
Анима
Его–идеал
Мистика

Архетип Мајке, ауторка назива и земљом–мајком, мајком–богињом, богињом–чуварком. Ова слика представља примитивну космичку стваралачку енергију, женски принцип космоса, универзалну природу с којом човек осећа јединство. Она је заштитнички настројена, пуна разумевања и саосећања. Њена енергија је колективно осећање, колосално, нагомилано и прастаро, а мотив који се развио из ње у новијој, хришћанској, традицији, јесте Жалосна госпа: богородица која оплакује Исуса Христа. У књижевности се јавља у различитим облицима, на пример, у виду музе и женског хора. Муза је пројекција архетипа мајке којој се поверавају интимни страхови, чежње и задовољства у стварању, а женски хор представља ритуално обожавање архетипа кроз екстазу у дељењу емоције. Ауторка проблематизује однос архетипа и саме жене која га обожава претварајући га и славећи као божанство. Закључује да се архетип пресликава, одражава на стварне жене, позивајући се на паганско обожавање месеца као облика архетипа мајке. Месец је у давна времена сматран за љубавницу времена и промене, те се доводио у везу са женским сексуалним функцијама (Мод Боткин 1974: 154–164).

Архетип девица–заводница ауторка представља као два лица једног те истог архетипа. Девица отелотворује девичанску младост, дивну у својој трагичној непролазности, рајску појаву и невиност. Девичанство се не види као пролазна животна фаза већ као обесмрћена идеализована суштина. Насупрот овом архетипу постоји заводница која користи свој шарм и сексуалност да би издала и уништила човека. Она се сматра елементом страсти, док се човек–жртва сматра разумом. Наиме, човек је свестан тога да му следи смрт и пропаст, али и даље допушта жени, односно страсти, да оствари своју намеру. Као пример у библијској књижевности, ауторка наводи Еву, која је уједно оваплоћење и невиности, наивности и чистоте, али и деструктивности, страсти и пожуде. С друге стране, контрадикторност овог архетипа може се разрешити уколико се прихвати да идеална чистота колико изазива свеобузимајуће дивљење уједно изазива и ужасавајући страх (Мод Боткин 1974: 166–173).

Наредни архетип ауторка не именује подсвешћу, али се бави женом као елементом подсвести или анимом, женом као супер–егом и женом као мистичним осећањем. Концепт аниме Карла Густава Јунга сажима у себи елементе мајке и девице, а представља потиснуту еротску жељу која доводи до активирања примитивних слика дубоко укореењених у човековој подсвести. Анима је свештеничка, пророчка жена, која се испољава и као мудрост. Представља сублимирани сензуални либидо који се до тада везивао за конкретан објект (Мод Боткин 1974: 176–180).

Концепт супер–ега, назива се и инкорпорирана мајка, виша човекова природа, унутрашњи глас, унутрашња светлост, слика мајке, брижни тиранин. Након трансгресије, осветољубиви аспект човекове свести или супер–его, услед интензитета осећаја кривице и гриже савести, доводи до стања заборавља, а уједно и до стварања осећаја блаженства и унутрашњег мира. До трансценденције унутрашњег конфликта не долази искупљењем кроз осећај кривице нити кроз ритуал прочишћења, већ до ње долази као последице дејства супер–ега. Слика мајке се трансформише у тежњу ка унутра и идеал врсног живота, односно егo–идеал, због чега се застрашујући период прекора, тираније и страха лакше превазилази. Супер–его у себи сажима многоструке тежње човековог духа (Мод Боткин 1974: 181–185). Анима и супер–его као пројекције ауторове подсвести на женске ликове у делима могу да се интерпретирају и као мистично осећање. Оно се још назива љубавницом филозофијом, дамом неизмерне саосећајности и љупкости или пак мудрошћу и божанском науком. Она води човека изван ограничења људског разума у финалну

духовну екстазу. У свакој од ове три пројекције подсвести може се уочити трансформација од безбрижне љубави, преко бола и фрустрације до блаженства (Мод Боткин 1974: 187–189).

У контексту појмова аниме и супер–ега, Ејми Мод Боткин проширује своју анализу класика светске књижевности да би указала на које све начине се могу испољити кроз женске ликове. Жена у том погледу може бити отелотворена забрањена, незаконита страст, симбол импулса одбаченог од живота и потиснутог у мрачним кутовима човековог ума. Мушко–женски односи у књижевности могу бити представљени кроз конфликт између страствених осећања и потребе да се човек одбрани и заштити од њих. Женски лик, сходно томе, може симболисати израз спонтаности људског осећања и непромишљености, док мушки лик представља друштвену дужност. Уједно, они чине непомирљиве силе у човеку које аутор претвара у мушко–женски заплет, односно, сукоб. Жена као страст и спонтаност осећања, уједно представља и деликатну интуицију и саосећајност са свим облицима живота. Мод Боткин тај архетип доводи у везу с поетским даром, песничком интуицијом, која се сматра испољавањем женског сензибилитета. Међутим, песник заробљен у патријархалном друштву, прихвата као неизбежан систем тзв. мушке мисли и морала, те део његове личности остаје остварен, а о њему сведоче женски ликови које ствара (Мод Боткин 1974:193–204).

Поред архетипске типологије, одличну и детаљну типологију женских стереотипа у књижевности пружа Мери Елман. Њена типологија укључује следеће стереотипе:

- Безобличност
- Пасивност
- Нестабилност
- Изолованост
- Практичност
- Побожност
- Материјалност
- Спиритуалност
- Ирационалност
- Идиотизам
- Интуиција
- Балонство
- Потчињеност
- Магичност
- Романтична вештица
- Кућна вештица
- Физичка вештица
- Мистериозна вештица²

Стереотип безобличности или аморфности је изведен сексуалном аналогijом, на основу које нежно и мекано тело указује на нежан и мекан ум. У књижевним делима јунакиње су неретко у кревету, будући да је кревет најаморфнији део намештаја у кући. Безобличне јунакиње су топле, емпатичне, емотивне, рањиве, али и недомишљате, вировитог и хаотичног сензибилитета. Повремено су разумне или показују смисао за

² Formlessness, Passivity, Instability, Confinement (The Practical Woman), Piety, Materiality, Spirituality, Irrationality (Idiocy, Intuition, Balloonism), Compliancy, The Witch (The Romantic Witch, The Domestic Witch, The Physical Witch, The Mysterious Witch)).

хумор. Перцепција ове одлике јунакиња је искључиво пејоративна: вреднују се позитивно ликови који показују чврстину, отпор, ригидност, фиксност и нелабилност (Елман 1968: 74–78).

Пасивност или апатија је стереотипна карактеристика женских ликова заснована на физиономском утиску о хоризонталности, атоналности и тромости женског тела. Упркос физичком детерминизму, пасивност се не одобрава, те таква летаргичност мора бити по сваку цену избегнута и замењена неком алтернативном активношћу, у границама родних улога. Једино захваљујући чему се жене буде из своје обамрлости, непокретности и инертности јесте њихова лоша нарав. У циљу нарушавања туђег мира, жена је, према закону стереотипа нестабилности, неретко спремна да одједном оживи. Узрок томе је што поседује урођену нетрпељивост према пасивности супротног пола, те да би је прекинула упушта се у бесмислене расправе (Елман 1968: 79–81).

Изолованост је већ крајем XIX века у потпуности престала да буде друштвена нужност. За разлику од XVIII века када се у књижевности славила идеја о женској друштвености, прибраности и досетљивости, књижевност XIX века је почела да слави женско неискуство, изолованост, невиност, стидљивост. С друге стране, када се спроведе потпуна изолација, онда се жена омаловажава: кућне улоге које се толико намећу женама које их нису преузеле, пребацују се онима које су их преузеле. Неке, пак, превише добро играју те улоге, па је савршеност подједнако комична као несавршеност (Елман 1968: 87–90).

Практичност је подврста изолованости. Нарочито долази до изражаја кад се ради о мушкој способности теоријског, уметничког или духовног мишљења. Жене су, према стереотипу, неспособне да појме суптилна начела понашања, високих аспирација, велелепних планова, страховитих грешака. То им се, међутим, може опростити све док не почну да изражавају ограничена и непријатељска мишљења о мушким пројектима, а некад и осујете њихову реализацију. Тако рецимо, оне неретко користе уметничка дела својих супруга за обављање кућних послова. Та ситуација се усложњава када се испостави да чак и жене приглупих, сиромашних и некомпетентних мушкараца, готово исто као жене генија, праве капиталне грешке по питању практичности (Елман 1968: 87–93).

Побожност, на први поглед, стоји у оштром сукобу с још чвршћим женским стереотипом: дволичношћу, претворношћу. Међутим, како је побожност код жена углавном само декор и фасада, а не искрено религијско осећање, никакав сукоб, у суштини, не постоји. Неретко мушки ликови у књижевним делима бирају да ступе у сексуалне односе с побожним женама, односно женама које истичу своју чедност засновану на побожности. То је, по свему судећи, знак да је њихова права природа у снажном контрасту с побожношћу: што су побожније то су ласцивније. У томе лежи привидност женског лика, у неподударности између изречених и стварних намера (Елман 1968: 93–94). Док су мушки ликови увек у директној комуникацији са својим телима, женски ликови су заокупљени религијским заносом. Чини се да је то једини знак, осим свог изгледа, који могу послати свету о својој невиности и спремности да је изгубе. Јунаци, стога, преводe јунакиње у сферу телесности, из самообмањујућих и себичних религијских узбуђења у обострана и реалистична, рационална узбуђења сексуалног чина (Елман 1968: 95). Некад се у књижевности ентузијастична побожност младих девојака претвара у досадну, сувопарну и напорну побожност супруга. Ова друга врста побожности се дешава супругама и оштроконцама око педесете године, када губе своју репродуктивну функцију, те је копулација узалудна као средство за искорењивање побожности (Елман 1968: 96).

Материјалност је омиљена стереотипна веза између жене и конкретног, а истовремено имплицира везу човека с апстрактним. Наиме, жене су присутне у материјалном свету, опажају непосредно окружење и сматрају се воајеркама универзума (Елман 1968: 97–98). Од жена се, уз то, углавном очекује да буду попут детета, потпуно утонуле у разноврсне, насумичне чулне утиске које им привлаче пажњу. Оне се у књижевности често могу намамити слаткишима, парфемима и цвећем, а касније одећом, кућним апаратима, намештајем. Док је конвенционална мушка одећа апстрактна, безлична, женска има за циљ да обухвати необичност ексцентризма. Стереотип о човеку који не обраћа пажњу на изглед додатно оснажује уверење да се он не бави површностима, да је његова пажња усмерена на суштинске ствари, конкретне циљеве, да је, све у свему, супериорна (Елман 1968: 98–99).

Спиритуалност књижевне јунакиње односи се на њену способност да оплемењује човека који је у њу заљубљен. Та одлика је прастара: приписивала се младој девици још од средњег века, када је постала формални елемент кода дворске љубави, а укључена је и у догму о безгрешном зачећу. Ипак, за већину јунакиња, спиритуалност је само предбрачна, а уколико се одржи и после склапања брака, онда се смењује с њеном хиперсексуалношћу. Осцилација између ове две слике је наизменична, те се епизоде претеране спиритуалности смењују с епизодама претеране сексуалности. Иако стварна жена највероватније не може бити ни изузетно крепосна ни изузетно порочна, у књижевности постаје способна за такве екстреме. Њен карактер се мења у зависности од умног стања писца у тренутку у ком о њој пише, те иако је често контрадикторан, ипак је прикладан (Елман 1968: 102–103).

Кад је у питању стереотип ирационализма, заснован је првенствено на дихотомији идиотизам–лунатизам, при чему се идиотизам односи на женску неспособност да размишља нелично, нарочито у области историје и политике, док се лунатизам односи на човекову неспособност да размишља лично. Уједно, идиот је близак, конкретан, практичан и незналица, а лунатик апстрактан, теоретичан, нестваран. Међутим, кад се све сабере и одузме, неизбежно се долази до закључка да су жене подобније за опстанак и преживљавање из разлога што стоје чврсто на земљи. Док се човек поистовећује са смрћу, жељом за пропадањем, жене се поистовећују са животом и животним силама (Елман 1968: 108–109). У књижевним делима, жене су идиоткиње више избором него природом. Оне равнодушношћу или грубим простим неразумевањем ниподаштавају дубокоумне студије својих супруга (Елман 1968: 110).

Поред идиотизма, интуиција је природан начин на који женски ум функционише. Извор женске интуиције је неуметничка једноставност њеног ума, захваљујући којој поседује и испољава јединствену оштроумност незнања, елоквенцију немости. Интуитивно запажање жене објашњава околности које су мушкарца мучиле, није на њих могао да да одговор. Првобитна реакција на то запажање изазива невољно задовољство, које након даљег разматрања мора бити повучено. На крају крајева, интуитивно запажање представља изазов разуму, смеру и смислу, и припада мрачном и безумном извору који мора бити одбачен. Општеприхваћен је стереотип да интуиција припада женској природи, једино што је питање дебате то да ли је пожељна или не и да ли треба да се чује или не (Елман 1968: 110–113).

Када је балонство у питању, оно се сматра највишим менталним ћефом, каприцом женског ума. Односи се на концепцију женског ума као лаганог, крхког, плутајућег, гипког. У складу с тим, жене су способне за узлете, али морају бити контролисане да не би одлетеле. Ова концепција се разликује од оне о жени као супрузи односно спиритуалној

подршци, која се у том односу сматра бационом. По основној дефиницији стереотипа, жене су слабе и склоне наглим и претераним узбуђењима (Елман 1968: 113).

Стереотип потчињености подразумева потискивање сопствене воље јунакиње зарад испољавања воље других јунака. Алтруизам и егоизам представљају парадигму на основу које се женски лик сагледава, те овај стереотип бива примењен на велики број типова као што су блуднице, ученице, служавке, мајке и оштроконце. Оне могу бити у потчињеном положају у односу на мушке ликове у сексуалном, интелектуалном, економском, или пак емотивном смислу. Примера ради, у слици блуднице, надмоћ и опирање стереотипу потчињености може бити представљено кроз јунакињино играње улоге гинекократе, који наређује и поставља услове свог рада. Постоји, осим тога, још једна врста блуднице: нимфоманка, која често очијука са свима па и са свештеницима, али је увек у потрази за ранијом срећом, правом изгубљеном љубављу, за мирним животом (Елман 1968: 124–125). Лик блуднице у књижевности често осцилира између две слике: пружања отпора или давања пристанка. Отпор је заступљен у културним периодима пуним енергије, те су честе слике силовања, а пристанак у периодима конформизма и самозадовољности (Елман 1968: 126).

У оквиру стереотипа о потчињености, у лику ученице се сажима платонски идеал: учитељев унутрашњи свет је привилегија која се даје ученици, под условом да она свој задржи за себе. Еротска дихотомија искуства и наивности подразумева основу за књижевну обраду ових односа (Елман 1968: 119–120). У лику слушкиње, с друге стране, комбинује се некритичка послушност и сексуална зрелост. Све до XX века, слушкиња је представљала примарну могућност за остварење сексуалног односа. Ниједна жена није сугерисала мању потребу за трудом, слабији отпор и нижу одговорност, а економска контрола уједно је гарантовала и сексуалну контролу (Елман 1968: 126–127). Слика уседелице, пак, у којој жена показује непослушност и непоштовање друштвених очекивања да се оствари као супруга и мајка, подразумева елемент опирања стереотипу потчињености. Наиме, период током ког жена може да се оствари као мајка је уједно и период у ком има јавно одобрење да то и учини. Уколико се не обазире на то и не везује своју личну срећу за добробит друштва, онда се оглушује о његову благонаклоност и издаје поверење заједнице (Елман 1968: 136–137). С друге стране, алтруизам и егоизам су најбоље се огледају у слици мајке и њене везе са стереотипом материјализма и конзумеризма. Парадокс идеала и против-идеала огледа се у слици мајке која се жртвује за друге и мајке која проналази лично задовољство у материјализму (Елман 1968: 133–135). У склопу стереотипа потчињености, односно, покушаја да се његова ограничења превазиђу, пак, јавља се и слика оштроконце, која је по правилу свадљива и намеће своју вољу мушким јунацима, те се представља комично. Традиционално је ова јунакиња имала признато место у друштву, а њен незгодан темперамент је толерисан због њеног, каквог-таквог, прихватања улога (Елман 1968: 137–140).

С друге стране, неретко се прибегавало томе да се стереотип недостижне жене на пиједесталу поистовети са женом натприродних моћи, те се она могла довести у везу с стереотипом жене као вештице. Овај стереотип се кроз историју књижевности испољавао на различите начине. Пре свега, романтична вештица је лик који је заступљен у старијим књижевним конвенцијама, а заснован је на раним фазама привлачности: човек је радо називао жену у коју је заљубљен својом чаробницом. Био је то део удварачког кода, којим ласка женским особинама због којих је изгубио разум и урачунљивост. Кад би она била обична жена, његова страст би деловала умереном и приземном, али кад би имала магичне

моћи, онда би његова страст сасвим уверљиво била ван његове контроле. Међутим, одувек је моћ женских чари вребало неповерење и првом приликом би се захтевало од жене објашњење о њима (Елман 1968: 140–141). Лик жене као физичке или физиолошке вештице, такође је временом нестао с књижевне сцене. Дефинисан је на основу необичности и необјашњивости женских физиолошких процеса, због чега су се сматрали злокобним и приписивали нечистим силама (Елман 1968: 141). Овај лик се може јавити и у облику кућне или домаће вештице, као још један старији књижевни лик. Наиме, магија је традиционално била подељена између мушкараца и жена, као и остале поделе рада. Мушка магија је била интелектуална, а женска ручна: мушкарци су проучавали кобне мапе и симболе, жене су се грохотно смејале и мешале бућкурише у лонцима. Овај стереотип је скоро изумро, а бављење магијом је заменило бављење науком и индустријом: носталгија према магији, осим тога, одржала се у идеалу мушке харизме (Елман 1968: 141–143). Мистериозна вештица је својом необичношћу и привлачила и одвраћала. У књижевности северних народа, рецимо, тамна коса се сматрала необичном, мистеријом, злом и чудесном. Некада, пак, писци замењују стереотипе: лик тамнокосе жене је обичан, а плавокосе је мистериозан и необичан. Пут ка разумевању мистерије је, као што се може претпоставити, сексуалан. Сексуалан однос, осим што лечи претерану побожност младе жене, служи и егзорцизму мистериозне вештице (Елман 1968: 143–145).

Својом типологијом женских стереотипних особина које се према конвенцији приписују књижевним јунакињама, Елман је начинила и искорак ка типологији традиционалних женских ликова. Наиме, покушавајући да сликовито опише начине на које се дати стереотипи испољавају, ауторка је указала и на неке конкретне типске женске ликове те је на тај начин изашла из оквира чисто стереотипске анализе и створила погодно тло за даљи развој типских таксономија.

1.4.2. Традиционалне слике жена у књижевности

Тако на пример, када су у питању типологије традиционалних слика жена у књижевности и улога које остварују у књижевним делима, од посебног је значаја типологија феминистичке критичарке Мишел Мареј (Michele Murray). Она обухвата следеће типове јунакиња:

Девојчица
Млада девојка
Девица
Заљубљена жена
Независна жена
Супруга
Мајка
Изгубљена жена
Уседелица
Старица
Недостижна жена³

Наиме, лик девојчице је везан за прве године живота младе женске особе. С тим у

³ The Little Girl, The Young Girl, The Virgin, Women in Love, Independent Women, The Wife, The Mother, Scenes From Family Life*, Women Lost, The Old Maid, The Old Woman, The Unattainable Other.

вези, везује се за кућну атмосферу и мајчинство. Уколико се свет посматра кроз девојчицине очи, њен некохерентан, испрекидан и збуњен угао посматрања може некад да контрастира с развијеним, софистицираним језиком којим се изражава или да указује на ретроспективно писање мемоара. Губитак детињства обележен је тајном патњом, гаси се оптимистична љубопитљивост и бескрајно поверење, а све то се дешава без знања одраслих (Мареј 1973: 40).

Млада девојка, заштитни је знак буржоаског романа. Она је керамичка фигурица, виђена из перспективе мушког јунака, предодређена да се заљуби, да се уда пуна ентузијазма, и затим да утоне у анонимност мајчинства. Неке подврсте стереотипа су учтива млада дама, надарена бунтовница, тајанствена добродушница, површна кокета. Надарена бунтовница је потенцијално прва независна жена у књижевности. До тада је било прихваћено да образована и талентована жена буде учитељица или гувернанта, остајући на ободима живота других људи. Према томе, бунтовништво и борбеност су биле кључне особине које би у комбинацији с талентом и трудом омогућиле економску, а самим тим, и све друге врсте независности (Мареј 1973: 61–62).

Лик девице се своди на њено физичко девичанство, а оно се своди на једину животну вредност. Првобитно хришћанска вредност, концепт девичанства је постао тржишно добро. У заплетима родитељи, нарочито очеви, виде девичанство својих ћерки као сопствено власништво које треба да осигура трговински, финансијски напредак породице (Мареј 1973: 84–85).

Лик заљубљене жене бележи пут ка самооткрићу кроз однос с љубавником, кроз сагледавање своје љубави и себе као вољене особе. У том процесу је кључно јунакињино стицање самосвести, а према књижевној конвенцији љубав управља животом жене (Мареј 1973: 102). Најчешћи заплет у делу са заљубљеном женом као протагонистом, тиче се њеног незадовољства по питању животне путање на коју је нанета. Из учмалог незадовољства ког можда није у потпуности свесна, буди је изненадна страст и она одлучује да прати њен траг. Напушта свој дотадашњи живот и посвећује се својим талентима, склоностима и новој љубавној страсти, покушавајући да схвати шта се то у њој збило. У недостатку језика којим би изразила своје унутрашње искуство, због свог карактера и због друштва неретко смрт постаје примамљивији избор у односу на живот. Најчешће је заљубљена жена у зрелим годинама, те се ослобађа наметнутих ограничења и искушава забрањена сензуална задовољства, а понајвише, независност (Мареј 1973: 125). Некад се заљубљена јунакиња одриче брака, одвраћена духовним сиромаштвом које брачни живот доноси, заједно с кућним пословима, трудноћама и одгајањем деце. Уместо животне, бира унутрашњу драму и свесно постаје уседелица. Саможртвовање ове врсте подразумевало је окретање ка бризи о родитељима, природи, посвећивање поезији, животињама или добрим делима. Некад разлози за одлучивање против ступања у брак могу бити избегавање материјалног сиромаштва и тешког живота, сналажење услед губитка аристократског положаја и променљивост економије XIX века (Мареј 1973: 101–103).

Независна жена се ретко јављала у књижевности XIX века, хроничи фрустрације и све суженијих друштвено–прихваћених правила живота жене. Могло се, додуше, наићи на јунакињу која је одрасла у манастиру, да би се затим удала и тек онда одлучно упустила у надокнађивање слободе која јој је целог живота ускраћивана. Протест против ускраћеног животног искуства, чинио је прве покушаје обликовања лика независне жене. Ипак, много је чешће књижевно дело у ком јунакиња, навикнута на живот у заточеништву, запада у

фригидност и религиозност, с концептом слободe заснованом на истој сентименталности која се налази иза стављања жене на пиједестал, а којом се правдало њено затварање. Ретке су јунакиње које одбијају да прихвате улоге које им се намећу и предузимају кораке ка независности и оне се, уосталом, јављају тек у првој половини XX века (Мареј 1973: 134–137).

Лик супруге, убрзо након почетка мајчинства углавном подразумева одсуство животног ентузијазма и води искључиво ка прихватању и помирењу. Супруга је често несрећна, усамљена и запостављена, али се не одриче економске и сталешке сигурности зарад срећнијег и испуњенијег живота. Њено образовање и васпитање је, осим тога, нису ни за шта друго припремили: проналази ситна задовољства у безазленом кокетирању, али не прелази границе друштвене пристojности (Мареј 1973: 178).

Мајка је знатно заступљена у књижевности. Углавном је описана сценама из породичног живота, у којима централну улогу и имају мајке. При том, породична мрежа: опасна као бојно поље, мистериозна као дубока пећина, чува тајне својих чланова у које само мајка има увид (Мареј 1973: 217–219).

Изгубљена жена је јунакиња остављена по страни друштвеног живота, било због усамљености, старости, неузвраћене љубави, нагомиланих притисака које је тешко поднети. Често су заљубљене жене уједно и изгубљене, а као такве су најзаступљеније у својству протагонисткиња. За своје моралне преступе, изгубљене жене плаћају скупу цену, одстрањене на рубовима друштвених дешавања (Мареј 1973: 270). Јунакиња у овој улози може бити и жена ниског сталежа и не тако пријатне спољашњости: сушта супротност идеалним протагонисткињама. Она је често неуротична и изолована, у патњи због места и улоге која јој је предодређена у друштву које вреднује лепоту и богатство. Њена еротска осећања су неостварена, бол сакрива хладним држањем, њена окрутна интелигенција и понос је спречавају да поверује да би ико могао да јој укаже пажњу и нежност (Мареј 1973: 270–271). У складу с тим, уседелица је јунакиња обузета спором, нарастајућом тугом због увеле жеље, која се повлачи из надања у машту, у уобичајено место жена које нису ступиле у брак у друштву у ком ниједан други облик живота није признат (Мареј 1973: 313–314).

Лик старице у књижевности, с друге стране, често је праћен конотацијом вештице или мудре жене, мајке земље обдарене магичним моћима. Неколико слика старице који се јављају су мудра старица у дослуху с вечним истинама, старица стоичке издржљивости или пак животне радости (Мареј 1973: 313–314).

Као последњи тип јунакиње, Мареј наводи тип недостижне жене, која је уједно и идеализована: обожавана је управо због тога што је удаљена од стварности, што заузврат омогућава њеном љубавнику да поверује у вечност која може победити промену и смрт (Мареј 1973: 350–351).

Сличну, иако смелију и иновативнију, типологију женских ликова пружила је и ауторка Мери Ен Фергусон (Mary Ann Ferguson). Она поседује следећу структуру:

Традиционални портрети

Мајка

Супруга

Потчињена супруга

Доминантна супруга

Жена на пиједесталу

Сексуални објект

Девица
Пала жена
Самица
Уседелица
Удовица
Разведеница
Млада девојка
Образована жена
Еманципована дама
Жена у настајању⁴

И у књижевности и у стварности, улоге мајке и супруге се преклапају, па ипак, особине пожељне код мајке, попут истрајности, одлучности и организованости, уједно су непожељне код супруге. Потчињена супруга која не намеће правила је идеална, док је доминантна супруга извргнута руглу или презрена (Фергусон 1981: 65–69). Потчињена супруга углавном бира ову улогу за себе. Она неретко сама потенцира своју немоћ, физичку слабост и детињаст ум кроз употребу одређене врсте одеће и начина изражавања, а труди се и да одржи своју младост и лепоту. Одбија да напусти породичну кућу више него што је неопходно, не жели да склапа и одржава пријатељства, постајући саучесник у сопственом заточеништву. Спремност жене да изгуби свој идентитет се назива мистиком женствености⁵ и представља главну одлику стереотипа потчињене супруге. Међутим, улога потчињене супруге није деструктивна само за јунакињу, већ и за њеног супруга који понекад увиђа да га та потчињеност више не привлачи. Идеал потчињене супруге се непрестано реafirмише кроз религијске митове и књижевност, те није необично што се интернализује као природан. Ипак, постоје и књижевна дела у којима жена не прихвата улогу потчињене супруге сопственом вољом, већ из принуде услед недостатка алтернативе. Уз то, што су свесније своје ситуације то јунакиње више пате, а увиђајући да не могу ништа да промене, прихватају да играју улогу која им се намеће (Фергусон 1981: 21–24). Ако потчињена супруга стоји паралелно с добром мајком, доминантна супруга је пандан застрашујућој мајци. Други назив за доминантну супругу је и оштроконца: у књижевности је углавном виђена као комичан лик и исмејана као нужно зло. Некада, пак, представљена као жена снажне воље или несвакидашње лепоте, може бити узрок трагедије. Ипак, за разлику од портрета мајке и потчињене супруге који могу бити амбивалентни, односно и позитивни и негативни, доминантна супруга добија искључиво негативан третман. Неприродност њене доминантности, одсуство женствености, искључиво има катастрофалне последице (Фергусон 1981: 157–159).

Као и у случају осталих женских портрета у књижевности, лик мајке је подвргнут амбивалентним обрадама. Жене су даваоци живота, неговатељке, извори задовољства и удобности, мада имају моћ и да све то ускрате и нанесу бол. Улога мајке је зато амбивалентна, те су бројне приче о њиховој дуалној природи покушаји да се објасни двострукост њеног лика. Архетипска слика мајке подељена на добру мајку и застрашујућу

⁴ Traditional Images: The Mother, The Wife (The Submissive Wife, The Dominating Wife), Woman On A Pedestal, The Sex-Object, Woman Alone (The Old Maid, The Widow, The Divorcee), Young Woman, Educated Woman, Lady; Woman Becoming.

⁵ Термин је сковала Бети Фридан (Betty Friedan) да би описала умрежено уверење да традиционална улога супруге женама може донети срећу. О том феномену је говорила у књизи с истоименим насловом, *The Feminine Mystique* (*Мистика женствености*), из 1963. године.

мајку, најбоље објашњава контрадикторност коју сажима у себи лик мајке. Ова слика је присутна у свим културама и друштвима и указује на то да сви људи прижељкују потпуну удобност тзв. повратка у утробу, а уједно теже ка независности и постајању индивидуом. Универзалност архетипа довела је до тога да се он сматра природним, делом стварности (Фергусон 1981: 65–69).

Жена на пиједесталу може бити перципирана двојако. Уколико је неударна, њена необична лепота је често хваљена и слављена, она је попут богиње која својим чарима лепоте роби мушке ликове. Ипак, последице моћи заводнице су често крајње деструктивне, јер због њих мушки јунаци поступају непромишљено. Друге лепе жене имају оплемењујући и продуховљујући ефекат на оне који их воле. Њима се приписује митска улога богиње, којој се диви и чији култ се обожава нарочито после њихове смрти. Мртва лепотица је деликатно, чисто, али моћно биће, слика у основи ритуала удварања, у ком удварач скромно приноси дарове својој богињи. Ове јунакиње се могу назвати идеализованим женама, а њихова суштина је да поседују лепоту и да је користе у доброћудне сврхе (Фергусон 1981: 203–206). Еволуција од заводнице до идеализоване лепотице дешава се на равни поларизације. У књижевности женски ликови успевају да својом лепотом, пре свега, буду идеали племенитих циљева. Међутим, како се савршена лепота не може разумети људским умом, уједно се претвара у узрок највећег људског страха: смрти. Наиме, она постаје симбол мистерије, најчешће зла и, напослетку, саме смрти. Према томе, граница између заводнице и идеализоване жене је врло танка: заводница доноси пропаст, идеализована жена се обожава као жена од које не прети опасност (Фергусон 1981: 203–206).

Сушта супротност свемоћној жени на пиједесталу је жена као сексуални објект. Кад оствари ову улогу, јунакиња постаје пала жена и постоји могућност да буде одбачена. Фергусон се позива на политику полности⁶, појам којим се објашњава начин на који се женски ликови одржавају у потчињеном положају у друштву у овој улози. Наиме, њихова корисност и употребљивост одређује и положај у ком су се налазиле у друштву. Девице су тако високо вредноване не толико због младости, евентуалне лепоте или здравља, колико због тога што су могле да постану супруге и мајке, а да се легитимност и право на наследство њихове деце не доведе у питање. Према томе, основа политике полности је пре свега економске природе, те не чуди што је брак, углавном, пут ка размени услуга: економске моћи, друштвеног статуса и сексуалне активности. Међутим, женски ликови који не поседују ову врлину, тј. девичанство, не могу да добију брак заузврат, па су осуђене на то да живе на маргини друштва као слушкиње, гувернанте, кројачице, праље, љубавнице или проститутке (Фергусон 1981: 255–257).

Лик самице, с друге стране, искључиво је приказан на негативан начин кроз исмевање или сажаљевање. С изузетком монахиње као божије невесте, женске јунакиње које су одлучиле да живе световним животом, а да нису оствариле свој сексуални потенцијал, представљене су често као мршаве и неухрањене, да би се симболички означило њихово повлачење из живота, затим као жене одвише конвенционалног понашања, претерано радознале и љубопитљиве и свадљиве. Њихово место у књижевном делу је споредно и маргинално, чиме се осликава и њено место у друштву. Уседелица је увек пејоративно представљена као биће изван људских дешавања, као неко ко је пропустио сопствени живот да би тек посматрао туђе. Из перспективе женских ликова,

⁶ Термин је формирала Кејт Милет (Kate Millett) у својој истоименој дисертацији, *Sexual Politics* (*Политика полности*), из 1970. године.

понекад живот уседелице може бити привлачан као слободан. У групу самица се убрајају и ликови разведеница и удовица. За њих се увек претпоставља да су у потрази за новим љубавним односима, због чега изазивају страх код других женских, али и самих мушких ликова (Фергусон 1981: 345–347).

Књижевност је лик младе девојке традиционално представљала као несексуално биће, симбол чистоте, хваљен као у случају жене на пиједесталу. Она је представљена као блесава, кокетна, преокупирана спољашњим изгледом односно козметиком и одећом, али без икакве сексуалне жеље за завођењем. Њене развојне године се схватају као године сна, за шта се користи метафора „успаване лепотице.” Само кроз однос с мушким ликом, млада девојка постаје стварна особа. Мада се бајка *Успавана лепотица* служи пољупцем као средством буђења, у митовима и књижевности, ритуал преласка у одрасло доба је обележен силовањем. При том, сви други елементи сазревања су остављени по страни, зато што се лик младе девојке сматра да интелектуално и духовно остаје на инфантилном нивоу (Фергусон 1981: 256–257).

Било да је удата или неудата, млада или стара, образована жена је неизоставно предмет исмевања у књижевном делу. Осим тога, стереотип подразумева непривлачну, уштиркану жену. Слично, еманципована дама је стереотип који је више заснован на друштвеном сталезу него на биолошким особинама. Овај портрет осликава јунакињу високог друштвеног положаја, која ужива у модерним доколичким активностима, посећује барове и кабаре, има богат и разуздан друштвени живот (Фергусон 1981: 10).

Поред наведених традиционалних слика, портрети жене у настајању подразумевају све јунакиње, искључиво женских писаца, које превазилазе друштвене улоге у циљу постајања потпуном и оствареном особом. Постоји неколико начина на које се постиже стварање овакве јунакиње: ауторке веродостојно пишу или о сопственом искуству, или о тзв. безименом проблему⁷ или о обради старих митова из женске перспективе. Суштина и акценат ова три приступа је на процесу, на шта указује и назив овог портрета. У том процесу јунакиње откривају себе саме, ослобађају се друштвених стега и остварују пуну индивидуалност (Фергусон 1981: 407–414).

Сагледавајући типологију коју је понудила Мери Ен Фергусон, употпуњује се панорама женских ликова у књижевности. На пољу оригиналности, ипак, превагу односи својим типом жене у настајању утире пут типологијама субверзивних женских ликова које устају против калуца конвенционалних улога.

1.4.3. Субверзивни женски ликови

Керол Пирсон (Carol Pearson) и Кетрин Поуп (Katherine Pope) су предложиле типологију у коју су поред традиционалних портрета заснованих на стереотипима и архетипима мушких аутора, понудиле и шири спектар субверзивних јунакиња. Њихова типологија укључује следеће врсте женских ликова:

Хероина

Девица

Идеална девица

Жена која чека

⁷ Појам Бети Фридан који се односи на nelaгодност и латентно незадовољство које осећају жене у традиционалним улогама.

Уседелица
 Тривијална жена
 Блудница
 Жена ослобођене сексуалности
 Заводница
 Пала жена
 Супруга
 Идеална супруга
 Неиспуњена супруга
 Напуштена супруга
 Оштроконца
 Мајка
Херојка
 Мудракиња
 Старица
 Жена као народ
 Уметница
 Ратница⁸

Портрети женских ликова могу припадати двома општим категоријама: жени као *хероини* и жени као *херојки*. Увођење разлике између хероине и херојке, потенцијално представља решење појмовног проблема у књижевној терминологији која је до тада познавала све женске ликове као хероине. Мада су традиционалне слике жена у књижевности садржане у категорији хероина, фокус типологије је на субверзивним ликовима херојки. Ипак, како ауторке нуде своје интерпретације и традиционалних слика, надовезујући се при том на типологије Мишел Мареј и Мери Ен Фергусон, те употпуњујући њихове портрете, остају и даље од значаја за типолошка разматрања женских ликова.

Пример ради, када се акценат стави на женину чедност, девица је симбол чисте мајчинске љубави. Та љубав је безусловна и неосуђивачка: она стаје између грешника и строгог патријархалног бога. Архетипски се повезује с платонским светом идеја у ком девица може да избегне учествовање у циклусу рођења, раста, плодности, сексуалности и смрти, или хришћанским речима, постању, греху и смрти. Идеална љубав је платонска љубав која избегава постојање у овоземаљском свету времена и искуства и остаје у безвременском свету вечности идеја, јер се тиме страст чини вечном. Међутим, резултат тежње ка избегавању учествовања у протоку природних временских циклуса, јесте беживотно постојање, а идеал девице постаје чистота неделовања и несексуалности, односно чистота празнине. У књижевним делима о смртним женама, девица је отелотворење потенцијала који се може остварити само кроз однос с мушким ликом. Она живи у ишчекивању да јој мушки лик пружи значење и сврху, кроз буђење у сексуалности и кроз брак. Девице, осим у случају монахиња које су описане као Христове супруге, позитивно су представљене само ако су младе девојке. И мада су и идеалне јунакиње подложне амбивалентној обради, књижевна дела лик девице могу да представе или као идеалну девицу, жену која чека или ненастајућу жену (Пирсон & Поуп 1976: 16–17).

⁸ Heroine: The Virgin (The Praised Virgin, The Waiting Woman, The Old Maid, The Trivial Woman), The Whore (The Praised Sexual Woman, The Temptress, The Fallen Woman), The Helpmate (The Ideal Helpmate, The Unfulfilled Wife, The Deserted Woman, The Deserted Woman, The Shrew, The Mother); Hero: The Artist, The Sage (The Aging Woman, The Woman As Everyman), The Warrior.

Лик идеалне девице присутан је у портретима у којима се истиче лепота младости и предсексуалне невиности као и младалачка осећајност. Жена која чека, с друге стране, снажно указује на елемент о чекању у архетипу девице, а неки од примера су Успавана лепотица и Златокоса, које чекају на витеза да их спасе. Једине одлике њихових личности су њихова пасивност и лепота. Оне некад могу бити представљене негативно због своје пасивности, тривијалности и ирелевантности. Жена која чека, као и идеална девица, искључиво је млада, а младост је обавезна особина управо због слабе личности и могућности преобликовања одређених црта по укусу супруга. Због тога у књижевности, мушки ликови често ступају у брак с младим јунакињама, играјући улогу девојчиног оца. Прави очеви, с друге стране, често нерадо препуштају ту заштитничку улогу, па је репресивни отац неретко узрок девојчине сексуалне репресије. Интернализација наметнуте сексуалне забране од стране очева често доводи до тога да јунакиње почине убиства својих удварача или да развију презир према мушкарцима. Жена која чека, осим тога, може бити и удата жена, уколико успомена на неостварену и несрећну љубав из младости и даље утиче на њу (Пирсон & Поуп 1976: 18–19).

Ненастајућу жену, или уседелицу, као жену која се одриче света сексуалности, писци некад представљају позитивно, рецимо у књигама о животима светица, а некад негативно као метафору неплодности и евокацију смрти. Оваква обрада лика је укорењена у идеји да је живот жене празан без сексуалности и мушкарчеве љубави. Стога је силовање неретко казна за јунакињу која показује снагу воље и моћи да остане при свом девичанству (Пирсон & Поуп 1976: 20). Мада се, рецимо, религиозна жена која одбија да ступи у брак може сматрати божијом супругом која чува своју невиност из љубави према богу, женска невиност се углавном види као отпор према идеализацији смртог мушкарца, те и тада подлеже ризику да буде осуђена. Писци углавном претпостављају да свака жена прижељкује брак, због чега је уседелица представљена као непривлачна и одбачена од стране мушких ликова. Њен живот је приказан као тужан, беживотан и ригидан (Пирсон & Поуп 1976: 21). Као тривијална жена, међутим, представља невидљиву јунакињу, тим пре што не буди сексуалну заинтересованост код мушких ликова, као жена у позадини књижевног дела (Пирсон & Поуп 1976: 18).

У лику блуднице, девичину невиност замењује искуство, њену безвременост постојање у времену, а аполонску форму дионизијска енергија која архетипски слави земљу и плодност. Она постаје емблем искуствености и природности. Постоји неколико врста модела блуднице у књижевности и то: жена ослобођене сексуалности, заводница и пала жена (Пирсон & Поуп 1976: 56). Жена ослобођене сексуалности, пак, приказана је уз славу сексуалности и телесне лепоте, плодности, интимне везе с природом, виталности и привлачности, слободе, неконвенционалности, моћи над мушким ликовима и контроле над сопственим животом. Некада је предмет дивљења њихова моћ разумевања ситуације у којој се непредвидиво нађу и добра процена, професионалност и снага. Због те независности могу бити представљене и као херојке које управљају својим животима (Пирсон & Поуп 1976: 56). У књижевности се жена ослобођене сексуалности често описује као брижна, непретећа и несебична блудница топлог срца и као таква ставља у контраст с емоционално независном, фригидном супругом или хладном и агресивном интелектуалком. Као и остале хероине, често је представљена као немоћна јунакиња која пати и као таква изазива приповедачево саосећање (Пирсон & Поуп 1976: 56–57). Код лика заводнице њена опасност и деструктивност по мушкарца долази до изражаја. Карактеризација женских ликова комбинује сексуалност, насиље и равнодушност.

Заводнице су, уз то, претворне и лажљиве, што их чини још опаснијим, а како се грех изједначава са женом, од ње се очекује да се постара за то да се човек покаје као и да сноси последице љубавног злочина (Пирсон & Поуп 1976: 57–58).

Лик пале жене је јунакиња поистовећена с пожудом: она је отворена, осетљива и лаковерна што су све узроци њене пропасти. Пала жена чешће пати од заводнице, што је последица њене зависности од мушког јунака. Она одржава везу с природом и живи у садашњости, јер не може себи да приушти да живи у будућности, када ће њена лепота избледети и љубавник ће је оставити. Тако, рецимо, ликови остарелих палих жена су неретко заштитни знак комичних дела, а са сигурношћу се имплицира да је њихова непривлачност непожељна мушкарцима и да ће старост провести у самоћи. У књижевности се некад јавља стереотип блентаве старице још увек у потрази за љубављу, који се обрађује с хумором. Ови портрети указују на везу остареле пале жене и уседелице: обе су хваљене док су пожељне мушким ликовима, али кад постану морално или физички непожељне, губитком девичанства или младости, постају озлоглашене, исмеване и сажалјиване (Пирсон & Поуп 1976: 58–59). Чест пут које књижевне јунакиње прођу да би постале пале жене састоји се у њиховој лаковерности. Примера ради, љубав и брак су им обећани у замену за тренутке страсти, а када изостану, оне су већ изгубиле своју сексуалну привлачност и друштвени углед. Како су у том случају мушки ликови представљени као издајнице и преваранти, хероине могу бити приказане са саосећањем као жртве. Ипак, иако нису криве, оне сnose све последице, а њихови заводници избегавају казну у овом, ако не и у загробном свету (Пирсон & Поуп 1976: 59–60). У групу палих жена спадају и силоване жене: наиме, на симболичком плану, ситуација силовања или пале жене која је у потпуности у моћи мушког лика, може бити и средство за позитивно трансцендентално искуство. Чин завођења или силовања се доводи у везу с религијском посетом, а веза силоватеља и жртве је симболичка веза човечанства и бога (Пирсон & Поуп 1976: 59–60).

Обрада лика супруге и мајке у књижевности је крајње амбивалентна. Као идеална супруга јунакиња је не само крепосна и безлична, већ и пасивна и мазохистичка. Идеална супруга је представљена као идеална аполонска супруга с надсветовном природом. Она је у XIX веку анђеоло који спасава свог супруга тако што му поставља морални пример у свим стварима, а нарочито га спасава његове сексуалности. Мит жене као спаситељке присутан је у бајци *Лепотица и звер*, а у деветнаестовековној књижевности женска незаинтересованост за сексуалност одвраћа мушкарца, те је он приморан да пронађе начин да превазиђе своју пожудну и грешну телесност. Идеална аполонска супруга може бити представљена негативно јер нема живот изван брака. Не само да се јунакињи узима за зло то што нема сопствени идентитет, већ се често осуђује и да црпи енергију свог супруга који вредно ради да би она располагала његовом зарадом. Брак је у суштини однос произвођача и потрошача, капиталистичко друштво у малом, иако се и једно и друго међусобно криве за ограничавајуће улоге које су им дате у таквом систему (Пирсон & Поуп 1976: 99–102). Идеална супруга која симболише брижну, позитивну страну архетипа може бити и дионизијска. У том својству, читалац углавном сведочи приповести о њеном уништењу од руку репресивног пуританског друштва. Деструктивна, негативна супруга доводи у питање друштвени поредак, доноси хаос, грех и смрт. Она је углавном носилац концепта матријархата, доминантнија је од свог супруга, поседује амбиције, осветољубива је. Дионизијска супруга је уједно неиспуњена супруга: сексуално је ослобођена, неустрашива, природна, а деструктивна природа њене виталности се често представља у

облику незауздане ватре. Услед сексуалне фрустрације или неплодности, незадовољне и неостварене дионизијске јунакиње у улози супруге, често су симболи фрустрираног појединца заробљеног у јаловости и ригидности буржоаског друштва. С обзиром на то да нарушава морални и друштвени код, она углавном бива или убијена или кажњена тако да може да поправи своје понашање и да се искупи (Пирсон & Поуп 1976: 100–103). С друге стране, уколико је задовољна улогом супруге или мајке, јунакиња често може бити напуштена. Разлози томе могу бити или млађа љубавница, супругов посао или смрт (Пирсон & Поуп 1976: 104).

Тежиште наведене типологије, међутим, налази се у ауторкиним описима херојки, тј. типова мудре жене, уметнице и ратнице.

Наиме, мудра жена је прелазни женски књижевни лик на путу од хероине до херојке. Она је у друштву дефинисана као хероина, односно било девица, блудница или супруга, али поседује мудрост која је чини херојком. Наиме, лик мудре жене разуме свет око себе, али се не упушта у херојске подухвате, јер ју је свет ограничио на улогу хероине. Уз све то, она нарочито разуме узалудност било каквог подухвата или не може да га предузме услед својих позних година. Повезаност жене и спиритуалне и секуларне мудрости је укорењена у људску свест. Према Јунгу, мушкарци нису у стању да ступе у спиритуалну свест, односно подсвест, без помоћи жене у себи, односно аниме. Наиме, женска мудрост је заснована на њеној непосредној свести и улози у животу и смрти. Она је спиритуална и емпатична, а у XX веку открива своје интересовање за окултизам и замењује га за своју традиционалну везу с религијом. Књижевне јунакиње у овој улози увиђају да друштво у ком живе не омогућава ни мушкарцима ни женама да живе испуњеним животима и да би избегле падање у лудило, почињу да експериментишу с алтернативном стварношћу, с развијањем ванчулних перцепција и видовњачких, интуитивних, емпатијских моћи. Стварне жене такође могу да буду мудре и то у сценаријима попут њиховог учешћа у животу суседства у улози неформалних историчара и друштвених критичара. Осим тога, у улози мајке се такође може огледати функција мудре жене: у преносу духовног, филозофског и практичног знања о култури свом потомству. Као супруга, жена истражује духовну димензију живота тако што збрињава физичке потребе чланова породице те је свеснија пролазности и смрти него човек. Лик мудре жене постао је мудар из потребе за преживљавањем у свету у ком други имају моћ: научио је да уочи и предвиди развој ситуације, да брзо реагује и тиме ублажи бес оних који имају моћ над њим, а његова мудрост може да се односи и на знање о друштву, психолошку и моралну осетљивост. У својој традиционалној улози тихог слушаоца, мудра жена посматра и разумева, процењује и поступа у складу с искуством и знањем. Ипак, ове јунакиње или потону у немоћан бес, изгубе разум, резигнирано се прилагоде друштву или се одлуче на херојски поступак с циљем да утичу на друштво и своје животе. Често изаберу резигнацију, јер увиђају да су и оне и мушки ликови у ствари само жртве дехуманизованог система у ком живе (Пирсон & Поуп 1976: 146–149).

Наиме, мудре јунакиње увиђају илузорност друштва јер су изван њега, а осим тога, ређе су спремне да умру за свој став, који никад ни не наилази на одобравање и охрабрење. Моћ да се увиде везе иза привидних подела се приписују тзв. женској интуицији или женској логици. Она је сродна мудрој луди или античкој будали, лику за ког се веровало да поседује спиритуалне моћи. Иако се овај лик представљао као глупак и лудак, у ствари је био проницљив и перцептиван. Поред тога, како су жене путем непосредног искуства свесне основних, физичких, приземних стварности као основа сваке комедије, оне

поседују све знање о комичној страни човечанства, које се састоји од вулгарности телесних процеса, свакодневних тривијалности, људских слабости, нискости и пролазности. Мудра жена осећа јединство са свим стварима, супротно тенденцији западњачког патријархалног мишљења ка подели и категоризацији. Њена мудрост, као и мудрост античке луде, фокусира се на јединство и парадокс, а као последица тога је прихватање да је све питање процеса, промене и динамике, протока времена. Ако се јави у лику старице, мудра жена је слободна да говори шта јој се прохте, из разлога што не мора да страхује од могућности да је супруг или љубавник напусте. Она је невидљива, неважна, или представљена као ексцентрик, а њена мудрост наилази само на глуве уши. Овај лик уједно указује на то како се друштво опходи према женама које више нису од користи патријархату. Ипак, мудра старица је углавном независна и слободна да изрази своје мишљење, а као таква је вредна дивљења иако њено деловање и речи немају потенцијал да уроде плодом (Пирсон & Поуп 1976: 150–152).

Уметница је херојка зато што поседује мудрост и упушта се у поље деловања, али то чини у тајности или индиректно. Жене су се одувек поистовећивале с маштом и креативношћу: њихова веза с уметношћу је углавном индиректна и своди се на инспирацију мушким ликовима. Међутим, уметнице делују и на флуидном пољу живота: њихова трансформативна и креативна моћ почива на свести, тајном знању о односу привида и стварности. Као такве, јунакиње се могу поделити на уметнице личности и уметнице живота (Пирсон & Поуп 1976: 194–196).

Као уметнице личности, могу да креирају и емоционалну и друштвену персону, на шта су приморане како би могле да изврше утицај на свет. Јунакиње се претварају да су пасивне, брижне, емотивне, питоме, неинтелигентне, слабе и раздражљиве, хероине вредне љубави и пажње. Притисак да играју улоге девице, девојке, љубавнице, супруге, мајке, ствара од женских ликова глумице. Примера ради, уколико је женски лик пасивна хероина, иза те улоге може да се крије уметница. Уколико је она девица, онда преноси идеал духовне лепоте у стварност; уколико је жена ослобођене сексуалности, онда идеал физичке лепоте преноси козметиком и модом; уколико је супруга, онда преноси идеал моралног реда. Јунакињин накит и намештај, који свет види као знаке њене таштине, у ствари су средства њеног уметничког изражавања. Она може бити и ратница, у ситуацији када се, на пример, служи оружјем лепоте и младости да би задобила друштвену и економску сигурност у браку (Пирсон & Поуп 1976: 196–197).

Као уметнице живота, оне стварају и одржавају илузију о стварности. При том, углавном покушавају да сачувају друге од непријатних сазнања или стварност сматрају незадовољавајућом. Због те заштитничке улоге, жене су често симболи бекства, идеалног безбрижног и детињег осећаја уточишта. Оне стварају пријатно и лепо кућно окружење, магију успешног друштвеног окупљања, забаве или вечере, успостављају ред, мир и опуштају атмосферу, а поред тога улепшавају себе употребом козметике и лепе гардеробе. Моћ уметнице глумице проистиче из њене потенцијалне потпуности. Као стваратељка, она је андрогина: истовремено и стваралац и дело, зналац и знано, воља и материја, мушко и женско (Пирсон & Поуп 1976: 197–198).

Међутим, опасности по уметнице леже у тешкоћи одржавања илузија, што захтева много психолошке и физичке енергије. Моћ козметике да одржи илузију лепоте временом слаби, а неговање друштвене персоне подразумева одрицање од правог идентитета и непостојање концепта о сопственом Ја. Ови књижевни ликови могу бити представљени негативно и оптужени да сакривају грешну и сексуално ослобођену личност испод лажне,

девичанске површине. У ствари, уметница је трагична јунакиња која обликује и обитава у свету илузија, увек под претњом реалности. Ипак, такав чин је леп и племенит, јер свака потврда индивидуалности поседује херојски елемент. Често се мушки ликови упозоравају на опасност која вреба од претворности женских ликова. Ипак, и мушки и женски ликови скоро неизоставно играју улоге које се од њих конвенционално очекују током удварања. Осим тога, уметница може бити представљена негативно када тиме утиче на обликовање свог детета: њено мешање у вољу и слободу деце, још један је разлог да се њена енергија манипулације стварности представи негативно. Према томе, последице интеракције живота и уметности могу бити разнолике (Пирсон & Поуп 1976: 198–200).

Ратница предузима радње које утичу на свет око ње. Символички, она се упушта у подземни свет непознатог, некатегорисаног искуства, и враћа се мудра, потпуна и слободна. Да би постала ратница, мора да се суочи да унутрашњим и спољашњим гласовима који осуђују њену независност. Ризикује сопствено уништење од руке друштва које њен неженствен потез види као психолошки нездрав чин који захтева решење, или као друштвено и телеолошко зло које заслужује казну (Пирсон & Поуп 1976: 243).

Књижевни прикази ратнице показују да она може бити или хероина или херојка, у зависности од перспективе кроз коју је представљена. Уколико читалац види ствар кроз њене очи, онда се може закључити да је херојка. Ратница може бити и девица и љубавница и супруга, под условом да одбија да буде контролисана том улогом. Било каква врста субверзивности, може се назвати херојским подухватом код женског лика. У књижевним делима, примера ради, супруга може бити ратница ако захтева једнакост у браку, а силована јунакиња ако одбија да се уда за свог силоватеља. Уседелица која бира да не уђе у брак, такође одолева друштвеним притисцима и заслужује титулу ратнице. Ову улогу може да има и лик раднице као жене која се супротставља миту о женској крхкости и тако доприноси његовом раскринкавању (Пирсон & Поуп 1976: 243, 246).

Свакако, често културне силе спречавају јунакињу у улози девице, блуднице, супруге, мудракиње или уметнице, да предузме неки херојски подухват. С друге стране, ратница се одлучује на револуционаран корак управо зато што јој недостаје знање мудракиње о узалудности, зато што не разуме у потпуности могуће последице или не преиспитује своје мотиве. Често је, међутим, одбијање наметнуте улоге само по себи ратнички чин. У свом пред-ратничком периоду, јунакиње углавном проживе неки аспект хероине у пренаглашеном облику. Гротескност и карикатура те крајности наводе их да увиде ограничења својих улога и апсурдност идеја на којима су те улоге засноване. Ратница углавном испрва одбија позив на авантуру, а потом га прихвати након што добије охрабрење, подршку и подстрек. Поред снажног проживљавања искуства, понекад женски ликови доживе открочење или добију некакав натприродни знак, који их наведе на предузимање. Ретко се враћа са свог путовања, јер врло често није добродошла назад: ако се и врати, знање које донесе, не може бити схваћено у постојећим параметрима знања, искуства и језика. Као антихеројка, углавном није променила друштво у знатној мери. Према томе, путовање постаје само по себи циљ као процес, без амбициозних претензија да се на већем плану догоди трансформација (Пирсон & Поуп 1976: 247–248).

Први корак у ратничиној симболичкој пустиловини подразумева трансформацију од објекта до субјекта, од пасивног посматрача до активног предузимача, од траженог до трагаоца: постаје сама свој стваралац зато што мора да измисли оно што жели да постане. Фигура ратнице је андрогина по томе што припада самој себи, а та потпуност је оспособљује да сама предузима кораке у свом животу. Ипак, инсистирање на слободном и

активном животу издваја ратницу од уметнице и мудракиње, јер док су уметница и мудракиња заробљене и спутане, ратница се суочава са светом (Пирсон & Поуп 1976: 248, 251).

2. Модерно доба, модернизам и род

Период XIX века је био обележен индустријском трансформацијом привреде, при чему је економску, идеолошку и политичку хегемонију преузела средња, буржоаска класа. Када је положај жене у питању, и он је претрпео значајне промене упркос чињеници да се средњовековно, хришћанско уверење о инфериорној, несавршеној, па чак и злој, женској природи и даље одржало. Наиме, концепција жене као заводнице и грешнице, сталне претње духовности и мистицизму која је била мање-више универзална, напуштена је у XIX веку, а разлог је била потреба да се створи суптилнија слика прилагођенија новим условима живота (Баш 1974: 3–4).

Нови, тријумфални модел жене обновио је неке суштинске елементе дворске љубави из једанаестовековне Провансе, нарочито култ идеализоване госпе, који је током XIX века еволуирао у строгим оквирима породице. Доктрини о инфериорности жене заснованој на биолошким аргументима и дословним тумачењима приче о постању, наметнута је теорија различитих способности и улога за два пола. Жени је, при том, припало да улепшава, олакшава и служи: само посвећујући се другима и жртвујући се, жена је могла да оправда своје инфериорно постојање (Баш 1974: 4–5).

У ту сврху, образовање за жене је требало да их охрабри на религијском путу, да буде усмерено ка способности одрицања, разумевања и помагања човеку у његовим подухватима, те да их учини просветљеним и достојним човековим пратиоцима. Женин допринос свету се састојао у томе да буде емотивна и морална водиља, односно супруга и мајка, као и томе што јој је приписивана апсолутна моћ над човековим духом, миром, ратом и судбином човечанства. Иако се отргла од улоге човековог роба и била унапређена на ниво водиље и музе, те улоге су и даље проистицале из њене потчињености. Како јој је одузето право на деловање, њена моћ је могла имати само религијске и мистичке димензије. Како је имала моћ да утиче на мистична збивања, поистовећивана је с анђелом, богородицом. То су уједно слике које су сажимале савремени идеал: чедност, понизност и трансценденција. Мисија жене као моралне инспирације, чистоте, великодушности и алтруизма је била повезана с њеном мајчинском, физиолошком функцијом. Жена је постала носилац хришћанске етике која је требало да има одјека и изван породичне куће и то филантропским, добротворним радом (Баш 1974: 5–7).

Оваква концепција жене тицала се ондашње концепције дома. Дом, одора женске душе, било је попут храма чистоте, уточиште мира у непријатељском свету. На човеку је било да предузима ризике ван тог прибежишта и да пролази кроз горку борбу из које је излазио рањен, ослабљен, утучен. Жена је имала улоге и миротворке и друге савести: њена мисија је била да помогне човеку да одоли замкама и искушењима света (Баш 1974: 7). Промена од заводнице до искупитељке, подразумевала је процес десексуализације, те је жена мало по мало била лишавана својих карналних атрибута: домаћица је постала и стожер дома и свештеница храма (Баш 1974: 9).

Идеал жене који је постојао у XIX веку има дугу традицију, а у историји шпанског друштва и културе познат је и као *савршена супруга* (*perfecta casada*), према термину који је сковао Фра Луис де Леон (Fra Luis de León) још у XVI веку (Хофман 2007: 264). Међутим, популаризацији овог друштвеног феномена допринела је савременица његовог

златног доба, есејисткиња Вирџинија Вулф, сковавши синтагму *анђео дома* (*angel in the house*) како би описала деветнаестовековни идеал жене:

“You who come of a younger and happier generation may not have heard of her – you may not know what I mean by the Angel in the house. I will describe her as shortly as I can. She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. (...) In short, she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all – I need not say it – she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty – her blushes, her great grace. In those days, every house had its Angel.”⁹

(Вулф 1995b: 3)

Идеологија средње класе установила је модел узорне и пожељне жене као савршене даме, анђела дома, задовољне у својој потчињености мушкарцу, али снажне у својој унутрашњој чистоти и побожности. Осим тога, прве професионалне активности деветнаестовековних жена као друштвених реформатора, болничарки, гувернанти и књижевница, у ствари су и даље биле везане за кућу или су то били продужени женских улога у виду учитељице, помагачице и мајке човечанства (Шоуволтер 1977: 14).

Идеја о потреби да жена буде везана за кућну сферу и да треба да буде носилац моралне вредности своје породице, учврстила се. Међутим, битно је имати у виду да се та тековина тицала искључиво жена из сталежа аристократије и буржоазије, које су услед сигурне економске ситуације имале времена да се посвете неговању такве улоге. Жене ниже класе, било сељачке или радничке, пак, биле су приморане да раде за плату и да се боре за егзистенцију. Ипак, концепт о плаћеном женском раду није била нова појава условљена индустријализацијом, већ је постојао и пре модерног, индустријског доба. Породице нижих сталежа нису делиле уверење да су женственост и плаћени рад некомпатибилни: допринос свих чланова породице самоодржању је сматран природним (Скот & Тили 1975: 40–43).

Наиме, жене су одлазиле да раде као послуга, као пољопривредни радници или да се обучавају за занат, кад год би то економска ситуација породице захтевала. Одлазак из породичне куће, пак, био је могућ само младим и неудатим девојкама, ћеркама, с обзиром на то да је одржавање домаћинства и даље припадало домену супруге и мајке. Младе раднице су значајно помагале своје родитеље. Одвојеност од породице, подразумевала је слабење традиционалних вредности, те су тако и традиционалне породичне везе слабиле. Притисак због ниских плата и живота у граду, принудна самосталност младих девојака, довела је до тога да се усмере на прорачунате и самодовољне циљеве. Почеле су да посматрају пословне прилике као шансу за напредак, а не само као средство за преживљавање: другим речима, индивидуализам и опортунизам су били у знатном порасту. Осим тога, како је и стандард био у порасту, многе су се након удаје налазиле у

⁹ „Ви који долазите из млађих и срећнијих генерација можда никад нисте чули за њу – можда не знате на шта мислим кад кажем анђео дома. Описаћу је што краће могу. Она је била изузетно саосећајна. Била је безмерно шармантна. Била је потпуно несебична. Била је веома вешта у тешким уметностима породичног живота. Свакодневно се саможртвовала. (...) Укратко, била је тако устројена да никад није имала сопствене мисли или жељу, већ је више волела да саосећа с мислима и жељама других. Поврх свега – нећу то рећи – била је чиста. Њена чистота је требало да буде врхунац њене лепоте – њено руменило, њена велика љупкост. Тих дана, свака кућа је имала свог анђела.” (превод: ауторка).

ситуацији да не морају да раде за плату, а осим тога, даља индустријализација и механизација послова које су обављале жене довела је до излишности послова за које су биле стручне. Послови који су се појављивали у понуди су почели да захтевају веће и боље образовање, тако да су младе и неудате девојке које су долазиле у потрагу за послом, постајале свесне важности образовања (Скот & Тили 1975: 50, 61–63).

То су били почеци женске еманципације, која је првобитно била усмерена на борбу за право на образовање, а затим и за право на побољшање правног и политичког статуса жена. Редефинисање родних улога и односа, развој свести о неправди и неравноправности, који су нарочито долазили до изражаја у новом друштву и економији, било је у средишту дебате о женском питању. Сара Гранд (Sarah Grand) је сковала термин *нова жена* (*new woman*) како би означила еманциповану жену као тековину савремене историје, у антагонизму с патријархалним друштвом:

“But the New woman is a little above him, and he never even thought of looking up to where she has been sitting apart in silent contemplation all these years, thinking and thinking, until at least she solved the problem and proclaimed for herself what was wrong with Home-is-the-Woman’s-Sphere, and prescribed the remedy. What she perceived at the outset was the sudden and violent upheaval of the suffering sex in all parts of the world.”¹⁰

(Гранд 1894: 271)

Крај XIX и почетак XX века били су, стога, обележени великим променама на свим животним пољима: од прерасподеле светског поретка, преко превредновања традиционалних вредности, до женске еманципације. Неминовно је таква ситуација довела до дубоке кризе човековог идентитета, те се морала одразити у снажним књижевним импулсима.

У Шпанији тај књижевни импулс је добио назив модернизам, а односи се на групу писаца који одбацују индустријализовани буржоаски свет, супротстављајући се његовом утилитаризму и вулгарности. Међутим, док је за једне модернизам дефинисан књижевни покрет чије се хронолошке границе смештају од 1885. до 1915. године, за друге представља епоху, став, опште расположење и окретање од доминантних вредности у друштву и књижевности (Окасар Ариса 1997: 19). Потрага за трансценденцијом новонастале, материјалне и приземне стварности, подразумевала је тло за нову књижевну естетику. Промена која се десила на филозофском плану и која је послужила као основа за модернизам у књижевности тицала се појма аналогije (Пас 1980: 66). У суштини, појам аналогije је постојао од романтизма, преко симболизма, због чега се често за модернизам каже да је настао још средином XIX века (Хименес 1980: 62). Аналогija се односи на уверење у ритмички карактер универзума, у циклично време, у подударности које постоје између видљивог и невидљивог света. Хришћанство, према томе, видело се само као тренутна слика у ротацији историје и митологије, а такав не-хришћански поглед на свет је представљало нешто сасвим ново у шпанској духовној средини (Пас 1980: 66–69). Модернистички окултизам или езотерија имали су своје корене у спиритизму, источњачким религијама попут хиндуизма, у питагоризму, гностичким текстовима,

¹⁰ „Али нова жена је мало изнад њега и он никад није ни помислио да погледа горе где је седела у тихој контемплацији све ове године, размишљајући и размишљајући, док бар није решила проблем и изјавила за себе шта је то лоше са кућа-је-женска-сфера и преписала лек. То што је она на почетку учила, био је изненадан и насилан преокрет за патнички пол у свим деловима света.” (превод: ауторка).

јеврејској Кабали, теозофији.

С друге стране, на политичком и друштвеном плану, пак, крах шпанске прекоморске моћи довео је до напуштања империјалистичких снова који су вековима чинили део шпанског идентитета. На унутрашњем плану, политички сукоби, нестабилност и непредвидивост развоја догађаја као и очигледна индустријска и економска инфериорност Шпаније, довели су до кризе националног идентитета. Многи мислиоци и писци тог доба су покушавали да пронађу одговор на то питање, а како се преломни историјски догађај догодио 1898. године, постоји тенденција у историји књижевности да се ова група аутора назове Генерацијом 98. Главна идеја водиља им је био либерализам, а своје бунтовништво су испољавали раскидом с претходном књижевном традицијом. Припадници Генерације 98. су се бавили шпанским националним идентитетом, покушавајући да га ревалоризују, окретали су се ка напуштеним кастиљанским селима, пејзажима и традицијама, народном језику; оживљавали путописе, истраживали шпанске књижевне митове и форме; раскидали с традицијом стварајући нове књижевне врсте, одбацивали реализам, његов стил и дуге, минуциозне описе; прилагођавали Шпанију европској филозофији, наклоњени су били романтичарима и песимизму, као и субјективизму (Дијас-Плаха 1962: 469–471).

У историји књижевности постоји изражена тенденција да се Генерација 98. описује као идеолошки оријентисана група писаца, док се модернистички писци описују као естетски оријентисани. Наиме, ове две књижевне струје, развијају се паралелно једна с другом, што је искључиво шпански феномен тог доба. Модернизам и књижевност Генерације 98, упркос својим различитостима, имају заједничке корене. Пре свега, настали су као последица незадовољства стањем у књижевности, као побуна против постојећих естетских начела и као жеља за променом уопште (Салинас 1980: 53). Модернизам се може посматрати као свеобухватан појам који сажима у себи и Генерацију 98 и касније покрете који се називају авангардом, док модернизам у ужем смислу, о ком се најчешће говори када се говори о модернизму, представља, у ствари, наслеђе француске књижевности средине и краја XIX века. Различитости у приступима при дефинисању и класификацији писаца у било који од ових токова указују на сложеност питања разграничавања и описивања струја у шпанској књижевности с краја XIX и почетка XX века. Док једни, желећи да превазиђу тзв. антагонизам између модернизма и Генерације 98, истичу чињеницу да су се временом међусобно стопили, други задржавају тезу да међу њима влада антагонизам, али прибегавају критеријуму према ком се модернизам поистовећује са женским, а Генерација 98. с мушким принципом. Трећи, пак, потврђују да је поређење ових појмова неприхватљиво, из разлога што модернизам представља књижевну технику, а Генерација 98. је поглед на свет или филозофија (Феререс 1956: 66–68).

Међутим, насупрот спорности теоријских дебата, неоспорна је чињеница да је крајем XIX века жена постала актуелна тема која је подједнако привлачила пажњу моралиста, научника, филозофа, интелектуалаца и уметника. Они се нису само бавили питањем њених права и улоге коју треба да има у друштву, већ и њеном психологијом, интелигенцијом, мистериозношћу. Полемичност женског питања огледала се у чињеници да није постојао консензус, већ је постојало много типова и идеала жене и женствености. Другим речима, мисао и естетика с краја XIX века показују да су истовремено постојале контрадикторне слике жене. У том смислу, крај XIX и почетак XX века је било доба испуњено контрастима који су нудили разноврсне подстицаје за књижевно и уметничко

стваралаштво. Истовремено је то било и доба уског сексуалног моралног кода и доба првих женских еманципаторских тежњи. У складу с тим околностима, књижевна панорама на крају XIX века у Европи је била бурна, а ниједна тема није заузимала централније место у књижевности и уметности колико сексуалност и последице друштвеног репресивног морала на жену (Брокоп-Маух 1995: 467–474).

Модернистичка књижевна и уметничка дела обилују сликама нове жене, што открива заинтересованост модернизма за питање рода и начине на који се су промене у животу жене одразиле на стање у друштву. Као резултат, све већи број женских ликова је испољавао сексуалну привлачност и према мушкарцима и према женама, захтевао право на сексуално задовољство и исмевао романтична осећања. Женски ликови у модернизму су представљени тако да је последица сваког њиховог покушаја да било шта промене у свом животу осуђена на пропаст: или на патњу или на смрт. На тај начин, нова жена не проналази своје место у ондашњем друштву.

Шпански писци су се у својим делима бавили проблемима јединственим шпанском културном контексту, који су подразумевали снажну везу с католичанством, као и шпанском верзијом феминизма која се заснивала више на релативним него на индивидуалним правима. Истраживали су и питање женске инфериорности и разлике које је налагала Црква, а касније и наука, али су се посвећивали и модерним утицајима који су се тицали мењања родних улога, опасностима позитивизма, науке и родним импликацијама на модерни индивидуализам. Модерне жене и мушкарци у Шпанији нису испољавали исте разлоге за своју меланхолију у променљивом окружењу. Док су жене усмеравале своју бригу за питања брака, кућног живота, оснажена је њихова веза с религијом и утврђена њихова позиција објекта науке. Мушкарци, с друге стране, суочавали су се с радикалним променама које је модерно доба доносило као и њиховим импликацијама на дестабилизацију субјекта, до тада контролисаног католичком догмом, државним ауторитетом и фиксним родним улогама (Смит Русел 2014: 175).

Доба XIX века у шпанској књижевности је било доба великих женских ликова и доба богато делима који сву своју свест усмеравају ка жени. Реалистички и натуралистички писци су често истраживали женску Другост као непознату територију. Женски ликови су у овим романима били статичне фигуре у световима промене, ограничене патријархалним институцијама. Затвореност је била главни мотив њене представе, као романтичарско наслеђе заточеништва ком је реализам на физичке баријере додавао и психолошке. Женски ликови су представљали упориште и луку у променљивом свету, у конфликту између традиције и промене. Ограничења која су била везана за жену, осећај заробљеништва који су инспирисале, постали су нешто с чим су мушки писци могли да се поистовете. И упркос пажљиво осликаној индивидуалности јунакиње и њених психолошких процеса, суштина је увек била проблематизација искључиво мушког субјекта (Бидер 1992: 303).

Писци на граници између два века се окрећу неретко пасторали, што је последица њихове тежње ка тзв. новом примитивизму. Пасторала је била погодна за кратку причу која се неговала због своје елеганције, а омогућавала је и простор за истраживање сукоба невиности и корупције. Значила је, између осталог, и слику, утисак, расположење и визију, а нудила је и статичност, која је била парадоксалан начин за изражавање опсесије променљивошћу и неодрживошћу. Књижевност је тако славила извештачен поглед на природу, што проистиче из владајућег декадентског сна да се живи ван културе (Даулинг 1979: 445–451).

У шпанском контексту, с раном двадесетовековном књижевношћу, јунакиње се враћају у традиционалне калупе које су реализам и натурализам покушали да разбију, бар у погледу преобликовања наслеђених представа жена. Модернистичка тенденција да створи уметност не од живота него од уметности, као последицу има то да се стварају безвременски и универзални типови и облици. Ипак, упркос томе, нова генерација писаца покушава да раскине с деветнаестовековним моделима или да их свесно преувелича, како би фаворизовала истраживање мушке свести. Иако су били иновативни на пољу редефинисања граница ауторства, жанрова и могућности читања, приступ женским ликовима је текао искључиво кроз поновну употребу постојећих књижевних шаблона. Другим речима, писци потискују индивидуалност већине својих женских ликова и обликују их у оквиру традиционалних модела који се понављају и који су препознатљиви. Када би престала да буде централни фокус човекове радозналости, анксиозности и страха, жена је враћена на маргине мушког света где поново усваја своју уобичајену непретећу књижевну форму. Женски ликови су објекти погледа, а ређе сфере деловања, мушких протагониста. То су дела у којима најчешће обитавају сексуални апетити, фантазмагоричне или фаталне жене (Бидер 1992: 304).

Док су женски протагонисти у реализму и натурализму били не само жене од крви и меса већ и жене с мислима и жељама, сада су биле написане од фикције, смештене у позадину мушког искуства. Мушки писци и даље су усмеравали своја дела ка рањивим, маргинализованим и немоћним, али та фигура више није била жена. Како је мушки протагониста био свестан свог нехеројског положаја и недостатка контроле над сопственим животом, углавном је упариван са женским ликом који отелотворује традиционални ауторитет и санкционишућу улогу у друштву. Наиме, сукоб у суштини нове фикције не драматизује жену заробљену у ригидним границама друштвених конвенција и моралних вредности, већ мушкарца заточеног у систему скучених идеја и институција (Бидер 1992: 305). Другим речима, мушка перспектива је постала израженија него икад, те су женски ликови искључиво само опредмећена свест мушког субјекта.

Овај сукоб се дешава у уму, на терену идеја из ког аутор искључује жену, дефинишући је искључиво као носиоца биолошке и друштвене репродукције. Делимично је узрок томе што мушки писци конструишу свој свет подједнако на основу књижевности и својих искустава. Женски лик, стога, није производ искуства, већ у знатнијој мери књижевног текста. Из разлога што то књижевна конвенција дозвољава, женски ликови често могу у себи сажимати антитетичне моделе попут фаталне и крхке жене. Што је фикција извештаченија и немиметичкија, то су женски ликови неуверљивији (Бидер 1992: 305), што је уједно и био модернистички циљ.

Наиме, уверљиве јунакиње из доба реализма претварају се у равне књижевне типове. Мушки протагонисти XX века виде жене као претходно дефинисане, устаљене и затворене категорије. Понекад се назнаке индивидуалности могу уочити у женским ликовима, али у суштини њима владају мотиви биолошког и културолошког есенцијализма, што је опет у служби чисто уметничког представљања рода (Бидер 1992: 306). Женски ликови су, према томе, неретко ту само ради мушких ликова као објекти на које се пројектује њихово интелектуално и емотивно искуство. Мисли ових јунакиња нису њихове, већ су производ маште мушких аутора, приповедача и ликова. Неретко женски ликови служе да би се преко њих изразила потиснута хомоеротична жеља, што указује на покушаје да се прошире хоризонти књижевне артикулације мушког искуства. Ликови жена, стога, неретко су само илузије, додатни ефекат којим управља аутор за потребе дела

(Бидер 1992: 307). Осим тога, док су романи реалистичке струје испитивали структуре које вежу жене за наметнуте просторе, улоге и ставове, изгледа да се почетком XX века, када жене у друштву почињу да се ослобађају тих просторних и перформативних ограничења књижевност окреће ка унутра, да се бори с духовним и психолошким барикадама мушког искуства. Канонска шпанска књижевност у овом периоду долази до два контрадикторна открића: с једне стране, границе женског простора више нису ригидно дефинисане што развија потенцијал за драмске конфликте који се фокусирају на жене, а друге стране, сви људи се виде као заробљени у својим сопственим околностима. Сукоби се, према томе, премештају са спољних сила, наметнутих ограничења, ка унутрашњим просторима, тескоби и филозофским сумњама (Бидер 1992: 307).

Међутим, зашто долази до промене између заробљене јунакиње до растројеног јунака? Одговор лежи у филозофској самоконтемплатацији писаца Генерације 98, за које је субјект првенствено мушког рода. Као резултат, стварали су нарцистичке наративе који су бележили њихов сопствени интелектуални развој. Само у изузетним случајевима у којима женски ликови нарушавају књижевне и друштвене калупе родних представа, дају им делимичну, посредну индивидуалност (Бидер 1992: 307).

Карактеризација женских ликова крајем XIX и почетком XX века у Шпанији је изграђена на поларизованој основи или на библијским дискурсима, као наслеђу дуге књижевне традиције. Међутим, мизогинија која је тиме испољена има за циљ сопствену субверзију указивањем на сопствену апсурдност и конвенционалну природу. Субверзија дискурса постоји не само пародирањем књижевних конвенција, већ и досадним понављањима. Ликови играју улоге: механички понављају по сценарију написаном вековима уназад (Спајрес 1998b: 197).

Жене представљене у књижевности овог доба су и субјекти и објекти, истовремено, не само производи, већ и произвођачи мизогиних дискурса, уједно су и жртве и целати како мушких ликова тако и себе. Ипак, дела писаца овог доба указују на модернистички отклон према поларизацијама и бинаризму, у смислу да из њиховог представљања у књижевном делу проистичу бројне двосмислености и контрадикције. Ипак, однос између модерног доба и жене је кључан када се сагледава однос модерног доба и владајуће књижевне естетике (Спајрес 1998b: 203).

Када је у питању модернистичка група писаца, неретко су се оптуживали да су стварали мизогине портрете женских ликова, а као разлог се наводило одсуство миметизма при њиховој обради. Међутим, одсуство миметизма управо означава субверзивност и редефиницију женског идентитета (Спајрес 1998b: 190). Књижевност из доба модернизма полако почиње да представља и женске ликове који су се борили за право да бирају своје друштвене улоге, али упркос новим импулсима, иако су многи писци наставили да користе традиционалне женске ликове (Врен 2010: 10–11). Наиме, обрада традиционалних женских ликова откривала је нешто ново у модернистичкој свести: жена се видела као тесно повезана са суштинским питањима о истини човековог постојања у време кад се веровало у апсолутност. Жена је, служећи се терминологијом Јулије Кристеве, виђена као семиотички простор који садржи све тајне универзума (Савала 1996: 117).

Иако су представе жена у књижевности увек вишебројне, женска сексуалност је била главно поље истраживања у књижевности прве фазе модернизма. Због тога, постоје тенденције да се оне групишу у тзв. сталне облике или категорије, које почивају на равни девица–заводница или светица–блудница. У складу с тим, на крају XIX века и почетку XX,

доминирају књижевно–естетичке слике *фаталне жене* и *крхке жене*,¹¹ као две крајности у којима се испољавала женска сексуалност. Опште категорије фаталне и крхке жене потичу из истог извора: када ствара фаталну жену, писац иступа из ограничења репресивне сексуалне моралности, а када ствара крхку жену он потискује своју сексуалност (Брокоп-Маух 1995: 467–468).

Нераскидива веза између ова два наизглед супротна модела жене почива на њиховом домену забрањене и мистериозне сексуалности. Да би се зашло у цензурисану зону попут сексуалности у буржоаском друштву, прибегавало се теологији и болести као супротностима световног и здравог као стожера сексуалности. Стога се сексуалност представљала као деструктивна сила (Савала 1996: 117), било да је представљена кроз фаталну или крхку жену. Начине на које је жена представљана у модернистичкој књижевности и уметности кроз ова два естетска поларитета, најподробније је представио Брам Дајкстра (Bram Dijkstra).

Слика крхке жене у модернистичкој уметности и књижевности се испољавала разноврсно. Наиме, идеали жене које је друштво наметало са свим стереотипима, канонизовале су и женске јунакиње. Неке од њих, биле су представљане као похранитељке душе и кућне калуђерице: жена је постала заточеница у својој кући: бледа, беживотна, повучена и потчињена. Њено девичанство је уједно постало и највиша вредност у свету нарастајућег материјализма: женина чедност је осигуравала човеково место у рају. Жена је, тако, богородица на земљи: невина и питома као дете, због чега је мајчинство и окруженост децом представљало отелотворење њених највиших тежњи (Дајкстра 1986: 10, 18). Довођење на наредни ниво ових женских одлика је стварало мртву жену кроз тзв. фетиш сна или пак култ непокретности. Идеална жена је крхка, беспомоћна, слаба и болесна, на самрти, празна, успорена, контемплативна. Та слика жене је уједно постала и симбол богатства, успеха и светости, будући да жене нижих сталежа нису могле да приуште да буду декоративно болесне (Дајкстра 1986: 26–29). Болест је постала нераздвојива од женског идеала свештенице човечанства, стваратељке духовне моћи и саможртвујуће мученице (Дајкстра 1986: 34–35). Уједно је и потпуно фригидна, нервно растројена и суицидална: омиљена јунакиња би подразумевала младу жену утонулу у лудило као знак жртвовања, која плута утопљена у реци и по могућству окружена цвећем као основа прерафаелске естетике која је жену претворила у идеализован уметнички објект. Женино плутање реком, представљало је њен леп, бескористан и пасиван прелазак у вечност (Дајкстра 1986: 36–43). Мртва жена је била не само естетски већ и еротски идеал: њена беживотност је постала знак крајње сексуалне преданости и самим тим саучесништва у сопственој потчињености (Дајкстра 1986: 61). Изнурена жена, слично, представљала је још једну врсту крхке жене која је, додуше, поседовала еротску жељу, иако није чинила ништа по питању њеног остварења. Зрачила је ауrom умора, поспаности и увек се налазила у стању досаде и исцрпљености (Дајкстра 1986: 70). Као плутајућа жена, пак, постала је симбол плодности и мајчинства, али је и даље задржавала своју пасивност и асексуалност којом је неретко оправдавано њено тзв. терапеутско силовање. Мучење, како у виду силовања тако и у другим облицима насиља, пак, сматрало се природном женском потребом и природним односом моћи (Дајкстра 1986: 114–116).

Крхка жена се испољавала и у виду жене као глумице, будући да се њеној природи приписивала моћ имитације и прилагођавања, али не и оригиналног стварања и

¹¹ Чисто књижевно–естетичке слике жене у књижевности треба разликовати од типских, које сажимају у себи и друштвену, идеолошку димензију.

иницијације: отуд, између осталог, и да је посао глумице у ондашњој стварности постао део друштвеног канона и прихватљива професија за жене. Наиме, женском природом се сматрала њихова способност да опонашају свет око себе, иако га не разумеју на дубљем нивоу. У складу с тим, често се доводила у везу с месецом, због своје способности рефлектовања, односно месечеве способности одбијања стваралачке, сунчеве, светлости. Огледало је, у складу с тим, постало чест мотив у женским портретима и самим тим симбол женске нарцисоидности (Дајкстра 1986: 120–125, 143). Нарцисоидност се, међутим, преливала у истополну љубав међу женама: будући да су жене сматране генеричким створењима, осим тога, посматрала се као нарцисоидна љубав према самима себи, односно виђена је као ауто–еротичност (Дајкстра 1986: 152–153).

Повезаност жене, воде и огледала се може потврдити и из још једног угла: наиме, вода као симбол статичности и мировања упућује на женску контемплативност и статичност, као и нарцисоидност и таштину (Дајкстра 1986: 176–177). Како је жена чинила и похранитељку традиције, њена мисао је била статична и непријатељски настројена према промени. Слично, по закону природе, њој је уследила улога плена, насупрот мушкој улози ловца (Дајкстра 1986: 171–172). У складу с овом сликом, празним очима, одсуством самосвести, јавила се и човекова тежња за девичанством и чистотом какве поседују деца: прибегава се стварању слика девојчица, адолесценткиња као симболима губитка невиности (Дајкстра 1986: 189), као бекство од нарастајућег ослобођења женске сексуалности које се дешавало у модерном друштву (Борнај 1995: 142). Модернистичке јунакиње се одликују пасивношћу, пре свега. У оквиру концепта „успаване лепотице” пасивност доводи до непокретности или чак смрти. Стога, некрофилија заузима централно место у модернизму (Лев 2000: 475, 478), као врхунац задовољства које апсолутна женска потчињеност може да изазове.

Фатална жена, с друге стране, током XIX и почетком XX века, манифестовала се такође на разноврсне начине. Најпре је приметна промена коју је у пищевој свести начинила појава нове жене, те се пре свега тежи портретисањима мужевне жене. Жена је, према томе, представљена негативно, као жена ратница или пак дивља жена (Дајкстра 1986: 214–215). Њена мотивација за залажење у свет мужевности, тумачена је као завист човеку и његовој моћи трансценденције о коју је желела да се окористи, те да га спута у његовим стремљењима. При том, виђена је као опасност због које је човек требало да буде на опрезу: женска коса је сматрана симболом женске слабости, те мотив златних плетеница постаје метафора за пузавицу којом роби човека и одвлачи га на своје низине (Дајкстра 1986: 227–231). Неретко долази до замене мушко–женских улога: човек се потчињава, а жена доминира у односу, као још један показатељ страха који је нова жена будила у модерном мушком субјекту (Борнај 1995: 125).

Будући да је сматрана нижим бићем без способности да се издигне изнад своје природе, те да уђе у мушки свет културе, довођена је у везу са животињама. Постала је отелотворење природе, увек у сукобу с човеком. Преузела је улогу искушитељке, била је сексуално незасита, те обрада женских ликова поприма одлике нимфоманије: жена која роби мушкарце као отелотворење мита о сирени, медузи. Мотив женског плеса као њене потребе за непрестаним завођењем мушкараца, постаје доминантан: ако је, пак, спутан, претвара се у претерану потребу за организацијом и изазива нападе хистерије (Дајкстра 1986: 237–249). Женска содомија нарочито испољена у њеној бестијалности, слика је која појачава њену примордијалну везу са зверским и примитивним. Неретко се алудира на жену као дивљу животињу и инсинуира се на њену жељу за копулацијом са зверима.

Штавише, слике сфинге и химере доживљавају свој препород у овом периоду (Дајкстра 1986: 277–283, 325). Фатална жена се испољава и кроз лик вампирице: жена је, наиме, жељна мушкарчеве животне енергије у било ком облику. Она је вођена овим инстинктом, а уједно је приказана и као несамосвесно створење, заслепљено својим поривом, чак и кад је девица, односно, жена–девојчица (Дајкстра 1986: 351).

Поред тога, у доминантној слици фаталне жене садржана је и женина жеља и неутољива жеђ за новцем као човековим власништвом. Осим тога, не само што је неретко вођена похлепом, фатална жена је и садисткиња. Њена пређашња улога мазохисткиње је сада замењена поларном супротношћу: она има моћ над човеком и неретко се не задовољава само новцем, већ има потребу и да га лиши мужевности. Демаскулинизација може да буде и оруђе девице, пак, будући да се девичанство види и као највиши ступањ блудности: девица поседује моћ обећања, при чему, не припада никоме (Дајкстра 1986: 374–385).

Фатална жена је феномен декадентизма тесно повезан с односом жене и модерног доба. Као културни конструкт, истиче претњу коју је представљала женска сексуалност и садржи њене деструктивне аспекте, те као такав представља производ маште мушких аутора. Идентификује се с демонским странама сексуалности, она је биће изван морала, цивилизације и закона, а кад је карактеризација у питању, она је и примитивна и извештачена, невина и изопачена, страствена и хладна. Ове контрадикције долазе до изражаја у сценама у којима се супротставља женска окрутност и пожуда с понижењем и немоћи мушког јунака. Она је противница брака и мајчинства, а доводи се у везу с моћи, слободом и осветољубивошћу, што је чини симболом женске еманципације. Сlike фаталне жене су инспирисане прототипима из религије и митологије, али се заснивају и на егзотичним елементима. Естетизација завођења и судбине, театралност женске лепоте и сексуалности, као и еротизација насиља и смрти, чине пропратне елементе овакве јунакиње. Као концепт, лик је зачет у романтизму и достигао је врхунац у симболизму и декадентизму, кад је фасцинација мистериозним јунакињама постала опште место читаве светске књижевности. Најјасније обличје фатална жена је попримила у симболизму и естетици прерафаелизма (Хаке 1997: 163–164), што се пренело као њихово наслеђе у модернизам. Осим тога, наочиглед супротни концепти које у себи сажима јесу природна жена и вештачка жена: њена идентификација с природом чини њену сексуалност необузданом и примордијалном у свету отуђеног и рационализованог света. У вези између фаталне жене и бездушне извештачености и моралне декаденције, природа постаје простор повратка потиснутог, те отуд бројне алузије на смрт, садомазохизам и деструкцију (Хаке 1997: 164).

Фатална и крхка жена постоје колико и књижевност. Ипак, у модернизму достижу свој врхунац, када писци почињу да претварају танатос у ерос, смрт у сексуално привлачну жену, стварајући тако нови симбол женствености. Сlike жена које одбијају друштвене улоге нарочито је заступљен у време у ком долази до промене културне парадигме и нове турбулентне силе доводе до стварања злоћудних јунакиња (Мекнели 2019: 4). Крхка и фатална жена се, осим тога, могу посматрати као два начина на које се фатална жена може испољити у књижевности. При том, фатална жена у ужем смислу би представљала отелотворење карналности и животног елана, док би крхка жена представљала симбол беживотности. Жена као персонификација смрти је вишестрана у различитим контекстима: било да је бледа и мршава, обучена у црно, прелепи анђео смрти, или заводница која искушава мушке ликове и наводи их на смрт (Мекнели 2019: 11–14).

Фатална жена је понекад портретисана као жртва, као приземна и добродушна проститутка или као прелјубница (Еплтон Агијар 2001: 43), а модернистички прикази представљају и жене које нису толико фаталне, већ су узеле своју сексуалност у сопствене руке. Еволуција лика фаталне жене мења се кроз књижевну историју од привлачне жене која је доносила пропаст себи и другима, до жене која је била симбол женске снаге, активности, одговорности (Мекнели 2019: 4–10).

У специфично шпанском контексту, пак, може се закључити да модернистичке слике жена у књижевности представљају својеврсни иронични бриколаж готских, симболистичких, декадентских и романтичних слика, као алегорија пропале европске колонизације шпанске културе, феминизоване и објективизоване. Као карневал интертекстуалних трансгресија, слике жена имају за циљ да подвргну субверзији буржоаску политичку и друштвену идеологију која афирмише цивилизовани, европски, мушки субјект, насупротив Другом, женском, етничком, географском. Мушки субјект модернистичке књижевности, стога, остварује своје империјалистичке, нарцисистичке и маскулинистичке фетише кроз представљање трансгресивних сексуалних жеља, женског тела и необичних, егзотичних предела (Лев 2000: 473).

3. Рамон Марија дел Ваље-Инклан

Шпански писац Рамон Ваље и Пења (Ramón Valle y Peña), познатији као Рамон Марија дел Ваље-Инклан (Ramón María del Valle-Inclán), рођен је у галисијском селу Виљануева де Ароса у Понтеведри 1866. године. Из родне Галисије, преселио се у Мадрид 1895. године, напустивши студије права. Можда кључни тренуци у његовом животу су била два путовања у Мексико, 1892. и 1922. године, понудивши му нову перспективу на стварност, коју му није могла пружити Шпанија. Био је ожењен шпанском глумицом Хосефином Бланко (Josefina Blanco), од 1907. до 1932. године, кад су се развели. Идеолошки, првобитно се изјашњавао као традиционалиста, монархиста, десничар и карлиста¹², идеализујући антибуржоаске вредности старе шпанске аристократије, да би касније постао либерал, републиканац, левичар и анархиста. Како је критиковао ондашњи десничарски режим, два пута, 1927. и 1929. године је био у притвору. Пред крај живота, постао је почасни председник Удружења пријатеља Совјетског Савета (Asociación de Amigos de la Unión Soviética). Либерална влада га је 1931. године именовала Генералним похранитељем уметничког наслеђа (Conservador General del Patrimonio Artístico), а касније и председником Шпанске академије лепих уметности (Academia Española de Bellas Artes) у Риму. Ту позицију је био принуђен да напусти 1934. године, услед лошег здравственог стања. Преминуо је у Сантјагу де Компостели 1936. године (Бреганте 2003: 1005).

Мало се тога зна о женама из Ваље-Инклановог детињства. О његовој мајци је познато да се звала Долорес Пења Монтенегро (Dolores Peña Montenegro) и да је била знатно млађа од његовог оца, коме је то био други брак. Осим тога, помало су контроверзне и непријатне околности њиховог брака. Пре свега, Долорес је била нећака његове прве жене, а њен отац, као традиционалиста, годинама је био главни политички

¹² Карлисти су били присталице Карлоса V, брата краља Фернанда VII, и противници Исабел II, краљеве ћерке. Те две историјске фигуре представљале су супротстављене струје политичке и друштвене мисли XIX века: док је Карлос симболисао традицију, католичанство, средњовековну аристократију и режим, Исабел је била отелотворење либерализма, секуларизма и модерних вредности новог доба.

противник њеном будућем супругу, либералу. Поред тога, Долорес је била у позним месецима трудноће пре њиховог венчања, што се сматрало скандалозним. Ривалство је, осим тога, постојало и по питању поделе породичног наследства, око ког су се њен отац и супруг сукобили. Сачувана је слика Ваље-Инкланове мајке на којој га као бебу држи у наручју, насмејана и ведро расположена, упркос породичним тензијама. Њен израз је благ, али испод њега се крије потенцијална чврстина и снага духа, а нежност се изједначава с интелигенцијом и одређеном дозом уздржаности. Појављују се многи ликови мајки у Ваље-Инклановим делима и увек кроз њих провејава слика његове, иако никад не говори експлицитно о њој (Касадо 2005: 39).

Из првог очевог брака Ваље-Инклан је имао полусестру Рамону (Ramona), коју је звао Рамониња (Ramoniña) и за коју је био веома везан. Мада су тек малобројни подаци о њој сачувани, о њеној личности се неретко закључује следеће: “Ramoniña se irá perfilando como uno de esos personajes anónimos y apenas visibles, cuya labor generosa y desinteresada las convierte en el pilar y núcleo de las relaciones familiares”¹³ (Касадо 2005: 71).

Рамониња се никад није удавала и била је мајчински настројена према Ваље-Инклану: познато је да му је помагала финансијски током његових мадридских дана и да је стално била уз његову мајку, а своју маћеху, Долорес (Алберка 2015: 7). Претпоставља се да је Ваље-Инкланова прича *Моја сестра Антонија (Mi hermana Antonia)* из збирке *Сеновити врт (Jardín umbrío)*, инспирисана ликом пишчеве полусестре Рамоне (Касадо 2005: 45).

С друге стране, Ваље-Инклан имао је и рођену, млађу сестру Марију (María), али се у биографијама она помиње само узгред, сасвим извесно услед недостатка података. Познато је, рецимо, да је Марија неговала пишчеву дугу косу док је живео у Понтеведри по повратку с првог путовања у Мексико (Алберка 2015: 4). У једној од ретких биографских забелешки, наведено је да је Ваље-Инкланова сестра Марија затицала свог брата како осталој деци приповеда библијску причу о пророку Данилу, уносећи пародијске елементе. Осећај за театралност, сходно томе, писац је развијао одмалена (Касадо 2005: 53).

Као добростојећа породица, Ваље-Инкланови су имали кућне помоћнице које су се звале Хосефа Лопес (Josefa López) и Мануела Гонсалес (Manuela González). Постоје и подаци да се Ваље-Инкланова мајка разболела након пишчевог рођења и да су морали да запосле једну или више дојиља. Иако највероватније није могао чувати сећање на најраније дане свог живота, он је касније дојење описао на идеализован начин којим евоцира осећај сигурности: “...aquella sensación sostenida y vibrante, acre y gustosa, de niño que tiembla y esconde el hociquillo en el seno de la nodriza que le entretiene con historias de aparecidos”¹⁴ (Касадо 2005: 57).

Постоје и индикације да је дојиља његовог оца била служавка из домаћинства његових бабе и деде с мајчине стране и да се звала Галанућа (Galanucha) или Мануела ла Галана (Manuela la Galana), како се касније звао један од најчешћих ликова у његовим делима. Међутим, ову изјаву треба узети с резервом, јер не постоје писани докази о њеној истинитости, али се користи као занимљив податак који би указао на могуће подударности и утицај пишчевог живота на његове ликове (Касадо 2005: 57). У прологу

¹³ „Рамониња се полако обликовала као један од оних анонимних и једва видљивих ликова, чији великодушан и безуслован рад их је претварао у стожер и средиште породичних односа” (превод: ауторка).

¹⁴ „Онај осећај обухваћености и пулсирања, љуткаст и допадљив, осећај дечака који дрхти и крије свој носић у дојиљиној дојки која га забавља причама о аветима” (превод: ауторка).

своје збирке приче *Сеновити врт*, писац наводи:

“Tenía mi abuela una doncella muy vieja que se llamaba Micaela la Galana. Murió siendo yo todavía niño. Recuerdo que pasaba las horas hilando en el hueco de una ventana, y que sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento lo que ella me contaba, mientras sus dedos arrugados daban vueltas al huso. Aquellas historias de un misterio candoroso y trágico, me asustaron de noche durante los años de mi infancia y por eso no las he olvidado.”¹⁵

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 207)

Ту се, између осталог, уочава и нуклеус усмене традиције на којој почива његова књижевност, али и концепт писања као вођења свакодневног разговора (Касадо 2005: 48).

Говорећи о Ваље-Инклановом детињству, често се провлачи још једна пишчева изјава која може, а и не мора бити документарног или аутобиографског типа, већ каснија књижевна елаборација. У сваком случају, од изузетне је важности за пишчеву перцепцију жене која се обликовала од његових раних година. У њој говори о својој баби с мајчине стране:

“Yo conocí una santa siendo niño, y nunca me fue acordada mayor ventura. Después de muchos años he vuelto como un peregrino a visitar el huerto de rosales donde en la tarde azul, la tarde que es como el símbolo de toda mi infancia, tuve la revelación de aquella santidad. Al final del camino de cipreses, en la escalinata de piedra, estaba sentada mi Madrina. Leía bajo un vuelo de palomas con el libro devoto abierto en la falda.

(...) Acaso fue aquella mi primera intuición literaria: Yo había llegado a encarnar en la sustancia de la vida y en sus sombras más bellas las historias piadosas y los cuentos de princesas que me contaba mi Madrina.

(...) Yo guardé aquel secreto de emociones con el recelo del niño que advierte cómo no puede ser entendido el misterio de su alma y teme profanarlo. Así, callando, celando un día y otro día, el secreto infantil y cándido se convirtió en un anhelo doloroso que llenó de angustia mi infancia, que hizo gemir como un arco mi adolescencia (...). A los nueve años me enamoré de mi Madrina.”¹⁶

(Касадо 2005: 49)

¹⁵ „Моја баба је имала једну веома стару служавку која се звала Микаела ла Галана. Умрла је док сам још био дете. Сећам се да је проводила сате предући на удубљењу прозора, и да је знала многе приче о свецима, лутајућим душама, шумским патуљцима и лоповима. Сада ја причам оно што је она мени причала, док су њени смежурани прсти окретали вретено. Те тајанствене, простодушне и трагичне приче су ме плашиле годинама мог детињства и зато их нисам заборавио.” (превод: ауторка).

¹⁶ „Као дете сам упознао једну светицу и никад више нисам био те среће. Након много година вратио сам се као ходочасник да посетим ружин врт где сам једног плавог поподнева, поподнева које је нешто попут симбола мог детињства, имао открочење те светости. На крају дрвореда чемпреса, на каменом узвишењу, седела је моја Кума. Читала је под јатом голубова једну свету књигу која јој је била отворена на сукњи. (...) То је можда била моја прва књижевна интуиција: ја сам под најлепшим сенкама живота спознао о милостивим причама и причама о принцезама које ми је приповедала моја Кума. (...) Чувао сам ту тајну емоција са дечијом себичношћу која схвата да мистерија његове душе не може бити схваћена и плаши се да је не оскрнави. Тако, ћутећи, стражарећи из дана у дан, чиста дечија тајна се претворила у болну чежњу која је испунила моје детињство тескобом, која је учинила да ореол мог одрастања дрхти (...). Са девет година сам се заљубио у своју Куму.” (превод: ауторка).

Можда је, осим тога, овај опис више пишев покушај да пружи објашњење књижевних афинитета према ликовима принцеца и светица него искрена лична исповест. Ваље-Инклан је имао свој стил изражавања који, када се узму у обзир и његова књижевна дела и његови интервјуи, приметно чини део његове личности. Његов језик није научена техника изражавања, већ извире спонтано из њега самог, али због склоности ка иронији, хиперболи и хумору, изразом му доминира неверодостојност. Упркос томе, то нити потврђује нити негира аутентичност његовог искуства када пише о свом животу или се чини да то ради, због чега све треба узети као могуће, а не нужно истинито или лажно.

Са својом бабом с мајчине стране писац је имао специфичан однос током одрастања. Уосталом, његова дојиља и касније дадиља и служавка у породичној кући, првобитно је била служавка његове бабе. Испрва, као дете, имао је близак однос са својом бабом, међутим, због неслоге између оца и мајчине породице, тај однос није био идиличан. Потенцијално је писац осећао кривицу према оцу због наклоњености према мајчиној породици: оданост, поштовање и љубав према својој баби, религиозној фигури која је стајала насупрот очевим левичарским идејама, осећај издаје што је уопште снажно везивао књижевнички импулс за њу, а не за свог оца који се и сам, мимо своје политичке каријере, бавио писањем. Те контрадикторности и конфликтне околности у којима је одрастао, довеле су до тога да према својој прошлости писац чува и осећај огорчености и да се стално окреће ка њој, што је очевидно и у његовом честом прибегавању приповедачкој техници сећања (Касадо 2005: 50). Ваље-Инкланов потоњи отклон према студијама, академизму, интелектуализму, систематизацији, хијерархији, реалистичкој прози, тумачи се недвосмислено као његов отклон према оцу, који је био отелотворење свега тога (Касадо 2005: 69). Сасвим супротно, његово дело ће попримити одлике донжуанизма, еротске атмосфере, присуства округлости и злочина, мистерије, фолклорних мотива, сујеверја и сатанизма, карикатуре и пастиша. Смело приповедање, склоност ка изненађујућим и наглим завршецима, неочекиваним, и његов сажет израз га не ограничавају у опису, а показује и склоност ка изнијансираном изразу где конотативно поприма врховну вредност. Његове речи никад нису узалудне, свака има своју улогу и свака од њих делује у текстуалном ткиву. Због тога захтева активне читаоце у којима текст може да пробуди сопствене осећаје (Касадо 2005: 80–81).

Као дете, Ваље-Инклан је проводио доста времена са својим теткама с очеве стране, Карлотом (Carlota) и Еухенијом дел Ваље Бермудес (Eugenia del Valle Bermúdez). Оне су живеле у селу А Побра, где је често одлазио. Посећивао је, иако ретко, своје тетке и мајку и након одласка у Мадрид 1895. године, о чему сведоче писма и понека фотографија из тог периода. Вести о породици и родној Галисији му је углавном слала сестра Марија (Касадо 2005: 41, 236–237). По свему судећи, остало је забележено да је Ваље-Инклан научио да пише 1872. године с учитељицом Теодором Тронкосо Пињеиро (Teodora Troncoso Piñeiro), која је била задужена за наставу у једној малој школи за девојчице (Алберка 2015: 2).

У сваком случају, када се узме у обзир динамика породичних односа, непријатељство између пишевог оца и деде с мајчине стране и тензије које су произиласе из тога, може се самоуверено претпоставити да Ваље-Инкланово детињство није било безбрижно и идилично. Писац о томе и сам пише: “Yo, que en buena hora lo diga, jamás sentí el amor de la familia.”¹⁷ Иако се о његовој мајци и њиховом међусобном односу мало

¹⁷ „Ја, коначно могу то да кажем, никад нисам осетио љубав породице.” (превод: ауторка).

тога зна, Ваље-Инклан се годину дана након њене смрти вратио да живи у Галисији, мада је и даље избегавао своје родно село. Претпоставља се да се на тај корак одлучио управо зато што је смрт његове мајке симболички прекинула горке успомене које је чувао на детињство (Касадо 2005: 237). Значајном се сматра и чињеница да ни писац ни његова браћа нису дошла на мајчину сахрану, што се приписује лошим односима највероватније због питања наследства и других финансијских околности (Алберка 2015: 15).

Ваље-Инклан се често у својим делима враћао утисцима и сећањима из детињства на пределе Галисије и свог родног села Виљанове. У његовом стваралаштву се понављају често измишљени топоними, евокације сеоског живота, планинских предела и тамних река с млиновима, стварајући у његовом сећању митску атмосферу, колективни дух, осећај заједништва. Како је одрастао на сеоском имању окружен воћњацима и идиличним пејзажима, неретко смешта своје ликове у таква окружења, а убедљиви детаљи које описује успели су управо захваљујући томе што су засновани на личним искуствима и запажањима (Касадо 2005: 41–42).

Релативно занимљив податак о пишевој перцепцији жена из раних дана јесте и то да је Ваље-Инклан у једном свом интервјуу изјавио да су му идеал жене у детињству били цртежи у женским модним часописима, сасвим супротно руралном моделу жене која га је окруживала (Касадо 2005: 190–191).

Упркос недостатку биографских података о односу са женама, о пишевом љубавном искуству се могу извући претпоставке на основу његове фикције. На почетку новеле *Летња соната* (*Sonata de estío*), приповедач–протагониста, уједно и један од пишевих алтер–ега, маркиз де Брадомин, оправдава свој одлазак у Мексико најновијим љубавним крахом. Једна жена по имену Лилит, о којој Брадомин, осим сећања на њене очи, ништа више не приповеда, била је кључна особа због које се одлучио на пут у Америку. У њеном лику се огледа и лик Октавије Сантино, протагонисткиње истоимене приче као и вишебројних прозних и драмских обрада, која је у ствари ехо једне љубавне приче из Ваље-Инклановог младалачког живота проведеног у родној Галисији. Истиче се фигура мајке која брани љубав између ћерке и њеног љубавника као и фигура свештеника, чија је улога такође репресивна по однос заљубљеног пара.

Док је Ваље-Инклан још увек боравио у Галисији и након што је напустио студије права, потпуно се посветио књижевности и све је био присутнији у културном јавном животу. Уживао је у томе да упознаје остварене личности из света књижевног и уметничког стваралаштва какав је био Хосе Ећегарај (*José Echegaray*), у чијој кући су се окупљали сви култни људи из Галисије. Ваље-Инклан је у једном наврату надахнуто хвалио лепоту Ећегарајеве супруге:

“Era la mujer más hermosa que en mi vida he visto, la señora que lleva el apellido monumental del gran hombre: muéveme a ello no solamente respeto galante, sino la razón de haber sido la dama la primera que atrajo mis miradas y mi atención casi devota y estática: imagínese el lector una mujer que es la cuna del donaire, hecha de nácar, de marfil, de azahar y rosas, con un rostro encantador, ni blanco ni moreno, orlado de cabellos negros, finos y copiosos, y animados de unos ojos también negros que así rien como lloran y parecen

abiertos de par en par sobre el alma.”¹⁸

(Алберка 2015: 2)

Нема сумње да је овај центлменски потез био чисто донжуановске природе, мада постоји и оправдана сумња да је тиме желео да се похвали својим познанством с Хосеом Ећегарајем, што би му подигло углед у високим круговима културе (Алберка 2015: 2).

Може се нешто закључити и о пишком љубавном животу из младости. Наиме, познато је да је, једном приликом, Ваље-Инклан замолио једног свог пријатеља да измисли неки изговор за његово наводно одсуство из Мадрида. Разлог је, како кратко објашњава: “un enredoso y femenil negocio.”¹⁹ Претпоставља се да та тајанственост вероватно може указати на забрањену, контроверзну љубавну аферу која би укључивала прељубу, али услед недостатка даљег контекста, не може се тврдити засигурно. Међутим, служећи се секундарним изворима, изјавама Ваље-Инкланових познаника објављеним у њиховим мемоарима, ова прича се може реконструисати. Иако су објављени уз значајну временску дистанцу и након Ваље-Инкланове смрти, изјаве се подударају у основним подацима. Наиме, Рамон Марија дел Ваље-Инклан је имао љубавну везу са супругом једног истакнутог мадридског интелектуалаца, која је почела брзо након пишковог другог доласка у Мадрид 1895. године. Тај мадридски интелектуалац је био Хосе Родригес Карасидо (José Rodríguez Carasido), познати фармаколог, члан угледних академија, али и аутор понеког романа и збирке песама (Алберка 2015: 6).

Осим тога, током десет година које је провео у Мадриду, до познанства с Хосефином Бланко, опстала је и необична прича о Дори (Dora). Остала је забележена анегдота на ту тему:

“Al Café Madrid iba una modelo muy guapa, llamada Dora, que era una amiga de todos. Aquella chica no tenía más que una afición rara: la de fregar. Como sabía que Valle-Inclán vivía solo, pensó que debía haber en su casa mucho lugar donde explayar sus aficiones y se presentó allí dispuesta a fregotearlo todo. Pero Valle-Inclán se enamoró de ella y no hacía más que contárselo. La Dora no le hizo nunca caso, y un día riñeron y no volvió por la casa. Un día la encontramos frente a Fornos. Valle-Inclán empezó a vociferar: “¡Mendiga indecente, que me has robado los cubiertos de plata que tenía yo en casa!”²⁰

(Касадо 2005: 191)

¹⁸ „Она је била најлепша жена коју сам видео у свом животу, госпођа која носи једно монументално презиме великог човека: на то ме подстиче не само центлменско поштовање већ и то што је била прва дама која је привукла мој поглед и скоро религијску и статичну пажњу: нека читалац замисли жену која је попут колевке љупкости, направљена од седефа, слоноваче, поморанциног цвета и ружа, очаравајућег лица, ни светлог ни тамног, украшеног црном косом, равном и бујном, и оживљеног исто тако црним очима које се смеју као и што плачу и чине се да откривају душу.” (превод: ауторка).

¹⁹ „Један замршен и женски посао.” (превод: ауторка).

²⁰ „У Кафе Мадрид је долазила једна лепа манекенка, звана Дора, која је била пријатељица са свима нама. Та девојка је имала само једну необичну опсесију: чишћење. Како је знала да је Ваље-Инклан живео сам, помислила је да у његовој кући има простора за испољавање њене опсесије и појавила му се на вратима са жељом да све очисти. Али Ваље-Инклан се заљубио у њу и то јој је и рекао. Дора никад није обраћала пажњу на њега, и један дан су се посвађали и није више свраћала. Једног дана смо је срели испред ресторана Форнос. Ваље-Инклан је почео да виче: Проклета беднице, украла си ми сребрни есајг који сам имао у кући!” (превод: ауторка).

Разне су варијанте ове несрећне љубавне приче: неки наводе да Ваље-Инклан није Дори изјавио љубав, већ да ју је запросио. Један разговор везан за Дору између шпанског сликара Анселма Мигела Нијета (Anselmo Miguel Nieto) и Рамона дел Ваље-Инклана, сведочи о сличности између писца и његовог чувеног лика маркиза де Брадомина. Наиме, писац је и сам волео да измишља своје љубавне авантуре:

“– Oye, Valle, ¿qué fue de aquella chica estupenda que estuvo tan interesada por ti?

Valle quedó unos instantes perplejo. Había inventado tantas historias que no sabía concretamente a cuál podía referirse. Anselmo le ayudó con otra fantasía.

– Sí, aquella que no te dejaba a sol ni a sombra, la que tenía aire de princesa italiana...

Valle creaba al momento sobre la marcha, la nueva historia a la que no le faltaban adornos ni detalles.”²¹

(Касадо 2005: 192)

Ипак пресудна женска фигура у његовом животу била је пишчева супруга Хосефина. Хосефина Бланко је била шпанска глумица: рођена је 1879. године²² у Леону под именом Хосефа Марија Анхела Бланко (Josefa María Ángela Blanco): отац јој је био индустријалац и трговац, а мајка домаћица. Након мајчине смрти на порођају, старатељство над петогодишњом Хосефином је преузела њена тетка Конча Суарес Техерина (Concha Suárez Tejerina). По занимању глумица, увела ју је у свет позоришта те су заједно наступале дуго времена. У XIX веку није била реткост да након смрти једног од родитеља бригу о образовању и васпитању детета преузме неко од рођака, као што није била реткост ни да деца играју у позоришту заједно с одраслима. Ипак, због свог физичког изгледа, ниског раста и дечије боје гласа, Хосефина је била предодређена искључиво за улоге девојчица или слабоумних девојака, упркос томе што је поседовала таленат да игра веће и битније улоге (Алберка 2015: 11).

Ваље-Инклан и Хосефина Бланко су се упознали 1898. године када су играли у представи једне драме и скоро је извесно да су се виђали у том контексту и касније, али и да је њихово пријатељство брзо прерасло у љубав (Ваље-Инклан Алсина 2009: 161–162).

Ипак, разлика у годинама која је постојала међу њима би свакако бар делимично објаснила динамику њиховог односа, у ком је писац преузимао улогу очинске фигуре према младој Хосефини и обраћао јој се са ти, док је она њему и даље персирала. Године 1901, кад је Хосефина имала двадесетдве године, њена тетка је изненада преминула и претпоставља се да ју је тај губитак нарочито везао за Ваље-Инклана, који је постао њен саветник и неко коме се поверавала и саопштавала своје страхове и сумње. Међутим, на основу писама која су размењивали сазнајемо да њихови љубавни почети нису били идеални и да је међу њима било несугласица. Углавном су сачувана Ваље-Инкланова писма, а Хосефинина се реконструишу захваљујући томе што ју је на појединим местима

²¹ „– Чуј, Ваље, шта се десило с оном дивном девојком која је онолико била заинтересована за тебе?; Ваље је неколико секунди остао зачуђен. Толико је измислио прича да није знао на коју се то односи. Анселмо му је помогао с још једном измишљотином: – Да, с оном која ти није давала мира, која је подсећала на италијанску принцезу...; Ваље је измишљао у ходу нову причу којој није фалило ни украса ни детаља.” (превод: ауторка).

²² Постоје подаци и да је рођена 1878. и 1883. (Ваље-Инклан Алсина 2009: 161).

цитирао. Узроци њихових свађа нису потпуно јасни, али на основу једног писма се може закључити да јој је писац пребацивао да му не пише и да то схвата као неправедну казну и понижење (Алберка 2015: 11).

На основу њихове преписке сазнајемо и да је препрека љубавној вези била непозната ванбрачна ћерка коју је писац имао с још непознатијом женом. Међутим, било какви детаљнији подаци о Ваље-Инклановој ћерки и њеној мајци су и даље непознаница (Алберка 2015: 11). Ипак, овакве околности нису осујетиле даљи развој љубавне приче између писца и Хосефине Бланко, те јој је он посветио своје дело *Цвет светости* (*Flor de santidad*) из 1904. године, с речима: “*Muy amada hija espiritual*”²³, а годину дана након тога и *Зимску сонату* (*Sonata de invierno*), овај пут уз речи: “*Para unos ojos tristes y aterciopelados.*”²⁴ Претпоставља да су Хосефинине очи биле инспирација за стварање мотива женских очију код његових јунакиња (Касадо 2005: 125).

Познато је да су Ваље-Инклан и Хосефина Бланко већ почев од 1906. године засигурно живели у ванбрачној заједници, али да су се представљали као брачни пар, вероватно да би прикрили свој неконвенционалан избор и начин живота (Алберка 2015: 11). Званично су се венчали 1907. године у Мадриду. Брак с Хосефином је Ваље-Инклану представљао преломни животни догађај и означио је велику промену у сваком смислу. Пишчев живот је пре свега постао уређенији, нарочито у погледу неге здравља и правилне исхране. Наиме, познато је да је писац већ дуже време пре венчања имао озбиљних здравствених проблема, а његов бoемски начин живота му није ишао на руку. Све у свему, брачни живот с Хосефином се позитивно одразио и на његово стваралаштво. Познато је да је она осећала да су успеси њеног мужа и њени и да је сарађивала с њим сређујући његов радни простор, преписујући рукописе, исправљајући прве радне верзије и односећи их у штампарије. Некад је обављала и уређивачки део посла, међутим, сматра се да би касније преувеличавала свој удео у пишчевом стваралаштву кад би била питана од стране новинара. Ипак, по свему судећи, нема сумње да је суживот с Хосефином утицао на квантитет, ако не и на квалитет његовог књижевног дела. С друге стране, разлике између супружника су биле више него очигледне: не само да је значајна била разлика у годинама већ и у карактеру. Ваље-Инклан је волео друштво и књижевне вечери, док је Хосефина, упркос свом послу и честим путовањима, више волела да се окрене дому и породици (Алберка 2015: 11).

Хосефинин и пишчев суживот је био пун сукоба након што су мало више времена провели заједно у Мадриду: након посла она би желела да се одмара, а он би тад тек завршавао с писањем и долазило би време књижевним вечерима. То неслагање се решило на најконвенционалнији могући начин: њеним одрицањем од глумачког посла, посвећивањем кући и вољним прихватањем секундарне улоге. Током једном Ваље-Инклановог интервјуа из 1928. године, новинар у разговор с писцем покушава да укључи и Хосефину:

“La esposa de Valle es Josefina Blanco, actriz antes de su matrimonio en la compañía de María Guerrero, como todo el mundo sabe. Josefina era una admirable intérprete de nuestro teatro clásico. Su recuerdo está vivo en la escena española.

– No, no hable usted de mí, se lo ruego –me dice atajando mis

²³ „Веома вољеној духовној ћерки.” (превод: ауторка).

²⁴ „За једне тужне и сомотне очи.” (превод: ауторка).

preguntas–. Yo soy una mujer insignificante, oscura, que vivo feliz en mi hogar, entregada al culto de mi marido y de mis hijos y no quiero salir de ahí.

– El interés que despierta la gran figura literaria de su esposo se contagia a todo lo que está cerca de él. Usted en primer término.

– Yo no cuento, yo no quiero contar. Estoy encantada con mi papel – dice dulcificando la negativa con una sonrisa.

– Una sola pregunta: ¿guarda usted un buen recuerdo de su carrera teatral?

– Me sirvió para conocer a mi marido.”²⁵

(Масип 1928: 11)

За разлику од лоших услова у којима је писац живео пре брака с Хосефином, сада су живели у модерним за оно време, пространим, пријатним и чак луксузним кућама, с драперијама јарких боја и малобројним, али бираним комадима намештаја. На зидовима су биле слике које су му његови пријатељи сликари поклањали, а промена је била видна и на његовој физичкој појави, с обзиром на то да је почео да се облачи конвенционалније и ошишао је своју дугу косу (Алберка 2015: 11).

Чини се да је спој двеју енергија довео до тога да писац створи велики број нових дела. Пре свега, нова удобност дома, то да се неко уместо њега бави свакодневним стварима, довела је до нове динамике стварања. На Хосефинину иницијативу, његов дан је био строго уређен и организован, с циљем да усвоји дисциплину и рутину писања. Она је постала његова помоћница, лектор и коректор, књижевни агент. Осмислила је метод како да учини свог супруга што продуктивнијим у писању: давала би му сваки дан пет листова папира које би морао да јој сутрадан врати исписане, а уколико то не би урадио, престајала би да разговара с њим. Касније, како је брак одмицао, сарадња је постала ужа: он би писао све брже, не водећи рачуна о рукопису, а она би текстове чинила читким и слала у штампарије (Касадо 2005: 217–223; Рубио Хименес & Деањо Гамаљо 2011: 71).

Ваље-Инклан и Хосефина су након само два месеца од венчања добили ћерку Марију де ла Концепсион Маргариту Карлоту (María de la Concepción Margarita Carlota), коју ће звати Конча (Concha). Маргарита Карлота је уједно било име ћерке краља Карлоса, а тада је био обичај да присталице карлизма, што је у тој етапи свог живота писац био, својој деци дају имена чланова краљевске породице. Хосефина је, међутим, за разлику од свог супруга, увек била и остала наклоњена традиционализму, карлизму, католичанству (Алберка 2015: 12).

Надовезујући се на породичну динамику, на основу записа пишећих посетилаца у породичној кући, може се закључити да је писац био брижан отац и да је чувао своју ћерку док је Хосефина одмарала. Брачни пар с приновом живео је, осим тога, и с пређашњом Ваље-Инклановом служавком Крисогоном (Crisógona), коју су звали Ла Крисо (La Criso) (Алберка 2015: 12). Упркос филозофском нихилизму и антинатурализму, брачни пар је имао шесторо деце, од тога три сина: Хоакин Марија (Joaquín María), Карлос (Carlos), Хајме

²⁵ „Супруга Ваље-Инклана је Хосефина Бланко, пре брака глумица у трупи Марије Гереро, као што зна цео свет. Хосефина је била цењена глумица нашег класичног позоришта. Сећање на њу је и даље живо на шпанској сцени. – Не, не говорите о мени, преклињем Вас – каже ми избегавајући моја питања. – Ја сам једна небитна жена, мрачна, која живи срећна у свом дому, предата култу свог супруга и своје деце и не желим да одем одатле. – Интерес који књижевна фигура њеног супруга буди, заражава све што га окружује. Вас пре свега. – Ја не кажем ништа, нити желим. Пресрећна сам својом улогом – говори ублажујући осмехом. – Само једно питање: имате ли лепа сећања на своју позоришну каријеру? – Послужила ми је да упознам свог супруга.” (превод: ауторка).

(Jaime), и три ћерке: поред Конђе, Марију де ла Енкарнасион (María de la Encarnación) звану Марикиња (Mariquiña), и Марију Антонију (María Antonia). Породични дом је био познат по дечијој граји, њиховом слободном и симпатичном понашању или недостатку дисциплине (Касадо 2005: 187).

Може се претпоставити да повлачење у Галисију које је уследило, за Хосефину није било најпријатније искуство. Изолована од друштвених збивања, повучена у руралне пределе ове области, Хосефина се неретко морала сама старати о породици, с обзиром на то да је Ваље-Инклан одлазио у Мадрид поводом посла. Ипак, Хосефина је стекла пријатеље у Галисији и та пријатељства је неговала до краја живота, о чему сведоче поједина сачувана писма (Ваље-Инклан Алсина 2009: 163–166).

У интервјуима, међутим, Хосефина описује брак с Ваље-Инкланом као искуство које је пробудило њену књижевну радозналост: “El me ha educado, me ha hecho conocer y sentir el arte. Antes yo no era más que una intuitiva; me faltaba la cultura, que he aprendido a su lado”²⁶ (Кареиро 2003: 672).

Ваље-Инклан и Хосефина Бланко развели су се 1932. године: разлог није познат, али се претпоставља да су посреди биле економске неприлике и отуђење услед раздвојеног живота (Касадо 2005: 450).

Када су у питању друге жене у пишчевом животу, занимљиво место заузима Аргентинка Луиса Дијас Саенс Валијенте (Luisa Díaz Saenz Valiente), двадесетшестогодишња или двадесетседмогодишња новинарка, песникиња и преводитељка француске књижевности, коју је упознао приликом позоришне турнеје у Хиспанској Америци 1910. године. Потицала је из богате и угледне породице у којој је негована атмосфера високе културе и образовања. Претпоставља се да се њихов први сусрет догодио тако што је Луиса затражила пишчев аутограф. Поред аутографа, он јој је написао последње три строфе из једне од својих песама објављене неколико година раније у збирци *Ароме легенде* (*Aromas de leyenda*). Истог тог дана и на истом месту, потписао се на две књиге уз посвету: мојој принцези. Претпоставља се да су се морали виђати и након овог првог сусрета, будући да су поред аутографа и поетског фрагмента остала сачувана и четири писма и песма посвећена Луиси (Алберка 2015: 14).

Након укрцавања на брод ради повратка у Шпанију, Ваље-Инклан је, у носталгичном и меланхоличном заносу заљубљеног човека на растанку од вољене особе, написао песму о дворској љубави посвећену Луиси. Песник уздиже Луису до нивоа принцезе с натприродним моћима:

“Para Luisa

Hoy canta en mi pecho tu recuerdo, Argentina / [...] sobre el vasto mar, en el áureo bajel / del Sol, mando a una dama el joyel de un rondel. / ¡Salve, Princesa, enferma de aquel celeste mal / hecho de suspiros, de ensueño y de ideal! / [...] abres tú círculos divinos / del amor, como el cisne abre cristalinos/círculos de la onda / ...Tú, las rosas carnales / conviertes en praderas de lirios ideales / Salve, blanca y lunaria dueña de ruseñores, / mi princesa, encantada por los

²⁶ „Он ме је образовао, учинио је да упознам и осетим уметност. Пре сам је разумевала само интуитивно: недостајала ми је култура, коју сам усвојила покрај њега.” (превод: ауторка).

encantadores.”²⁷

(Алберка 2015: 14)

По доласку у Мадрид, Ваље-Инклан је наставио преписку с Луисом Дијас. У једном сачуваном писму можемо прочитати:

“En el momento de poner en el correo una carta para ti, echo de menos que no tiene el nombre de tu calle ni el número de tu casa. Te pongo estas líneas por si puedes hacer la reclamación. Mañana te volveré a escribir.”²⁸

(Алберка 2015: 14)

Поред романсе с Аргентинком, једна веома кратка љубавна прича, иако се не зна поуздано да ли се заиста догодила или је била измишљена, јесте прича о непознатој Италијанки. Наиме, причало се да је Ваље-Инклан, кад је већ био разведен и болестан, отишао у Рим, купио половни аутомобил и мапу Италије, да би пратио једну младу богаташицу која није обраћала пажњу на њега (Касадо 2005: 193).

Иако је у свом односу са женама, по свему судећи, био човек традиционалних схватања с поетичним тренуцима, на осталим пољима родних улога био је можда не тако конвенционалан. Његов изглед привлачио је пажњу књижевних противника, који су проналазили у њему инспирацију за комичне часописне досетке. Пишчев одабир одеће, његов шешир, дуга коса и дуга брада, указивали су на његову ексцентричност. Један мадридски часопис тако наводи:

“Don Ramón del Valle-Inclán, ventajosamente desconocido hasta hace muy poco en las peluquerías de Madrid, ha tomado al mismo tiempo dos resoluciones trascendentales: cortarse las melenas y escribir un libro (...) El movimiento feminista va de capa caída, diga lo que quiera señor Valle-Inclán, quien, y sin melenas, no nos convence.”²⁹

(“El papel vale más”, “Petitorios” 1897:1897: 3)³⁰

Свакако да Ваље-Инкланова неконвенционалност није била нарочито добро прихваћена чак ни у Мадриду. Покушај да се због ношења дуге косе омаловажи његова личност и дело тако што ће се поредити с феминисткињом, потврђује да је мизогинија била свеприсутна чак и у културној престоници.

Међутим, по својим мизогиним коментарима био је познат и сам писац. Тако у једном његовом интервјуу, читамо одговор на питање о месту жене у шпанском друштву:

²⁷ „Луиси: Данас у мојим грудима пева сећање на тебе, Аргентина / (...) над пространим морем, на златном броду / од сунца, шаљем једној дами драгуљ од песме. / Сачувај нас, принцезо, болесна од оне небеске болке / сачињене од уздаха, маште и идеала! / (...) отвараш своје божанствене кругове / љубави, попут лабуда што отвара кристалне / кругове таласа. / ...Ти, меснате руже / претвараш у ливаде идеалних љиљана / Сачувај нас, бела и месечева господарице славуја / моја принцезо, зачарана.” (превод: ауторка).

²⁸ „У тренутку кад ставим у сандуче писмо за тебе, фали ми што нема име твоје улице ни број твоје куће. Пишем ти ове редове за случај да можеш да уложиш жалбу. Сутра ћу ти поново писати.” (превод: ауторка).

²⁹ Последњи део цитата наводи Алберка (2015: 6).

³⁰ „Дон Рамон дел Ваље-Инклан, нашироко до скоро непознат свим фризерским салонима у Мадриду, истовремено је донео две трасценденталне одлуке: да скрати гриву и напише једну књигу. Феминистички покрет му спушта капу, шта год причао господин Ваље-Инклан, који нам, и без гриве, није убедљив.” (превод: ауторка).

“– ¿ Y qué porvenir le asigna, don Ramón, a las mujeres en la nueva España?

– ¡Pero hombre! ¡Qué cosas! ¡Las mujeres! A las pobres se las puede hacer únicamente la justicia de la conocida frase de Schopenhauer. ¡Y ahora ya ni siquiera tienen los cabellos largos! En la presente civilización –sentencia, dogmático, Valle-Inclán– no tienen que hacer nada las mujeres.”³¹

(Доерти 1983: 223)

Ипак, пишчева реторика ван књижевног дела није увек меродавна за приступ и сагледавање и његовог стваралаштва. Он је неми посматрач света око себе, а као коментар проговара једино његова свепрожимајућа иронија.

У којој мери је Ваље-Инклан за обликовање својих женских ликова био инспирисан женама у свом животу, колико су оне активно или пасивно имале удела у његовом стваралаштву, тема је за потенцијалну дебату. Будући да (нео)биографски приступ анализи књижевног корпуса, након бројних преиспитивања и одбацивања, све више показује своју живост и актуелност, сасвим извесно представља поље које не сме бити занемарено.

3.1. Женски ликови у Ваље-Инклановом делу

Доба у ком је Ваље-Инклан стварао је било доба националне и интелектуалне кризе, а његово књижевно ангажовање је било усмерено на естетске, а не на националне или идеолошке бриге. Он је био једини међу својим сународницима и савременицима који није имао експлицитне филозофске идеје. Поред тога, оно што га је разликовало од осталих је одбијање да било који период шпанске историје види као трагичан: био је наклоњенији ка томе да целокупну шпанску историју посматра као гротеску. Наиме, уместо што је залазио у дубоке интроспекције и филозофска преиспитивања, Ваље-Инкланов одговор на шпанску историју и друштво је припадао сфери естетике (Гринфилд & Сахаријас 1968: 36–39). Осим усмерености према естетским бригама, промене нераскидиве с новинама на пољу рода, родних улога и односа, што се изузетно одразило на пишчево стваралаштво.

3.1.1. Теоријски оквири Ваље-Инкланових женских ликова

Ваље-Инкланова мисао по питању рода може да се сагледа из више углова. Пре свега, неке од теоријских одлика пишчевог стваралаштва могу расветлити и његову теорију женских ликова. Примера ради, култ извештачености и естетика кемпа, концепт мушког погледа, естетски квијетизам, филозофски идеализам и супериорност аутора, кључни су појмови кроз које се пишчеви женски ликови могу сагледати.

Чувени пишчев *култ извештачености* најјучљивији је у изградњи његових јунакиња. О том концепту је писала Сузан Сонтаг (Susan Sontag) назвавши га *кемп (camp)* естетиком, коју је дефинисала као наклоњеност неприродности и претеривању. У питању је сензибилитет који претвара озбиљно у површно, једна врста естетицизма из које

³¹ „– А какву будућност предвиђа, господин дон Рамон, женама у новој Шпанији? – Човече? Свашта! Женама! Тим јадницама само пристаје чувена Шопенхауерова изјава. А сад чак не носе ни дуге косе! У садашњој цивилизацији, –говори, догматички Ваље-Инклан–, нема места за жене.” (превод: ауторка).

проистиче став о свету као о чисто естетском феномену. Кемп естетика није ствар лепоте, већ умећа и стилизације, а акценат који се ставља на стил подразумева релативно занемаривање садржаја. При том, задржава се неутралан став према садржају, те је он стога аполитичан и неангажован. Елементи визуелног декора увек имају потенцијал да буду предмет естетике кемпа. Уметност је увек декоративна, нагласак се ставља на сензуалност, површност и стил, а кич је уједно значајан део једне такве перспективе. Пасторала је, примера ради, део тзв. наивне уметности која проистиче из кемпа. Он представља визију света кроз стил који негује претерано, лажно и привидно. Када је у питању обрада ликова, доминира компонента андрогиније и поигравања родним идентитетима и полним особинама које често представљају своје супротности: најпривлачнија особина код мушкараца се може представити као женствена и обрнуто. Насупрот андрогинији, описи пренаглашених физичких особина или понашања код мушких и женских ликова, такође могу бити начин на који се кемп естетика испољава. Књижевни ликови обрађени у овом маниру се схватају као ликови који играју улоге, театралност заузима кључно место у књижевном делу. Што је лик психолошки продубљенији, то је уверљивији и стога, у мањој мери пример кемп стилизације (Сонтаг 1999: 55–61). До издвајања ове естетике дошло је крајем XVIII века, где се као његови корени могу видети готски романи, карикатура, вештачке руине, имитације. Однос кемпа према прошлости је крајње сентименталан, а природа се или егзалтира или потпуно занемарује. У својим зачецима, кемп је имао тежњу ка симетрији, ка пикторескном и узбудљивом, елегантном конвенционализму. У XIX веку се већ обликовао као посебан стил и добијао тонове езотеричног и настраног. Елементи округлости, насиља, фрагментарности, заступљени су у овој врсти естетике, којој је циљ нарушавање хармоније и традиционалне озбиљности књижевног дела. Неуспела озбиљност, театрализација искуства, додатне су одлике кемпа у ком превласт односи естетицизам у односу на моралност, као и иронија у односу на трагедију. Нуди се комична визија света, али не горка и полемична комедија, већ она која произилази из дистанцирања и незаинтересованости за свет искуства. Још једна особина кемпа је агонија, али она се никад не претвара у озбиљност трагедије. Идеја живота као позоришне представе је, све у свему, основа кемп естетике (Сонтаг 1999: 56, 62).

Карактеристика Ваље-Инклановог дела је, према томе, отуђење: његове јунакиње су свесне тога да су јунакиње књижевног дела или пак свесно поступају као да је њихов живот књижевно дело. Стога, првенствено одају утисак да су научиле своје улоге: њихово понашање је извештачено, углађено, прорачунато, а повремено и саме пародирају улоге које играју. Култ извештачености, осим тога, постиже се и прибегавањем пародији: сама Џудит Батлер описује пародију као субверзивно средство у раскринкавању родних конструкција (Лев 2000: 482). Наиме, пародија књижевне конвенције нарочито истакнута на примеру ликова је омиљено Ваље-Инкланово књижевно средство.

Део технике који код Ваље-Инкланових женских ликова доминира јесте и *мотив мушког погледа*, који је као концепт у теорију наратива увела Лора Малви (Laura Mulvey) Иако се превасходно бави филмским наративом, основни принцип је применљив и на књижевни наратив, нарочито из угла феминистичке критике. Мушки поглед се односи на задовољство у посматрању људске, нарочито женске форме и фасцинацију која произилази из тог посматрања. У вези с тим, Малви уводи и појам воајеризма, који подразумева посматрање других као објеката и подвргавање других контролишућем и радозналном погледу, при чему се остварује осећај еротског задовољства. С друге стране,

еротско задовољство може бити и нарцисистичко по природи, када се остварује примордијална идентификација с људском формом која је у психоаналитичкој теорији названа стадијумом огледала, у ком људски субјект постаје свестан себе као индивидуалне јединке (Малви 2009: 711–713).

У свету у ком влада родна неравнотежа између полова, задовољство у гледању је подељено на активно, односно мушко, и пасивно, тј. женско. Пасивна, егзибиционистичка улога жене да буде изложена и гледана, да својим визуелним присуством изводи перформанс, уједно представља и корен њеног мазохизма. Жена, изложена погледима као сексуални објект, лајтмотив је еротског спектакла. Иако је она неизбежан елемент наратива, њено визуелно присуство уједно и успорава ток истог тог наратива, заустављајући радњу у тренуцима еротског посматрања. У том смислу, јунакиња има двојаку функцију: еротски објект за мушке ликове, и еротски објект за читаоце. Уколико, пак, мушки јунак у одређеном тренутку добије привилегију да потчини објект посматрања кроз љубавни однос, онда се читалац поистовећује с њим и на тај начин постаје саучесник у том привилегованом приступу еротском објекту. Осим тога што се може десити да мушки јунак види исто што и читалац, постоје и наративи у којима није присутан током егзибиције женског тела (Малви 2009: 713–716). Сам воајеризам, како објашњава Малви, има везе са садизмом, стога што задовољство лежи у контроли над предметом посматрања. Садистички аспект посматрања уклапа у наратив тим пре што захтева причу, зависи од тога да се нешто дешава, намеће промену у другој особи, битку воље и снаге, победе и пораза. Осим садистички, воајеризам може да се манифестује и као фетишизација који ауторка дефинише психоаналитички као страх од кастрације који се сублимира код читаоца претварањем објекта посматрања у фетиш, односно у апстракцију (Малви 2009: 718).

У складу с принципима *естетског квијетизма*, Ваље-Инкланова дела у великој мери одишу статичношћу, архетипском бесмртношћу. Из тог разлога се обликовање његових ликова састоји у потрази за њиховом есенцијалном и апсолутном структуром. Они су врло статички, без психолошке дубине, еволуције и сложености. Његови ликови су симболички, типски носиоци мана или идеја (Сибреиро 2008: 36–38). Овај постулат је укорењен у модерничку перцепцију времена због чега се речи посматрају као вечне и непролазне, те се писац не труди да разобличи и разреши полне и генерацијске сукобе (Циплијаускаите 1994: 79). О значају естетског квијетизма, како за шпанског писца тако и остале модернисте, сведочи и чињеница да као појам сажима у себи манифест модернизма (Родригес Каћо 2009: 234). Као спој мистицизма, окултизма и медијевализма, овај концепт је одиграо пресудну улогу у пишевом поимању књижевних ликова и њихових односа. У вези с квијетизмом, Ваље-Инкланов *филозофски идеализам* указује на идеалистичку црту његових дела. Начин на који се тај идеализам испољава огледа се у пишевој тежњи да досегне оно далеко, утопијско и легендарно (Сибреиро 2008: 448).

Супериорност аутора, с друге стране, позиција је која му омогућава да вешто користи иронију, а касније и сатиру. Између писца и јунака мора постојати дистанца која ће осигурати праведно вредновање стварности, али исто тако и дехуманизацију ликова. Ликови су потчињени аутору, како налаже Ваље-Инкланово убеђење о ауторовој супериорности и ауторитету према својим ликовима, која му уједно олакшава да оствари узвишену и дистанцирану позицију и обнови давне светове.

И сам Ваље-Инклан је изјавио да као писац наилази на проблеме при карактеризацији и типизацији ликова и чак излаже једну естетску теорију засновану на

перспективи из које аутор посматра своје ликове: на коленима, стојећи или лебдећи у ваздуху (Кастро Делгадо 2003: 519), односно од горе. Могуће је направити паралеле између Фрајеве жанровске поделе књижевности на пет категорија и Ваље-Инкланове теорије о односу аутора и књижевног лика. Наиме, док се у иронији јунак посматра с висине, у миту и у трагедији се посматра с колена, а у романси и комедији стојећи, односно као једнак аутору (Кастро Делгадо 2008: 430–433). Поред тога што из XIX века одбацује реализам, Ваље-Инклан одбацује и мисионарску, морализаторску улогу књижевности. Супериорност аутора, према томе, не односи се на аутора као осуђивача и спроводиоца друштвене дисциплине у виду морала. Ипак, то што је одбацује, не указује и на то да у његовим делима влада апсолутни неморал (Иглесијас Фејхо 1997: 32). Он указује и позива читаоца на преиспитивање, дајући му слободу и не затварајући могућности читања.

Од значаја за успостављање пишчеве теорије женских ликова, битно је указати и на његову директну везу с феминистичком мисли. Наиме, Ваље-Инклан је следио пут који је временом изнедрио појмове од кључне важности феминистичку теорију. Примера ради, с његовом филозофијом књижевности се могу довести у везу појмови женског писања, андрогиније и конкавног огледала.

Од изузетног значаја за модернизам је била феминистичка теорија, из разлога што се као примери *женског писма* неретко узимају и мушки аутори. Модернизам се, осим тога, сматра и естетиком писања која је најближа женском писању, те се Ваље-Инкланова дела могу посматрати кроз ту призму. Наиме, шпански писац се у својој анализи стварности повремено ограничава на сажет израз, где често читалац чита између редова и заграда, дидаскалија и ироничних, ноншалантно унетих доскочица, гестова и погледа ликова, а женским писањем се управо покушава постићи да реч обухвати и гест и поглед и да изрази све оно што се иначе у књижевности прећути. У складу с тим, писац користи наративне технике карактеристичне за женско писање: скоро по правилу се служи одлагањем кључних информација за разумевање текста за крај или намерно стварање амбивалентног значења, недоречености, због којих читалац мора да спекулише о значењу (Гамбини 1994: 500).

С друге стране, Ваље-Инклан је такође писао о *андрогинији* у својим теоријским текстовима. Тако, наилази се на део посвећен херметичкој интерпретацији света који писца покреће: борба између мушкарца и жене:

“Panteísmo y quietismo son aquellas dos columnas simbólicas que estaban a uno y otro lado (...) Estas dos columnas representaban (...) los misterios del antagonismo, y la lucha entre el hombre y la mujer, porque, según la interpretación hermética, la mujer debe resistir al hombre y el hombre debe fascinarla, para someterla. El principio de acción busca al principio de negación (...)”³²

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1941–1942)

У складу с модернистичком андрогинијом, Ваље-Инклан сматра да приповедач преузима на себе андрогину улогу, сматрајући се и мајком и оцем својих дела. Не само да

³² „Пантеизам и квијетизам су два симболична стуба која су се налазила с једне и друге стране (...) Та два стуба представљала су (...) мистерије антагонизма, и борбу између мушкарца и жене, јер, према херметичком тумачењу, жена мора да се одупире мушкарцу, а мушкарац мора да је опчини како би је покорио. Начело акције тражи начело негације (...)” (Ваље-Инклан 2016: 62).

андрогинија има субверзиван карактер, већ је прибегавање том феномену било начин да се превазиђе сукоб материјализма и идеализма који је обележио крај XIX века (Мајер & Салпер 1994: 14–16). С тим у вези, писац насупрот идеји о (патријархалном) творцу ствара тзв. агностичку ружу као симбол хуманизма, хармоније и љубави, те јој даје одлике жене, иако се тежи ка томе да се истакне као асексуална или андрогина. Стога се његов концепт андрогиније може схватити као синониман хермафродитској фази у развоју књижевности, у смислу у ком је о њој говорила Елен Сиксу (Ендрјус 2009: 33).

Поред тога, паралелно с појмом спекулума који је сковала Лис Иригаре, Ваље-Инклан уводи тзв. *естетику есперпента*: наиме, описује је као *естетику конкавног* (или конвексног) *огледала*. Ова теорија подразумева да се искривљена стварност, како ју је писац видео, може представити само искривљеним језиком. У основи пишчеве теорије есперпента лежи идеја да је ондашње шпанско друштво постало искривљена верзија самог себе, те је стога потребно посматрати га кроз конкавно огледало које даје подједнако искривљену слику.

Есперпенто представља гротескну дисторзију која осим претеривања, дехуманизује, анимализује и деперсонализује ликове. Есперпенто уједно представља средство трагања за суштином човека као тековином модернизма, с обзиром на идеју о постојању апсолутног. Из тог разлога, представља суштинске аспекте бесмисленог света и пародира људска бића, историјске околности, институције, обичаје, емоције, књижевне конвенције и очекивања. Идеја водила је представити што јасније расцеп између извештачености у уметничком приказивању као привида стварности и, с друге стране, трансценденталног, неисторијског и универзалног. Есперпентом се разоткривају елементи којима се гради књижевна слика, а која се представљала за истиниту и извучену из стварности (Гонсалес дел Ваље 2006: 836–840). Како ће се испоставити, конкавно огледало је са собом повлачило и револуционарно схватање рода (Гебријел 2002: 635).

Есперпенто као естетика вуче корене из барокног маниризма, а испољава се као субјективно–произвољна варијација традиционалних облика с тенденцијом ка езотеричким искривљавањима. Помоћу тог приступа се добијају замршене, опскурне и гротескне слике које имају за циљ да изразе дух времена (Константиновић 1986: 409–410).

3.1.2. Еволуција Ваље-Инкланових женских ликова

Примена ових естетских начела на пишчеве женске ликове може да се прати кроз еволуцију његовог књижевног стваралаштва. Наиме, оно може да се хронолошки подели на три етапе: рана дела, етапа транзиције ка есперпенту, есперпенто. Када је обрада женских ликова у питању, рана фаза Ваље-Инклановог стваралаштва се одликује представом жене као еротско–сексуалног бића са значајним уделом поларизацијâ. Дела из прелазног периода ка есперпенту, бележе женске ликове као жртве друштвеног и политичког контекста у који су смештене, док у последњој есперпентској етапи доминирају женски ликови као аутономна бића у процесу еманципације (Сибреиро 2008: 451–452).

Рана дела обухватају дела настала од почетка Ваље-Инкланове књижевне каријере до 1907. године. Тај период подразумева: *Женски портрети: шест љубавних прича* (*Femeninas: seis historias amorosas*) с причама *Грофица од Селе* (*La condesa de Cela*), *Тула Варона* (*Tula Varona*), *Октавија Сантино* (*Octavia Santino*), *Конкубина Ћоле* (*La niña Chole*), *Генералова жена* (*La generala*), *Росарито* (*Rosarito*), затим *Епиталам: прича о*

љубави (*Epitalamio: historia de amores*), *Пенео*: драма у три чина (*Cenizas: drama en tres actos*), која је драмска обрада приче *Октавија Сантино*, збирку *Двор љубави: флорилегијум о поштеним и племенитим дамама* (*Corte de amor: florilegio de honestas y nobles damas*) с причама *Росита* (*Rosita*), *Еулалија* (*Eulalia*), *Аугуста* (*Augusta*), *Беатрис* (*Beatriz*). У ову етапу се убрајају и четири *Сонате* (*Sonatas*), односно *Јесења* (*Sonata de otoño*), *Летња* (*Sonata de estío*), *Пролећна* (*Sonata de primavera*) и *Зимска соната* (*Sonata de invierno*), као и *Цвет светости* (*Flor de santidad*). Хронолошки, у оквиру овог периода настала је и збирка *Сеновити врт* (*Jardín umbrío*), *Романескни врт* (*Jardín novelesco*) и *Ковчег од сандаловине* (*Cofre de sándalo*), у оквиру којих су за тему важне тек поједине приче попут приче *Моја сестра Антонија* (*Mi hermana Antonia*).

Женски ликови у њима имају еротско–сексуалну димензију. Главна тема ових дела је динамика љубавног односа између полова и тензије које произилазе из њега. Ликови су често носиоци и персонификације супротстављених вредности и непроменљивих модела понашања, што доводи до стварања структура апсолутних вредности односно бинарних опозиција: добро–лоше, чедан–грешан, жртва–кривац, заведен–заводник. Политичка и друштвена разматрања, иако присутна, стављена су у други план. Женско тело је централни део наратива и функционише као роба за потрошњу: приповедач њиме манипулише, а читалац воајеристички у њему ужива (Сибреиро 2008: 451–452). Естетика којом се ова дела описују је модернички декадентизам (Рамос Ките 1983: 51).

Ваље-Инкланов медијевализам упућује на дубоко укорењене естетске постулате и традиционализам његове мисли. Иако се формално изјашњавао као традиционалиста, његова дела су по природи субверзивна. Он није моралиста, нити му књижевност служи да би наметнуо морализаторску поуку читалачкој публици, напротив. Чак и кроз његова прва дела провејава контроверзност којом доводи у питање владајуће друштвене норме, што ће касније прерасти у оштру критику истих. Међутим, због ироничног тона који доминира у пишевом изразу, опет се емфаза ставља на читаоца који ту иронију треба да препозна и да протумачи. Двосмисленост језика захтева активног читаоца чије претходно читалачко искуство бива превредновано.

Ликови су непролазни, не прати се њихова психолошка еволуција као што би се могло очекивати, иако су психолошки обриси који постоје врло јасни и упечатљиви. У мало речи приповедач успева да нацрта профил својих јунакиња: не добијамо целокупну слику њихове психологије, већ само скуп одређених особина виђених из одређене перспективе. Оне су често и дехуманизоване, при чему на сцену ступа Ваље-Инкланово треће естетско начело о супериорности аутора. Дехуманизација у првом периоду стваралаштва разликује се од дехуманизације у каснијим делима: овде се јунакиње најпре пореде са симболичким и декадентним мотивима попут птице, љиљана, руже, или с прерафаелским мотивима попут уметничких портрета крхке жене доведене до нивоа чисте спиритуалности. Слике јунакиња углавном осцилирају између две крајности: побожности и пожуде, а често једна јунакиња сажима оба елемента. Тиме он превазилази дуализам карналне и духовне жене који је владао током краја XIX века.

Доминирају женски архетипи, а уједно доминира и кратка проза, приче а нешто касније и новеле. Јасан је утицај декадентизма и прерафаелизма, струја мисли са самог краја XIX века. Његове јунакиње су архетипске, засноване на миту, на легенди и носталгији за античким паганским временима. Њима влада дионизијска виталност, ослобођена сексуална енергија, оне су хировите и неретко пате од нервних растројстава произашлих из сукоба њиховог идеализма и стварности. У овој етапи, доминирају женски

ликови који су симболи религијске и сујеверне, натприродне природе, често су производ пищевих сећања на страшне приче из детињства. Ови женски портрети су колективизовани, а њихове животне приче су метафора за читаво човечанство.

Почетак пищевог стваралаштва карактерише се паганском, античком, ренесансном естетиком. Радње дела се свде на интимне разговоре љубавника који припадају зони забрањених веза, углавном између удате жене и мајке зрелих година и младих неискусних али страствених љубавника. Доминантне у тим односима су искључиво јунакиње, које се поигравају осећањима својих пролазних љубавника. Најчешће покушавају да прекину везу због гриже савести према породици и деци, која су искључиво женског пола, или како би сачувале оно мало угледа који им припада. Неретко су то само изговори и поводи јер су се већ заситиле својих љубавних веза. Ови, насупрот њиховим очекивањима, често реагују бурно, те сцена углавном прераста све границе сентименталности: љубавна писма се бацају, изговарају се грубе речи. Јунакиње су уједно вишег друштвеног сталежа, а разговори се одвијају у скровитим, напуштеним и изолованим палатама, с декадентном естетиком. Често су ту балкони, пузавице и поглед на ружине вртове или ароматичне цветове дрвећа, као идеална поставка која се стапа с елементима страсти, љубави, животне пролазности, дилеме и бола. Романтичарско–декадентна естетика присутна је и у мотивима рушевина, залазака сунца, женских увојака, пасторалних сцена, шуштања хаљина, уздаха и суза.

Романтичарску сентименталност и патетику Ваље-Инклан разбија уметањем ироније и врло конкретних, друштвено условљених разлога за растанак. Иако смештени у непознати простор и време, ликови су стварни, уверљиви, иако се за њихову личност не узима личност у тоталитету, већ обриси, расположења, начин понашања, поглед, гест, насумична мисао. Читалац допуњује доста тога што је прећутано, наговештено или остављено недореченим. Ваље-Инкланов израз није детаљан и опширан, али се чини да сваки потез који начини у свом приповедању, опису, карактеризацији ликова или њиховим репликама, има подједнак значај. Сходно томе, може се сматрати весником постструктуралистичких тумачења књижевног текста, заједничке улоге аутора и читаоца у стварању значења.

Једна од главних тема Ваље-Инкланових књижевних дела у првој фази јесте забрањена љубав односно неконвенционална сексуална веза која подразумева прељубу протагонисткиње или покушај да се наведе да почини превару. Још једна тема која доминира је трагичан исход тих недозвољених љубавних односа. У неким причама, тема се тиче екстремних моралних трансгресија или чак злочина. Те приче, наиме, носе снажне конотације инцестуозности. Неке приче, пак, имају за главну тему опседнутост протагонисткиња, али је та опседнутост у ствари метафора за насилан сексуални чин чијег су ове три јунакиње жртве. Оне нису индивидуализоване, већ су алегорија читавог човечанства. Те три теме, у кратким цртама, основа су за обликовање главних женских ликова у првим етапама стваралаштва.

Осим тога, сугестивност имена већине јунакиња из првог стваралачког периода с античким пореклом указује на снажну матријархалну против-традицију (Дејвис 1994: 150–151). Женски ликови не представљају реалистичне портрете жена, већ сасвим супротно: представљају идеалистичку реакцију на натуралистичке портрете жена, предодређене да делају на начин којим су условљене, запоседнуте својим инстинктима и везане за првенствено материјалне интересе (Гамбини 1992: 609).

Сходно елементима модернизма, људска сексуалност се истражује кроз морал и

психологију. Сексуални нагони укључују фројдовске концепте Едиповог и Електриног комплекса, као и инцеста или инцестуозних жеља. То се огледа у генерацијској разлици љубавника или у природи њиховог односа описаног кроз употребу породичне лексике. Истражује се и питање бисексуалности, женске мужевности и мушке женствености. Иако се може стећи утисак да се дела из првог периода пишевог стваралаштва бабе искључиво женама, њихова заједничка основна тема је хетеросексуални однос који је нарушен због владајућег моралног кода (Дејвис 1994: 131–133).

Суштина раних Ваље-Инкланових дела је да је, иако субверзивна, сексуална слобода само фикција и привид. Патријархални морал и породичне вредности и даље су дубоко усађени у друштвеној структури. Иако женски ликови покушавају да сруше репресивне категорије, у томе не успевају јер на крају крајева, извуку дебљи крај у односу на мушке ликове. Другим речима, све док жене зависе од патријархата, порука је да неће доћи до остварења њихових субверзивних стратегија (Дејвис 1994: 149–150).

У наредној, предесперпентској фази, за коју се узимају временски оквири од 1907. до 1913. године, настале су драме *Орао у грбу* (*Águila de blasón*), *Маркиз де Брадомин: романтични разговори* (*El Marqués de Bradomín: coloquios románticos*), *Романса о вуковима* (*Romance de lobos*), *Душевна пустош* (*El yermo de las almas*), *Гласови подвига* (*Voces de gesta*) и *Априлска прича* (*Cuento de abril*). Осим тога, ту је и трилогија *Карлистички ратови* (*La guerra carlista*) коју чине романи *Сјај логорске ватре* (*El resplandor de la hoguera*), *Поглавице из давних времена* (*Gerifaltes de antaño*) и *Крсташу патног циља* (*Los cruzados de la causa*).

У овој етапи меланхолија, музикалност, носталгија полако уступају место цинизму, наспаситости и гротески, утирући пут есперпенту (Гарсија Лопес 2001: 644). У раним делима и у предесперпентској фази док се Ваље-Инкланов потпун и зрео израз још увек формира, жене неретко служе и као хор. Жене су гласови далеке, колективне природе чија је улога да створе позадину за радњу, те због тога функционишу као анониман, плебејски хор. Стога оне често немају имена, пошто је њихов индивидуализам непостојећи. У овим периодима, елементи женског говора су стереотипни и подразумевају неодлучност, понављање, ирационалност, хиперболу, еуфемизме и индиректност. Тек по кад–кад, женски ликови у овим фазама изражавају ауторове ставове па се онда њихов језик одликује јасноћом, гласноћом, одлучношћу (Циплијаускаите 1994: 80–82). Како је предесперпентска фаза у суштини прелазна фаза између раног и есперпентског стваралаштва, треба је посматрати као место у ком долази до сучељавања различитих пишевих естетика и погледа на свет.

Када су у питању дела која припадају периоду есперпента, тада се по први пут зачиње шири спектар профила женских ликова. Јунакиње више нису хировите и хладнокрвне прељубнице или растројене блуднице, оне су стварне жене у датом друштвено–економском окружењу и њихови поступци и животи су више одређени детерминизмом него њиховом хировитом вољом. У овој фази су представљене као жртве традиције, у време кад се Ваље-Инклан изјашњава као анархиста. Оне су еманциповане, чак иако су нижих друштвених сталежа, оне поседују интегритет и поступају тако да наруше детерминизам који им намећу окови обичаја. Оне добијају свој карактер, који по први пут није флуидан него ригидан. Наиме, у ранијим делима јунакиње су често веома сличне једна другој, безличне и поседују скуп особина које их чине недефинисаним личностима. У есперпенту, пак, кроз њих проговара сам аутор, одлучно и у виду манифеста борби за права жена нижих друштвених слојева.

Сцене насиља, окрутности, неправде, чине дело Ваље-Инклана ангажованим и авангардним. Међутим, иако ангажовано, његово касније стваралаштво није лишено естетике. Његове јунакиње нижих слојева, иако је неминовно да кроз њих проговара сам аутор, често су гротескног физичког изгледа или поседују неки детаљ који их приземљује и чини стварним личностима.

У овој фази не постоји идеализација: радња и јунакиње су смештене у подземље људског друштва, говоре жаргоном, али се он неретко и меша с ерудитским изразом других ликова унутар истог дела. Иако неуке, оне се у току дела буде и постају свесне својих положаја, премда и даље поседују патријархални поглед на свет, покушавају да се ослободе његове принуде. Оне, према томе, делају изнутра, из самог система ком припадају. Опирући се ауторитетима, оне означавају раскид са застарелим принципима чије су жртве искључиво жене.

Дела која су настала у овој фази пищевог стваралаштва настала су од 1913. године до пищеве смрти и обухватају драмску трилогију *Луткарска позорница за образовање принчева* (*Tablado de marionetas para educación de príncipes*) коју чине дела *Дечија фарса о змајевој глави* (*Farsa infantil de la cabeza del dragón*), *Италијанска фарса о заљубљеници у краља* (*Farsa italiana de la enamorada del rey*), *Фарса и разврат кастиљанске краљице* (*Farsa y licencia de la reina castiza*), драмску пентологију *Ретабл о похлепи, пожуди и смрти* (*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*) с делима *Папирна ружа* (*Rosa de papel*), *Крвна веза* (*Ligazón*), *Крститељева глава* (*La cabeza del bautista*), *Омађујани човек* (*El embrujado*) и *Светогрђе* (*Sacrilegio*), трилогију *Уторничке покладе* (*Martes de carnaval*) с драмама *Покојникове драгоцености* (*Las galas del difunto*), *Дон Фриолерини рогови* (*Los cuernos de don Friolera*) и *Капетанова кћи* (*La hija del capitán*). Тада су настали и романи *Тиранин Бандерас* (*Tirano Banderas*) као и трилогија *Иберијска арена* (*El ruedo ibérico*) с делима *Двор чудеса* (*Corte de los milagros*), *Живео мој господар* (*Viva mi dueño*) и *Шмих у пику* (*Vaza de espadas*). Још неке драме из овог периода су *Сребрно лице* (*Cara de plata*), *Божанствене речи* (*Divinas palabras*), *Маркиза Росалинда* (*La marquesa Rosalinda*), и *Светла боемије* (*Luces de bohemia*).

Оно што је приметно јесте да Ваље-Инклан, након првог, па и другог периода свог стваралаштва у ком пише своја прозна дела, приче и новеле, све више се окреће драми и роману. У драмама преовлађују много морбиднији мотиви и јунакиње, вођене мрачним инстинктима, поривом за младошћу, за слободом, за једнакошћу. Може се рећи да су драме ангажованије од кратке прозе. У њима се чешће јављају јунакиње нижег друштвеног сталежа где буржоаски, хришћански морал није толико строг и не делују под тако чврстом принудом, или бар јунакиње одлучују да га тако виде.

Дела из периода есперпента, осим другачије представе жене, не показују више пищеву наклоњеност ка идеализованој прошлости, већ ка темама из садашњости и будућности. Ова чињеница се уједно теже мири с естетским квијетизмом из ранијих фаза стваралаштва (Сибреиро 2008: 457), главним показатељем његове еволуције од статичне ка динамичној јунакињи.

Ваље-Инклан је стварао у периоду кад се позиција и место жене у друштву радикално мењало. То се свакако одражавало на књижевност, где се романтичарска жена, крхка и осећајна, пуна унутрашњих немира, илузија и сентименталности, сада одједном налазила у ситуацијама да мора да залази у супротну крајност, неретко да се проституише и запада у пороке. Економски услови су знатно мењали њен положај, а сви претходни параметри кроз које се посматрала, доживели су кризу (Рејеро 2000: 6–7).

Може се рећи да је Ваље-Инкланова књижевност испуњена еротским набојем, а сексуалност и одсуство сексуалности је главни фокус кроз који посматра своје јунакиње. Оне су или доминантне и хиперсексуалне, деструктивне и забавне, мистериозне, с једне стране, или су и даље смештене ван света искуства. Тек у каснијем стваралаштву, представиће писац јунакиње које се ослобађају и на путу су ка својој независности.

У целокупном књижевном опису се за фабрикацију родних идентитета служи одбацивањем буржоаске мужевности, али нарцистичким и субјективним приступом мушком идентитету. Временом, међутим, то прераста у изградњу алтер-ега. Родни идентитети се испитују као улоге које људи играју, а не њихове есенције. Од најранијих Ваље-Инкланових дела, род је средство за преиспитивање стварности, као нешто на чему се заснива арбитрарност друштвене структуре. Друштвена критика се стога заснива на критици родних улога. У раним делима шпански писац се бави и мушким субјектом и његовом субјективношћу. Женски ликови му, у делима с естетиком есперпента, служе као огледала која му омогућавају да се поиграва различитим стилевима мужевности. Три мушка јунака која се стално понављају код Ваље-Инклана су млади песник Педро Пондал, зрели естета маркиз де Брадомин и стари феудални патријарх дон Хуан Мануел Монтенегро. Ниједан од њих није буржоаски тип мушкарца, који се одликује поседовањем индивидуалне компетитивности зарад материјалне добити. Идеологија мужевности код Ваље-Инклана инспирисана је његовим одбацивањем рестаурацијских вредности, разматрањима елемената који чине мушкарца и мизогинијском одбацивању жене као субјекта (Адис & Салпер 1994: 105–109). Ваље-Инкланова жена остаје слика, уметнички објект, клише женствености, не субјект. С друге стране, мушки јунак је отелотворење књижевних модела и пројектује на јунакињу њено учествовање у његовој самодефиницији. Пошто себе конструише као субјект, преузима на себе улогу конструкције оба рода (Бидер 1992: 305–306).

Међутим, еволуција пишевог стваралаштва показује помак на том плану, те га сврстава, условно говорећи, у ред писаца женске друштвене свести. Осим тога, анализа Ваље-Инклановог дела указује на произвољну природу мушких и женских улога у Шпанији с краја XIX века. Иако није експлицитно говорио о роду, обрађивао је непрестану тензију и трење између биолошки детерминисаних улога и улога приписаних родним конвенцијама (Мајер & Салпер 1994: 14). Према томе, говорећи о тоталитету Ваље-Инклановог стваралаштва, жена није само отелотворење мушког спиритуалног и естетског трагања, већ се она сагледава и у историјском контексту. Динамика друштва је заснована на родним разликама, као и ситуацијама и околностима приватне и интимне природе, а не на јавним и политичким дешавањима (Дејвис 1994: 149–151). Изузетно, Ваље-Инкланове јунакиње престају да буду објекти који мушким субјектима помажу да превазиђу отуђење модерног доба: оне представљају раскид са симболичким кроз своје тело и своју сексуалност, као и све морбидне начине на које се њихова сексуалност испољава (Савала 1996: 125–126).

3.2. Типолошка одређења женских ликова у делима Ваље-Инклана

Рамон Марија дел Ваље-Инклан је створио велики број женских ликова, како главних тако и споредних. Неретко је прибегавао стереотипском представљању, јер је веровао да се кроз генеричке категорије може схватити индивидуа, због чега су његове јунакиње често апстракције (Гонсалес дел Ваље 1990: 16). Штавише, од свих шпанских

писаца на прелазу између два века, Ваље-Инклан је најсвесније и најотвореније употребљавао књижевне стереотипе у сликама жене (Бидер 1992: 305). При обликовању женских ликова није се устручавао ни од употребе јасних алузија на архетипе, а чак и кад делује да су јунакиње жене у настајању и субјекти за себе, представљају искључиво идеолошко средство или пак пишчев алтер-его. Поред тога, кроз речи приповедача и мушких ликова, писац се неретко хвали статичношћу слика које користи: “¡Era tradicional que en el linaje de Brandeso los hombres fuesen crueles y las mujeres piadosas!”³³ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 512).

Покушаји да се Ваље-Инкланови женски ликови поделе у типове, до сада су резултирали у бинарној и редукционистичкој опозицији, и то најчешће у облику девице–блуднице. Међу девице, или, светице, убрајале су се одане и пожртвоване супруге попут доња Марије и Мадам Колет, девојчица као што је Адега, Максимиана, Марија Нијевес, Клаудинита, Симониња. У блуднице, међутим, сврставале су се Ђоле, Мари-Гаила, краљица Исабел, Лунарес, Ла Даифа, Ла Сини. Неке од проминентних јунакиња, попут Конђе, Сабелите и доња Лорете, пак, нису се уклапале у овај дуализам с лакоћом, али се њихова дилема смештала у границе те парадигме. Свака од њих је растрзана између импулса према моралном понашању и остварењу сексуалне жеље, између светости и блудности (Ендрјус 1991: 29). При том, полази се од типологије коју је сачинио Хосе Ортега и Гасет (José Ortega y Gasset). О Ваље-Инклановим јунакињама каже следеће:

“Las mujeres suelen ser o rubias, débiles, asustadizas, supersticiosas y sin voluntad, que se entreguen absorbidas por la fortaleza y gallardía de un hombre, o damas del «Renacimiento», de magnífica hermosura, ardientes y sin escrúpulos.”³⁴

(Ортега и Гасет 1966: 26)

Типизација пишчевих јунакиња се понекад сводила и на поједностављене поделе на оне које се подударaju с сликом фаталне жене, с једне стране, и на оне које се не подударaju с њим. Тако, фаталним женама у правом смислу те речи сматрају се само Тула Варона и Аугуста, будући да једине не показују грижу савести ни кајање за своје моралне преступе, док све остале јунакиње поседују одлике које их не чине фаталним женама.

Кад је у питању модел фаталне жене код Ваље-Инклана, пак, у тенденцији да се све јунакиње разврстају на фаталне и не–фаталне жене, неретко се њима сматрају искључиво јунакиње попут Мари-Гаиле, Росе ла Галане, и Пепона и Синибалда (Бамонде Травесо 2009: 744).

Иако постојећи модели пишчевих женских ликова носе различите називе, најчешће се називају фаталном и крчком женом, при чему су се у крчке жене традиционално убрајале Марија Росарио, њена мајка принцеза Гаетани, Конђа. Ова подела се релативно усложњава уношењем и типа адолесценткиње или девојчице, те се укључују и ликови Беатрис, Росарито, Максимине и Адеге. У фаталне жене, пак, најчешће и искључиво се убраја лик Ђоле (Гамбини 1992: 599–609). Слични покушаји класификације пишчевих јунакиња подразумевају дихотомију анђеоска госпа, односно прерафаелска дама, и

³³ „Била је традиција у лози Брандесо да су мушкарци округли, а жене милостиве!” (Ваље-Инклан 2007: 157).

³⁴ „Жене су обично плаве, слабе, плашљиве, сујеверне и без сопствене воље, те се предају поништене снагом и привлачношћу неког мушкарца, или су ренесансне даме, величанствене лепоте, страствене и без скрупула.” (превод: ауторка).

фатална жена, при чему се тежи доказивању да се у, рецимо, Ћолином лику, сажимају елементи оба типа (Сантос Сас 2008: 91–110).

На истој равни, Ваље-Инкланове јунакиње су се посматрале у односу на модернистичку естетску парадигму фаталне и идеалне жене. Да би се овај модел прилагодило природи пищевих јунакиња, прибегавао је стварању типа тзв. побожне девице и побожне блуднице, са жељом да се истакне побожност која доминира јунакињама. Тако су се међу побожне девице сврставане Росарито, Марија Росарио, Максимиана, Марија Нијевес, Марија Фернанда и Марија Исабел. У побожне прељубнице, с друге стране, убрајале су се Ћоле, Хулија, Тула Варона, Октавија Сантино, и Курита (Паолини 1986: 30–34).

Постоје, осим тога, и друге естетско–идеолошке типологије пищевих јунакиња, које укључују следеће категорије јунакиња: ружичасте, црно–локнасте, пред–пубертетске, мајчинске, креолске или прерафаелске, усредсређене првенствено на пред–есперпентске фазе стваралаштва (Лев 2000: 478).

Са идејом да се сачини што потпунија типологија која би обухватила широк спектар женских ликова који нуди Ваље-Инкланово дело, те да би се превазишла постојећа парцијалност и неподударност у њиховој класификацији, предлаже се следећа структура:

- Девица
 - Идеална девица
 - Жена која чека
 - Удовица
 - Уседелица
- Заводница
- Прељубница
- Уметница
- Супруга и мајка
 - Напуштена супруга
 - Идеална мајка
 - Оштроконца
 - Деструктивна мајка
- Жена као симбол човечанства
- Мудра жена
 - Стара служавка
 - Вештица
- Пала жена
- Ратница

У тип идеалне девице уврштене су Марија дел Росарио (María del Rosario) и Марија дел Нијевес (María del Nieves), Марија Фернанда (María Fernanda) и Марија Исабел (María Isabel), Максимиана (Maximina), док су примери жене која чека Росарито (Rosarito), Фелиће (Feliche), Еулалија де Редин (Eulalia de Redín), Естрелја (Estrella), Беатрис (Beatriz) и Манолита (Manolita). Ликови удовица укључују маркизу де Редин (marquesa de Redín), доња Хуаниту (doña Juanita) и Кармен де Уклес (Carmen de Uclés), а уседелице, иако малобројне, представљају истакнуте јунакиње и у њих се убрајају Амада де Камараса (Amada de Camarasa), Марија Долорес (María Dolores), тетка Росалба (tía Rosalba) и неименована старичина ћерка.

Тип заводнице обухвата само две јунакиње, и то Толе (Chole) и Тулу Варону (Tula Varona), док су у тип прелјубнице уврштене Октавија Сантино, Еулалија (Eulalia), Конђа (Concha) и Марија Антонијета (María Antonieta). Пишчеве уметнице су Аугуста (Augusta), Росита (Rosita), Хулија (Julia), Курита (Currita), маркиза Каролина (marquesa Carolina), краљица Исабел (reina Isabel), доња Леополдина (doña Leopoldina), и доња Балдомера (doña Baldomera).

Примери супруга и мајки су Флоријана (Floriana), доња Марија (doña María), доња Серафина Пералта (doña Serafina Peralta), доња Лаурита (doña Laurita) и доња Роса (doña Rosa). Супруге и мајке су, осим тога, често неименоване јунакиње и јунакиње скрајнуте на периферију наратива или пак јунакиње које играју традиционалну улогу супруге или мајке попут монахиња и искушеница, иако не у световном смислу. Лик оштроконце се може свести на Мадам Колет (Madama Collet), док деструктивних мајки има прегршт: често подразумевају и саме протагонисткиње у њиховим односима са својим ћеркама, али ипак доминирају ликови мајки самих протагонисткиња. Примери су доња Соледад (doña Soledad), доња Адега (doña Adegа), између осталих.

Ликови женâ као алегорије човечанства, с друге стране, обухватају Адегу (Adegа), Антонију (Antonia), Беатрис (Beatriz), Бланку Флор (Blanca Flor) и Хинебру (Ginebra), док је лик мудре жене шаролик.

Такође, тип старе служавке је присутан у скоро сваком Ваље-Инклановом делу с мањим разликама. Ту спадају Микаела ла Галана (Micaela la Galana) и Микаела ла Роха (Micaela la Roja), мајка Крусес (madre Cruces), мати Патросинио (madre Patrocinio), доња Пепита (doña Pepita), Канделарија (Candelaria), Андреиња (Andreiña) и доња Малвина (doña Malvina). Међу мудре жене се могу убројити и јунакиње које нису нужно служавке али обављају сличне функције, попут доња Хилде (doña Gilda), доња Монће (doña Moncha) и доња Бените (doña Benita). У ликове вештица и селестина се могу сврстати доња Кика (doña Quica), Роса ла Галана (Rosa la Galana), госпођица Гвадалупе (señorita Guadalupe) и доња Лупита (doña Lupita), као и Хуаниља (Juanilla) и Карифанђо (Carifancho), доња Тадеа (doña Tadea), али и ликови неименованих вештица, подводачица, трачара и управитељки бордела.

Тип пале жене представљају маркиза Росалинда (marquesa Rosalinda) и Коломбина (Colombina), краљица Пакита (reina Paquita), доња Лорета (doña Loreta), Мари-Гаила (Mari-Gaila), Сабелита (Sabelita), Либерата (Liberata), Ла Даифа (La Daifa), Софи (Sofi), Хосепа (Josepa), Росина (Rosina), Пепона (Pepona), Пакита (Paquita) и Херома (Jeroma).

Ликови ратнице, пак, укључују Девојку (Mozuela), Синибалду (Sinibalda), Мари-Хустину (Mari-Justina) и принцезу из Имберала (princesa de Imberal).

3.2.1. Девица

Марија дел Росарио, главна јунакиња новеле *Пролећна соната* представља лик идеалне девице. Она је смерна, побожна, на корак од ступања у монашки живот у ком, традиционално, постаје Христова невеста. Она је тамнокоса, светле пути, повучена и посвећена свом животном позиву. Њене сестре су контрастно описане: “María del Rosario era pálida, con los ojos negros (...) Las otras, en todo semejantes a su madre, tenían dorados los ojos у el cabello.”³⁵ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 32).

³⁵ „Марија дел Росарио је била бледа, црних очију (...). Остале, по свему налик на своју мајку, имале су златне очи и косу.” (Ваље-Инклан 2007: 12).

У први мах се чини као да је персонификација идеалне жене, међутим, показује одређену слабост пред заводничким моћима мушких ликова. У складу с Ваље-Инклановим приступом религији, што је Марија Росарио недодирљивија, чеднија и побожнија, то је протагонисти, маркизу де Брадомину, пожељнија. Њена љубавна епопеја, мада се не завршава силовањем и смрћу као што је то случај с неким другим ликовима девица, завршава се њеним психичким оболењем (Паолини 1986: 31–32). Наиме, како је то чест случај код Ваље-Инкланових јунакиња, и Марија дел Росарио завршава трагично: губи разум услед несрећне смрти своје сестре Марије дел Нијевес, којој је главни узрочник био маркиз де Брадомин.

Марија дел Росарио представља уједно архетип крхке жене, који је уведен у прерафаелском сликарству. Ова сликарска естетика је претворила жену у прелеп, деликатан објект, толико продуховљен да је почео да симболише светост. Више него што је стварна жена, она је визија и подсвесна пројекција. Оваква представа жене је била усвојена у књижевности с краја XIX века и прилагођена естетским идеалима: како је један од тих естетских идеала била и некрофилија, лепота се претварала у агонију и болешљивост. Марија дел Росарио је увек окружена прерафаелским мотивима: ружом, љиљаном, голубом, као маријанским симболима чистоте. Један од описа јунакиње, штавише, јасно указује на њено поистовећивање с богородицом.

Марија дел Росарио је потпуно пасивна јунакиња од које скоро да и не можемо сазнати ништа вербално. Она је попут појаве, а о њеним реакцијама сазнајемо кроз описе њених покрета, погледа, којима се приписује сугестивна заинтересованост од стране маркиза де Брадомина. Маркиз је уосталом, био убеђен да је женска доброта још краткотрајнија од њихове лепоте: девојчина побожност га није одвраћала од намере да је заведе, убеђен у то да је спиритуална љубав само сублимирана еротска жеља.

Пробудивши се сутрадан и гледајући кроз прозор, маркиз је уживао у пријатном погледу на сестре, како шетају с набраним ружама као у древним митовима. Карактеризација протагонисткиње, предмета маркизове пожуде, обилује библијским мотивима и подвргнута је крајњој идеализацији. У једном наврату, на рамену Марије дел Росарио је стајала голубица, што је протагонисту асоцирало на невиност, љупкост и тајанственост једне алегорије. Осим тога, руке су јој и саме изгледале као беле голубице, а сунчеви зраци који су се помањали кроз густе крошње врта изгледали су као запаљене мистичне воштанице. Читав врт је обиловао цвећем, дрвећем, жбуњем и фонтанама са статуама тритона и сирена и других античких бића и мотива. Хришћански мотиви, односно, мистично осећање, преплићу се с паганским елементима, виталистичким и карналним, те се такав парадокс разрешава само у маркизовим жељама. Штавише, посматрајући Марију дел Росарио, маркиз је осећао да му срце испуњава љубав налик на мистични пламен: све његове страсти су се прочистиле у тој светој ватри.

Марија дел Росарио је неретко само предмет маркизовог погледа и тумачење њене слике претвара све духовно у световно. Рецимо, посматрајући је док слуша мису, маркиз је мислио о Марији дел Росарио да је била округна као све светице које чисте душе машу девичанском песницом. Признао је да више воли оне жене које су, пре него што су постале светице, биле грешнице. На жалост, Марија дел Росарио није желела да схвати да њена судбина није тако лепа као судбина Марије Магдалене и није знала да су искушења нешто најбоље у светости.

Другачије речено, маркиз је био самоуверен да познаје женску природу боље од самих жена и желео је да по сваку цену потврди своја уверења. Будући да се сматрао

стручњаком за жене, стављао их је у генеричке категорије и тумачио њихове покрете, погледе, речи, у складу с моделом жене који је имао као приручник. Наиме, сваки поступак Марије Росарио, маркиз је схватао на онај начин који би му у одређеном тренутку посматрања највише неговао нарцисистичку потребу за потврдом ега (Алонсо Иглесијас 1998: 235).

Слично, у наредним навратима, као кад ју је посматрао док дели милостињу, маркиз је дошао на закључак да је Марија дел Росарио била идеалан лик светих кћери принчева и краљева: девојака узвишене лепоте које су својим нежним рукама лечиле лепрозне. Њена душа, веровао је, горела је светим пламеном. Марија дел Росарио је апстрахована до крајњих граница: она није живо биће, она је уметничко дело, књижевни лик или религијски мотив, другим речима неживо биће као прималац посматрачевих судова, запажања. На неки начин, она је протагонистина и приповедачева марионета, будући да је у потпуности лишена своје воље и личности.

Штавише, настављајући своја размишљања док је посматрао Марију дел Росарио која је немо плакала и блистала, невина и лепа као мадона, усред гомиле прљавих просјака који су прилазили да јој пољубе руку, маркиз се присетио старих слика из једног самостана, прерафаелских платана која је у својој испосничкој ћелији насликао неки непознати монах, занесен простодушним чудима из легенде о краљици из Тирингије:

“*María Rosario lloraba en silencio, y resplandecía hermosa y cándida como una Madona (...) Yo recordé entonces los antiguos cuadros, vistos tantas veces en un antiguo monasterio de la Umbría, tablas prerrafaélicas que pintó en el retiro de su celda un joven desconocido.*”³⁶

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 349)

Закључио је, осим тога, да је Марија дел Росарио имала своју лепу легенду: живела је у палати као у самостану. Кад би излазила у врт, носила је сукњу пуну лаванде, а кад би почела да обавља неки монашки посао рукама, ум јој је сањао свете снове, невине као Исусове параболе. Веровао је да је сигурно желела да палату претвори у уточиште за старе и немоћне, сирочад и умоболне и да се надахњивала причама о светим принцезама које су у својим замковима прихватале ходочаснике из Јерусалима. Марија дел Росарио, према описима које је из своје перспективе давао маркиз, била је нестварна јунакиња, небеско биће, без мане: управо због тога је пожелео да њену невиност и чистоту уништи, да је учини онаквом каквим је сматрао све земаљске жене.

Како је већ истакнуто, маркизов гротескан покушај завођења Марије дел Росарио завршава се трагично. Покушавајући да помири две крајности у својој визији жена: крајности светице и блуднице, постаје главни узрочник смрти најмлађе од сестара: петогодишње Марије дел Нијевес, која, као и остале сестре, има плаву косу, симбол њеног анђеоског лика. Осим тога, како њено име само сугерише, девојчица означава белину, невиност и жртву (Паолини 1986: 33). Наиме, Марија дел Нијевес пада с терасе и умире, током ноћи у којој је маркиз ушао у одаје Марије дел Росарио како би начинио одлучујући корак у свом завођењу. Маркиз је, потом, Нијевес узео у наручје, а уплакане сестре су притрчале и преузеле девојчицино тело: алузија на маркизово ношење мртвог тела још

³⁶ „Марија Росарио је плакала у тишини и сијала је прелепа и невина као мадона (...) Ја сам се присетио онда старих слика, виђених толико пута у једном старом манастиру у Умбрији, прерафаелских платана које је насликао повучен у својој ћелији један непознати младић.” (Ваље-Инклан 2007: 26).

једне жртве свог завођења, Конђе.

Симболична сцена чини декадентну верзију преношења тела младе преко прага и уласка у брачни кревет. Метонимијски се доводи у везу и с губитком невиности у митовима попут Хадовог преношења Персефониног тела³⁷ (Лев 2000: 481–482). Марија дел Росарио у тим тренуцима добија нервни слом.

Како су се протагонистини патетични покушаји коначно завршили уништавањем невиних живота, маркиз је побегао из породичне палате Гаетани. Ипак, остао је и даље при својим убеђењима о женама и њиховој похотној природи као и унутрашњем сукобу и агонији које проживљавају због наметнутих религијских морала и скрупула. Он, пак, као мушкарац, није осећао тај сукоб и можда се управо у жељи да и његове љубавнице превазиђу тај конфликт и парадокс, и у сажаљењу које је осећао према њима посматрајући их како пате услед спутане воље, огледа његова субверзивност.

Посве најсличнија Марији дел Росарио и Марији дел Нијевес, јесте јунакиња по имену Росарито, из истоимене приче. Она дели судбину с обема наведеним јунакињама. Ипак, за разлику од Марије дел Росарио, идеалне девице, Росарито више одговара типу жене која чека. Она је склонија томе да постане жртва завођења: иако пасивна, није потпуно равнодушна према протагонисти и рођаку своје бабе, дон Хуану Мануелу. О разлици у снагама њихових светости говори и симболика њихових имена: име Марије дел Росарио има снажнији духовни призив који упућује на богородицу, док име Росарито упућује само на бројаницу.

Упркос томе, у причи *Росарито* је посебно стављен акценат на јунакињину побожност, кроз описе о томе да је кресе чистота и доброта богородице, прерафаелска чедност, и способност покајања Марије Магдалене. Из тога следи да је Росаритина алегоријска улога персонификација духовности и невиности. Росарито је описана као плавокоса девојка, бледог тена боје слоноваче, љупког и нежног тела, којим је подсећала на наивне мадоне насликане на позадини са звездама. Руке су јој биле бледе као руке неке светице, мистичне и горуће, те су деловале истањене услед трења бројанице током молитава.

Росарито је прича о завођењу као метафори за борбу добра и зла. Наиме, наратив прати протагонисткињу која једне вечери седи на небо–плавом каучу од дамаска и плете чарапе за свог млађег брата, будућег грофа од Селе. На другом крају кауча, наслоњена на сточић, дремала је њена баба грофица од Селе, а у соби је био и свештеник који је читао молитве. У том, протагонисткињи се учинило јој се да је у мрачном и мистериозном дворишту обасјаном месечином, угледала дон Хуана Мануела. О њему су кружиле невероватне приче: наиме, кад се вратио из свог првог бекства потпуно оседео већ у тридесетој години, присталице либералне партије и његове колеге, говорили су како су га прерушили како би га спасили смртне казне. Међутим, госпођице из околине, које су сада све у позним годинама и својим унукама с носталгијом рецитију стихове Хосеа Сориле (José Zorrilla), развиле су теорију да је оседео због трагичне љубави. На крају крајева, ти

³⁷ Према миту, Персефона је била ћерка богиње пољопривреде, Деметре. Персефону је отео Хад и одвео је у подземни свет где ју је начинио својом женом. Деметра је на све начине покушавала да нађе своју ћерку, а у међувремену је запоставила усеве и људи су гладовали. У преговорима с Хадом, он је пристао да је врати под условом да не поједе ништа из подземног света. Међутим, мало пре него што је требало да крене назад, Хад ју је преварио и навео да поједе неколико семена нара. Због тога је била принуђена да трећину или половину године проведе у подземном свету, а остатак године с Деметром и осталим боговима на земљи. Док Персефона проводи време с Хадом, на земљи влада зима и њена мајка не успева да обавља своје дужности.

догађаји су се збили у време романтизма: колико је пута Росарио слушала ту причу на књижевним вечерима своје бабе и деде.

Присећајући се прича о идалгу уз које је одрасла, снажно се алудира на народну књижевност и усмену традицију која се као вредност традиционално приписује женама. Наиме, Росарито се њима надахњује и, уосталом, уливају јој страх, мада сугестиван и узбудљив: уједно и елемент мазохизма код јунакиње.

Чињеница да Росарито не уме да чита, представља истовремено пародију романтизма и готике, као и анахроног, земљопоседничког племства (Дејвис 1994: 144–146), али и традиције женске необразованости и упућености на усмену традицију: на свакодневно, неписано, забрањено што се испољавало на једине доступне и прихватљиве начине. У складу с тим, она сажима у себи женску опрезност, женску везу с усменом традицијом и побожношћу. Ипак, у овом стереотипу женске против-традиције се може уочити и субверзивни потенцијал: мушки јунак је по први пут виђен кроз женски поглед, као еротски објект. Једино присутни свештеник не бива обрлаћен Монтенегровом појавом нити заведен женским легендама које величају његову мужевност, те не одустаје од свог првобитног става (Бидер 1994: 159–161).

Дон Хуану Мануелу пажњу истог тренутка привлачи Росарито: посматрајући њен лик из угла типа жене која чека, Росарито се у том смислу описује на веома сугестиван начин: “Acaso había sentido el peso magnético de aquella mirada que tenía, la curiosidad de la virgen y la pasión de la mujer.”³⁸ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 82).

Додирнуо ју је по глави, наводећи је да подигне стидљив поглед ка њему и уз вештине завођења које је још у младости усавршио, рекао јој је да много личи на сестру свог деде и да би је због тога свуда препознао. У једном наврату, тражећи њен поглед, изјавио је да га њене очи подсећају на друге које су много плакале због њега. Запазивши да је, према његовим речима, превише лепа да би била срећна. Росаритине две златне плетенице су одисале прерафаелском чедношћу. Росарито је дрхтала услед мушкарчеве близине као и свака девица. Желела је да побегне од његових доминантних и хипнотичких очију, али су чини биле отпорне на њену вољу. Монтенегро их је одржавао необичним погледом, тиранским, а она уплакана, побеђена, покрила је лице рукама.

Нимало суптилно и у више наврата, Ваље-Инклан описује беспомоћност и слабост женског тела и воље, насупрот мушкој одлучности и деспотском ставу. Јасно је да се оваква неуједначеност моћи види као природна и осим тога, пожељна:

“El emigrado la retuvo con un extraño gesto, tiránico y amante, y ella, llorosa, vencida, cubrióse el rostro con las manos, ¡aquellas hermosas manos de novicia, pálidas, místicas, ardientes.”³⁹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 217)

Након што је грофица одбила да племићу и рођаку припреми коња за даље путовање, омогућила је Росарито да постане посредница и јунакова спаситељка. Дајући предлог начина на који би грофица могла обезбедити коња дон Хуану Мануелу, Росарито је јунаку вратила моћ и доминантност које дефинишу његову мужевност будући да је коњ

³⁸ „Можда је осетио магнетску тежину оног погледа који је имао, радозналост девице и страст жене.” (превод: ауторка).

³⁹ „Дошљак ју је ухватио необичним покретом, тирански и љубавнички, а она, уплакана, побеђена, сакрила је лице рукама: оним дивним рукама једне искушенице, бледим, мистичним, горућим.” (превод: ауторка).

традиционални симбол мужевности. Самим тим поступком, осигуравајући његово бекство, јунакиња је себе ставила у потчињен положај (Бидер 1994: 161). У том тренутку, грофица од Селе је наредила да се дон Хуана Мануела припреми одаја у којој би одсео до јутра: Росарито је, при том, добила задатак да му осветли и покаже пут. Преплашена и збуњена, изгледала је као каријатида, идеална фигура заробљена на граници другог живота. Била је тако бледа и тужна да је стварала утисак непосредне близине смрти. Наредна сцена, пак, тиче се грофице од Селе која затиче Росарито мртву: срце јој је било прободено њеном иглом за косу, а плава коса расута по јастуку, трагична и магдаленска.

Росаритино убиство представља симбол потпуне мушке доминације: њена потпуна пасивност подразумева реафирмацију мушког идеала, док уједно почива и на женском идеалу мучеништва и саможртвовања (Бидер 1994: 169, 171).

Контраст захваљујући ком се истиче јунакињина недужност, виктимизованост и девичанска стидљивост, постиже се на еротском плану дела. Будући да се прича завршава својом кулминацијом, Росаритиним силовањем и убиством, женско тело је представљено као место сукоба између мушкарца и жене (Сибреиро 2008: 452–453). Чак и након таквог злочиначког чина, кроз слику њеног оскрнављеног тела у први план избија естетицизам. Таква потресна театарност и извештаченост, иако метафорички упућују на борбу између добра и зла, носе и субверзивну поруку: женско тело је предодређено за жртвовање.

Поред тога, писац се и у причи о Росарито и њеној смрти и с другим јунакињама, попут Марије дел Нијевес или, касније, Конђе, служи посмртном сликом на којој се крв појављује на пределу лица и чела. У питању је, пак, слика губитка невиности, заснована на Фројдовој теорији о путовању крви из полних органа ка челу (Лев 2000: 482).

Протагонисти приче *Росарито*, сама јунакиња и дон Хуан Мануел, потчињени су родним поларизацијама које даље служе за развој историјско–политичких алегоричких, те су њихове карактеризације под утицајем друштвеног контекста родних улога и правних положаја. Историјско–политички план овог дела се тиче политичке ситуације Шпаније, у чијој је основи сукоб традиционализма и либерализма. Улогу заштитничког оца према Росарито преузима њена бака грофица од Селе, дон Хуан Мануелова рођака. У том тумачењу, дон Хуан Мануел Монтенегро је персонификација споја традиционалних, нових деветнаестовековних и романтичарских идеја. Иако чува у себи неке одлике традиционализма, као што су патријархалне вредности и мизогинија, уједно је и носилац новијих идеја попут либерализма. При том, будући да је Росарито везана за херметичан простор у ком време не тече, изолована на имању, пре је она носилац елемента традиционалног, те се јунакова трансгресија тумачи као раскид с традицијом (Бидер 1994: 159).

Слично, поред историјско–политичког и родно–стереотипског плана, Ваље-Инклан развија и друштвени план који се огледа у обради друштвених институција какви су брак и религија. Иако је Дон Хуан Мануел носилац пре свега либералних идеја, његови ставови по питању жене су и даље конзервативни. Порука која се шаље, према томе, јесте да ни у либералном друштву нема места за једнакост и равноправност жена. Иако Дон Хуан Мануел не представља институционализован патријархат, већ девијантну, неконтролисану мужевност, на примеру ове приче видљиво је да промена политичког система не би ништа суштински променила у животима жена. Примера ради, након што се уверио да Росарито није наследница своје породице, будући да има млађег брата, сматрао је да силовањем и убијањем Росарито неће бити нарушен поредак примогенитуре.

Осим тога, Монтенегрова немоћ да потисне сексуалне инстинкте, као и његово

кршење инцест табуа, у фројдовском тумачењу указује на пропаст шпанске цивилизације. Такође, на елементе фројдизма упућују и његов нагон ка смрти: садизам и деструкција.

Настављајући своју традицију обликовања побожних девица, Ваље-Инклан ствара и ликове Марије Фернанде и Марије Исабел, споредних јунакиња у *Јесењој сонати*. Скоро по правилу, описане су анђеоским епитетима и симболишу невиност и неисквареност. Као и у *Пролећној сонати*, свака јунакиња носи име Марија, а често се у описима доводе у везу с белим голубом (Паолини 1986: 33). Уосталом и као што то често бива код Ваље-Инклана, сугестивност њихових имена указује на то да имају плаву косу и златасте очи у складу с канонима прерафаелске естетике.

Марија Фернанда и Марија Исабел, пак, јављају се и у другим делима или у обрадама *Јесење сонате*, као што је драма *Маркиз де Брадомин: романтични разговори*. Ту се сазнаје и то да се образују у манастиру, као додатна потврда њихове изражене духовне димензије. У разговору с породичним свештеником, који се распитивао о градиву које усвајају у манастиру, испоставља се да ниједна девојчица, па ни њих две, не разумеју рачун, иако су успеле да савладају веронауку (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 142–143). Стога, не би значило да се одлази предалеко у тумачењу те сцене као сцене женске стереотипизације: да жене нису предодређене за науку колико за усвајање патријархалних религија и идеологија.

У *Зимској сонати*, с ликом девице у вези се јавља Максимина, млада девојка или пак, жена–девојчица, како сама себе описује, која је заведена од стране свог оца, сада већ остарелог маркиза де Брадомина.

Наиме, рањен у ратном сукобу, маркиз је морао да се опоравља од ампутације руке: у питању је јасан аутобиографски мотив, будући да је та судбина задесила и самог писца. Поставши свестан димензија свог страдања, као старом заводнику маркизу је прва мисао била питање како да прилагоди своје ново држање пред женама, да би његова сакатост била поетична. Посматрао је припреме за ампутацију и осетио горак и окрутан ужитак, потискујући женско осећање сажаљења које се рађало у њему због сопствене несреће. Понос, његова велика врлина, давала му је снагу, тако да није испустио ниједан звук током операције. У манастиру, маркиза је неговала млада искушеница и ученица, Максимина, петнаестогодишња девојчица ниског раста, баршунастих, тужних и осећајних очију, сасвим налик на Хосефину Бланко.

Маркизова површност долази до нарочитог изражаја када прва реакција и мисао коју је у њему изазвала Максимина јесте да је ружњикава:

“Yo sentí en alma llena de ternura por aquella niña de los ojos aterciopelados, compasivos y tristes. La memoria acalenturada, comenzó a repetir unas palabras con terca insistencia:

– ¡Es feúcha! ¡Es feúcha! ¡Es feúcha!...”⁴⁰

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 569)

У једном од сусрета с Максимином, протагониста се усудио да је пољуби и да од ње изнуди изјаву љубави. Након тог догађаја, девојчица је побегла у своју ћелију. У складу са својом естетиком недоречености, из каснијег разговора између маркиза и сестре

⁴⁰ „У души сам осетио нежност према оној девојчици сомотних очију, сажаљивих и тужних. Узаврело сећање је почело да понавља неке речи тврдоглавом упорношћу: – Ружњикава је, ружњикава је, ружњикава је!...” (превод: ауторка).

Симоне, није јасно шта се десило с Максимином. Извесно је да јој је све испричала, али остало је нејасно да ли је извршила самоубиство, побегла из манастира или се само исповедила, мада је најсугестивнија слика о њеном самоубиству. Згранута схвативши у том тренутку да је маркиз све време потајно знао да је девојчица његова ћерка и да га то није спречило у намери да је обешчисти, отерала га је из манастира. Још једном се покушај скрнављења невиности и светости завршава трагично по жену, искључиво девицу, као немоћну жртву.

У складу с владајућом естетиком, крајем XIX века честа тема уметничких дела је било девојчицино одрастање у жену (Гамбини 1992: 608). О овој одлици портрета сазнајемо из уста самог маркиза де Брадомина: “Yo callaba, sintiendo sobre mí el encanto de aquellos ojos poblados de sueños. ¡Ojos de niña, sueños de mujer! ¡Luces de alma en pena en mi noche de viejo!”⁴¹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 574). Да би описао Максиминоу, Ваље-Инклан прибегава флоралним мотивима, чиме продуховљује њену чистоту уз алузију на фрањевачки ред: “La niña me miró, con los labios trémulos, abiertos sobre mí sus grandes ojos como dos florecillas franciscanas de un aroma humilde y cordial.”⁴² (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 572).

Максиминоа као и остали ликови девојчица, пре су симболи невиности, чистоте, врлине и неискварености. Разлог због ког маркиз де Брадомин жели да заведе Максиминоу је управо зато што су све његове младалачке љубави сада већ жене у зрелим и позним годинама, чије искуство и знање га одвраћа. Желећи да га с љубављу посматрају очи девојчице, он се опредељује за још једно, последње освајање невиног женског срца. Свестан да с ампутираном руком не може бити привлачан као пре, да су његове љубавнице из прошлости сада и саме остариле и постале побожне, бира Максиминоу као слабу мету која би могла да га оживи, да оснажи његов нарцисизам и потврди његов заводнички идентитет. Маркиз де Брадомин је свестан пролазности живота, близине смрти, али упркос свом атеизму, он не запада у депресију, већ ту животну тескобу покушава да преточи у празне покушаје завођења, да је заборави и сублимира. Познато је, осим тога, да маркиз де Брадомин увек бира побожне жене, будући да је контраст између телесне страсти и верског осећања оштар, те завођење такве јунакиње представља већи подухват и изазов за њега. Управо Максиминоа борави у манастиру као искушеница, са жељом да се замонаши или пак да се образује у манастирском духу.

За разлику од осталих ликова девица које су одисале божанском и несвакидашњом лепотом, свестан да су његове заводничке моћи на измаку, маркиз заводи и своју не тако лепу ћерку. Нова морална трансгресија маркиза де Брадомина, инцест, његово потпуно одсуство морала, ставља га у ред јунака деструктивне сексуалности. Максиминоа, с друге стране, представља још једну недужну девицу и жртву исте те деструктивности. Ако се посматра у својој улози ћерке, и самим тим, потпуно обесправљене јунакиње, учиће се и у осталим пишчевим делима скоро па правилност на основу које су ћерке жртве својих очева.

Надовезујући се на девице маркиза де Брадомина, у роману *Двор чудеса* као дворска дама једне од главних јунакиња дела, маркизе Каролине, појављује се млада и, неизоставно, побожна, Фелиће Бонифас. Она је скрупулозна, побожна девојка која воли да

⁴¹ „Гутао сам, осећајући на себи чари оних очију препуних снова. Очију девојчице, снова жене! Светла мучене душе у мојим старачким ноћима!” (превод: ауторка).

⁴² „Девојчица ме је погледала, с дрхтавим уснама, отвореним очима које су ме гледале као два фрањевачка цветића скромне и срчане ароме.” (превод: ауторка).

чита. Ипак, није у потпуности имуна на суптилна удварања маркиза де Брадомина. Фелиће, с друге стране, игра улогу коју метафорички представљају историјске или књижевне личности. У међусобном разговору с Каролининим мужем, маркиз покушава да је одврати од религијског заноса:

“– A mí me gusta este páramo, y soñar con ser una Santa Teresa.
– Más propio de aquí, es Don Quijote. Pero con esas ideas acabarás
entrando en un convento.”⁴³

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1243)

Честа тема разматрања других ликова о Фелиће, јесте пролазност њене младости и опасности од чекања: коначно, постоји могућност да ће се или замонашити или да ће остати уседелица: “¡Feliche es muy buena, y si se pone en amores será para casarse!; Se le está pasando el tiempo! ¡Lástima esa juventud malograda!”⁴⁴ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1296).

Иако упечатљива, Фелиће је споредна јунакиња која се јавља повремено у ширим контекстима. Њен лик се јавља и у наредном делу трилогије *Иберијска арена*, под насловом *Живео мој господар*.

Фелиће, као наслеђе из првог романа трилогије, јавља се веома кратко, али је улога у којој је приповедач описује од велике важности. Отелотворује, наике, стереотип женске потчињености који код Ваље-Инклана неретко иде и до граница мазохизма: “Feliche, agacelada, miró a Bradomín. Era feliz sometiéndose a la voluntad del amado, apretando los lazos de su enamorado cautiverio”⁴⁵ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1680). Јунакиња се, дакле, потчињава вољи свог вољеног, и свесно се ставља у потчињен положај: љубав је описана као заточеништво, али и као натприродна сила која има моћ да зачара и зароби жену.

У трећем делу трилогије, пак, у роману под насловом *Штих у пику*, посредно се сазнаје о Фелићиној даљој судбини: верила се с Брадомином упркос томе што је био двоструко старији од ње, а кружиле су и не тако поуздане приче о њиховом венчању. Мада је њен брат Адолфито покушао да је одврати од те намере, Фелиће је очигледно показала одлучност какву иначе пишчеве девице из ранијих фаза не поседују. Ово је уједно и један редак пример братско–сестринског односа, где се назире патријархална улога коју брат преузима у одсуству оца да управља сестрином разменом с другим мушкарцем. Ипак, Фелиће, будући да се не обазире на Адолфитове покушаје да се начини господарем њене воље, показује и елементе лика ратнице.

Још једна јунакиња која није у потпуности поклекла пред удварањима својих бројних удварача, јесте Еулалија де Редин. Као споредни лик се јавља у разним пишчевим делима, нарочито у причи *Давно књижевно вече* и у трећем роману из трилогије *Карлистички рат*, под насловом *Поглавице из давних времена*. Будући да је живела са својом бабом, маркизом де Редин, политички и друштвено активном женом, на књижевним вечерима и окупљањима је неретко била на мети удварача из дипломатских и војних кругова. Ипак, Еулалија је јунакиња која се није обазирала на туђе погледе: потпуно је пасивна и несвесна суптилних знакова пажње.

⁴³ „– Мени се допада ова природа, и да сањам да постанем као Света Тереза. – Овде би више припадао Дон Кихот. Али с таквим идејама ћеш на крају завршити у манастиру.” (превод: ауторка).

⁴⁴ „Фелиће је баш добра, и ако се посвети љубави то ће бити ради удаје! Пролази јој време! Штета због те проћердане младости!” (превод: ауторка).

⁴⁵ „Фелиће, плашљива, погледала је Брадомина. Била је срећна што се потчињавала вољи свој вољеног, затежући уже свог љубавног заточеништва.” (превод: ауторка).

Једини према коме није показивала ледену равнодушност био је Хорхе, војвода од Ордакса, који је живео растављен од своје супруге и био неупућен у љубавне везе које је његова супруга имала с другим мушкарцима. Еулалијина и Хорхеова вербална интеракција је била одвише кратка и није резултирала даљим развојем радње на тему њиховог односа или личности и поступака, те је вредна само узгредног помена. Ипак, довољно је наглашена чињеница да Еулалија није била потпуно имуна на Хорхеа: иако стидљива не устручава се да му пребаци његов брачни статус као препреку њиховом односу.

Еулалија, осим што је неговала своју тетку, покушавала је да посредује у помирењу између свог брата Атиле и њихових родитеља. Према брату је показивала забринутост сестринске љубави и била је склона емотивним потресима као резултат његових шала о тешком војничком животу. Другачије речено, Еулалија није представљена као еротска јунакиња. Напротив, потпуно усредсређена на своју посредничку улогу миротворке и на решавања породичних спорова, бринући за свог размаженог и неозбиљног брата, Еулалија је потискивала своје жеље и живела повучено животом старице.

Необичан лик девице, пак, јавља се у драми *Маркиза Росалинда*: у питању је Естреља. Наиме, на самом почетку драме, на сцени се појављују млада Естреља и госпођа по имену Алдонса, која је води у манастир. Естреља се жали на то да је несрећна у манастиру, те да се у њему осећа као у кавезу: сасвим супротно уобичајеним ликовима пишчевих девица које прижељкују манастирски живот. Естреља се, потом, у очајном расположењу опрашта од оца, који том приликом испољава своје напредне идеје о женској слободи:

“Estrella: Dice mi dueña que al altar
Desde el convento han de llevarme.
¿Pero cuándo voy a jugar
Si me sueltan para casarme?
El marqués: Juega siempre sin el cuidado
A tropezar en el vestido.
Que no te detenga el tocado,
Ni los años, ni tu marido.
Hay abuela que hila su rueca
Y mece un ensueño infantil,
Como si fuese una muñeca
Hecha de tul y de marfil.”⁴⁶

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 610)

Млада Естреља у разговору с Алдонсом потврђује превласт интуиције над разумом када је у питању разумевање мистериозних космичких знакова (Умпјер 1992: 511). Наиме, У разговору с госпођом упућује на мистериозна знања космоса доступна онима који су спремни да отворе ум и да их прихвате. На госпођино запажање да је то превише науке за њу, девојка одвраћа речима да је то ствар проста као простодушно срце (Никл 1984: 76).

Естреља тако отелотворује стереотип женске интуитивности. Осим тога,

⁴⁶ „Естреља: Каже ми госпођа да пред олтар / из манастира треба да ме одведу. / Али кад ћу да се играм / ако ме пуге кад ме буду удавали? // Маркиз: Увек се играј не бринући / да ћеш се спотаћи на хаљину. / Нека те не спрече ни марама, / ни године, ни твој муж. / Има старица које врте своја вретена / и негују свој сан из детињства, / као да је лутка / направљена од тила и слоноваче.” (превод: ауторка).

представља и носиоца стереотипа женске ирационалности, детињастог ентузијазма. Наиме, Естреља прижељкује да је птица, да има крила и да може да лети тако да јој само небо буде граница, а госпођа јој објашњава да у манастир мора да оде зато што засењује својом лепотом и младошћу друге даме на двору, а нарочито своју мајку. Осим питања слободе, према томе, Естреља уводи у драму и тему старења и физичког пропадања. Такође, од госпође Алдонсе сазнајемо да маркиза Росалинда одлучује да пошаље своју ћерку Естрељу у манастир како својом младошћу не би доводила до изражаја њено старење:

“La dueña: Debíais ser más razonable,
Y comprender, señora mía,
Que a vuestra madre no le es dable
Teneros en su compañía.
Crecisteis tan sin reflexión,
Tan de la noche a la mañana,
Doña Estrella, que es un pregón
A la malicia cortesana.
Vuestra madre tiene esa queja,
Porque envejece de repente
Cerca de vos, y ella no es vieja
Ni lo será, seguramente.”⁴⁷

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 612)

Током Естрељине жалопојке, пак, један краљичин паж, девојчин удварач, опраштајући се од ње тражећи јој да се моли за њега како би на тај начин очувала сећање на њега. У овом разговору, сасвим у Ваље-Инклановом стилу, долази до мешања световне и духовне љубави, кад Естреља, одупирући се пажевим удварањима, прети да ће сећање на њега заменити мислима о богу.

Природа односа који је постојао између Естреље и њене мајке, маркизе Росалинде, пак, није новина у Ваље-Инклановом стваралаштву. Мотив ривалства и зависти између мајке и ћерке и њихова борба око мушке пажње изузетно је заступљена у пишчевим делима. Међутим, иако јунакиње у тим ситуацијама махом бивају несвесне таквих осећања, у овој драми маркиза Росалинда предузима јасне и одлучне кораке како би отклонила своју младу супарницу и не крије своје мотиве.

Ипак, поред питања женске слободе и ривалства старијих жена и млађих, драма обрађује још неке мотиве родне природе када је Естреља у питању. Примера ради, каснији преговори око склапања брака између Естреље и краљичиног пажа доспели су у фокус једног чина: Естрељин отац маркиз дон Флоријан и пажева мајка доња Роса, разговарали су о Естрељином миразу и о пажевом наследству, чији је део и даље био предмет судског спора, те постоји притисак са женикове стране породице да се износ мираза прецизно одреди. Према томе, упркос наизглед скоро па фантастичном драмском оквиру, радњи смештеној у ренесансно доба где се дешава стапање више нивоа фикције, разматрање финансијских аспеката склапања брака чини ово дело и родне односе уверљивијим од многих других.

⁴⁷ „Госпођа: Требало би да будете разумнији, / и да схватите, госпо моја, / да Вашој мајци не одговара / да будете у њеној близини. / Одрасли сте тако несмотрено, / тако преко ноћи, / Доња Естреља, што је весник / дворске злобе. / Ваша мајка има ту бољку, / што одједном стари / поред Вас, а она није стара / нити ће то бити, засигурно.” (превод: ауторка).

Још један проминентан лик девојчице је Беатрис, Аугустина ћерка из истоимене приче: алузија на Беатриче из Дантеове *Божанствене комедије*.⁴⁸ Представљена као наивно и невино створење, Беатрис је смештена и утопљена у пасторални амбијент. Међутим, она је жртва сопствене мајке која је убеђује да је њен љубавник, песник Атилио Бонапарте, заљубљен у њу и спремна је да им да благослов за венчање. Аугуста се одлучује на такву заверу, како би лакше правдала љубавников боравак у својој палати. Простодушна и лаковерна девојчица, која се пореди и с Монализом, чиме се алудира на паганску блаженост њеног лица, уверена у добре намере своје мајке, стидљиво и на свој безазлен начин узвраћа љубав песнику.

Беатрис, између осталог, представља још једну девицу која као пасторална јунакиња, означава прелазак из детињства у одрасло доба. Уједно, симболише и жртвовање невиног створења, честу појаву када је у питању пишчева обрада овог типа јунакиње. У складу с каноном, била је риђокоса, те још једном потврђује пишчеву наклоњеност прерафаелској естетици.

Пасторална сцена која надахњује песника Атилија, представљеног као немог посматрача женског спектакла, почиње оног тренутка кад му Беатрис предлаже да, као и јуче, оду да помозу краву и да пробају мед из кошница. Девојчини образи, раније бледи, сада су били црвени као емајл, тајанственост у њеном погледу се разишла и Монализин осмех је попримао тако сензуалан и искушитељски израз да је изгледао као Аугустин. Кад би Атилио разговарао с Беатрис, давао јој је право у свему, као краљици. Ипак, његове очи су биле приковане за њу, увек смеле и доминантне. Уз сву наивност једне девице, Беатрис је узбуђено говорила о Атилијевом јучерашњем обећању о томе да ће, инспирисан њеном мужем краве Маруће, написати *Световну пасторалу*.

Налик на Естрелу, Беатрис је жртва сопствене мајке, која слично као маркиза Росалинда не успева да остане имуна на завист и љубомору кад наједном примети да се њен план руши као кула од карата: њен љубавник у Беатрис види могућ предмет своје пожуде и, још горе, песничке инспирације. Осим тога, Естрелја представља пуку слику, песничку инспирацију утонулу у пасторални амбијент, као мотив њене неискварености и простодушности. Несвесна мајчине и Атилијеве преваре, јунакиња уједно представља марионету, експонат чисто естетске конструкције.

Међу Ваље-Инклановим девицама јављају се и малобројни ликови слабоумних јунакиња, које су услед свог стања, стављене изван друштвених и моралних правила. Брак и љубав, према томе, остају за њих нешто што је недостижно. Примера ради, у роману *Тиранин Бандерас*, о лику умоболне жене се сазнаје у више наврата кроз роман: поред Манолите, Бандерасове ћерке, која је под сталним надзором слуга, сазнаје се и о једној проститутки из бордела, од које због менталног поремећаја који има, нема много користи за друштво и поредак.

Манолита, пак, јавља се у два наврата: једном кад неочекивано, у спаваћници, заривајући нокте у косу и панично трчећи врешти, побегавши из своје собе, и други пут на самом крају романа, кад тиранин Бандерас увиђа неминовност свог пораза. Да би је спасао понижења својих противника, он је убија на најсвирепији начин уз епопеју о томе како је бескорисна за испуњење својих животних дужности, а то је ступање у брак:

“¡Нiја mía, no habéis vos servido para casada y gran señora, como pensaba este pecador que horita se ve en el trance de quitarte la vida que te dio

⁴⁸ У неким верзијама приче зове се Нели.

hace veinte años!;No es justo quedés en el mundo para que te gocen los enemigos de tu padre, y baldonen llamándote hija del chingado Banderas!”⁴⁹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1149)

Тиранин Бандерас бира да своју ћерку убије како би задржала своју анђеоску природу. Манолита се налази између две крајности: свог осујећеног остварења као супруге, пожељног животног пута за младу жену, и друге, исто тако пожељне алтернативе, девичанског и анђеоског постојања. Њено убиство од стране оца као симбола патријархалне моћи, симболично представља чињеницу да је од губитка разума за патријархално друштво била мртва.

Међу ликове несексуалних жена, иако не нужно девица у правом смислу те речи, убрајају се ликови уседелица. Осим тога, из перспективе женских ликова, понекад живот уседелице може бити привлачан као слободан.

Тако на пример, у трећем и последњем делу романа *Карлистички рат*, под називом *Крсташи ратног циља*, доминантан лик удовице је већ поменути Еулалијина баба, маркиза де Редин, позната по својим либералним идејама и књижевним вечерима. Протагониста романа, сурови свештеник и ратник Санта Крус је одлучио да маркизу казни зато што је указивала подршку републиканским снагама. Том спектаклу кажњавања жене за трансгресију, присуствовало је цело село:

“Тода la villa acudió a presenciar el castigo, se llenaron balcones y ventanas, sólo estuvo cerrado el palacio Redín. Algunos voluntarios habían entrado con un teniente para prender a la Marquesa. La anciana señora, advertida por sus criados, los esperó en la saleta de su tertulia sentada en un sillón, erguido el busto y la mano apoyada sobre el cojín de la muleta.”⁵⁰

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 832–833)

Размишљајући како да казне грофицу, један од војника је изнео идеју о старом начину понижавања кроз не толико суптилну мизогинију:

“¡Todo el mal viene de las mujeres!... A la buena señora la dejamos con enaguillas por la decencia, y se le untó el cuerpo (...) En nada se faltó a la decencia. Como es muy vieja, la señora conserva muy pocos encantos (...)”⁵¹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 838–839)

Наиме, будући да је маркизина сексуална привлачност прошла, било је потребно казнити њено интелектуално и политичко деловање. Ипак, за метод је одабрано понижење:

⁴⁹ „Кћери моја, није ти било писано да се удаш и постанеш права госпођа, како се надао овај грешник који је сада принуђен да ти одузме живот који ти је подарио пре двадесет година. Не би било исправно да останеш на овом свету како би се тобом наслађивали непријатељи твог оца и да те вређају називајући те ћерком проклетог Бандераса!” (Ваље-Инклан 2002: 209).

⁵⁰ „Цело село је дошло да присуствује кажњавању, попунили су се балкони и прозори, само је била затворена палата Рединових. Неколико добровољаца је ушло с једним поручником да ухапси маркизу. Стара госпођа, упозорена од стране слуга, чекала их је у соби за посете, у фотељи, подигнуте главе и руке наслоњене на дршку штапа.” (превод: ауторка).

⁵¹ „Све зло долази од жена! Ону госпођу смо оставили у подсукњама из пристојности, и намазали је медом (...) Нису се прешле границе пристојности. Како је веома стара, ова госпођа има веома мало чари.” (превод: ауторка).

намазати јој тело медом и залепити за њу перје, како би се постигао ефекат јавног срамоћења кроз дехуманизацију. Маркиза која се опирала традиционалној улози потчињене и свакако, аполитичне жене, претворена је у жену–звер, једну од традиционалних и умрежених слика жене у свести мушког субјекта.

Пример удовице код Ваље-Инклана је и војвоткиња Кармен де Уклес из *Зимске сонате*. Описује се кроз похоту коју је маркиз де Брадомин препознао у њој, а која није јењавала ни у позном животном добу. Међутим, како је маркиз у свакој врлини видео прилику да је оскрнави, његово приповедање на тему женских мисли се никад није ни могло сматрати веродостојним.

У поновном сусрету с бившом љубавницом, маркиз се присетио времена у ком је била балерина: тело јој је било отмено и сва љупкост се налазила у њеним сукњама. Ништа није било равно њеној лепоти, а била је, како запажа, безбожна као и њено име које на латинском значи песма, а на арапском врт. Њен лик уједно евоцира и архетипску повезаност жене и плеса као сензуалног и опасног завођења, али и женско тело као перформанс намењено воајеристичким погледима.

Кармен је живела као дворска дама, у удовичкој црнини, побожно. Делила је кућу с једним тореадором, ког је прихватила из сажалења кад се повредио. Подсетила је свог бившег љубавника на њихову ћерку, поменутоу Максиминоу, која се налазила у самостану. Након што јој је муж, војвода де Уклес, погинуо, Кармен је, верна традицији, посветила свој живот борби за краља и отаџбину: она је сама плаћала опрему и оружје коњаницима. Као што то често бива код Ваље-Инклана, удовице, већ лишене својих сексуалних привлачности, претворене су у јунакиње спремне на политичко деловање. Ипак, и у њеном случају као и у случају осталих јунакиња високог сталежа, Кармен је наследила богатство свог мужа, те се њена економска самосталност и друштвена ангажованост виде више као пука последица патријархалног устројства него као пример женске еманципације.

У овом делу се јавља још један споредан лик уседелице: старичина ћерка. Наиме, након што је протеран из манастира, маркиз је био принуђен да смештај нађе у кући једне старице и њене ћерке. Старичина ћерка, по његовој процени, имала је око четрдесет година и над њеном стидљивом невиношћу је и даље бдела њена мајка. Осим тога, посматрала је чедним и старинским осмехом девичанских уседелица.

Уседелице, наиме, представљене су као јунакиње вредне подсмеха: њихове личности и животи се обично не представљају. Најчешће су заступљене у неком делу како би изазвале осећај сажалења код мушког, а некад и женског лика, или како би се њиховом појавом постигао комичан ефекат. Оне скоро па неизоставно маштају о мушкарцима из својих младости и читају љубавне романе како би надоместиле недостатак љубави у својим животима.

У наведеној причи *Росарито*, слично, о дон Хуану Мануелу, великом заводнику, жене су причале романтичне приче, приче које је увек препричавала Росаритина тетка Амада де Камараса, госпођица од педесет година, која је читала романе са страшћу младе девојке и препричавала међу аристократским круговима меланхоличне мелодије о прошлим временима.

Како сазнајемо о њеној животној причи у којој се није остварила као жена: Амада де Камараса је упознала дон Хуана Мануела у Лисабону, на венчању принца дон Мигела. Она је била девојчица и остала јој је у памћењу мрачна појава тог шпанског досељеника правога стаса и гордога става. Није могла да не уздише увек кад се присећала веселих година проведених у Лисабону. Можда се надала да ће кроз очи маште видети једног

лузитанског идалга тамног лица и романтичног говора који је био једина страст њене младости! Али, упозорава, приповедач, та прича нема много везе с причом о дон Хуану Мануелу, те се, сматрајући је недовољно битном и, по свему судећи, тривијалном, преусмерава на главни заплет.

Код Ваље-Инклана, стога, ликови уседелица нису нарочито истакнути. Примера ради, старица Марија Долорес, јунакиња је дела *Једно давно књижевно вече* и у њеном обраћању Еулалији, сазнајемо о незавидном положају уседелице или самице:

“¡Me has dejado tu sitio! Gracias, hija; son los privilegios de la edad. Te hallo muy guapa... ¿Pero qué hace tu madre que no te casa? Las mujeres, o casadas o al convento. Y te lo digo yo que soy solterona.”⁵²

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1524)

Још једна јунакиња која се појављује у делу *Поглавице из прошлих времена* одговара лику уседелице, а то је тетка Росалба. Узрок њеног живота уседелице, јесте њено порекло и положај служавке или робинје у који је рођена. Као нелегитимна ћерка старог маркиза и једне служавке, посветила је цео живот бризи о својим полусестрама рођеним у легитимном браку:

“¡Tía Rosalba, que vivía en un desván del palacio y salía siempre al trasluz! ¡Tía Rosalba, hermana de la abuela, hija de una criada y del bisabuelo! Después recordó de niño, cuando había tenido fiebres y aquella vieja menuda estaba a la cabecera de día y de noche.”⁵³

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 855)

О себи, свом месту у породици и својој ситуацији, тетка Росалба је открила тривијалност и невидљивост свог постојања. Никад није била мета удварања, већ само средство за придобијање наклоности њене полусестре, а истиче се, између осталог, и њена улога селестине:

“Tía Rosalba es un parche mal pegado en la familia, y nadie la oye. (...) Soy muy vieja, y las viejas tenemos que ser alcahuetas de los jóvenes. (...) Ahora tu padre dice que soy una bruja. Antes, cuando era pretendiente de tu madre, no decía eso, y me hacía sus regalitos, y me llamaba tía Rosalba.”⁵⁴

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 856)

Из перспективе патријархалног субјекта, сходно томе, избор жене не види се само као ствар сексуалне природе, већ и као стратешка одлука економске и друштвене природе.

Ваље-Инкланове девице, по правилу, представљају младе девојке, прерафаелске јунакиње, слабе воље и испуњене мистичним, религијским заносом. Оне су уједно

⁵² „Уступила си ми своје место! Хвала, кћери, то су привилегије старости. Видим да си веома лепа... Зашто те твоја мајка не удаје? Жене треба или да се удају или да иду у манастир. И то ти кажем ја, која сам уседелица.” (превод: ауторка).

⁵³ „Тетка Росалба, која је живела на тавану и увек излазила у мраку. Тетка Росабла, бабина сестра, дедина и служавкинина ћерка. После се сетио како је, кад је био дете и имао грозницу, та ситна старица била и дан и ноћ поред њега.” (превод: ауторка).

⁵⁴ „Тетка Росалба је закрпа лоше пришивена за ову породицу. (...) Стара сам, а ми старице треба да помажемо младима. Твој отац сад каже да сам вештица. Пре кад се удварао твојој мами, није тако говорио, и давао ми је поклончиће и звао ме тетка Росалба.” (превод: ауторка).

предмети за посматрање и употребу, смештене у поље конфликта између карналног и спиритуалног, живота и смрти. Јунакиње овог типа нису стварне особе, већ обриси и уметничке слике. Увек су жртве мушких јунака или деструктивних мајки, те су њихове судбине неминовно трагичне. Када су удовице у питању, код њих доминира некрофилски и воајерски елемент, а њихова зрелост и старост евоцирају и снажну пожуду, светогрдну и морбидну. Мотив искуства и слободе који окружује ове јунакиње доприноси општем еротском набоју. Будући да уједно одишу и мужевном енергијом, својим присуством упућују на потенцијалну опасност и моћ. Ликови уседелица, пак, неизоставно су носиоци хумористичке црте наратива, смештене изван главног тока радње. Једино се оне не виде као потенцијални објекти сексуалне жеље: не само да не изазивају привлачност код мушких ликова већ безмало бивају представљене уз дозу ниподаштавања и подсмеха. Напоследку, уседелице или чезну за младалачком љубави или понизно прихватају свој положај, постиђене и повучене у себе. За разлику од девица и удовица, друштвено су маргинализоване, због чега изазивају и сажаљење.

3.2.2. Заводница

Летња соната прати љубавне догоровштине маркиза де Брадомина на његовом путовању у Мексико, где је, желећи да заборави неке своје несрећне љубави, наумио да оде на романтично ходочашће. Маркизова успомена на једну жену из прошлости била је пријатна, округна и славна, као што су то успомене на Таис и Нинону⁵⁵, две племкиње од којих су лепше биле само њихове судбине. Маркиз наводи да би, да се родио као жена, и његова судбина сигурно била таква:

“A las mujeres para ser felices les basta con no tener escrúpulos, y probablemente no los hubiera tenido esa quimérica Marquesa de Bradomín. Dios mediante, haría como las gentiles marquesas de mi tiempo que ahora se confiesan todos los viernes, después de haber pecado todos los días. Por cierto que algunas se han arrepentido todavía vellas y tentadoras, olvidando que basta un punto de contrición al sentir cercana la vejez.”⁵⁶

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 389)

Маркизово срце је било ожалошћено, тако да је на броду одлучио да постане други човек: обукао је црнину и у присуству малог броја жена попримио мрачан изглед тмурног и напаћеног песника. У самоћи своје кабине, укрепљивао је свој дух дугим размишљањем, увиђајући да врло мали број људи има ту срећу да плаче за неверствима које је опевао Петрарка. Када би напуштао своју кабину, био би испуњен успоменама на мелодије које је

⁵⁵ Историјске личности познате по свом раскалашном животу, округности према љубавницима и слободарским идејама: Таис Галицкаја је била руска, а Нинона Деленкрос француска аристократкиња.

⁵⁶ „Да би биле срећне, женама је довољно да буду безобзирне, а таква би вероватно била и та замишљена маркиза де Брадомина. С Божјом помоћи, поступала би као све оне безбожне маркизе из моје младости које се сада исповедају сваког петка, пошто су свакодневно чиниле грех. Наравно да су се неке покајале док су биле још увек лепе и изазовне, заборављајући да је, кад се осети да је старост близу, довољан само један чин покајања.” (Ваље-Инклан 2007: 59).

у својој одаји с огледалима певала његова бивша љубав, Лилит.⁵⁷ Поред ове религијске алузије, сам назив брода којим је путовао, Далила,⁵⁸ чини се довољно сугестивним.

Већ на првим страницама, доминантна слика жене која се обрађује јесте слика пале жене: окрутна, славна, доминантна. За разлику од лика девице који је доминирао у осталим сонатама, у овој сонати пружа се лик фаталне жене. Такође, контекст у ком се овакав тип обликује је древан и пагански: алузије на паганство и на ренесансу као покушај реафирмације далеког, неспутаног и егзотичног. Као централни лик новеле, уједно и лик у ком ће се сажети сва виталност и снага женске сексуалне моћи, јавља се Толе.⁵⁹ Као становница Америке, она је непознаница, мистерија, необичност, привлачност. У њеној карактеризацији, писац се служи портретима познатих заводница представљених у уводу у студију, с тим што их комбинује с нехришћанском женом, односно, женом неспутаном хришћанским моралом.

Тако рецимо, чињеница да је маркиз угледао Толе у рушевинама огромних палата, пирамида и храмова, сасвим је у складу с мистичношћу старе цивилизације, засноване на другачијем схватању сексуалности. Јунакиња се одмарала у пратњи својих слугу на путу ка свом одредишту. Имала је бронзану лепоту, егзотичну, чудне љупкости номадских раса, достојанствену и змијолику појаву која буди сећање на принцезе, сунчеве кћери, које у индијанским еповима блистају двоструким сјајем: свештеничким и блудничким.

Толе је описана као фатална жена, а њеним портретом доминирају алузије на егзотизам и еротизам, сексуалну виталност и неукроћену енергију:

“(...) el negro cabello caíale suelto, el hipil jugaba sobre el clásico seno
(...) La Niña Chole tenía esas bellas actitudes de ídolo, esa quietud estática y
sagrada de la raza maya. Tenía la misma sonrisa de Lili.”⁶⁰

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 394)

Јасне алузије на дивљину, на тропску егзотичност и природу, прожимају јунакињин лик, али исто тако њено поређење с Лилит, женским злим духом, указују на окрутност и суровост. Иначе се лик фаталне жене повезује с идејом зла, мада је њено друго лице уједно и привлачност. Пример фаталне жене је мотив сфинге, змије, тигра, оне су неретко хибридна створења која спајају две опасности: сексуалност и смрт.

Маркиз се није надао да ће је опет видети и у томе је проналазио спокој. Сматрао је, осим тога, да се жене које тако изненада заробе мушкарце, појављују само једном у животу и да, ако би се поново појавиле у њиховим животима, чаролије би нестало. Нема ни потребе, осим тога, за њиховим повратком, будући да је један њихов поглед довољан да саопшти све тајне меланхолије љубави.

Ипак, једном приликом је видео да се Толе укрцава на његов брод, што је само

⁵⁷ Лилит је била прва Адамова жена у Старом завету: напустила га је зато што није била спремна да се одрекне своје равноправности те се расправљала с њим на тему сексуалности. За њу се везује и презир према мајчинству, те је постала симбол стерилности и симболички се представља као змија (Борнај 1995: 25–26).

⁵⁸ Далила је била библијска јунакиња која је завела мушкарца са задатком да сазна где почива његова снага: након што је сазнала да почива у његовој коси, наредила је да му се коса одсече на спавању.

⁵⁹ Chole значи креолка (Савала 1996: 126), док се Niña које се додаје испред њеног имена може превести као конкубина или љубавница.

⁶⁰ „Црна коса јој је падала пуштена, хипил је играо на класичним дојкама. (...) Конкубина Толе је поседовала лепо држање једне богиње, ону статичку и свету мирноћу мајанске расе. Имала је исти осмех као Лилит.” (превод: ауторка).

потпирило његову опсесију и занос. У нади да ће је срести, сетио се једне америчке песме коју га је једна добра пријатељица његове мајке, учила кад је био млад и кад је имао обичај да спава у крилу госпођа које су долазиле на чајанку у палату његове породице: ту навику да спава у женском крилу имао је још увек, а песма је говорила о једној лепој креолки која спава у мрежи испод кокоса. Сећао се и књига о Америци које је читао као дете: о тужним и ћутљивим мушкарцима бакарног тена, ватреним и црним женама, симболима страсти.

Маркиз, наиме, своје претходно усвојене слике о индијанкама и креолкама примењује на стварне жене: његова тежња ка идеализацији и апстраховању се није променила. Ако нису настале по узору на девицу Марију, онда су отелотворења античких богиња или пак индијанских. Оно што је другачије, оно што је Не-Ја, уједно је предмет привлачности.

Након наредног искрцавања, десио се један упечатљив догађај од важности за Ћолин лик: један црнац је убијао ајкуле као неку врсту спектакла за присутне: уједно и алузија на содомију, зоофилију (Лев 2000: 473). Маркиз де Брадомин је сведочио како је Ћоле изазвала ловца на ајкуле да убије ајкулу за одређену своту новца: упркос опасности услед чињенице да се скупило јато ајкула, вођен похлепом и жељом да одушеви својом храброшћу, човек је заронио. Међутим, у том свом подухвату, страдао је у једној страховитој сцени. Обећани новац Ћоле му је бацила у воду, а маркиз је на тај окрутан чин остао у чуду.

Субверзивни потенцијал ове новеле огледа се у обрнутим улогама доминације и субмисивности које су у основи мушко-женских односа у патријархалном друштву. Ћоле, у сцени с ловом на ајкуле, понаша се ауторитативно, окрутно и хладно према црнци, опонашајући стереотипно мушко понашање. На маркизово запрепашћење, његов идеал о жени, или конкретније о индијанки, претворио се у прах. Испоставило се да индијанка није отелотворење природног раја, већ немилосрдне џунгле. Он постаје свестан опасности која се крије иза лепоте и увиђа страхоту иза женске моћи завођења, коју сматра за универзалну женску извитопереност. Приповедач је, осим тога, постао свестан своје пређашње наивности и лажне, романтичарске идеализације жена, али и мушке слабости пред женским завођењем. Ћоле се као и многе друге јунакиње пореди са зверима, чиме се доводи у везу с дивљином и неспутаном сексуалношћу:

“La crueldad de la criolla me horrorizaba y me atraía: Nunca como entonces me pareciera tendadora y bella. (...) Alejóse la yucateca, con ese andar rítmico y ondulante que recuerda al tigre.”⁶¹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 393, 405)

Припремајући се за пут копном, уочио је да је Ћоле отишла на мису у оближњој цркви: потпуно у његовом маниру, њена побожност га је коначно освојила. У једном тренутку му је пришла, предлажући да споје своју пратњу и да путују заједно ради веће безбедности. Маркиз није губио прилику да употреби своје моћи удварања која је научио од Овидија. Осим тога, иако му није било успут, инсистирао је да путује с Ћоле до њеног одредишта, у складу са својим, поново наученим култом витештва, даме у невољи,

⁶¹ „Креолкина окрутноост истовремено ме је ужасавала и привлачила: никада до тада није ми изгледала тако изазовна и лепа. (...) Удаљила се складним и мачкастим кораком који подсећа на тигра.” (Ваље-Инклан 2007: 72).

дворске љубави.

Сапутници су одсели у манастиру чија је игуманија изгледала као часне племкиње. Била је светле пути и плавокоса, лепог изгледа и љубазна. Сазнавши да су гости манастира Шпанци, рекла је да је и сама родом из Шпаније и да је као дете познавала једног старог маркиза де Брадомина. Ипак, оно што привлачи пажњу јесте Ваље-Инкланово прибегавање књижевној конвенцији у стварању физичког описа женских ликова: племкиње су искључиво и побожне и плавокосе, осим ако се за њихов лик није инспирисао сликом неке тамнокосе светице.

Игуманија их је затим спровела у врт, где су у близини фонтане седеле две монахиње. Ћоле се приближила да се окрепи водом која је извирала из фалуса статуе анђела: попивши воду с извора малог Исуса, Ћоле и маркиз су поделили богохулни тренутак који су сматрали комичним. Убрзо затим, добивши дозволу од игуманије да дели ћелију са својом тобоже супругом, маркиз се, у свом духу, нашао у искушењу да самој игуманији предложи да га прими у своју ћелију: деловала му је као веома лепа жена, велика дама у стању да разуме живот и љубав.

Јунакиња је маркизу испричала своју несвакидашњу животну причу: она је била дванаестогодишња девојчица кад ју је њен отац ког до тад није познавала силовао и од тада је била његова жена. Маркиз је њен грех, који је она сматрала неопростивим, видео као величанствени грех античких трагедија. Њу је, пак, видео као јунакињу проклету као Салома.⁶² Изјавивши му љубав, испољила је и страх да маркиза не сустигне судбина њеног претходног љубавника, с којим је побегла само да би је заштитио од оца, чиме се још једном алудира на њену смртоносност и опасност.

Будући да су се налазили у земљи примитивних цивилизација, новелом су доминирала примитивна осећања: од пожуде и страсти, преко инцеста и скрнављења хришћанских симбола сексуалним алузијама, садизма и похлепе, до беса и необуздане љубоморе. Битно је указати и на мотиве нимфоманије који се приписују домородачким женама: њихова сексуална изопаченост се у духу расизма наглашава чињеницом да ступају у међурасне полне односе те тиме додатно понижавају своје супруге, који се представљају slabим и немоћним да промене женино понашање и спутају њену страст, падајући у очај.

Новела, осим тога, истражује и мотиве попут хомоеротичности и бисексуалности. Будући да је маркиз класичну књижевност волео колико и жене, почео је да размишља. Жалио је што су векови створили грех непознат блудним гозбама из антике. Тај лепо грех, поклон богова и искушење песника, за њега је забрањен. Претпоставља, осим тога, да мора да на заласку животу прија могућност да се уђе у врт такве љубави. Окушао је све грехе и искусио све врлине, а само две ствари за њега су остале тајна: љубав младића и Вагнерова музика.⁶³ Смештен у амбивалентан амбијент, маркиз разматра идеју о бисексуалности: дозволио је себи да се упусти у размишљање о другим врстама моралних трансгресија дубоко потиснутим у патријархалним срединама из којих потиче. Овај мотив хомоеротизма се код Ваље-Инклана у више наврата понавља: примера ради, у *Зимској*

⁶² Салома је библијски лик, егзотична принцеза, која је својим заводничким плесом очарала Јована Крститеља и затим му одрубила главу. Послужила је као инспирација Флоберу за Саламбо, али је њена прича слична и библијској причи о Јудити која је као удовица својим плесом завела непријатељског генерала и одрубила му главу (Борнај 1995: 194, 203).

⁶³ Писац често помиње своје неразумевanje Вагнера те је то постао лајтмотив његовог стваралаштва. Осим тога, у истом контексту помиње и остале романтичаре, чиме покушава да их пародира као што то чини на разне друге начине.

сонати, маркиз поново у својим преиспитивањима покреће исту тему.

Враћајући се на *Летњу сонату*, пак, уочљива је и чињеница да новела доноси и новине по питању фетишизације. Жена као објект мушког фетиша, концепт је стар колико и зачеци родне разлике. Иако је и девица, као и све слике жене, вештачке и конвенционалне, апстраховане, мушки фетиш, с Ћоле се испољавају и неки други, ређи фетиши. Тако на пример, повучени обоје у кабини, маркиз је пожелео да Ћоле расплете косу и обуче белу кошуљу прича на свом старом језику као заробљена принцеза шпанском капетану.

Спој надмоћи и потчињености који је Ћоле испољавала, видан је не само у том тренутку у ком пристаје да буде објект фетиша. У тренуцима кад је маркиз био занет љубомором, по ко зна који пут, изјавио је да не би бранио њену част зато што није маркиза де Брадомина. На то, од ње није зачуо плач ни увреде, већ је само наставила да га милује као покорна робиња, те јој је напослетку опростио што га је начинила љубоморним. Наиме, схватио је да је њен грех био вечни женски грех и морао је да јој опрости. Била је радознала и изопачена као Лотова жена која је претворена у стуб соли, али после толико векова, божија правда је постала милостивија према женама. Другим речима, протагониста је прилагођавао своју визију жене времену у ком је живео: субверзивност тог чина се огледа у отклону према митском, архетипском. Читава новела представља тираду о женској природи, те је маркизова исповест препуна слика о жени.

Радња даље прати јунаке како падају у заседу приликом које је Ћоле отета од стране свог оца. Блед и нем, маркиз је тај призор посматрао, знајући да је могао да је спаси. Није то учинио: схватио је да је Ћоле као ћерка и супруга припадала том човеку и његово срце се покорило тим древним, светим моћима. Заувек разочаран у љубав, одјахао је у даљину. Индијанци из његове пратње су као и Ћоле, као и маркиз, били опчињени бичем њеног оца, као симболом патријархата. Жена је стога представљена као робиња чија сексуалност је експлоатисана: слобода дивље природе и разуздане страсти паганских цивилизација контрастира с патријархалним ропством у ком је мушкарцу припала улога господара. Нигде као у *Летњој сонати* инцест није толико експлицитно присутан: у земљи безвлашћа и природних сила, закон оца се поштује изнад закона љубавника. Ћоле је, стога, предмет који прелази из руку у руке оног који при том полаже веће право на њега.

Поред опозиције мушкарац–жена, дело се служи бинарном структуром како би у другом плану представила историјско–политички сукоб. У овој новели сукоб је глобалан и односи се пре свега на сукоб традиционалне европске културе и културе новог света. У складу с тим, човек се поистовећује с културом и цивилизацијом, док се жена доводи у везу с природом. Жену, сходно томе, одликује статичност, вечност и пасивност, док се човек везује за динамичност и активност културе и цивилизације. Примера ради, маркизова резигнација у тренуцима када одбија да спаси Ћоле од њеног деспотског оца силоватеља, указује на његово саучесништво у таквом поретку (Сибреиро 2008: 455).

Маркиз је, међутим, био задовољан, чак охол, поводом свог избора: знао је да његови најљући непријатељи, никад неће моћи да га оптуже да се тукао због жене. У једном, пак, маркизу се причинило да види Ћоле како игра и сматрао је то мистичном визијом којом је ђаво искушавао испоснике: наравно, та слика искушења је подразумевала ласцивну жену у заносним покретима тела.

Маркизов и Ћолин поновни сусрет може да се разуме кроз контекст Ћолиног стицања слободе од свог тиранина. Мешају се елементи садизма и мазохизма, с

воајеризмом и борбом за моћ. Сцена која означава Толину метаморфозу и ослобођење њене сада неспутане сензуалности, поново је представља застрашујућом и окрутном, свесном своје лепоте и привлачности коју може да користи као оружје:

“Feliz y caprichosa me mordía las manos mandándome estar quieto. No quería que yo la tocara. Ella sola, lenta, muy lentamente, desabrochó los botones de su corpiño y desentrenzó el cabello ante el espejo, donde se contempló sonriendo. Parecía olvidada de mí. Cuando se halló desnuda, tornó a sonreír y a contemplarse. Cuando se halló desnuda, tornó a sonreír y a contemplarse. Semejante a una princesa oriental, ungióse con esencias. Después, envuelta en sedas y encajes, tendióse en la hamaca y esperó. (...) Yo, aun cuando pareciera extraño, no me acerqué. Gustaba la divina voluptuosidad de verla, y con la ciencia profunda, exquisita y sádica de un decadente, quería retardar todas las otras, gozarlas una a una en la quietud sagrada de aquella noche.”⁶⁴

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 453)

Нарцисистички, воајеристички и садистички, сцена у којој огледа Толе огледа у огледалу, рекреира маркизова сећања на Лилит. Потом, након што су пали у обостран загрљај, маркиз је размишљао како она није била свесна да је најслађа страст после растанка, у помирењима. Сажалевао је оне мушкарце који, након што их жена обмане, нестану не пољубивши је поново. За њих ће, како је закључио, узвишени занос тела заувек остати тајна. То је уједно и лајтмотив код Ваље-Инклана: већина љубавних прича се фокусира на обнављање старих страсти, раскиде и мирења.

За стварање Толиног лика, писац се служи познатим књижевним сликама које су постале синоними за женске архетипе: осим Лилит и Саломе, примера ради, алудира и на емблематичке ликове из новије књижевне традиције, попут Флоберове Саламбо (Луреиро 2015: 1000) или пак Шатобријанове Атале (Бамонде Травесо 2009: 734), али и старије шпанске књижевне традиције каква је била лепа Ракел, Јеврејка из Толеда (Сантос Сас 2008: 91). Упућује, осим тога, на традицију окрутних јунакиња из либертинске књижевности, попут Садове Евгеније и Захер-Мазохове Ванде, али и Бодлерове Жане Дивал (Лев 2000: 474).

Прича *Тула Варона* за протагонисткињу има истоимену јунакињу, а представља сцену завођења Рамира Мендосе, младог војводе.

О јунакињи се сазнаје да се смејала мужевним смехом, који је необично звучео из њених бледих креолских уста. Носила је сламени шешир, без вела и трака, попут оних које носе мушкарци, рукавице од антилопа, беле војничке чизме, пуне прашине. Глава јој је била мала и коврцава, лице љупко, очаравајући стас. Носила је кратку косу, која јој је давала весело изглед. Покрети су јој били елегантни, а њена раздраганост, одвише нервозна, била је узнемирујућа као миловања мачака. Млади војвода ју је упоредио с богињом лова Дијаном, на шта је Тула одговорила ругајући се његовој ерудицији, пропративши то злим

⁶⁴ „Срећна и раздрагана, гризла ми је руке, наређујући да будем миран. Није дала да је додирнем. Она сама је полако, веома полако откопчала дугмад на прслуку и расплела косу пред огледалом, и стала да се посматра уз осмех. Чинило се да је заборавила на мене. Кад је остала нага, поново се насмешила и погледала се у огледало. Налик на источњачку принцезу, истрљала се миришљавим уљима. Онда се, умотана у свилу и чипку, пружила у мрежу и чекала. (...) Иако изгледа чудно, ја се још увек нисам приближавао. Уживао сам у божанској похоти посматрајући је, и са дубоком, усхићеном и садистичком страшћу декадентног човека, желео сам да одложим све остале, да уживам једну по једну у светој тишини те ноћи.” (Ваље-Инклан 2007: 108–109).

осмехом и окротношћу који су уплашили војводића. О Тули Варони се свашта шушкало по селу: знало се да је живела растављена од мужа и кружила је једна скандалозна прича: снажна алузија на јунакињину бисексуалност. Тула Варона је сажимала све ексцентричности и световне смелости креолки: коцкала се, пила и пушила турске цигарете, уз сугестивну хвалисавост школарца. Кад би је човек видео наслоњену на билијарски сто, расправљајући се с мушкарцима о исходу неке партије или о стању неког тркачког коња, не би знао да ли је дама или авантуристкиња.

Ова јунакиња поседује флуидни, или чак хибридни родни идентитет који се подудара с њеним хибридним расним идентитетом: она се чешће назива креолком него Тулом Вароном. Када је родни идентитет у питању, она је физички веома пријатног изгледа. Њена склоност ка ношењу мушке гардеробе, појачава утисак о њој као странкињи и егзотичној, необичној и радознаној дошљакињи. Као лепа жена која се понаша као мушкарац, она збуњује мушког протагонисту: паралисан је не знајући да ли разговара с дамом или с разбојником.

Рамирова привлачност према мужевној жени указује на његову хомоеротичност, те тиме доприноси даљој ревизији родних улога ликова ове приче. Његова истовремена и привлачност и одбојност према Тули проистиче из чињенице да она истовремено испољава и мушка и женска родна понашања (Неф 2013: 26).

Мистицизам и елемент оноземаљског код Туле је појачан посредном приповедачком техником којом се преносе речи из народа, мистериозне и скандалозне приче које су кружиле међу људима. О њеном односу према мушкарцима, пак, говорило се следеће:

“Conociase que quería hacer la conquista del buen mozo, y adoptaba con él aires de coquetería afectuosa. (...) Sabía ella decir todas estas trivialidades con coquetería insinuante y graciosa... (...) Y experimentaba un placer cruel al rechazarle tras de haberle tentado.”⁶⁵

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 31)

Као и иначе код Ваље-Инкланових женских ликова, женска сексуалност је тесно везана за религију. У причи доминира пагански морални код, који се у сваком смислу сукоби с католичким. Тула Варона је у браку, али нарушава правила те институције тиме што не живи са својим супругом, није му верна, а осим тога одбија улогу мајке: то је, само по себи, довољно да њен живот буде у сукобу с католичким постулатима.

Лепота, опасност и немилосрдност садржане у лику Туле Вароне, засноване су на митолошкој слици богиње Дијане, заштитнице лова. У античко паганско време, мужевност женских божанстава је била слављена: богиња Дијана, осим што је чувала шуме, одбијала је све своје удвараче као и Тула. Како је Ваље-Инклан имао обичај да користи религијску лексику, овде преовладава паганска слика протагонисткиње: војводић је види и као Венеру и као Дијану. Пагански дух којим је прича проткана средство је да се раскрчи простор за алтернативне обраде женске сексуалности изван католичке догме.

Јунакиња је на рамену носила зеленоглавог папагајчића, који је певушио рефрен једног бразилског фада. Та слика је војводића подсећала на цртеже из старих рукописних

⁶⁵ „Знало се да је намерила да освоји једног доброг момка, и с њим је блиско флертовала (...) Знала је да изговори свакојаке тривијалности кроз инсинуирајући и љупки флерт (...) И доживљавала је окротно задовољство кад би га одбила након што га је завела.” (превод: ауторка).

књига који су представљали царице и принцезе које су се бавиле соколарством, у брокатним блијевима и с прелепим јастребом на шаци. Другим речима, усвојене архетипске, естетске и конвенционалне слике жене, Рамиро је оживљавао кроз јунакињу. Символ папагаја, иако наизглед декоративне природе у циљу креирања егзотичних вибрација, упућује на Ваље-Инкланову тенденцију да женске ликове описује јасним алузијама на птице или користећи орнитолошке мотиве. У једном наврату и сама јунакиња је упоређена с птицом, у контексту њених брзих покрета главом. Атмосфера је била испуњена бројним оријенталним и егзотичним мотивима који треба да изместе читаоца у сензуални амбијент пун необичности и самим тим, ослобођен моралних норми западног света. Другим речима, митски простор у који се смешта прича, дозвољава и охрабрује понашања која би модерно друштво сматрало неприхватљивим, а идентично се постиже и с Поле.

Рамирове покушаје завођења, јунакиња није презала да исмеје као устаљене фразе, штавише, иронично се надовезивала на њих и подсмевала се конвенцијама удварања. Језички је надмоћнија од војводића, елоквентна је, иронична, досетљива. Усвојила је дискурс мушког завођења те пародира војводићеве речи и одбија да га узме за озбиљно. Свесна да учествује у игри завођења у којој се борила за премоћ, Тула је увек имала заједљив одговор. Јунакиња непрестано пародира мушке родне улоге и особине: иницијативу у љубавним односима, неустрашивост, снагу, умеће, спретност, способност надмудривања жене и друге. То што је играла улогу неконвенционалне жене и даље га није потпуно убеђивало у то да је неосвојива и да није, просто, жена. Ипак, иако тога није био нарочито свестан, Тула је усмеравала динамику њиховог разговора и односа у правцу у ком је желела.

Кад Рамиро није могао више да одоли јунакињи, пољубио ју је. Тула је осећала округло задовољство да га одбије након што га је завела. Перфидна, рањавала га је аспидом жеље као што крволочни индијанац рањава кад испробава оштрицу своје стреле. Узела је један од својих мачева, фалусни мотив, и посекала Рамира по лицу и мада није одступао, она није покушала да побегне. Уздигнуте главе и исправљена, сјајних очију као змија којој су згазили реп, ударала га је по лицу и осећала како јој сваки ударац причињава задовољство које, како наглашава приповедач, осећају зле жене кад затворе врата љубавнику који умире од љубави и љубоморе.

Свакако, осим паганског наративног оквира и мотива, хришћански мотиви су заступљени у виду алузије на причу о греху. Оног тренутка кад је Рамиро покушао да пољуби Тулу, она се пореди с рајском змијом: “Ella, en vez de huírle, acerada, erguida, con la cabeza alta y los ojos brillantes, como viborilla a quien pisan la cola, le azotó el rostro.”⁶⁶ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 36). Према томе, уколико искушава мушког јунака и одбија га, Тула то чини не зато што је жена, већ зато што је мушко, у облику змије која искушава Адама и Еву (Неф 2013: 40).

Као заводница, ова хероина поседује моћ понижења, те тако на моменте превагу у овој причи не односи толико њен лик колико мотив пониженог и превареног мушкарца. Њен порив за овладавањем мушким јунаком коришћењем својих физичких чари, наводе на закључак да је Тула Верона врста фаталне жене као сензуалне, страствене, али исто тако и хладне, округне и застрашујуће жене која се не предаје ни једном мушкарцу. Фатална жена, ипак и пре свега, жена која одбија да постане плен: као и Дијана, и Тула

⁶⁶ „Она, уместо да му побегне, челична, усправљена, уздигнуте главе и сјајних очију, као змија којој згазе на реп, ошинула га је по лицу.” (превод: ауторка).

Варона увиђа да моћ потиче из одрицања од сексуалне жеље и импулса.

Рамиро Мендоса је у том тренутку напустио Тулин салон, а она је исто као и Ћоле, почела да се скида пред огледалом, уживајући у својој победи и дивећи се свом телу:

“Todo en aquella mujer cantaba el diabólico poder de su hermosura triunfante. Insensiblemente empezó a desnudarse ante el espejo, recreándose largamente en la contemplación de los encantos que descubría: experimentaba una languidez sensual al pasar la mano sobre la piel fina y nacarada del cuerpo. Habíansele encendido las mejillas, y suspiraba voluptuosamente entornando los ojos, enamorada de su propia blancura, blancura de diosa, tentadora y esquiva...”⁶⁷

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 37)

Тула Варона је, стога, отелотворење типа заводнице чија недостижност се одражава у поигравању с осећањима мушкараца које заводи. Осећај да је мушки јунак потпуно у њеној моћи, представља њен главни извор задовољства. Чињеница, осим тога, да се протагонисти приче сусрећу при повратку из лова, наговештава правац одвијања радње, те указује на дестабилизацију женске улоге као пасивног плена.

Неминовна је чињеница да је њена свест о сопственим заводничким моћима, свом телу, као и окрутан однос према мушким јунацима, указују на снажан феминистички потенцијал ове јунакиње. Упркос великом потенцијалу ове приче, сижејни проблеми који доприносе томе да се она не узима за пример радикалне феминистичке фикције тичу се чињеница да Тула своје богатство дугује свом бившем супругу, као и да се диви свом нагом телу, отварајући тиме простор ка воајеризму приповедача и читаоца (Дејвис 1994: 142–144). С друге стране, пак, Тулино индијанско порекло се учитава у текст на политички план дела: јунакиња симболише ратоборну Хиспанску Америку која устаје против Шпаније (Неф 2013: 19): не само да Тула нуди младог војводу традиционалним индијанским пићем, матеом, већ и одбија његову понуду да поделе његову последњу цигарету, прокријумчарену с њеног континента. Ово тумачење отвара пут ка постколонијалној књижевној критици, будући да се родни односи претачу на однос колонија и њихових колонизатора. У том смислу, потенцијал који наратив нуди је неоспоран.

Ваље-Инкланове јунакиње Ћоле и Тула Варона примери су сличне обраде женских ликова. На крају се обе, победнички, огледају у огледалу, дивећи се својим заносним телима. Једина разлика између тих сцена јесте та да Тула Варона то чини без присуства мушког јунака, а када је Ћоле у питању, присутан је и протагониста. Ипак, обе јунакиње су подвргнуте мушком погледу, било приповедачевом–ауторовом, било приповедачевом–ауторовом и јунаковом. Читалац је, самим тим, саучесник у том воајеризму, а садистичка црта се огледа у претварању женског тела у пуки објект сексуалне жеље. Јунакиње су уједно и саме носиоци нарцисизма и садизма, јер се задовољство које осећају тиче њиховог доминантног става према мушким јунацима, а то се опет доводи у везу с њиховим тропским, непитомим пореклом.

⁶⁷ „Све у тој жени је одисало ђаволском моћи њене тријумфалне лепоте. Безосећајно је почела да се скида пред огледалом, забављајући се посматрањем чари које је откривала: осећала је сензуалну обамрлост прелазећи руком преко нежне и седефне коже. Заруменели су јој се образи и пожудно је уздисала затварајући очи, заљубљена у своју сопствену белину, белину богиње, недостижне искушитељке.” (превод: ауторка).

Непосреднији облик садизма испољавају и остале јунакиње, као што су Аугуста, Хулија и Октавија, које рађавају своје љубавнике речима и наслађују се њиховом патњом (Литвак 1979: 128–129). Оне су неретко несвесне тога колико их њихови љубавници воле, те њиховим бурним реакцијама буду веома дирнуте. Конђа је можда најсличнија Тули Варони и Ћоле, с тим што је њен садизам чисто физичке природе, док и Тула и Ћоле показују и црте нарцизма.

Ликови заводница су револуционарни по питању замене родних улога којима подлежу. Како се та замена дешава искључиво на пољу сексуалности и сексуалне моћи, она је потенцијално и најсубверзивнија. Наиме, с обзиром на то да залази у примарну сферу биолошке, полне разлике која је у својој основи предуслов за родну, по својој суштини залази у темеље дихотомије пол/род. Ови наративи, међутим, писцу су омогућили првенствено бављење мрачним аспектима сексуалности, те припадају чисто еротској књижевности Ваље-Инклановог раног стваралаштва. Замена родних улога, пак, употребљена је само као средство за обрађивање неконвенционалних сексуалних пракси и књижевних естетика, а не као средство феминистичког, еманципаторског потенцијала.

3.2.3. Прељубница

Прељубништво крајем XIX века је виђено другачије него у ранијим историјским раздобљима. Појам калдеронске части био је, свакако, умрежен као концепт части који жену узима за носиоца породичне части, а мушкарца у њеног чувара и браниоца. Као концепт заснива се на подразумеваној, апсолутној женској смерности, али чак и сумња у женину верност оправдава и њено и љубавничково убиство, било да је заиста крива за прељубу или не. Како је Ваље-Инклан био заинтересован за тему прељубе, од најранијих књижевничких дана је био заинтересован за појам части. Прељуба се неретко види као морална привилегија припадница високих друштвених слојева. Захваљујући томе што су Ваље-Инкланови ликови прељубница углавном аристократског и високог буржоаског сталежа, прељуба се посматра кроз ту призму.

Октавија Сантино је прича о љубавном растанку између протагонисткиње Октавије и њеног љубавника Педра или Перика Пондала. Наиме, Октавија је на самрти, те је природа тог растанка другачија од уобичајене.

Октавија је описана као старија жена која је и даље поседовала лепоту: правилног и витког стаса, нежне свежине и здравља које, како наводи приповедач, женском телу дају сомотност брескве и угодан укус зрелости. Знала је да се препусти љубавном заносу, као жена која је осећала да стари, мада је имала младо срце двадесетогодишњакиње. Уносила је нешто мајчинско у љубав из своје декаденције: била је последња, то су јој јасно говориле сребрне власи које су се помаљале из њене смеђе косе.

Перико Пондал, с друге стране, био је млади песник, чија су младост и Октавијина мајчинска љубав лајтмотив ове приче. Штавише, Перика и приповедач и сама Октавија у више наврата описују као дете. Бројне су алузије на њихов однос мајка–син: Перико је у неколико наврата бризнуо у плач, и његов начин да се избори с тугом и болом био је да се моли, као што се молио у детињству.

У једној од драмских обрада приче, у драми *Пенео*, Октавија говори о природи љубави коју осећа према Педру, која није само романтична већ и мајчинска и сестринска: “Octavia: Pero yo quiero a Pedro con toda clase de cariños; unas veces parezco hermana mayor,

otra veces soy como su madre...”⁶⁸ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 18).

Октавија је на неколико начина покушавала да осоколи Перика, који је очајавао на помисао да ће остати сам. Желећи да му пренесе своју перспективу и животну искуство, указивала му је на то да жена спутава човека у остварењу његовог пуног потенцијала. Као и свака жена, истиче да је и она била терет који га је успоравао у песничком стварању, те га саветује да, док не оствари своје снове и не постигне успех, живи сам. Брак је у овој причи представљен као препрека остварењу личног потенцијала, док се улога жене своди на улогу подршке животном сапутнику (Рамос Ките 1983: 52–53).

Педро Пондал, као модернистички песник, има потребу да се ослободи кућног заточеништва, па самим тим и жена које се с тим поистовећују, да би остварио свој песнички потенцијал и достигао поетске идеале. Он као песник одбацује друштвене конструкте. Уосталом, јасно је да у причи *Октавија*, Ваље-Инклан обрађује ревизију породичне парадигме. Он преиспитује институцију породице, чије се основе виде као дубоко патријархалне. Оно што се запажа јесте обрада дихотомије приватне и јавне сфере. У складу с модернистичким уверењем о постојању културолошког дарвинизма, који подразумева да они који су снажни и смели носе сву креативност људске врсте, одражава се на идеју да жене спутавају мушкарце везујући их за кућну сферу.

О правој природи Октавијине агоније сазнаје се посредно: у посети јој је био један свештеник, који јој је предложио да се исповеди и да окаје своје прељубничке грехе пред смрт. Октавија је мазохистички одбила, желећи да се осуди на пакао с једне стране, а с друге стране немајући снаге да се одвоји од Перика. Најава ближења пакла, или пак ишчекивање истог, огледа се у амбијенту који окружује сцену тужног растанка. Будући да је, како приповедач упозорава, Октавија била у делиријуму, уплашила се испуњена сујеверјем: мотив мачке као синонима за ђавола још један је од пишчевих омиљених мотива. Осим тога, искључиво се доводи у везу с јунакињама у складу с владајућом атмосфером која је жене доводила у везу са злокобном симболиком животиња.

Октавија представља тип прељубнице, побожне блуднице. На тај контраст указује и њено презиме, Сантино, као синоним за њену изузетну крепосност, што није страно Ваље-Инклану, који се често служи алузивним именима да би допринео карактеризацији својих женских ликова (Гамбини 1994: 501). Октавија, с друге стране, поседује пагански призив: чувена Октавија била је супруга Марка Антонија, римског тријумвирата и љубавника египатске краљице Клеопатре.

Романтичарска, постромантичарска и декадентска књижевност обилује примерима женских ликова који представљају бином живота и смрти: на крају недозвољене љубавне везе, пред саму смрт јунакиње, на површину испливавају осећања издаје, љубоморе, гриже савести и казне. Како би остварио интерпретативну дилему Октавијиних речи, Ваље-Инклан прибегава техници исповести, елипса и празнина које доводе до осећаја напетости и ишчекивања код читаоца (Гамбини 1994: 495–499).

Драма *Пенео* уз одређене садржајне измене, јунакињу по имену Марија Антонија, Октавијину пријатељицу која је дошла да је посети. Разговарају о својим осталим пријатељицама, од којих многе осуђују Октавију: “*María Antonia: A ésas también les ha dado ahora por la moralidad y la rigidez de principios. En cuanto se enteren de que estuve en tu*

⁶⁸ „Октавија: Али ја Педра волим на различите начине: некад као старија сестра, некад као мајка...” (превод: ауторка).

casa, van a querer devorarme.”⁶⁹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 17). Притисци друштва, који санкционишу Октавијин избор, само доприносе њеном растројству и грижи савести.

Наредна посета коју је примила Октавија била је она њене мајке, доња Соледад, и њене ћерке. Интеракција је обавијена снажним емотивним набојем, будући да је Октавија била у стању нарочите духовне раздражљивости, а доња Соледад је отпочела моралистичку проповед о угледу жене:

“Doña Soledad: ¡Y ese ángel, crees tú que no tiene que comprender algo! Jamás en nuestra familia se vieron de estas cosas, ¡jamás! Y en la de mi marido tampoco. Llegará un día en que esa niña sea mujer y se avergüence... (...) No habrá nadie que se atreva a decir de mí la menor cosa. Era una chiquilla cuando quedé viuda, y valía bastante más que mi hija... (...)”⁷⁰

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 25)

Мајка је, као што је то често случај код Ваље-Инклана, главна представница и гласноговорница јавног мњења. Носилац је моралног, патријархалног императива и покровитељка идеје о женској части и смерности. У складу с тим, тежина њених речи се обрушава на Октавију уз претњу изопштења из друштва и његових институција, укључујући и права на мајчинску љубав. Мајке су искључиво морални узор својим ћеркама, иако приповедач неретко инсинуира на лицемерје мајки које прикривају своје моралне преступе из младости. Самим тим, упућује се на женску прељубничку природу, које ниједна жена самим тим није лишена.

Осим тога, Октавијина расправа о уговореном браку с доња Соледад, поседује критички потенцијал:

“Octavia: ¿Por qué me habéis casado con ese hombre sin hacer caso de mis lágrimas, sin oír mis súplicas? (...)”

Doña Soledad: Juan Manuel era el marido que te convenía. Tú has hecho su desgracia.”⁷¹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 37)

Октавија у једном тренутку, а чиме се акцентује њена материјалност, прелистава модне часописе, размишља о тканини за хаљину, било за себе било за своју ћерку. У разговору са својом ћерком, у драмској обради *Душевна пустош*, Октавија разговара о ћеркиној фризури и хаљини коју јој је поклонила: “La niña: Seguían poniéndome aquel traje azul que tú me compraste; aquél de los lazos.”⁷² (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 77). Значајан мотив дела је Октавијина таштина, о којој можемо сазнати у неколико наврата у оквиру драме *Пенео*. Њен разговор с ћерком, иако срцепарајуће сентименталан, укључује и њено

⁶⁹ „Марија Антонија: И оне су се дале у морал и строгоћу принципа. Кад буду сазнале да сам била код тебе, хтеће да ме прождеру.” (превод: ауторка).

⁷⁰ „Доња Соледад: А тај анђео, мислиш да ништа не схвата! У нашој породици се овако нешто никад није десило, никад! А ни у породици мог мужа. Доћи ће дан кад ће ова девојчица постати жена и кад ће се постидети... (...) О мени се нико никад не би усудио да било шта каже. Била сам девојчурак кад сам остала удовица и много сам више вредела од своје ћерке.” (превод: ауторка).

⁷¹ „Октавија: Зашто сте ме удали за тог човека не узимајући у обзир моје сузе, моја преклињања? (...) Доња Соледад: Хуан Мануел је био најбоља прилика за тебе. Ти си му донела пропаст.” (превод: ауторка).

⁷² „Девојчица: И даље су ми облачили ону плаву хаљину коју си ми ти купила: ону са тракама.” (превод: ауторка).

распитивање о томе ко је дотерује и зашто јој не пуштају косу као раније. Слично, у истој драми, иако на самрти, Октавија покушава да се посвети моди, можда као покушај да скрене мисли са своје патње. У разговору с Педром сазнајемо:

“Octavia: (...) Mira, dame de encima del velador La Moda Francesa. Trae dos trajes de playa elegantísimos. Y de poco dinero, no creas. Ya verás. ¿Te parece que me encargue uno? El que a ti te guste más. ¿Cuál te gusta más, éste?”⁷³

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 35)

Октавија је можда један од најбољих примера пасивне јунакиње: везана је за кревет, непокретна, слабе воље и с епизодама хистерије и делиријума. Осим тога, успева да обухвати и стереотипе женске површности, трачарења с пријатељицом, као и хировитог конзумеризма.

Ова јунакиња се, осим тога, сматра и једном и пишчевих најпатетичнијих јунакиња, због претеране сентименталности и емотивне слабости коју испољава (Кабањас 2000: 428).

Насупрот доминантној пасивности, у драмској обради овог заплета *Душевна пустош*. Међутим, Октавија није толико пасивна: овде радња почиње њеним бекством из мужевљеве куће коју описује као затвор, у кућу свог љубавника. Тај бунтовнички подухват, наиме, представља симболичан раскид с патријархалним формама ограничења простора (Ленард 1999: 261–269).

Као понављајући мотив код Ваље-Инклана, паљење љубавних писама означило је сентименталан завршетак дела. Доња Соледад је донела одлуку да спали љубавна писма која је Октавија чувала, с тим што је у последњем тренутку схватила да су то у ствари била писма која је добила од ње. Драма се завршава Октавијином смрћу и опроштајем њеног супруга Хуана Мануела, што парадоксално, још више акцентује јунакињину трансгресију.

Као и што ће Конђа урадити у драми *Маркиз де Брадомин: романтични разговори*, Октавија у прозној верзији наратива саопштава Педру да је имала друге љубавнике осим њега, како би учинила да не пати за њом. У том смислу, Октавијин лик представља ехо Димине Маргерит Готје: у питању је један од Ваље-Инкланових лајтмотива (Киркпатрик 1972: 57).

Еулалија је прича о истоименој јунакињи и њеном поновном сусрету са својим старим љубавником, Хакобом. Еулалија је, међутим, била удата жена и мајка две ћерке, која је повучено живела у породичној кући као у затвору. Љубавни састанак се десио у старој и напуштеној вили романтичарске и декадентне естетике.

Разматрајући будућност њиховог односа, Еулалија је неодлучно је изразила забринутост за своје ћери у случају кад би почели да живе заједно. Хакобо није, међутим, крио нетрпељивост према Еулалијиним ћеркама, које је сматрао препреком њиховој вези. Наиме, како њена прељуба више није била тајна, будући да је у налету хистерије признала љубав с Хакобом свом мужу, извесно је да и најмањи преступ с њене стране може да је лиши права на виђање својих ћерки.

На признање прељубе, пак, Еулалијин муж је плакао, те је изјавила за њега да нема храбрости да се било коме супротстави и да је човек слабе воље. Еулалијина

⁷³ „Октавија: Дај ми са ноћног сточића *Француску моду*. Имају два веома елегантна купаћа костима. И за мале паре: замисли. Видећеш. Шта мислиш да наручим један? Онај који се теби више свиђа. Који ти се више свиђа, овај?” (превод: ауторка).

нетрпељивост, презир и непоштовање према супругу који не поседује традиционалне мушке особине, контрастира с љубављу и дивљењем према Хакобу који испољава храброст и спремност да се бори за њу. Наиме, не могавши да живи свој живот у лажима и очекујући да ће јој муж пружити сву слободу, да неће желети више да је види, да ће њихов брак да се заувек распадне и да ће живети сама с ћеркама, слободна да се виђа с њим, све је испричала. Међутим, увидела је да је погрешила: њен муж, који је деловао хладан, да је презире као безумну девојчицу, у ствари ју је волео до лудости, више од својих ћерки, од своје мајке и читавог света. Уз велику тугу, Еулалија је и сама увидела да је њихова љубав немогућа. Иако никад није волела свог мужа нити га воли сада, схватила је да би била поштена жена да је знала колико би га прељуба повредила. На те речи, пак, Хакобо је бацио њена љубавна писма и излетео из замка као љут дечак: лајтмотив Ваље-Инкланових мелодраматичних љубавних растанака. Еулалија је била очајна: бацила је расута писма у реку, неколико њених суза је такође кануло у њу, а онда се и сама бацила.

Еулалија је једна од ретких истински заљубљених жена у делу Ваље-Инклана. Типични завршеци судбина Ваље-Инкланових хероина су или сугестивно недоречени, несрећни или трагични. У складу с тим, протагонисткиња ове приче, не успевајући да се одлучи између породице и љубавника, извршава самоубиство. Еулалија је у себи отелотворила неколико женских идеала свог времена: прељубница аристократског порекла са својим љубавником је имала однос мајка–син, растрзана између својих моралних и мајчинских дужности према ћеркама и осећања према љубавнику, сентиментално купи бачена љубавна писма и потом се, суицидална утапа. На површини воде се види белина њених писама и јунакињина расута коса, заустављени у времену, у мрачној реци и на немој месечини.

Занимљиво је запазити да у свим Ваље-Инклановим делима с прељубничким наративом, јунакиња је увек старија од свог љубавника. Као и у Октавијином случају, па и у Еулалијином, однос између љубавника комбинује љубавни однос и однос мајка-син. Алузије на младост мушких јунака, њихово неискство и посвећеност јунакињама које величају и обожавају као богиње, доведени су до нивоа лајтмотива. На речи Еулалијиног љубавника Хакоба у којој он инсистира да се не врати својој породици, као одрасла особа у том односу она рационализује: “Eres un niño y tendrías demasiados años para arrepentirte... Yo tampoco merezco ese sacrificio.”⁷⁴ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 150).

При том, жена је неизоставно мајчински настројена према љубавнику, удата и мајка искључиво женске деце, те је потресају осуде породице и друштва, као и правна незаштићеност у систему у ком је живела. Њихови супрузи су увек утицајни у политичким и правним круговима, те уживају друштвени углед: опасност да ће сасвим извесно бити лишена својих мајчинских права уколико поступи по својим осећањима, доводи до великог унутрашњег конфликта. Патња, усамљеност, грижа савести, мешају се са страшћу и љубави, те су љубавни састанци и растанци често потресни. Њихови љубавници, с друге стране, увек су романтични и сентиментални, било због своје младости и неискства, било због тога што немају шта да изгубе. Жена, с друге стране, може да изгуби све: породицу, финансијску стабилност и сопствени идентитет, а заузврат да добије моралну осуду и изопштење из друштва, увреде.

Еулалијина прича је у много чему слична с Хулијином, јунакињом истоимене приче која је за потребе ове студије сврстана под тип уметнице: обе имају ћерке и од обе

⁷⁴ „Ти си дечак и имаћеш и превише времена да се покајеш... Ни ја не заслужујем ту жртву.” (превод: ауторка).

мужеви знају за њихову скандалозну љубавну аферу, али их и даље воле и моле да се врате свом дому. Неки мотиви су такође врло слични: док Хулија баца своја љубавна писма у ватру, Хакобо је тај који баца Еулалијина писма у воду. Међутим, постоји и једна круцијална разлика међу њима: Еулалијина љубав према Хакобу је искрена, док је Хулијина према Акилесу лажна. Еулалија је стога спремна да изврши самоубиство бацањем у реку. Трагичност Еулалијине приче још једном потврђује непомирљивост између осећања и друштвених институција.

Као велики број деветнаестовековних прељубница, Еулалија је прекинула свој друштвени и морални пад бацајући се у реку или језеро. Иако није свака прељубница завршила у води, та слика је била довољно упечатљива да се претворила у књижевни клише. Своју популарност је доувала двама веома привлачним појмовима: трансгресије и трансценденције, те пратећом осудом и дивљењем које је тај чин изазивао. Самоубиство несрећне жене представља не само казну за прошле грехове, већ и облик ослобођења. Тим чином се жена ставља изван људског закона и поприма чисто духовну димензију која је оплемењује. Иако самоубиство углавном доводи до саосећања према жени, често укључује и осуду њеног претходног понашања, будући да физички потез бацања у воду симболише духовни пад из раја: сама се криви за свој трагичан завршетак (Никл 1987: 289).

Јесења соната прати љубавну причу између маркиза де Брадомина, већ у позним годинама живота, и његове пређашње љубави, Конђе. Наиме, љубавници се нису видели већ две године, а маркиз је отишао да посети болесну Конђу након што је примио писмо у ком га позива у своју палату. Маркиз се сетио да је и Конђа била веома побожна и да је њихову љубав сматрала смртним грехом: ноћима кад би улазио у њену собу, затицао би је како се клечећи моли уз бројаницу. Кад се нашао у Конђиној кући, маркиз се упутио ка њеној соби, у којој је она лежала на постељи. Пожелела је да позове собарицу да је обуче, али маркиз је инсистирао да он одради тај задатак: елементи воајеризма и фетишизма су садржани у том опису:

“Después de las medias de seda negra, le puse las ligas, también de seda, dos lazos blancos con broches de oro. Yo la vestía con el cuidado religioso y amante que visten las señoras devotas a las imágenes de que son camaristas.”⁷⁵

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 466)

Маркиз је осећао грижу савести зато што је послушао Конђу кад га је молила да оде и да се раставе: раставила их је њена мајка, Адега, једна тужна светица у црнини, присећао се. Приликом поновног састанка, бивши љубавници су се гледали ћутећи, а маркиз је одлучио да усвоји држање старог прелата, исповедника принцепа и теолога љубави. Поносио се чињеницом да га је једна млада жена, духовна ћерка испуњена милошћу и невиношћу могла волети.

Пожелио је да обнове своје страсти, те је, покушавајући да је заведе, маркиз расплео њену црну косу. Подсетио ју је на тренутак кад јој је у прошлости тражио да га бичује праменима своје косе, те су алузије на садизам и мазохизам јасне: “El nudo de sus cabellos se deshizo, y levantando entre manos albas la onda negra perfumada y sombría, me

⁷⁵ „После црних свилених чарапа, ставио сам јој, такође, и свилене подвезице, две беле врпце са златним копчама. Облачио сам је с побожном пажњом и љубављу, као што вернице одевају свете кипове.” (Ваље-Инклан 2007: 120).

azotó con ella. Suspiré parpadeando.”⁷⁶ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 516). Конђин и маркизов разговор у овом садомазохистичком контексту њихове љубави употпуњује и blasfemни контекст приче.

Присећали су се даље своје љубави: Конђа је желела да маркизу стави до знања да ју је научио свим љубавним умећима. Наиме, као девојчицу удали су је за старца, те је све до љубави с маркизом сачувала неспретну чедност девица. Маркиз поводом тога закључује да:

“Hay maridos y hay amantes que ni siquiera pueden servirnos de precursores, y bien sabe Dios que la perversidad, esa rosa sangrienta, es una flor que nunca se abrió en mis amores. Yo he preferido siempre ser el Marqués de Bradomín, a ser ese divino Marqués de Sade. Tal vez esa haya sido la única razón de pasar por soberbio entre algunas mujeres.”⁷⁷

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 482)

Чак и када представља зрелу, одраслу жену, Ваље-Инклан прибегава наглашавању јунакињине љубавне наивности и невиности (Гамбини 1992: 609). Примера ради, иако је била удата, Конђа је и даље била невина девојчица. У сусрету са својим бившим љубавником, осећала је потребу да своју пожуду надомести побожношћу. Из њиховог разговора се чита: “– Pues confiesa que yo era muy inocente. – ¡Todo lo inocente que puede ser una mujer casada!”⁷⁸ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 482).

Од јунакиње се, према томе, очекује да помири два непремостива закона: природни закон пожуде и хришћански морал, због чега запада у веома тешка душевна расположења (Спајрес 1998b: 195). Конђа је идеалан пример јунакиње у којој се сучељавају Ваље-Инкланови модели побожних и блудних женских ликова: непрекидно је растрзана између потребе за божијом и мушкарчевом љубављу (Паолини 1986: 37).

Кроз дело су заступљене инсинуације, пак, на Конђино искуство и доминантност: на чињеницу да је она завела маркиза у детињству, те да га је изманипулисала својим писмом да је поново посети. Осим тога, њени покушаји да га подсети на детињство тумаче се као покушаји да га заведе (Спајрес 1988a: 37). На основу тога, Конђа представља јунакињу која се опире сопственој субверзивности будући да на све начине покушава себе да представи као неискварену, невину, наивну, жртву.

Као јунакиња у растројству, Конђа може да се поистовети са женским стереотипом о нестабилности која је уско повезана с пасивношћу и то тако да се жене деле на хистеричне и пасивне. Женска психа се иначе сматра крајње интерном те њена хистерија не може бити одговор или реакција на спољашњи утицај, већ мора долазити искључиво изнутра. Раније се хистерија видела као последица претераног распона перцепције, чулних и емотивних утисака, којима су, како се веровало, жене подложне. У прошлости су жене имале монопол над неспособношћу да се изборе са стресом: оне би подлегале несвестици, вртоглавици, хистерији, промени расположења, мигренама и можданим грозницама.

⁷⁶ „Њена коса се расплела, и дижући белим рукама црну, миришљаву и тамну траку, ошинула ме је њом. Уздахнуо сам трепћући.” (превод: ауторка).

⁷⁷ „Има мужева и има љубавника који не могу да нам послуже ни као претходници, а бог добро зна да је изопаченост, та крвава ружа, једини свет који се никада није отворио у мојим љубавима. Ја сам увек више волео да будем маркиз де Брадомин, него да будем онај божански маркиз де Сад. Можда је то једини разлог што су ме неке жене сматрале таштим.” (Ваље-Инклан 2007: 133).

⁷⁸ „– Па признај да сам била неискусна. – Онолико неискусна колико може а буде једна удата жена!” (Ваље-Инклан 2007: 133).

Ментална растројства су, између осталог, приписивана слабости женске конституције.

Жена као предмет фетишизације присутна је кроз модел крхке жене са снажном конотацијом некрофилних приповедачевих укуса. Такође, прерафаелска естетика доминира Конђиним портретом: флорални атрибути, пажња посвећена очима, сензуалношћу и декоративној религиозности. Наклоњеност према некрофилији која је владала током XIX века у обради женских ликова такође је видљива у опису ове јунакиње. Како се идеалом лепоте сматрала дуга и густа коса, није ни чудо што Ваље-Инклан уноси и такав један елемент у њену дескрипцију (Гамбини 1992: 603–604):

“La cabeza descansaba sobre la almohada, envuelta en una ola de cabellos negros que aumentaba la mate lividez del rostro, y su boca sin color, sus mejillas dolientes, sus sienes maceradas, sus párpados de cera velando los ojos en las cuencas descarnadas y violáceas, le daban la penitencia espiritual y el ayuno. El cuello florecía de los hombros como un lirio enfermo, los senos eran dos rosas blancas aromando un altar, y los brazos, de una esbeltez delicada y frágil, parecían las asas del ánfora rodeando su cabeza. (...) Concha tenía la palidez delicada y enferma de una Dolorosa, y era tan bella, así demacrada y consumida, que mis ojos y mis manos hallaban todo su deleite en aquello mismo que me entristecía. Yo confiero que no recordaba haberla amado nunca en lo pasado, tan locamente como aquella noche.”⁷⁹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 473–474)

Од тренутка Конђине смрти, која се десила током сексуалног односа с маркизом, у новели настаје опште некрофилско расположење. Наиме, спустивши преминулу Конђу у постељу, маркиз се премишљао да ли да се врати и да је пољуби по последњи пут. Одупро се том искушењу, осећајући да има нечег безбожног у тој пожуди. Мирис њене собе је у њему будио похотна чулна сећања: помислио је да су и мистичаре најсветије ствари надањивале да чине разна светогрђа. Сећање на мртву Конђу је у маркизу и касније изазивало изопачена осећања: док се његово срце грчи и квари, у њему се смеје ђаво који уме сваки бол да претвори у ужитак.

У једном тренутку га је опхрвао осећај губитка, иако чисто нарцисистичке природе: “Volvería a encontrar otra pálida princesa, de tristes ojos encantados, que me admirase siempre magnífico? Ante esta duda lloré. ¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto!”⁸⁰ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 522).

Зимска соната је прича о последњим љубавима маркиза де Брадомина. Пристигавши у прерушен у монаха у град који је у доба карлистичких ратова био краљево седиште, наишао је на кућу у којој је живела његова бивша љубавница, Кармен,

⁷⁹ „Глава јој је почивала на јастуцима, окружена таласом црне косе, која је још више истицала мутну белину лица, а њена безбојна уста, измучени образи и мокре слепоочнице, њени воштани капци који су скривали очи у упалим модрим дупљама, давали су јој духовни израз веома лепе светице, измучене покајањем и постовима. Врат јој је цветао из рамена као болесни љиљан, груди су биле као две беле руже које миришу на олгару, а руке, крхке и ломне око њене главе, подсећале су на ручке амфора. (...) Конђино бледило било је крхко и болесно бледило Госпе од Седам Жалости, а била је тако лепа, онако различита и измучена, да су моје очи, усне и руке проналазиле ужитак управо у ономе што ми је изазивало тугу” (Ваље-Инклан 2007: 126–127).

⁸⁰ „Да ли ћу поново успети да пронађем неку другу бледу принцезу, са тужним заљубљеним очима која ће увек да ми се диве, обожавајући ме? Пред том сумњом заплаках. Заплаках као антички бог кога су престали да обожавају!” (Ваље-Инклан 2007: 165).

војвоткиња од Уклеса, мајке његове ћерке Максимине.

Ипак поред Кармен па и Максимине, јунакиња ове новеле је била и Марија Антонијета Волфани, маркизова стара љубавница. О њој сазнајемо да је као и Конђа, представљала тип побожне блуднице. Наиме:

“María Antonieta era una enferma de aquel mal que los antiguos llamaban mal sagrado, y como tenía alma de santa y sangre de cortesana, algunas veces en invierno, renegaba del amor: La pobre pertenecía a esa raza de mujeres admirables, que cuando llegan a viejas edifican con el recogimiento de su vida y con la vaga leyenda de los antiguos pecados.”⁸¹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 549)

Пламен љубави је горео у њеним очима и даље, мистичан какав се може видети, како се наводи, и код монахиња. Марија Антонијета се маркизу пожалила да се њен муж враћа у породичну кућу с намером да служи краља, што је видела као препреку њеном миру и њиховој обновљеној љубави. Ипак, маркиз је уживао у томе, сматрајући да су женски скрупули нешто најпривлачније код њих:

“Aun cuando nunca tuve celos de los maridos, gustaba aquellos escrúpulos como un encanto más, acaso el mejor que podía ofrecerme María Antonieta. No se llega a viejo sin haber aprendido que las lágrimas, los remordimientos y la sangre, alargan el placer de los amores cuando vierten sobre ellos su esencia afroditica: Numen sagrado que exalta la lujuria madre de la divina tristeza y madre del mundo.”⁸²

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 550)

Међутим, помало неочекивано, када се јунакињин супруг разболео, она се потпуно посветила његовој нези: маркиза де Брадомина је испунила чуђењем и тугом љубав коју је Марија Антонијета показивала свом мужу. Овај мотив присутан је и у драмској обради *Јесење сонате*, под насловом *Маркиз де Брадомин: романтични разговори*, у којој Конђа такође посвећује свој живот нези свог болесног супруга. Када је Марија Антонијета, пак, у питању, осетио је и велику утеху у преображају њене женске љубави у узвишену и мистичну. Разговарајући с Маријом Антонијетом последњи пут, њено збогом је одбијао да прихвати као последњи растамак: сматрао је да њена хришћанска милост неће потрајати.

На коначном опраштању, Марија Антонијета је маркизу признала да је имала друге љубавнике и пожелела је да је због тога не презре: мотив који се јавља и у драматизованој *Јесењој сонати* и у причи *Октавија Сантино*. Био је то као покушај њеног покајања и жеље да последњи пут буде искрена према маркизу. Одлучна да се посвети нези свог супруга и да живи повученим животом, оног тренутка кад не служи Брадомину он је тривијализује и поништава њен покушај да говори у своје име. Изједначава је са свим

⁸¹ „Марија Антонијета боловала је од оне болести коју су наши стари називали светом болешћу, а како је имала душу светице и племићку крв, понекад је зими одбацивала љубав. Јадница је припадала раси величанствених жена које се, кад остаре, духовно уздигну, повлачећи се у самоћу и сећајући се старих грехова” (Ваље-Инклан 2007: 188).

⁸² „Иако никада нисам био љубоморан на мужеве, свиђала ми се та Марија Антонијетина брига, као још једна од њених чари, можда најбоља коју је могла да ми понуди. Не доживљава се старост а да се не научи да сузе, грижа савести и крв увећавају уживање у љубави када излију на њу свој афродитски мирис: свето надахнуће које изазива похотна мајка божанске туге и мајка света.” (Ваље-Инклан 2007: 189).

женама, што је иначе и лајтмотив код Ваље-Инклана, сукоб између грешности у младости и крепости у старости, али и генеричка визија жена: “Despreciarte, no. Tú fuiste como todas las mujeres, ni mejor ni peor. Ahora acabas en santa.”⁸³ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 599).

Марија Антонијета је описана као побожна и похотна жена у затишју своје младости и љубавних грехова. Егзалтација младости и ренегација старости, према томе, један је од мотива ове новеле.

Ваље-Инкланове јунакиње ове врсте се, пак, често не потресају толико због репутације колико због својих личних мистичких, спиритуалних грозница. У њиховој карактеризацији, акценат се ставља на бизарност јунакињиних сексуалних порива. Алузије на инцестуозност или садомазохизам који су неретко у основи њихових веза, служе да би појачале контраст с њиховим душевним кризама. Будући да често не бивају довољно јаке да се изборе с тим конфликтом, скоро неизоставно умиру, или пак, у ређим случајевима, условно или бар привремено успевају да се отргну из обе крајности, опредељујући се за несексуално егзистенцију, као што показује преокрет који је доживела Марија Антонијета. Међутим, чак у смрти изазивају еротску жељу, те попримају карактер естетског декора и отварају простор ка испољавању некрофилне естетике. Унутрашњи сукоб који се у Ваље-Инклановим прељубницама збива, у потпуности заобилази мушке јунаке, који уживају у женској агонији, подстичу је и прижељкују. Као и иначе у пишевим наративима у којима се гради снажан контраст између духовности и карналности, дешава се коначан тријумф карналности. Дијалог сексуалности и пропасти је најизраженији како код типа прељубнице тако и код типа девице, с обзиром на то да у делима с таквим јунакињама уједно доминира јунак као носилац мотива сатанизма.

3.2.4. Уметница

Јунакиња која припада типу уметнице је Аугуста, протагонисткиња истоимене приче. Љубав Аугусте и њеног љубавника Атилија Бонапарте почео је оног тренутка кад га је упознала: тад је осетила песникову привлачност и хир да га воли. Уз галантну дрскост свог темперамента, она је преузела иницијативу у том односу. Наиме, сви мушкарци које је до тада Аугуста познавала, чак и они најскептичнији, покушавали су да је претворе у прерафаелску мадону. Атилио је био једини који је знао да слави циничну и пожудну искреност којом је дама обавијала своју љубав, те божанствене неморалности.

Атилио, с друге стране, у Аугусти је видео музу: волео ју је уметничком и блудном љубављу, а то је био дуализам разумљив за неког ко се представљао као песник. Песникова муза је развратна и сензуална, заједљива и подругљива: Мефистофелесов осмех под хвалисавским и увијеним брковима дон Хуана.

Аугуста је према Атилију осећала победничку и еротску љубав, без меланхоличких миловања, без анемичних декадентизама и бледог цвећа. Осећала је страст и проживљавала своју другу младост, уз мирисе великодушне и бујне зрелости. Кроз њену крв је попут старог вина текла љубав ватрене и чиле госпође, сладострасна и чврста љубав као Венерини бокови, паганска, прочишћена од бунтовништва чедности, незагађена скрупулима који потискују сензуалност не припитомљавајући је. Волела је олимпијским и моћним култом нагих богиња, тако да кострет морала не гребе њено бело тело. Поштовала

⁸³ „Не презирем те, не. Ти си била као друге жене, ни боља ни гора. Сада си постала светица.” (Ваље-Инклан 2007: 230).

је божански закон свог пола, суверена и тријумфална као лавови и пантери у шумама вруће земље.

Много тога се може сазнати о родним улогама кроз ову причу: примера ради, једном приликом, одбијајући Атилија, приповедач наводи да се Аугуста одупирала као свака жена која жели да буде силом потчињена. Била је свештеница бога Баха која је обожавала задовољство с примитивношћу насиља, а Атилио је говорио промуклим тремолом у ком су чак и најчедније жене осећале слутњу на грех. Аугуста је у разговору с Атилијем изразила жељу да по одласку у Мадрид, сви њени удварачи сазнају да је његова љубавница. Осим тога, истакла је да би волела да буде обична жена ниског морала, а не удата жена, како би за њега могла да почини разне лудости. Ипак, схватала је да је најбољи потез свакако да живи с богатим мужем, који би их обоје издржавао, што уноси прагматичне услове брака у њихову страствену паганску романсу. Наиме, Аугуста је била удата за једног ужеглог академика и дворског песника. Међутим, Атилио није осећао ривалство према Аугустином супругу, будући да је њихове интелектуалне тежње сматрао нечим изнад љубави једне жене.

С друге стране, како би лакше правдала свом мужу Атилијево присуство у кући, Аугуста је дошла на идеју да га ожени својом ћерком Беатрис. Песник је оклевао сматрајући да ће се Аугуста предомислити, покајати, да ће бити љубоморна или да ће у једном тренутку запасти у моралну кризу. Ипак, потајно је уживао у ривалству мајке и ћерке за његову љубав, садржаном у мотиву Електриног комплекса. Субверзивни потенцијал лежи у нарушавању моралног кода. Брак између Аугустиног љубавника и њене ћерке је представљен као пагански ритуал изван моћи католичке цркве. Друштвена критика је присутна у чињеници да је Аугуста принуђена на свој подухват зато што јој је развод недозвољен.

Моћ претварања, смелост и владање над неподвижним ситуацијама од свих прељубница чини, како је приповедач и сам навео, божанствене глумице. Аугуста ствара улоге и ситуације којима доводи у опасност традиционалне улоге аутора као субјекта и жене као објекта његове креације.

Конвенционална парадигма у овом делу изједначава мушкарца с аутором, а жену с објектом који треба бити преточен у књижевност. Међутим, ово дело иде и корак даље и представља ауторску, естетску моћ мушкарца над женским телом. Преко Аугустиног лика, жена је представљена као опасно биће којим владају емоције. Осим тога, иако неостварена у ауторском стваралаштву, Аугуста је приказана као уметница у животу: она поседује моћ да имагинативно трансформише стварност у естетске конструкте. Другим речима, иако не ствара поезију, својим језичким вештинама успева да обликује стварност око себе: захваљујући својим доскочицама и досеткама, постиже да Беатрис убеди да је Атилио заљубљен у њу (Никл 1989: 143–145).

Мушкарчев приступ симболичком у језику, у сценама где посматра одређену ситуацију и размишља како да је претвори у поезију, супротставља се женској ограничености на простор семиотичког. Примера ради, Аугуста има емотивну реакцију на успех свог плана, а њено језичко умеће је у домену усменог (Никл 1989: 147): њена вербална елеганција, љупкост и претворност њених речи довољно су манипулативни и моћни да окрену ток догађаја у оном правцу у ком јунакиња жели.

Аугуста себе види онако како је види њен љубавник песник, не гледа својим очима већ очима мушког субјекта (Дејвис 1994: 146–149). Пример тога се може видети и у приповедачевим речима: “Y sus ojos de gran señor permanecían fijos en ella, siempre audaces

u siempre dominadores.”⁸⁴ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 106). Уједно, то је сликовит пример интериоризованог мушког погледа усвојеног од стране жена које себе и друге жене, као последица тога, посматрају кроз мушку перспективу. Осим тога, ова прича се може читати и као пародија модернизма и као критика женског саучесништва у очувању мушког погледа на свет. Атилио Бонапарте је неми посматрач читаве ситуације: он непрестано покушава да замрзне конфликте и емоције сировог женског животног искуства у поезију модернистичког песника.

Слично, *Rosita* је прича о случајном сусрету бивших љубавника, Росите и младог војводе. Млади војвода од Ордакса је ишао својим путем једне вечери, мада сам и меланхоличан, кад га је угледала Росита Сегри, која је извадила цигарету из уста и андалузијским говором му викнула да је сачека. Млади војвода је ставио свој монокл, и уз изненађење је препознао своју стару пријатељицу, која је укратко истакла да се управо вратила из Америке. Сlike нове жене, представљене гротескно, присутне су кроз Роситино неконвенционалан изглед и модерно понашање: “Apenas le divisó Rosita Zegri, una preciosa que lucía dos lunares en la mejilla, cuando quitándose el cigarrillo de la boca, le ceseó con andaluz gracejo.”⁸⁵ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 121).

Росита се страствено присећала новог континента, одговарајући на војводићеву љубопитљивост. Након што је био одбијен у неколико насртљивих покушаја завођења, војвода је почео да очајава. Међутим, војвода убрзо ублажава, говорећи да је временом научио да не буде љубоморан, јер је љубомора за обичне, приземне људе. Истичући да се тако сви мушкарци осећају кад нису заљубљени, Росита је добила одговор од младог војводе да се данас нико не заљубљује и да је то застарело. Ипак, подсећа га да је за њу чинио многе лудости, те инсинуира да је вероватно она била последња жена у коју је био заљубљен. Правећи се да не зна о чему му говори, млади војвода је навео Роситу да почне да му освежава памћење: да је писао страсна писма, која је скоро спалила, да јој је стално говорио о њеним очима из којих је израђала душа једне султаније, и о црним звездама. Млади војвода, пак, разуверио ју је говорећи да је то копирао из Ећегарајевих драма, уз чуђење о томе како су жене лаковерне. Сумњајући у изјаву да није био заљубљен у њу, Росита му поставља питање о љубомори коју је испољавао. На то, млади војвода је одговорио да је то била последица поноса, у време кад није увиђао да је сваки човек кад-тад жртва женске преваре. Росита је наставила своје испитивање о стиховима које је писао на њеној лепези: наиме, преузео их је од Бекера. Затим, питала га је за једно поподне кад јој је показао револвер и рекао да ће се убити: речи је преузео од Ећегараја, а сам поступак од Рафаела Калва. На то, Росита упућује опаску како су аристократе добре само за лоше глумце. Млади војвода, саркастично је изјавио да таква лукавства могу само да имају успеха код девица, те се поново чуди како је могла поверовати у сличне лудорије.

Протагонисткиња је изразила жељу да се растане од свог саговорника, те да настави сама шетњу и да ужива у месечини која се пресијава на језеру. Зачуђен њеном новооткривеном поетичношћу, добио је објашњење да је тај амбијент подсећа на родни крај, те да је једина истинска љубав она према отаџбини. Питавши је за место које приписује мајчинској љубави, Росита одбија да говори на ту тему, меланхолично говорећи о томе да никад није упознала своју мајку. Изражава, затим, жаљење над својом судбином

⁸⁴ „И његове очи великог господина су остајале на њој, увек смеле и увек доминантне.” (превод: ауторка).

⁸⁵ „Само што га је угледала Росита Сегри, једна лепотица која је носила два младежа на образу, вадећи цигарету из уста, одговорила му је андалузијском шаљивошћу.” (превод: ауторка).

и животним путем који није одговарао њеном сензибилитету, над чињеницом да никад није упознала мушкарца ког би могла да воли. Видевши је како плаче, млади војвода јој је рекао да ју је волео и пре него што је знао за дубину њене патње и лепоту њене душе. Росита је одбила да прихвати те изјаве љубави, говорећи да су то Ећегарајеви цитати. Млади војвода је био изненађен том променом тона код Росите, који је осим тога, био праћен смехом који је сакривала под лепезом.

Наиме, у овој причи љубав је представљена као култ извештачености. Оба лика, Росита и војводић, играју улоге људи који се воле или су се волели. Писац на овај начин извргава руглу романтичне култове витештва и даме, због чега такви књижевни клишеи обилују у причи и бивају исмејани. Росита, рецимо, претвара се да је незаинтересована на веома неубедљив начин, затим опонаша тужног пецароша који пева о својим љубавним јадима, помиње Абеларда и Ромеа као идеалне љубавнике, и говори како је дуго оплакивала смрт свог бившег љубавника тореадора иако је њена жалост трајала један сат (Гонсалес дел Ваље 1973: 328–335). Акценат, према томе, бива стављен на театралност, на спољашњост насупрот унутрашњости. Књижевне слике ликова се представљају као релативне: родне стереотипизације, према томе, показују се као варљиве или пак уверљиве, у зависности од стратегије карактеризације (Никл 1991: 35). Роситина претворност, свест о игрању улоге, упућује на њено отуђење од родно наметнутих улога чија наученост управо долази до изражаја у љубавном наративу завођења. Захваљујући својој свести, ова јунакиња поседује моћ уметнице да преусмери ток дешавања како жели. То се, међутим, не дешава само на нивоу разговора с бившим љубавником, већ и на ширем плану њене животне приче: пажљиво бирајући своје улоге, од андалузијске проститутке постала је супруга једног индијанског краља. Росита, према томе, иако у више наврата жали над својим животом, има потпуну контролу над својом судбином захваљујући знању које поседује о привиду стварности.

Росита је потом наставила своју причу о одисеји у Индијама: тамо ју је одвела жеља да види лавице и пантерке на слободи, пошто је звери фасцинирају. Инсинуирајући да постоји подударност између ослобођене сексуалности жена и женки звери, млади војвода није пропустио прилику да поново флертује с Роситом. Ипак, на њено разочарање, никад није видела лавове ни тигрове, само једног слона, који не да није био дивљи и зверски, већ се спуштао на колена да би га она јахала. У мистерији њене тамне пути, у носталгији њених црних очију, на врелом цвету њених боемских усана, живела је жеља да се диви тигровима и лавовима на слободи: крволочним зверима које су се пре толико векова населиле у далеке и мистериозне прашуме где се налазе храмови Сунцу. Како сама наводи, сматра да су те приче како циркуси лове лавове у девичанским шумама Индије, лаж и измишљотина.

Сваки Роситин покушај да живи у слободи и да осети праву љубав, изјаловио се. За разлику од осталих јунакиња које се везују за хиспаноамеричко подручје, њен поглед на сексуалност се променио након што је посетила нови континент. Не само да није искусила енергију дивљине и неспутане сексуалности, већ се преобразила у честиту и удату жену. Насупрот очекивањима, иако је Роситин брак склопљен из интереса, она одлучује да поштује ту институцију (Рамос Ките 1983: 53–54).

Прича *Грофица од Селе* представља сцену љубавног расанка између удате жене и мајке високог сталеза, Хулије, и младог сиромашног мексичког студента и песника Акилеса Калдерона. Радња је смештена у фиктивни провинцијски шпански градић и то у један напуштени романтичарски замак. Већ у почетним описима протагониста, очигледна

је пишчева намера да истакне снажан контраст међу њима: не само по годинама и друштвеном положају и угледу, већ и по питању физичког изгледа. Наиме, Хулија је представљена надмоћном у односу на Акилеса у сваком смислу те речи и та моћ која се придаје женском лику представља начин да се мушке и женске улоге замене. Пре свега, Акилес је сентименталан и заљубљен младић, док је Хулија привржена површним односима са својим љубавницима. Она је хладна и хировита, што оставља утисак округлости. Међутим, Хулија није толико округла колико је несвесна тога да је њени љубавници у ствари воле. Сазнање о томе, пак, троњава је и у њој изазива саосећање и благонаклоност, те грижу савести због сопствене емотивне уздржаности.

Акилес Калдерон описан је као тамнопути егзотични младић креолске физиономије. Сасвим у складу с уобичајеним архетипским представљањем дионизијске страсти у облику тамног мушкарца, продорне и неспутане виталне енергије, Акилес је управо такав књижевни јунак. Међутим, иронична опаска приповедача о Хулијином избору љубавника, од којих су сви личили на Акилеса, указује на врсту фетишизма, доминације, селективности, обрасца који се понавља. Парадоксално, а што је последица приповедачеве ироније, читав град није у овом необичном пару видео ништа несвакидашње када је у питању Хулијин избор љубавника. Снажан контраст који постоји међу њима, како по физичком изгледу, по годинама, по животним искуствима, пореклу и друштвеном статусу, служи да би се нагласила сексуална енергија која произилази из једног таквог конфликтног споја.

Женски стереотипи у опису Хулије представљени су кроз употребу романтичарских мотива у којима се идеализује женска крхкост и нежност: наиме, Хулија је на миришљавој цедуљици оставила поруку о тајном састанку са својим љубавником. На тему Хулијине женствености, приповедач наставља да је описује: једна нежна женска главица плаве косе на којој се смењују светлост и сенка под велчићем на шеширу, појављује се насмејана и радознано разгледа собу својим веселим очима причљиве птичице. Хулија се приближава свом љубавнику ходајући на прстима и суздржавајући смех. Буди га, нежно га голицајући муфом по лицу, а кад се пробуди, седа му у крило с наученом љупкошћу и додирује га својим лепим прстима. Изненађена што је спавао, пребацује му што је није с већим ишчекивањем сачекао, али прекор ублажава говорећи да је и сама умало заборавила на њихов састанак. Наиме, објашњава му да је била у катедрали и да се молила.

Оно што грофицу сврстава у групу уметница јесте то да је на неком нивоу она свесна сценарија по ком се одвијају љубавни растанци и прихвата да игра конвенционалну улогу која јој у томе припада. Не само што се тек узгред сетила да треба да оде на важан љубавни састанак док је била у катедрали, на путу ка љубавнику је развијала начине на које њихов сусрет треба да се догоди, као по наученом шаблону. Пењући се уз степенице док је долазила код Акилеса, непрестано је размишљала о тзв. разбијеној посуди, својој метафори за прекид љубавне везе. Како је старила, све више је мрзела такве сцене, иако их је у младости волела. Пружало јој је задовољство да сачува пријатељство са старим љубавницима и да им сачува мали кутак у свом срцу. То није чинила из страха или кокетерије, већ да би изнова проживљавала тренутке завођења, интимности и блискости. Грофица је, наиме, уживала у књижевним вечерима седећи поред неког свог старог љубавника, који је, при том, остарио много брже од ње, и осећала далеки и благ мирис њихових авантура. Наиме, њихова веза је почела за време Акилесових славних дана, док је још имао новца и док његова породица у Америци није пропала услед неке револуције

која се тамо десила. Након што је осиромашео, младић је покушао из поноса да прекине њихов однос, али се Хулија томе снажно успротивила. Неко време је била уверена да јој је бог доделио мисију да утеши студента, и премда је у почетку озбиљно схватила ту своју улогу, убрзо се уморила.

Елемент типа побожне блуднице присутан је у лику Хулије: она је сматрала Божијим знаком своје познанство с Акилесом и преузела је на себе улогу да га спаси након што га је спречила да изврши самоубиство:

“Más tarde, cuando llegaron los días sin sol, Aquiles, como era muy orgulloso, quiso terminarlas bruscamente, pero la condesa se opuso. Lloró abrazada a él, jurando que tal desgracia los unía con nuevo lazo más fuerte que ningún otro. Durante algún tiempo, tomó ella en serio su papel. A pesar de ser casada, creía haber recibido de Dios la dulce misión de consolar al estudiante. Entonces hizo muchas locuras, y dió que hablar a toda la ciudad pero se cansó pronto.”⁸⁶

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 13–14)

Ова мистична унија прерасла је, у складу с Ваље-Инклановом естетиком, у сексуалну везу, а непрестане алузије на Хулијину мајку која намеће строги католички морал својој ћерки, као тип репресивне мајке, још један су значајан удео хришћанских мотива. Као читаоци опет изнова сведочимо унији ероса и танатоса, живота и смрти, али и препорода и васкрсења.

Мотив религије огледа се у Хулијином честом посећивању катедрале, те се ствара мотив и јунакињине нимфоманије: наиме, кроз приповедачеву опаску, сазнајемо да је Хулија имала љубавне односе са свештеницима, чиме се упућује на њену богохулну и незаситу сексуалност.

Током састанка, грофица је извадила писмо свог мужа, које описује као јеванђељско писмо: у њему јој се тражи да се окане скандала и да престане да даје лош пример њиховој деци, а заузврат ће јој све бити опроштено. Свезнајући приповедач, предочава читаоцу грофичин ток мисли: у кући, све је наводи на то да прекине однос с љубавником, прекори њене мајке, љубав деце, па и сећања на заједничке срећне дане с грофом. Како се гнушала студентових сентиментализама које је сматрала приземним и нимало аристократским, одлучила је да употреби своје кокетске моћи и да што безболније изађе из те ситуације. За то, сматрала је, биће потребно да се претвара да се њихова веза само прекида, а не завршава.

Грофица никад није придавала важност љубавним осећањима. Још пре своје петнаесте године почела је династија њених љубавника којих би се отарасила након свега осам дана, без суза и уздаха. Презирала је тугу, с љупким епикурејством које се није трудила ни да прикрије, а њена хладноћа, површност и прорачунатост, огледале су се у чињеници да није желела да јој сузе покваре шминку. У питању је био пагански егоизам женске природе, нимало хришћански, који се противио мрачним странама живота. Хулија је површна, кокетна, себична и сензуална. У тренуцима у ком се опраштала од Акилеса,

⁸⁶ „Касније, кад су наступили дани без сунца, Акилес, који је био веома поносан, хтео је нагло да их прекрати, али грофица се супроставила. Плакала је грлећи га, заклињући се да их је та несрећа везивала новом везом, чвршћом него иједном другом. Током неког времена, за озбиљно је узела своју улогу. Упркос томе што је била удата, сматрала је да је добила од бога љупки задатак да утеши студента. Она је начинила многе лудости, и дала је целом граду повода за причу, али јој је брзо досадило.” (превод: ауторка).

пак, Хулија је ипак показала своју моћ да миловање претвори у огреботину. Њена окрутност, пак, била је својствена чак и најмилостивијим женама када стављају тачку на једну љубавну причу.

Акилес, који је био помало луд, према грофици је осећао велику страст, животињску, какву осећају јаки мушкарци, примитивне природе када воле. Та страст се мешала с веома суптилним осећањем, сензуалношћу и задовољством коју природе попут његове искусе када ступе у везу с дамом високог сталежа и релативног поштења. Затраживши своја љубавна писма која је Акилес чувао као реликвије, грофица је задала снажан ударац свом љубавнику. Њене усне су, описује приповедач, биле пуне слаткоће, нежности, попут латица руже, али су умеле да буду и горке као лед, чврсте и хладне попут статуе. Приближивши се ватри, Хулија је палила своја писма. Посматрала је како се понеке искре, које у мистичким легендама представљају лутајуће душе, довијају до Акилесове косе. Хулија је била свесна тога да није могла да понесе писма у своју кућу, сматрајући да би ти папирићи миришљави као тело привлачне жене, укаљали болешљиву чистоту њене старе мајке, као да је петнаестогодишња девица. Осим тога, оправдавала је свој избор као недостатак карактера да се успротиви туђој вољи.

Грофица је желела да живи у миру са својом мајком, госпођом религијске строгоће која је све време причала о паклу. Хулија није имала амбиције за романтичне љубави ни велике страсти, штавише, у породичним вредностима наметнутим васпитањем и традицијом, увек је проналазила све што је било потребно свом мирном сензибилитету. Њено срце није доживело дубоку преображај који се страственим природама деси с првим љубавима. Мада је често посећивала катедралу као и остале даме високог сталежа, никад није волела мрачне и мистериозне куткове, у којима се душа лако обавије нежношћу и мистичном љубављу. То је уједно била богохулна припрема за претварање људске љубави у једини животни пут. Будући да никад није осетила кризу страсти, грофица је задржала према својој мајци дивљење једне девојчице: хришћанску, нежну и понизну, па чак и сујеверну приврженост. Хулија је, у складу с тим, приказана као производ свог окружења и то буржоаског васпитања које је занемаривало и спутавало осећања и инстинкте (Рамос Ките 1983: 56–58). На крају, њена буржоаска рационалност однела је превагу.

Водећи се својом намером да оконча везу с љубавником, јунакиња је заборавила на тренутке када је писала та писма током кишовитих поподнева једне зиме којој се није назирао крај, користећи тривијалну и брбљиву фразеологију, где су све биле шљокице и површна ласкања. У њима није било ничег истински нежног, живописног, од душе ка души. Али тада, заражена Акилесовом романтиком, надањивала се мишљу да је своје нечитко писмо писао уздишући од љубави. Хулијина театралност се огледала у њеном лепом и величанственом ставу, с две сузе у угловима очију. У једном тренутку је прекрила лице рукама и почела нервозно да плаче као што то раде глумице. То су биле естетске сузе које нису имале горчину и биле су угодне као крхки дрхтај који обузима гледаоца трагедије. Та појава је уобичајена женама у тим тренуцима: то нису сузе покајања већ сензуализма. Грофица је очајавала, представљајући се као жртва кућне тираније.

Акилес је, заузврат, из дна душе презирао Хулијину мајку. Замишљао ју је како говори о молитвама, о свештеницима и прелатима, док јој на лицу стоје одлике заљубљиве старице. Веровао је да види покрет њених усана, још увек свежих и сензуалних, које су стајале у необичном контрасту с њеним непокретним очима, скоро слепим, зеленим. Чинила му се антипатичном та старост без бора, која као да је се и даље обраћала чулима. Студент се сетио трачева који су кружили и пожелео је да стару грофицу сруши с

пиједестала на који ју је њена ћерка ставила.

Иако га није истински волела, приказ у ком он толико пати због ње дирнуо ју је до те мере да је у једном тренутку била спремна да задржи њихову везу у тајности. Међутим, не могавши и даље да савлада иницијални бес који је осећао према моралисању јунакињине мајке, он истиче њену младалачку репутацију прељубнице и блуднице. На ове речи Хулија одлази и њихов однос се заувек завршава, а она одлучује да живи крепосним животом као њена мајка, с идејом да њеним ћеркама нико никад не каже оно што је Акилес рекао за њену мајку.

Генералова жена је прича о покушају завођења Курите, жене генерала дон Мигела де Рохаса, од стране његовог младог посинка и ађутанта Сандовала.

Курита је била једна мршава, тамнопута девојчица, веома елегантна, весела, нервозна: ломила је лепезе, кидала марамике својим малим и белим зубима као мачкица, вређала је људе. Пријатељи су јој дали погрдан надимак: немирна мајмуница. Нико ко је види не би помислио да је та ђаволица образована и васпитана иза решетака, без сунца и ваздуха, приморана да се моли седам пута дневно, слушајући мису од зоре, и тонући у сан на коленима током јутрења: није деловало да је десет година провела у манастиру.

Кад су њени родитељи отишли да је заувек избеаве из тог затвора и да је представе свету, девојка је мислила да ће полудети од среће. Непрестано се захваљивала светици којој се молила да је спаси из манастира. На дан одласка, родитељи јој нису ни пристигли, она је излетела и почела весело да виче, не базирајући се на сестре које су плакале за својом аустралијском тигрицом. Скинула је покривку и открила своју ћелаву главу, због које је изгледала као момак, што је свакако било потпомогнуто њеном виткошћу: имала је четрнаест година. Алузије на Куритину детињатост и потом стереотипизација свих жена, примера ради, садржане су у следећим речима: “Con la impersonabilidad infantil de tantas mujeres...”⁸⁷ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 75).

Своју љубав према слободи, Курита је сачувала до смрти. Имала је обичај да на озбиљне политичке догађаје и дешавања даје своје пикарске досетке које су се развијале у демагогију. Наиме, Куритина демагогија је била пуна парадокса и несхватљивих смелости: обликована у једној немирној и причљивој глави, где је једва могао да стане колибријев мозак, опијен сунцем и веселошћу. У њеном лику, видљива је идеја о интелектуалним ограничењима жене, када се њена ментална способност пореди с колибријевом (Никл 1994: 43). Била је хаотична и генијална као боем: веровала је у циганска сујеверја и имала одређене идеје о женској еманципацији. Упркос њеним уверењима старе госпођице, како приповедач наводи, Курита није била просвећена ни посвећена феминисткиња: “Era desarreglada y genial como un genio; tenía supersticiones de gitana e ideas de vieja miss sobre la emancipación femenina.”⁸⁸ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 75).

Након што се удала за старог генерала, Курита се потпуно променила и усвојила господске манире и постала права генералова жена. Ова промена се спекулативно тумачи као дуг арбитарним и неправедним правилима понашања која су захтевала од удате жене да се носи с привидним достојанством и повиновањем површним друштвеним кодовима (Гонсалес дел Ваље 1986: 284).

Наиме, генерал је имао једно кумче, који само што је изашао из војне школе. Он је био господичић слабих руку и ногу и не баш развијеног стаса: деловао је као дечак, ако се

⁸⁷ „Са детињастом безличношћу толиких жена.” (превод: ауторка).

⁸⁸ „Била је погубљена и генијална као геније; имала је сујеверја једне циганке и идеје о женској еманципацији једне баба–девојке.” (превод: ауторка).

изузму његови адолесцентски бркови и плаве спојене обрве, енергичне као код неке госпођице. Он је постао редован гост код генерала, из једног необичног разлога. Наиме, Курита је бранила свом мужу да пуши, сматрајући да дувански дим штети хроничној прехлади од које је боловао: само би се смиловала кад би имао друштво. И у томе се видела промена њеног карактера након удаје: показивала би само благ знак љутње уместо пређашњих излива беса. Старац је тако почео свакодневно да позива у госте свог ађутанта, да би добио дозволу да ужива у свом пороку. Курита је временом почела да проводи доста времена са Сандовалом, па се није знало чији је он у ствари ађутант.

Једног дана, Курита се Сандовалу пожалила да се досађује и замолила га да јој позајми неки роман. Већ наредног дана Сандовал је донео роман чија је кључна идеја била да женско сажаљење никад не умире, али јој то није привукло пажњу. Курита је одговорила незаинтересовано попут жена које о књижевности говоре као о моди. Њене blasfемije су болеле младог ађутанта: прижељкивао је да Курита говори само изреке, да има елегантан и нежан укус као што има стас. Тај недостатак естетичизма га је подсећао на веселе модисткиње које су читале романе у наставцима, с којима је имао нека посла: то су насмејана и певљива створења, с главицама пуним каранфила али празним, с мозгом канаринца и штиглића који су увесељавали њихова поткровља.

Листајући роман, Курита је изразила жаљење због тешкоће књиге и свој утисак оправдала наводећи да никад није била вична језицима. Уручила је књигу Сандовалу, тражећи му да јој је чита, уз поглед живахних, ситних црних очију које су биле стручне у намигивањима и кокетирањима.

У прилог теорији о женској интелектуалној ограничениости, стоји и њен однос према језику и књижевности. Пре свега, у разговору са Сандовалом, Курита отворено говори да јој елоквентност никад није била јача страна. Како наратив одмиче, постаје јасно да романе вреднује искључиво на основу емоционалног потенцијала, не због књижевног умећа које је испољено. Штавише, њена површност у третирању високо интелектуалних тема, достиже свој врхунац када се однос према књижевном делу упореди с односом према моди (Никл 1994: 47).

Младић није знао шта да мисли о Курити и о начину на који се опходила према њему. У неким тренуцима му се обраћала уз претерану формалност, због чега је избегавао да је гледа у очи. У другим, сасвим супротно усвајала је простодушан и поверљив став. Њене промене расположења су га збуњивале. Наиме, о слабостима неких жена је можда и имао неку идеју, али о правим госпођама, био је у потпуној тами. Мислио је, да би завео једну даму, да мора да има бркове или браду, а на том пољу није имао много да понуди. У једном тренутку очајања је одлучио да своје ретке риђе бркове офарба у тамнију боју како би изгледао мужевније. Родна стереотипизација присутна у овом делу најочигледнија је у Сандоваловој представи о томе какве су мушке особине привлачне женама, те покушава да им се прилагоди како би се допао генераловој жени. Курита, исто тако, игра различите улоге кад јој је досадно. Сандовал прави разлику између жена из различитих слојева друштва: жена из радничке и више класе. Као припадницу више класе, он Куриту покушава да импресионира и види је као чисту, љупку и продуховљену, иако је и сам првобитно био збуњен њеним непознавањем ствари из опште културе као што је разликовање писаца супротстављених естетика (Никл 1994: 50).

Међутим, крај романа који је читао је био болан спој мистике и греха. Грофичина жртва је била дубоко сугестивна: њено саосећање, неустрашиво и паганско као нага богиња, њено одрицање од себе саме, које ју је навело да своју лепоту да као милостињу и

да се жртвује на олтару страсти и греха ради другог. Курита се на то расплакала, чудећи се грофичином поступку. Увређен, Сандовал је довео у питање њену спремност на жртву и предају мушкарцу из сажаљења. Међутим, Куритин одговор је био веома конвенционалан: она сматра да је главни задатак удате жене да буде предата свом мужу. Слично као и Росита, Курита се одлучује да одржи поштовање према институцији брака, мада је отворен крај њену оданост оставио под знаком питања (Рамос Ките 1983: 55).

На примеру генералове жене, пак, могуће је увидети значај који је писац придавао спољашњем изгледу и површности у односу на истину. Тиме уједно пародира књижевну конвенцију и кодове части: јунакиња се опире књижевној традицији по којој се од ње очекује да начини прељубу (Гонсалес дел Ваље 1986: 285, 288).

Након овог кратког окршаја, Курита је приметила да је Сандовал офарбао браду, на шта се грохотом смејала. Помало постиђен, и сам Сандовал се смејао. У том односу она је представљала лик баке која прекорева, а он неваљалог дечака. Алузије на мајчински однос јунакиње према јунаку јављају се у делу иако су протагонисти, Курита и Сандовал приближно истих година, а скоро извесно је да је Курита млађа од Сандовала. Разлог због ког Курита припада типу младе девојке, а делимично и уметнице, јесте управо тај што она преузима на себе улогу старије жене и опходи се према Сандовалу час као је он дете, час као да је она дете.

Јунакиња је у том одједном устала, и засукавши рукаве да их не би поквасила, донела је у једној посуди воде и почела да пере младићева уста и бркове. Сандовал је на то одговорио љубећи њене руке. У том, генерал је почео да куца на закључана врата: као изговор, Курита је навела да је њен канаринац излетео из кавеза и да не смеју да отворе врата да не би излетео из собе. Убрзо је генерал провалио у собу, затекавши Сандовала на столици испод кавеза и канаринца који је певао и њихао се у свом златном кавезу. О даљој извештачености својих улога сведочи и приповедачева напомена кад је генерал ушао у собу: “A la generala tocóle suspirar...”⁸⁹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 76).

У складу с тим, главна идеја овог дела је питање ограничености женске слободе. Коришћена као лајтмотив, слика птице у кавезу која пева, метафора је ограничености физичке и интелектуалне слободе жене. Ова ограниченост, заузврат, доводи до несвесности о недостатку сопствене слободе. На основу приповедачевих смерница о Куритиној прошлости, закључује се да је она и пре брака с генералом живела у заточеништву: одрасла је у манастиру (Никл 1994: 45).

Курита је, међутим, најбољи пример стереотипа ирационалности жена: она је незрела, хировита, непосредна, али спутана. Сандовал је изненађен и разочаран њеним незнањем, непознавањем књижевности и језика, њеном површношћу и одсуством личности и идентитета. Све што је Курита, научено је и обликовано од стране буржоаске средине. Она нема изграђено мишљење ни о чему, тривијална је, празноглава, инстинктивна, непосредна и проста. Курита управо изјављује непромишљене ствари, које Сандовала вређају као што вређају и добар укус. Он осећа потребу да је исправи, али на његово разочарање, увиђа да она не поседује ни толику дубину да усвоји његове исправке и сугестије.

Сукоб између сопственог идентитета јунакиња у улога које морају да играју, испољава се као нервном растројство женских ликова, које као мотив свеprisутно у роману *Двор чудеса* на примеру маркизе Каролине, још једне уметнице. Каролина је супруга дворанина и дипломате Херома Торе-Мељаде, краљичиног присталице, док је она

⁸⁹ „Генералова жена је требало да уздахне...” (превод: ауторка).

републиканске политичке оријентације. При том, њено бунтовништво и неконвенционалне политичке идеје приписују се њеном нервном растројству те се објашњавају као женска слабост и хистерија.

Каролинин супруг Херомо у разговору с маркизом од Редина, Фернандом, говорио је о њој: “¡Fernandito, las mujeres nerviosas e inteligentes son una jaquesca para los maridos! (...) Es mefistofélica... Na querido ganarme para su partido, por todos los medios. ¡Hasta seduciéndome!”⁹⁰ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1359).

Каролина је, стога, представљена као жена склона нервним потресима, али и образована жена која редовно одржава књижевне вечери. Осим тога, како говори енглески, својим гостима неретко чита најновија штива непреведена на шпански. Њено језичко умеће, софистицираност запажања и изражавања често се истичу као кључна особина овог лика. Њена вештина и извештаченост, наученост понашања и реакција, достижу врхунац у последњим Ваље-Инклановим есперпентским делима. У пишчевом маниру поређења женских ликова с птицама, следећи опис употпуњује маркизин профил:

“La Marquesa Carolina, adivinadora, guiaba los rubios ojos de pájaro, por su tertulia, y sutilmente se hacía dueña de todo cuanto las lenguas decían. (...) La Marquesa, invadida del frío neumónico del éter, presentía el diálogo.”⁹¹
(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1354)

Маркиза својим ликом отелотворује култ извештачености и отуђење од веродостојности, књижевних конвенција: “La Marquesa Carolina, como el héroe antiguo, se taraba las orejas.”⁹² (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1284).

Штавише, Каролинина читава личност била је научена: она је играла драмску улогу. У више наврата, описује се као неко ко глуми себе као књижевног лика:

“La Marquesa Carolina, esta noche, como otras noches, mimaba la comedia del frágil melindre nervioso... (...) Reclinada en el sofá de góndola, perezosa y lánguida, quejábbase de una enfermedad imaginaria.”⁹³
(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1184).

Искреност Каролининих осећања се доводи у питање, тим пре што су она искључиво предмет естетике. Слично као и Хулија, сасвим влада својим манифестацијама, емоцијама, те не жели да јој сузе покваре шминку:

“La Marquesa, con resabio de añeja coquetería –sólo lloraba en las entrevistas galantes–, recogíase las lágrimas al borde del párpado, para que no corriesen abriendo surco en el dulce carmín.”⁹⁴

⁹⁰ „Фернандо, неуротичне и интелигентне жене су главобоља за мужеве! (...) Мefистофелична је... Хтела је да ме придобије за своју партију, по сваку цену. Чак и завођења!” (превод: ауторка).

⁹¹ „Маркиза Каролина, пророчица, прелазила је својим жутим птичијим очима по књижевној вечери и суптилно постајала господарица свега што су језици говорили. (...) Маркиза, плућа испуњених хладним ваздухом, предвиђала је природу разговора.” (превод: ауторка).

⁹² „Маркиза Каролина, као антички херој, покривала је уши.” (превод: ауторка).

⁹³ „Маркиза Каролина, ове вечери као и других, играла је комедију крхке нервне слабости... (...) Наслоњена на софу од гондоле, пренемажући се клонула, жалила се на неку измишљену болест.” (превод: ауторка).

⁹⁴ „Маркиза, из старе кокетне навике – да само плаче на љубавним састанцима –, брисала је сузе на ивицама капака, како јој не би текле и уништавале шминку.” (превод: ауторка).

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1210)

У роману *Живео мој господар*, Маркиза Каролина се јавља ретко, али њена улога уметнице долази до нарочитог изражаја. Наиме, како јој се син разболео, глумила је своју позоришну улогу утучене мајке:

“La marquesa jugaba muy discretamente la comedia de madre afligida. (...) La Marquesa Carolina, oculto el rostro en los almohadones, sollozaba nerviosamente con los hombros, como las primeras damas de la Comedia Francesa.”⁹⁵

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1445–1446)

За сваку животну прилику, Каролина показује прорачунатост, усвојено знање које јој служе као оружје у рукама за остварење својих циљева. Примера ради, у ситуацији кад жели да посети удовицу жандарма ког је њен син гурнуо кроз прозор као младалачко неваљалство, и да јој пружи новчану помоћ, чини све у својој моћи да се преруши у скромну госпођу из женског добротворног друштва, сматрајући да би то више приличило ситуацији.

Стереотипи о женама и родној разлици неретко долазе из уста мушких ликова или пак приповедача, те се поред стереотипа о растројености и менталној лабилности, непромишљености и хировитости жена, јављају и стереотипи о њиховој површности, склоности преварама, али и вођењу инстинктима. Примера ради, о женама на Каролиним књижевним вечерима, сазнајемо да су махом носиоци негативних, немужких особина:

“Eran señoras casquivanas y un poco tontas, con los talles altos, el pelo en bucles y el escote adornado de camelias: Hablaban de modas, de amoríos, de un tenor italiano: Se abanicaban y reían sin causa. Sonaban confundidas las voces, como en una selva tropical el grito de las monas. (...) Todas aquellas señoritas intrigaban: Para ellas la política era el botín de las bandas, de las grandes cruces, de los títulos de Castilla: Amaban los besamanos y los enredos de antecámara: Curiosas y noveleras, procuraban descubrir entre los caballeros y gentileshombres al futuro favorito de aquella reina tan española, tan caritativa, tan devota de la Virgen de la Paloma.”⁹⁶

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1185)

Поред тога што је Каролина била присталица војвоткиње Монпансје, Исабелине сестре, и остали женски ликови овог романа су идеолошки обојени: све на неки начин учествују у политичким догађајима. Иако нису на утицајним положајима оне помажу мушким ликовима тако што их упозоравају на опасности, нуде им уточишта и учествују у

⁹⁵ „Маркиза је веома дискретно играла улогу утучене мајке. (...) Маркиза Каролина, скривајући лице међу јастучићима, неуротично је плакала раменима, као прве даме француске комедије.” (превод: ауторка).

⁹⁶ „То су биле таште и приглупе госпође, са високим струковима, локнама и деколтеом украшеним камелијама: Причале су о моди, о љубавима, о једном италијанском тенору: Хладиле су се лепезама и смејале се без разлога. Чули су се ускомешани гласови, као у тропској прашуми крици мајмуница. (...) све ове госпођице су трачарале: за њих је политика била плен разбојника, ордења и кастиљанских титула: Обожавале су љубљење руку и заврзламе из предсобља: Радознале и брбљиве, покушавале су да међу витезима и дворанима препознају будућег миљеника оне краљице тако шпанске, тако милосрдне, тако одане богородици.” (превод: ауторка).

сплеткама и интригама као посреднице, доушнице и спаситељке.

Краљица Исабел, иако се појављује само на почетку и крају *Двора чудеса*, својим ликом даје довољно повода да се сматра уметницом. Она, између осталог, игра улогу краљице: сваки њен потез је промишљен, намеран, подвргнут саветима, преправкама и прилагођавањима. Све што учини или каже, сматра се политичким потезом, те је њена улога уметнице подразумевана. Ипак, с времена на време краљичина права личност и спонтаност долазе до изражаја: њен избор љубавника се види као хир, а како је њен лик обрађен и у драми *Фарса и разврат кастиљанске краљице*, њена немарност за морал и скрупуле се само заташкава довољно да не нашкоди њеном угледу.

У роману *Живео мој господар* јавља се доња Леополдина, као представница типа уметнице, али и удовице. Наиме, као удовица једног генерала, живи у стану са својих седам ћерки које проводе време на тераси и имају папагаја који говори простачке речи, те дају лош пример осталим младим девојкама. Мајка, с друге стране, противница је Исабелине владавине, те се у њој види потенцијални саучесник у сакривању бегунца од режима, Ваљина.

Доња Леополдина, најпре претпоставивши да су завереници против краљице Исабел дошли да испросе њене ћерке, представљена је као носилац великог броја стереотипа о женама: преокупирана је удајом као главним животним догађајем, што контрастира с озбиљним политичким деловањем њених гостију: “– (...) Leopoldina. ¡Este amigo desea tratar con usted un negocio más serio que casar a las niñas!”⁹⁷ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1481).

Чувши праву намеру својих саговорника, пуковникова жена доња Леополдина Фахарнес, отелотворује стереотип празноглавости и сентименталности, те пословни предлог доводи у везу с романима у наставцима. Иначе, Ваље-Инкланов лајтмотив који се јавља код женских ликова у многим приликама, јесте њихова залуђеност романима у наставцима, што упућује на баналност и доколицу њихових живота. Наиме, у једном тренутку доња Леополдина, тобоже кроз шалу, испољава своју жељу да буде јунакиња неког од тих романа и, штавише, да буде отета:

“– ¡Es cosa de novela! (...) Ya he leído algo parecido en alguna parte. (...) ¡Yo heroína de novela! Solamente falta que alguno de ustedes se chale y rapte contra mi voluntad.”⁹⁸

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1485)

С обзиром на то да је њена улога сентименталне, ограничене и празноглаве жене само маска, њено право лице открива се у наредним навратима: осим што поседује политичко мишљење и спремна је на жртвовање ради својих идеала, она поседује моћ и представља опасност, што о њеној природи остали завереници уочавају:

“– ¡Mujer de gancho! (...) ¡Muy peligrosa! Crea usted que siento haber conocido a esta mujer. Estamos en sus manos expuestos a caer en una ratonera. ¡No lo hemos pensado! ¡Puede entregarnos inermes a la policía! Real y verdaderamente si no lo hace es una heroína, y tiene derecho a un altar en

⁹⁷ „(...) Леополдина. Овај пријатељ жели да поразговара с Вама о важнијем догађају од удаје девојака!” (превод: ауторка).

⁹⁸ „То је као из романа! (...) Већ сам негде прочитала нешто слично. (...) Ја, јунакиња романа! Само фали да се неки од вас залуби и да ме отме против моје воље.” (превод: ауторка).

nuestro corazón. ¿Pero cree usted que sea otra Mariana Pineda?”⁹⁹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1492)

Поред тога, Леополдина глума је уједно достигла свој врхунац у њеном испразном исмевању костима у који се прерушио поменути бегунац Фернандес Ваљин. Међутим, иако се претвара да је наивна и пристодушна жена, на Ваљиново удварање показује своје лице искусне и промишљене љубавнице:

“Vallín, prevaleándose de la oscuridad, la aprisionó por el talle. Ella rió disimulando, y con un mismo impulso, en silencio se besaron. La Coronela Fajarnés apretaba los labios fríos sobre el disfrazado criollo, hasta hacerle daño.
(...)

– Vamos a mi gabinete.”¹⁰⁰

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1495)

У роману *Штих у пику*, јунакиња доња Балдомера, по свему судећи уседелица, била је ћерка писца Маријана Хосеа де Ларе.¹⁰¹ Образована у Француској и одраставши у високо културној атмосфери, доња Балдомера је радо ступала у разговоре с другим интелектуалцима и револуционарима на броду за Лондон. Волела је да води разговоре на тему актуелних дешавања, трачева и гласина, али је неретко последња сазнавала тачне информације, те би отпочела тираду о инфериорности женске сентименталности и наивности у односу на мушку подозривост, опрезност и приземност:

“– ¡Oh, sin duda se burlan un poco de mí (...)! Me han tomado por una romántica. Es probable que lo sea. Una mujer sensible, toda la vida. Los hombres están siempre sobre la vuelta, las mujeres somos más crédulas.”¹⁰²

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1815)

Доња Балдомерита, према томе, најјасније отелотворује женски стереотип ирационалности и ентузијазма. Ипак, желећи да се прочисти од женских слабости, доња Балдомера покушава да их надомести живећи живот као мушкарац, бавећи се мушким пословима и рушећи стереотипе о женама. О њој се говорило следеће:

“– Pues si el autor de sus días era alguien escribiendo, la hija tiene un talento financiero, que no le cabe en la cabeza. ¡Un Salamanca con faldas!

(...)

– ¿En política no torea?

⁹⁹ „Опасна жена! (...) Веома опасна! Верујте ми да се кајем што сам упознао ову жену. У њеним смо рукама, изложени да паднемо у мишоловку. Нисмо промислили! Може да нас изненада преда полицији! Заиста ако то не уради онда је хероина и полаже право на олтар у нашим срцима. Али зар не мислите да би могла бити друга Марија Пинеда?” (превод: ауторка).

¹⁰⁰ „Ваљин, користећи мрак, ухватио ју је за струк. Она се претворно смејала и на обострану иницијативу, пољубили су се у тишини. Пуковникова жена је стискала хладне усне на прерушеног креола, наносећи му бол. (...) – Идемо у мој кабинет.” (превод: ауторка).

¹⁰¹ Маријано Хосе де Лара (Mariano José de Lara) је био шпански писац из доба романтизма. Његовим стваралаштвом доминирају краћи књижевни облици с израженом сатиричном цртом, при чему је оштрица његовог пера била најчешће уперена ка савременом шпанском друштву, обичајима и карактерима.

¹⁰² „– Ох, несумњиво ми се помало ругају (...) Схватили су ме као неку романтичарку. Можда то и јесам. Једна осећајна жена, цео живот. Мушкарци су увек опрезни, ми жене смо наивније.” (превод: ауторка).

– Torea en todas las plazas, en todos los terrenos, y sin volver cara a ningún morlaco. No hay cosa en que no terciara, desde correr alhajas, hasta negociar credenciales, grandes cruces y títulos del Reino.”¹⁰³

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1821)

Ипак, како се не уклапа у женске стереотипе, не сматра се пожељном мушкарцима: настављајући разговор о њој, уочава се да се Балдомерина способност и интелект сматрају непривлачним: “– Yo las necesito más tiernas... Y no le niego la sandunga a Doña Baldomerita. Soy el primero en reconocer sus encantos físicos y morales.”¹⁰⁴ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1822).

У роману *Штих у пику*, могуће је запазити још једну јунакињу типа уметнице: доња Хуаниту.¹⁰⁵ Ова јунакиња живи у изобиљу доколице и интелектуалног уздицања, али и либералних идеја и начина живота. Као што то иначе бива, као и остале удовице ужива у наслеђеном богатству свог мужа и живи у слободи: организују књижевне вечери, учествују у љубавним и политичким интригама, угошћавају истакнуте личности, постајући централне фигуре око којих се обликује след историјских догађаја.

Доња Хуанита, осим тога, пружа услуге манипулисања мушкарцима својим шармом и кокетирањем, како би их обрлатила за циљеве својих истомишљеника. Она, рецимо, заводи капетана Роденаса, како би утицала на њега дајући му одређене идеје или преносећи му одређене поруке од значаја за остварење одређених политичких циљева. Примера ради, да би посредовала у уговарању састанка с бегунцем од Исабелиног режима, Ваљиним, предлаже да наведе свог удварача да напусти њену кућу како би се састанак одвио у тајности. При томе се пореди с голубицом писмоношом, или пак рајском птицом:

“– Adorable Juanita, encárguese usted del mensaje.

– Palomita mensajera.

– ¡Ave del Paraíso!

– Menos mal que no ha dicho usted serpiente.

– Porque no quiere ofrecermela manzana.

– Le ofrezco a usted chocolate con bizcochos y cabello de ángel. Mis propios cabellos. Me adelanto a decirlo para evitarle a usted la molestia.”¹⁰⁶

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1742)

Доња Хуанита, међутим, такву позитивну архетипску карактеризацију подвргава критици: надовезује се њеном негативном библијском алтернативом. Упућујући на извештаченост и наученост, усвојеност таквих слика, предвидивих и апстрактних, сама се надовезује на реплике свог саговорника у којима би наставио да је идеализује, поредећи је

¹⁰³ „– Па ако је њен отац био писац, она као ћерка има таленат за финансије, који не знам како јој стане у главу. Један Саламанка у сукњи! (...) – Политиком се не бави? – Бави се свим и свачим, на свим пољима, не базирајући се ни на једног мушкарца. Нема у шта се не уплиће, од трговине драгим камењем до преговора око дозвола, одликовања и краљевских титула.” (превод: ауторка).

¹⁰⁴ „– Мени су потребне мало нежније жене... И не одричем доња Балдомерити љупкост. Ја први препознајем њене физичке и моралне чари.” (превод: ауторка).

¹⁰⁵ Доња Балдомера и доња Хуанита су сврстане у тип уметница, с обзиром на то да њихови други аспекти личности и улоге односе превагу над одликама уседелице и удовице.

¹⁰⁶ „– Дивна, Хуанита, постарајте се за поруку. – Голубица писмоноша. – Рајска птица! – Добро је да нисте рекли змија. – Зато што не желите да ми понудите јабуку. – Нудим Вам чоколаду с бисквитом и анђеоску косу (*врста цема). Моју сопствену косу. Предухитрићи Вас и то рећи да Вас поштедим труда.” (превод: ауторка).

с анђелом.

Како удовица пружа уточиште политичким завереницима и бегунцима, њена улога у револуцији је инструментална. Изјавивши да у својој соби крије бегунца Ваљина, опет постаје предмет идеализације свог саговорника, с тим што она ту идеализацију одбија. Одлучује да се представи као стварна жена, а не архетипска црно–бела слика настала по принципу искључивости:

“– Tengo a Vallín en mi tocador.
– Es usted nuestra María Egipcíaca.
(...)
– ¡Ay, no!... Prefiero quedarme sin subir a los Altares.
– Es subir al Cielo.
– No me gusta la escala.”¹⁰⁷

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1743–1744)

Иако искусна у мушко–женским односима и склона флерту, доња Хуанита живи несексуалним животом, а напади на њену част кроз роман су строго санкционисани.

Ликови уметница су јунакиње које поседују изражену свест о себи, међуљудским односима и друштву, те знање и мудрост које их чине надмоћним у односу на друге јунаке и јунакиње. Оне не делују директно, већ из прикрајка, свесне да тако за себе могу да извуку највећу корист. Њихова манипулативност и претворност, с уметничке тачке гледишта указују на пишчеву виртуозност у обликовању женских ликова и суптилном управљању приповедањем. Револуционарност и значај уметница, међутим, огледа се најпре у њиховом приступу родним улогама као понављајућим правилницима понашања, које не поистовећују са својим личностима. Своју свест о очекивањима друштва, о значају одржања привида стварности, веома вешто користе да би преобликовале своје животе по сопственој вољи и нахођењу. Увек су веште у вербалном изражавању, гестикулацији и глуми, опрезне су и промишљене: сваки њихов поступак и изјава је пажљиво изведена. Њихови покушаји помирења стварности и фикције, међутим, иако често успели, не доносе им лично испуњење, будући да, иако наизглед површне, ове јунакиње дубоко у себи пате.

3.2.5. Супруга и мајка

Патирна ружа представља једночинку из драмске пенталогije *Ретабл о похлени, пожуди и смрти*. За протагонисткињу има Флоријану, кројачицу, мајку троје мале деце и супругу Симеона Халепеа, ковача преданог алкохолу. Флоријана је на самрти, прикована за кревет: свом супругу, иако расипнику, саопштава да је уштедела велику своту новца коју жели да он искористи за бригу о њиховој деци. Покушава да у њему пробуди очински инстинкт како не би новац потрошио узалуд: “La encamada: Simeón, procura mirar por los hijos, y no dejar mis sudores en la taberna. (...) Lo que gastes en copas, a tus hijos se lo robas. ¡Sé hombre de bien!”¹⁰⁸ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1114–1115). Ипак, не могавши да се поузда у мужевљево реч, новац сакрива и умире.

Како је драма веома кратка, заплет је сведен првенствено на тренутке који су

¹⁰⁷ „– Ваљин ми је у соби. – Ви сте наша Марија Египћанка. (...) – Јао, не... Радије бих да се не пењем на олтар. – Попели бисте се на небо. – Не допада ми се тај пут.” (превод: ауторка).

¹⁰⁸ „Жена у кревету: Симеоне, потруди се да водиш рачуна о деци, и да не оставиш мој зној у кафани. (...) Што потрошиш на пиће, крадеш од своје деце. Буди поштен човек!” (превод: ауторка).

уследили након јунакињине смрти. Наиме, у последњим тренуцима уз њу су биле две њене познанице, Пепиња и Хуана, које је у повратку, не могавши да нађе новац, Симеон Халепе оптужио за крађу и почео да им прети смрћу. Ипак, како су деца желела да спрече крвопролиће, одали су оцу место где је Флоријана сакрила новац.

При том, Флоријана је хваљена због поштовања својих мајчинских одговорности, свог рада и труда и штедљивости: “La pingona: ¡Era muy ahorrativa la Florian! / La comadre: ¡Mujer de su casa!”¹⁰⁹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1124).

Представница је и стереотипа практичност и материјализам мајки који поседује и Октавија. Њене врлине се уздижу као врховне врлине једне домаћице и кућанице: практичност, материјалност, одговорност, везаност за свакодневно и тривијално, али и неопходно. Примера ради, води рачуна и о томе да ли ће њена деца бити чиста и обучена: “La encamada: Pasa por la puerta de tía Pepa. Dile que venga para les lavar la cara a los niños y vestirles la ropa nueva.”¹¹⁰ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 115). Ипак, кроз дело не мањкају алузије на то да је Флоријана новац успела да заради захваљујући својим познанствима: јасна опаска на рачун њеног поштења и морала.

Од других стереотипних женских улога, две комшинице с Пепињом и Хуаном преузимају на себе негу о телу покојнице: перу га, облаче, полагају, украшавају стављајући папирну ружу у њене руке. Воајеризам је, стога, од велике важности за слику ове јунакиње:

“La pingona: ¡Tiene manos de señorita! (...) ¡Hasta le dejó una sonrisa la muerte! Así, lavada y compuesta, parece una propia Hija de María. ¡Y qué prendas! Pañoleta de galería, su buena falda, enagua de piquillos, botinas nuevas, medias listadas. ¡Talmente una novia!”¹¹¹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1125)

Међутим, ту се не завршава објективизација Флоријаниног тела. Посматрајући је сређену за вечни починак, налик на девицу, Симеон Хулепе осећа налет пожуде:

“Julepe: ¡Floriana, que tan angélica te contemplo con esa rosa en las manos! ¡Floriana, astro resplandeciente, estas caritativas mujeres muy maja te pusieron! (...) ¡Rediós, era mi esposa esta visión celeste, y no sabía que tan blanca era de sus carnes! ¡Una cupletista de mérito, con esa rosa y las medias listadas! (...) Estoy en mi casa y me pertenece esa visión celeste. (...) Estoy en mi derecho al pedirte amor.”¹¹²

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1126)

¹⁰⁹ „Жена лаког морала: Како је Флоријана била штедљива! / Кума: Права домаћица!” (превод: ауторка).

¹¹⁰ „Жена у кревету: Отиди до тетка Пепе. Реци јој да дође да умије децу и да их обуче у нову одећу.” (превод: ауторка).

¹¹¹ „Жена лаког морала: Има господске руке! (...) Смрт јој је чак оставила осмех на лицу! Тако опрана и сређена, изгледа као права Маријина кћи. А каква одећа! Хеклана марама, њена добра сукња, подсукња с порубом, нове ципеле, чарапе на пруге. Баш као невеста!” (превод: ауторка).

¹¹² „Хулепе: Флоријана, тако ми се чиниш као анђеоски ружом у рукама! Флоријана, сјајна звездо, ове милостиве жене су те баш лепо дотерале! (...) Боже, овај небески приказ је била моја жена, и нисам знао да јој је тело било тако бело! Права плесачица из кабарета, с том ружом и чарапама на пруге! (...) У својој сам кући и овај небески приказ ми припада. (...) Имам право да ти тражим љубав.” (превод: ауторка).

Осим војеризма, према томе, Флоријана је и жртва некрофилије и најсликовитији пример Ваље-Инкланове тзв. *ногографије* (*piernografia*). Наиме, од пресудног значаја је то што Хулепе у својој преминулој жени види кабаретску плесачицу, будући да су женске ноге и плес еротски симбол у пишчевом стваралаштву. Многе његове јунакиње, поред Флоријане су или биле плесачице, балерине, попут Кармен де Уклес, или посећују плесове, попут кастиљанске краљице у фарси, или је пак мотив њихових ногу стављен у први план током војеристичких тренутака, што ће се десити и с маркизом Росалиндом и њеном ципелицом. Остали примери укључују плес који се захтева од наге Мари-Гаиле, као што ће бити показано у наставку, или пак страствени пољубац који ће Пепона упутити убијеном Хандалу, алузија на архетип Саломе, еротске плесачице (Доерти 1987: 21–22). Носилац ласцивног плеса је увек жена: бројне визије жена како играју у пламену симбол су искушења које жене представљају као ђавоља створења.

Кратка прича *Сребрни љиљан*, представља својеврсну оду лику напуштене жене. Посвећена је опису једне госпође која је била попут светице: живела је одвојено од мужа, дуги низ година је водила повучен и побожан живот на једном сеоском имању. Њен муж, распусни и деспотски племић женскаррош, само ју је понекад виђао, у повратку с неког вашара. Свраћао би јашући коња и бахато дозивао да га жена дочека. Предана госпођа му је излазила у сусрет, с тужним осмехом, који скрива тугу и плач у тамним ноћима. Стари господин, помазио би њену белу косу као да је девојчица, а затим би тражио крчаг вина и пожуривао служавку која га је услуживала. Госпођа би се удаљавала уздишући и у дну собе у којој је прела, и даље је могла да чује глас свог мужа, весео и деспотски.

Годинама је трајало њено мучеништво у мрачној кући, под феудалним погледом њеног мужа. Седећи у дну прозора и предући за сиромашне, госпођа је провела већи део свог живота. Била је бледа и тужна и подсећала је на светице из легенди, госпе изванредне лепоте које су похлепни очеви удавали за безбожне центурионе. Била је изузетно стрпљива и милостива. Преде, тка, шије, у дну великих празних и меланхоличних соба, а понекад се може видети како храни голубове зрнима кукуруза.

Сваки дан јој је био исти. Док су њене увеле руке преле вуну за сиромашне, надгледала је сетве, жетве, бербе вина, шишање оваца. Бавила се, осим тога, и откривањем и дешифровањем списка с напуштених имања. На крају дана, пуног скромних, тихих и хришћанских послова, оплакивала је своју љубав и одбаченост у дну тамне собе, кад је нико не би видео. Живот јој је био као постхумна прича о монахињи. Ова неименована супруга, ехо је лика доња Марије, најдоминантнијег лика супруге и мајке у целокупном пишчевом делу.

У драми *Орао у грбу* доња Марија представља лик напуштене супруге која живи повучена на свом имању. Живи у усамљености те се окренула вери: неретко се описује као монахиња, а њено понашање је сасвим у складу с епитетом светице који се доводи у везу с њеним ликом и сугестивним именом.

Њена улога напуштене, усамљене и побожне супруге, употпуњена је и улогом мајке и посреднице у односу између њеног мужа дон Хуана Мануела Монтенегра и седморице синова. Покушавајући да ублажи осветољубиву нарав свог мужа и да осигура наследство за своје синове, помирена је са својим животом у изгнанству.

Романса о вуковима представља драму посвећену смрти доња Марије и догађајима који су уследили након тога. Заплет није заснован на радњи колико на филозофским импликацијама и мистичном набоју. Укратко, дон Хуан Мануел одлази да посети доња Марију која је била на самрти: међутим, док није дошао до њеног имања, она је већ била

преминула, а њихови синови су опљачкали све што су могли. Скрхан болом, дон Хуан Мануел одлучује да изврши самоубиство, али читава драма се претвара у његов агонијски монолог. Окосницу радње чине и просјаци и слуге, као и вештице из приказања или дворске луде, који служе као хор.

Неколико постхумних сцена је од значаја за лик доња Марије: наиме, када су доња Маријини синови покушали да покраду драгоцености из њеног сандука из капеле, у својој неспретности десило се да је седам вредних мачева које су хтели да покраду пало на њено тело и заболи јој се у срце. Осим тога, након што су јој стали ногом на тело, оно је направило грчевит покрет, те је госпођа изгледала као Жалосна госпа. Алузије на доња Марију као на Девицу Марију су више него очигледне кроз читаву трилогију,¹¹³ с тим што у овом делу попримају експлицитан израз.

Сцене у којима је описано пропадање доња Маријиног тела оставља снажан утисак. Ваље-Инклан вешто се служи спајањем наизглед неспојивог: док две жене припремају њено тело за сахрану, једна од њих исказује своје дивљење према лепоти тела покојнице алудирајући на његову привлачност: “Benita la Costurera: ¡Y qué cuerpo blanco! ¡Cuántas tozas quisieran este pecho de paloma!”¹¹⁴ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 461). Опет се јављају алузије на сексуалност, упркос томе што је у питању беживотно тело: кроз њих проговара Ваље-Инкланов некрофилски војеризам.

Ипак, контраст који прожима ове сцене нема везе само с виталношћу, лепотом и младалачким изгледом Маријиног тела, на шта се алудира током припрема за погреб, и страхотама телесног распадања. Он обухвата и чињеницу да се акценат на путености коси с њеном духовношћу и светошћу. Таквом естетиком се постиже ефекат опречности побожности и светогрђа. Духовност у односу на коју контраст постоји има везе и с детаљима који следе након описа Маријиног тела, а то су црквена звона којима почиње наредна сцена.

Доња Марија је предодређена искључиво за улогу супруге и мајке, иако је њен положај напуштене супруге доминантнији у драми. Упркос томе што је својевољно отишла од свог супруга како не би била сведок његових прељуба, на то се одлучила из поноса, љубоморе и бола. Другим речима, иако је одлучила да се физички удаљи од дон Хуана Мануела, она је и пре тога била напуштена.

Осим разговора на бдењу, од значаја за перцепцију доња Марије имају и дон Хуан Мануелови покајнички говори у којима изражава очај и грижу савести због бола који је нанео доња Марији. Ипак, свој преступ, прељубу, представља као природан закон. При том, хришћанство сматра противприродном религијом која намеће моногамију и хетеросексуални брак у име легитимности наследника:

“El caballero: Debí haberla ocultado que tenía otras mujeres. Pero yo no sé engañar, yo no sé mentir... (...) La religión es seca como una vieja... (...) Tiene cara de beata y cuerpo de galga... Como el hombre necesita muchas mujeres y le dan una sola, tiene que buscarlas fuera. Si a mí me hubieran dado diez mujeres, habría sido como un patriarca... Las habría querido a todas, y a los hijos de ellas y a los hijos de mis hijos... Sin eso, mi vida parece como un gran pecado. Tengo hijos en todas estas aldeas, a quienes no he podido dar mi

¹¹³ Дrame *Сребрно лице, Орао у грбу и Романса о вуковима*, груписане су у трилогију *Страшне комедије (Comedias bárbaras)*, али припадају различитим фазама пишчевог стваралаштва.

¹¹⁴ „Бенита: А какво бело тело! Колико би девојака хтело да има овакве груди, к’о две голубице!” (Ваље-Инклан 2008с: 48).

У више наврата се доња Маријина светост доводи у контраст с ђаволским карактером њених синова. Дон Хуан Мануел и његова дворска луда, Фусо Негро, то објашњавају чињеницом да су синове с доња Маријом зачели демони који су се били претворили у дон Хуана Мануела. У том смислу, доња Маријина прича је изокренута Лилитина прича, будући да је и она родила децу ђаволу.

Распад феудалног друштва, такође, објашњава се као ђаволје дело, те се доња Марија може сагледати и у светлу жене као метафоре човечанства. Најављује се долазак новог доба у ком питање легитимности потомака постаје питање опстанка, борба за преживљавање. Женина улога и одговорност у томе је да буде средство за добијање потомака, а заузврат јој се пружа помоћ и заштита.

Доња Марија, међутим, поседује и елементе субверзивне јунакиње: наиме, након Сабелитиног¹¹⁶ бацања у реку, да би била спашена однета је у кућу дон Хуана Мануела. Марија у тим околностима испољава бунтовништво: брани свом супругу да види Сабелиту, истерује га из његове сопствене куће и, осим тога, поручује му да се никад више неће видети. Тим чином, јунакиња је означила коначан слом брака и одбила да и даље игра улогу напаћене и напуштене супруге (Предмор 1994: 181). У односу између Сабелите и доња Марије, осим тога, присутан је призвук мита о женској солидарности у ликовима Филомеле и Прокне.¹¹⁷

У роману *Живео мој господар* краљица Исабел представљена је кроз стереотип слабости и поводљивости који се приписује женској природи. Тражећи од своје дворске даме Пепите да скупи извесну суму новца, по свему судећи да отплати коцкарски дуг свог љубавника Адолфита, жели да се искупи за свој морални преступ. Међутим, убрзо закључује да њена улога краљице односи превагу над улогом жене: над својим инстинктима не може нико имати контролу и савест јој је по том питању чиста. Сукоб дужности, с једне, и осећања и инстинката, с друге стране, долази до изражаја и у другим ситуацијама у којима се краљица налазила. Њено мајчинско осећање и дужност краљице, примера ради, у више наврата постају предмет моралне дилеме. Како је негодовање народа расло и близина револуције постајала све извеснија, краљици Исабел је био предочен захтев за абдикацију. Спекулишући о краљичиној одлуци по том питању, управо однос њених мајчинских осећања и жеља да своје потомство види на шпанском трону, виде се као опасност по могућност њеног доношења исправне одлуке и пристанка на ултиматум. Штавише, њено мајчинство тада постаје метафоричко мајчинство које се поистовећује са жртвовањем на појединачном плану, према својој биолошкој деци, и на општем плану, према шпанском народу. Осим тога, на неки начин је њој приписана улога богородице: духовне мајке хришћанског света од које се очекују патња, жртва, преданост

¹¹⁵ „Витез: Требало је да јој сакријем да сам имао и друге жене. Али, ја не знам да варам, не знам да лажем. (...) Вера је сува као старица... (...) Како човеку треба много жена, а дају му само једну, мора да их тражи ван куће. Да су ми дали десет жена, био бих као султан... Волео бих њих све, и нашу децу и децу наше деце... Без тога, мој живот изгледа као велики грех. Имам деце по свим овим местима, али нисам могао да им дам моје презиме.” (Ваље-Инклан 2008с: 50).

¹¹⁶ Сабелита је Монтенегрова приложница о којој ће бити речи као о палој жени.

¹¹⁷ Прокнин супруг Терез је на силу завео Филомелу. Кад је схватио да је Прокна дознала за његов злочин, одсекао јој је језик и протерао је међу робове. У знак освете, Филомела и Прокна се удружују, убијају Терезеву децу и сервирају му их за вечеру.

и потчињеност: “Es madre, pero también es muy buena cristiana (...) La Señora pone sobre sus sentimientos maternales la salvación de las conciencias españolas, en el Seno de la Iglesia.”¹¹⁸ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1602).

Међутим, разлика између вредности које се приписују богородици не могу бити различитије од краљичиних. Наиме, нелегитимност њеног потомства као наследника је сасвим извесна. Мати Патросинио, краљичина саветница, подсећа јунакињу на њену дужност да се одрекне права да је њен син наследи, док она правда нелегитимно рођење свог сина као стицај околности:

“¡Me casaron una niña, sin experiencia, y así salió ello! Yo, en todo caso, soy la menos culpable de mis faltas. (...) Patrocinio, eres muy lista, lo penetras todo, tienes luces celestiales, pero no eres madre. ¡La Virgen María se hará cargo que si obro ciega, es por amor al fruto de mis entrañas! ¡Patrocinio, no te enojas, pero es una lástima que no hayas parido!”¹¹⁹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1618)

Веза између мајчинства и спиритуалности, али и патријархалног морала као услова да би се мајчинство сматрало прихватљивим догађајем, очврснута је одговором мати Патросинио: “– ¡Jamás he quebrantado mis votos! ¡Jamás he abjurado de mis promesas! Casada en el mundo, hubiera implorado la divina ayuda para guardarle fidelidad al tálamo. ¡Esposo mío celestial, tú sabes cómo tu sierva te ama!”¹²⁰ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1619).

Јунакиња која доминира у роману *Крсташи ратног циља* је неименована девојка, вереница капетана брода који је требало да превезе прокријумчарене пушке из манастира на сигурније место. С мајком је дошла у палату маркиза де Брадомина како би му пренела вест да је време непогодно за пловидбу, али да ће брод ипак испловити. По повратку с тог пута, требало је да се девојка венча с капетаном, мистер Бријандом. О њиховом односу сазнајемо од девојчине мајке: “A la vuelta de este viaje se casarán... Quiérense desde hace muchos años. Mi hija trabajó tanto, que le hizo bautizar, y, de no ser así, nunca casaran. ¡Fue una gran ceremonia que dispuso en el convento la Señora Abadesa.”¹²¹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 727).

Након повратка у гостионицу коју је њена породица држала, девојка је сетно и чежњиво посматрала море очима тужне светице. Затим је наставила рад на везу који је требало да буде њен мираз. Међутим, брод њеног вереника се потопио и девојка је била скрхана жалошћу. Дошавши код Исабел Бендање, замолила је за савет шта да ради с покојниковим љубавним писмима, питајући да ли мора да их спали и да ли би био грех кад би их задржала за успомену.

¹¹⁸ „Она је мајка, али је такође и добра хришћанка. (...) Госпођа изнад својих мајчинских осећања ставља спас шпанског народа, у грудима Цркве.” (превод: ауторка).

¹¹⁹ „Удали су ме веома младу, неискусну, и тако се то десило! Ја сам, у сваком случају, најмање крива за своје преступе. (...) Патросинио, много си паметна, у све продиреш, имаш небески ум, али ниси мајка. Девица Марија зна да ако поступам заслепљена, то чиним због љубави према плоду своје утробе! Патросинио, немој да се љутиш, али штета је што ниси родила дете.” (превод: ауторка).

¹²⁰ „Никад нисам погазила свој завет! Никад нисам одустала од својих обећања! Удата у свету, молила бих за божанску помоћ да останем верна својој брачној постели. Мој небески мужу, ти знаш како те твоја слушкиња воли.” (превод: ауторка).

¹²¹ „У повратку са овог путовања ће се венчати... Воле се већ много година. Моја кћи се тако трудила, да га је навела да се крсти, а да то није учинила, никад се не би венчали. То је била једна велика церемонија коју је приредила госпођа игуманија у свом манастиру.” (превод: ауторка).

О улози жене у рату, поред похранитељке успомена на страдале, сазнајемо и из девојчаних речи: “He tenido que coser toda la ropa de mi hermano el navegante, que llegó de viaje. Sale mañana y quise dejársela dispuesta, ya que era la última vez.”¹²² (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 737). Иако није ступила у брак са својим вереником, неименована девојка се може сврстати у тип супруге, неостварене или напуштене, будући да та улога доминира њеним ликом.

Слично, Исабел Бендања, монахиња и управница манастира, јавља се као саучесница у ратним заверама. Осим тога, њена добродушност и широкогрудост чине је спремно на жртву за идеал: дирнута девојчином тугом за погинулим вереником, изјављује: “Iré a la guerra, y entre los heridos, en los campos de batalla, ofreceré mi vida a Dios.”¹²³ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 727).

Кроз роман су бројне алузије на потребу и корист од жена учесница у рату. Неретко се мајкама и другим женама пребацује неучешће у рату, те чињеница да од њиховог оплакивања погинулих нема користи за исход. Оне су неретко старе, сиромашне, изнемогле мајке и супруге, које хорски оплакују и бдију над погинулим војницима. Њихови гласови проклињу убице и плачу за погинулима, те се тако претварају у део наративне естетике који појачава трагичност ситуације и припрема кулминацију радње. Напетост и очај достижу своје крајње границе кроз бол жена, а њихова патња и страдање се виде као последица рата. Мајчинска љубав, према томе, представљена је као главна жртва рата, а неретко се љубав према отаџбини представља као љубав према мајци, те се тиме рат оправдава као израз племенитог осећања.

Други део трилогије *Карлистички рат, Сјај логорске ватре* не доноси ништа револуционарно по питању обраде женских ликова. Дело прати догађаје из другог карлистичког рата који су претходили и следовали једној битки између зараћених страна у којој су победили карлисти.

Од женских ликова јављају се поново Исабел Бендања и искушеница, глува и млада Еладија и други споредни женски ликови. Углавном су се жене придружиле војницима на бојном пољу у својству болничарки, или су то пак, домаћице које су карлистима пружале уточиште у својим домовима. “— ¿Pues y las mujeres, qué razón llevan a la guerra? No es la guerra para mujeres. — Las mujeres son monjas que van por la cuida de los heridos.”¹²⁴ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 748).

Исабел је своје присуство у рату оправдавала на следећи начин:

“Creo que no basta ayudar desde lejos, a todos nos reclama la guerra. Los soldados para dar su sangre; nosotras, las pobres mujeres, para restañarla. Aquí debían estar todas las madres y todas las hermanas. ¿Qué pensará un soldado cuando se muere en un hospital o en un camino sin tener quien le cierre los ojos?”¹²⁵

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 779)

¹²² „Морала сам да ушијем сву одећу свом брату морепловцу, који је стигао с пута. Одлази сутра и хтела сам да му буде спремна, пошто је то био последњи пут.” (превод: ауторка).

¹²³ „Ићи ћу у рат, и међу рањеницима, на бојним пољима, понудићу свој живот богу.” (превод: ауторка).

¹²⁴ „— А жене, шта ће оне у рату? Рат није за жене. — Жене су монахиње које иду да негују рањенике.” (превод: ауторка).

¹²⁵ „Мислим да није довољно да помажемо из далека, све нас дозива рат. Војници да дају крв; ми, јадне жене, да је зауставимо. Овде би требало да буду све мајке и све сестре. Шта ће помислити један војник док умире у болници или на путу, а да нема никог да му затвори очи?” (превод: ауторка).

Жене су ипак чешће неименована публика која се диви храбростима истакнутих војника, те уздише за њима у сентименталном заносу: “Las mujeres de los caseríos, cuando hacían corro en las cocinas para desgranar el maíz, contaban y loaban las proezas de aquel hombre. Y las abuelas, entonces, parecían enamoradas, y las mocetas suspiraban.”¹²⁶ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 744–745).

У роману *Двор чудеса*, као упозорење на женску превртљивост и склоност лажима и преварама, њихову поводљивост и нестабилност, као и потребу да се држе под контролом морала како не би одбациле своје улоге супруга и мајки, на располагању је следећи пасаж:

“– La Reina es un mal ejemplo para el mujerío. Lo propio del mujerío es el engaño, y solamente aquello del que dirán puede tenerlo en sujeción. Pero si en las alturas hay un mal ejemplo, nuestras propias mujeres induciránse a seguirlo. Aquí cumplía haber puesto en el trono a don Carlos.”¹²⁷

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1335)

Осим тога, женска вештина у решавању проблема у браку и васпитању деце, огледа се у њиховој склоности ка спонтаности, према речима лекара који даје савет маркизу де Редину, чији је син Атила, покушао самоубиство:

“Seguramente hubiera dejado a mi mujer que distase sentencia. (...) Resolvería el caso por instinto, que es como gobiernan las mujeres. El instinto, en buena pedagogía, debe ponerse sobre el razonamiento. La infancia es instinto, la paternidad debe ser también instinto. (...) Yo, a uno de mis vástagos, lo hubiera entregado a la férula instintiva de mi mujer, y usted quiere que se lo analicemos en el laboratorio.”¹²⁸

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1369–1370)

У роману *Поглавице из давних времена* јавља се лик једне традиционалне супруге и мајке. У питању је доња Серафина Пералта: њена породица је патријархална породица која је угостила групу војника. Она представља и њихову служавку, водећи рачуна о одржавању добростања свог супруга, синова и војника које су угостили:

“Doña Serafina trajo queso, tasajo y pan. Se disculpaba de no darles cosa caliente, porque en hora tan avanzada, el humo sobre la casa era ya motivo para infundir alarma. (...) La señora notándolos cansados, se lo advirtió al marido y a los hijos, ordenándoles, al mismo tiempo, que trajesen unas jalmas

¹²⁶ „Жене на имањима, кад се окупе да круне кукуруз, причале би и хвалиле одважности тог човека. И старице би, онда, изгледале заљубљено, а девојке би уздисале.” (превод: ауторка).

¹²⁷ „Краљица даје лош пример женскињама. Преваре су у женској природи и само оно што би други рекли може да их спречи у њима. Па ако је на висинама лош пример, и наше жене ће бити подстакнуте да га следе. Ту би било добро довести дон Карлоса на трон.” (превод: ауторка).

¹²⁸ „Сигурно би пустио своју жену да одреди казну. (...) Решила би случај инстинктом, јер тако владају жене. Инстинкт, у доброј педагогији, треба да се стави изнад разума. Детињство је инстинкт, родитељство такође треба да буде инстинкт. (...) Ја бих једног од мојих потомака предао инстинктивном калупу моје жене, а Ви хоћете да га анализирамо у лабораторији.” (превод: ауторка).

para que aquellos mozos pudiesen dormir más a gusto en la cama del heno.”¹²⁹
(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 874, 880)

У роману *Тиранин Бандерас*, лик доња Лаурите, Филоменове супруге и мајке њихове деце, представљен је двоструко: као симбол спутавања и као симбол жеље за осветом. У оба случаја: супруга и мајка је жртва политичких и економских околности. Доња Лаурита, Филоменова супруга, оптужена је да је она разлог због ког њен супруг Филомено није могао да оствари своје родољупске дужности:

“¡Por ti y los chamacos no cumplo mis deberes de ciudadano, Laurita! El último cholo que carga un fusil en el campo insurrecto, aventaja en patriotismo a Filomeno Cuevas. ¡Yo he debido romper los lazos de la familia y no satisfacerme con ser un mero simpatizante! Laurita, para evitaros lloros, hoy el más último que milita en las filas revolucionarias me hace pendejo a mis propios ojos. Laurita, yo comercio y gano la plata, mientras otros se juegan la vida y hacienda por defender las libertades públicas.”¹³⁰

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1054)

Лаурита се стога из лика младе домаћице претвара у напуштену супругу, од које се очекује да се постара за образовање деце и очување њиховог сећања на оца који је погинуо за отаџбину. Осим тога, служи као изговор и повод свом супругу да оде у рат и бори се за будућност ње и њихове деце.

У роману *Тиранин Бандерас*, лик мајке која моли за живот свог детета, овог пута ухапшеног студента, доња Роса, представља уједно и лик старије удовице. Она се описује као театрална жена, која је остала свима у сећању по томе ко јој је био супруг:

“Alce, Doña Rosita, no es un tablado de comedia la audiencia del Primer Magistrado de la Nación. (...) Me ha sido de una especial complacencia volver a verla y memorizar tiempos antiguos, cuando la festejaba el lamentado Laurencio Rosales. ¡Veo siempre en usted aquella cabalgadora del Ranchito de Talapachi!”¹³¹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1104)

Њен драматичан наступ пред тиранином Бандерасом док моли за живот свог сина оптуженог за издају, извргава се руглу као неприкладан.

Значајнији за развој радње овог романа је лик индијанке, супруге грнчара и

¹²⁹ „Доња Серафина је донела сир, шунку и хлеб. Извињавала се што им не даје ништа топло, јер би у те касне сате, дим из куће већ значио ширење узбуне. (...) Примећујући да су уморни, обавестила је свог мужа и синове, наређујући им, истовремено, да донесу неколико меканих седала да би ти младићи могли удобније да спавају на сламеном кревету.” (превод: ауторка).

¹³⁰ „Због тебе и деце не испуњавам своје грађанске дужности, Лаурита! И најпростији Индијанац који је узео пушку и отишао међу побуњенике већи је родољуб од Филомена Куваса. Требало је да раскинем породичне везе, а не да се задовољим тиме да подржавам револуцију из прикрајка! Лаурита, док ја тргујем и зарађујем новац, други стављају живот и имање на коцку како би бранили грађанске слободе.” (Ваље-Инклан 2002: 107–108).

¹³¹ „Подигните се, доња Росита, није Вам ово позориште него аудијенција код Врховног судије нације. Изложите свој случај без устручавања. (...) Било ми је изузетно драго да Вас поново сретнем и да се присетим старих времена када Вам се удварао никад прежаљени Лауренсио Росалес. Као да Вас још увек видим како јашете на оном малом ранчу у Талапахију.” (Ваље-Инклан 2002: 161–162).

револуционара Сакаријаса. Након што је Домисијано де ла Гандара, бегунац и одметник од тиранина Бандераса, затражио Сакаријасу да га превезе кануом, индијанка се пожалила на сиромаштво и новчану зависност од Сакаријасовог не толико уносног грнчарског заната. Пуковник јој је дао свој прстен како би га заложила, међутим, залагаоничар ју је пријавио полицији сазнавши да је припадао бегунцу. Она је ухапшена, а своје дете је била приморана да остави само кући, уз обећање полиције да ће дете бити смештено у сиротиште. Кад се Сакаријас вратио кући, у складу с Ваље-Инклановом морбидном естетиком, затекао је дете ком су свиње појеле лице и шаке, а лешинари срце. Тад је почео са својом осветом, која се састојала из бројних окрутности.

Индијанка је представљена као помало груба супруга, односно, оштроконца, али брижна мајка, те уједно и неука жена која је живела у сиромаштву. Иако је била прекорна, пребацујући Сакаријасу мањак новчаних средстава којим је требало да издржава породицу, описана је и као одана и верна супруга. У том смислу слична јој је Мадам Колет, супруга слепа песника Максима Естрелје из драме *Светла боемије*, с тим што је Мадам Колетин крај још трагичнији: заједно са својом ћерком извршава самоубиство гушењем угљен-моноксидом, као последица живота у сиромаштву. Ипак, лик Мадам Колет је типични представник оштроконце и у себи сажима бројне негативне стереотипе: примера ради, Мадам Колет се описује с хумором. Наиме, иако покушава да помогне свом супругу читајући му писма издавача и преписујући његове рукописе, то не чини добро будући да не говори течно шпански и да има лош рукопис. Осим тога, служи искључиво својој улози жене која прекорева супруга, показујући неразумевање за његове узвишене идеале песништва, анархизма и незаинтересованости за свакодневне тривијалности постојања.

Скоро да је извесно да се писац, за стварање ликова Мадам Колет и њене ћерке Клаудините инспирисао чувеном француском књижевницом Сидони Габријел Колет (Sidonie Gabriele Collet), која је написала, између осталих, дело *Клодин (Claudine)*. *Клодин* је роман о њеним сећањима на детињство, а протагонисткиња показује бројне сличности с Ваље-Инклановом јунакињом: обе имају између петнаест и шеснаест година, обе су смеле и помало безобразне, обе имају немиле сусрете с пијанцима (Ескола 2010: 719–720).

У осталим случајевима, Ваље-Инкланове мајке углавном су репресивне и представљају носиоце друштвене принуде и католичког морала. Оне су углавном присутне посредно, кроз дијалоге љубавника и углавном су мајке женских ликова. Примера ради, у причи *Октавија Сантино* и причи *Грофица од Селе*, јунакиње се позивају на исправност моралних судова које њихове мајке имају када је у питању њихова прељубничка веза. Оне су узроци кривице које јунакиње осећају због својих животних избора, те су виђене као препрека остварењу и продужењу недозвољене љубави. Мајке су заговорнице буржоаских породичних вредности и визије супруге и мајке као смерне, фригидне и окренуте ка потребама и жељама породице, Цркве и друштва. Хулија и Октавија, с друге стране, иако свесне да се њихова љубавна веза негативно одражава на породичну динамику и њихове ћерке, колебају се између својих мајчинских дужности и везе с љубавником. Слично, маркиза Росалинда у истоименој драми деструктивна је према својој ћерки Естрелји: љубоморна на њену лепоту, спремна је да је пошаље у манастир. С друге стране, Аугуста као Беатрисина мајка спремна је да жртвује њену срећу како би осигурала будућност везе с љубавником.

У драми *Маркиз де Брадомин: романтични разговори*, Конђа је такође мајка, спремна је да се одрекне својих ћерки, Марије Фернанде и Марије Исабел, зарад љубавника. А у *Јесењој сонати* по први пут се сусрећемо с истом јунакињом, Конђом, на

коју и маркизова мајка, доња Соледад, и њена мајка, Адега, врше притисак да прекине свој скандалозни однос с маркизом. Наиме, током маркизовог боравка у њеној палати, Конђи је стигло писмо госпође Соледад, маркизове мајке, у којој је оптужује да је распусница, најгора од свих жена, да је осуђена и да јој је украла сина. Маркиз је, не желећи да чита, бацио писмо у ватру: добро је познавао мајчин стил. Наликовао је на клетве неке пророчице, пун библијских опомена. Мајка му је била права светица: није се замонашила само зато што се родила као наследница и желела је да овековечи своје грбове. Да је мушка грана тражила право првенства, сасвим извесно је да би отишла у манастир и постала права шпанска светица, монахиња и визионарка, ратница и фанатик.

Још пре много година, доња Соледад, почела је да води повучен и побожан живот у палати Брадомин. Имала је седу косу, била веома висока, милостива, лаковерна и деспотски настројена. Проводила је дане на балкону, предући за своје слуге, а као дете је имала свете визије. Конђу је кривила за све синовљеве грешке и мрзела ју је. Знала је да се њихова љубав родила кад је Конђа боравила код њих: одала их је једна служавка. Једног дана кад је био у лову, отерала је Конђу као што је инквизиција терала јеретике и протеривала их из шпанских градова.

Осим тога, још једна мајка се јавља у *Зимској сонати*, у лику Кармен, војвоткиње де Уклес, која према ћерки Максимино има сличан однос као принцеза Гаетани према Марији Росарио у *Пролећној сонати*. Оне су благо наклоњене према својим ћеркама, иако им тешко пада чињеница да су се определиле за монашки позив. Кармен, осим тога, истиче ћеркину физичку ружноћу, кроз шта провејава и њен нарцисоидни осећај надмоћи.

Кратко појављивање лика напуштене супруге обележило је и драму *Омађијани човек*. У овом делу се сусрећемо с доња Исолдином, будућом женом убијеног дон Мигела, као симболом традиционалних породичних вредности. Иако је неостварена као супруга, дон Педро, Мигелов отац, прижељкује њено друштво и подршку у свом дому, што указује на њено уклапање у стереотип идеалне супруге. Осим тога, она је потенцијално и идеална мајка, будући да изражава жељу да одгаја тобоже Мигелово и Росино ванбрачно дете. Несебична и алтруистична, доња Исолдина је представница архетипа аполонске супруге и мајке налик на доња Марију.

Ваље-Инклан ствара бројне ликове супруга и мајки, које се могу сврстати у крајности поларизације добро и зло. У сваком случају, мајке су стожери породичне динамике будући да њихове одлуке имају кључни значај за наратив. Добре или аполонске мајке, пак, по правилу су асексуалне и религиозне, напуштене и повучене, док су лоше или дионизијске мајке жене ослобођених сексуалности, паганске и неморалне. Постоје, међутим, и амбивалентне мајке, мада се оне не посматрају кроз призму еротизма већ искључиво кроз призму мајчинских инстинката. Најчешће, ипак, мајке представљају метафору за друштво које је непријатељски настројено према женској сексуалности, чија је функција да прекореве и исправља понашање својих ћерки које се оглушују о друштвена очекивања.

Мајка се понекад метафорички појављује у виду жене као колектива и жене као мајке човечанства, народа, те жене као отаџбине. Бројни су ликови неименованих жена, мајки и сестара војника или младих невеста које прижељкују да се остваре као супруге и мајке, које ратни услови наводе на очај, патњу, али и бес и освету. Неретко се јављају и ликови монахиња и искушеница, које узимају активну улогу саучесница у рату. Наиме, тип мајке је понекад лишен сексуалне димензије, те се тиме ствара могућност да јунакиња не буде представљена као пуки објект еротске жеље. Њена пасивност тиме бива пољуљана,

мада јој улога и даље остаје у границама традиционалних конвенција: жена и даље не одлази у рат да се бори, већ да негује и помаже, или пак да буде сведок и очува сећање на страдања народа кроз усмену традицију.

3.2.6. Жена као симбол човечанства

Цвет светости је прича о младој Адеги. Била је веома побожна, носила је на себи крстове и медаљоне, амајлије од јантара и врећице у којима је чувала странице из молитвеника. Адега је имала тек дванаест година када је остала сироче, родитељи су јој умрли пре три године када је владала велика глад. Усвојили су је власници крчме, који су се према њој опходили деспотски, као према робињи: радила је тек за храну и одећу.

Када је просјак покуцао на врата крчме тражећи милостињу, крчмарица која је унутра прела, отерала га је, али га је Адега позвала да преноћи у штали где је и сама спавала. Приставши, поклатио јој је своје бројанице које је донео с ходочашћа, те су се препустили љубавном заносу. Као симбол Адегиног страдања као девице, њен бели врат је описан као врат мученице спремне да страда одрубљивањем главе. Девојчина мистична моћ огледала се у чињеници да је важила за видовиту младу жену: имала је неколико привиђења раја, због чега су се сви према њој опходили са страхопоштовањем, као према божијој посланици.

Адега је била убеђена да је ходочасник, у ствари био сам господ бог. Адега је, с друге стране, маштала и неретко сањала ходочасника како долази да је спаси окрутних газда и њиховог сина разбојника. Била је у страху да, кад би побегла, да би је њихов син, који се скоро вратио из својих разбојништава, могао убити. Једне вечери Адега је седела у близини храма у подножју планине где се њена стока напасала. Усхићена, посматрала је како јој се ходочасник приближава: у разговору, рекао је да у тим пределима нема милосрђа и да ће људи бити кажњени. Адега се понудила да му помуже једну овцу, на чему јој је он био захвалан. Питао ју је да ли би му пружила те ноћи уточиште у својој штали, на шта је она радо пристала. Сцена muže, осим тога, има снажан призивак пасторалне приче младе Беатрис и песника Атилија.

Након неког времена, постало јој је јасно шта се десило: наишла је на беживотно ходочасничково тело. Побегавши, Адега је пролазницима говорила да је то био сам господ бог и да је дошао у њену постељу у шталу. Сељанке, мада сујеверне, сматрале су да је девојка запоседнута ђаволом што тако говори и удаљиле су се у чуду: Адега се никад није вратила у крчму. Проводила је своје дане лутајући путевима, ноћивајући или под ведрим небом или би јој неко указао милостињу. Током дана би се придружила пастирима док су чували стада и причала би им како у утроби носи господњег сина. У својим привиђењима и сновима, Девица Марија јој га је давала у наручје и она се с њим играла. Зачуђени пастири, почињали би приче о зачараним принцезама, испосницима и другим легендама и фолклорним предањима.

Адега је почела да служи на новом имању: једном приликом кад се сагла да попије воду с извора, у одразу воде је видела лик детета које јој се смеши и зачула глас Исуса Христа. Усхићена због своје визије, Адега је у налету мистичне радости љубила земљу, а настојница би закључила да је у њу ушао ђаво. На речи да носи сина господ бога, настојница је као све добродушне и мудре старице покушала да Адеги стави до знања да је њено изједначавање себе с Девицом Маријом богохуљење. Вест о томе да је девојку запосео ђаво, дошла је до госпође, а она је звала опата који је након испитивања Адеге

закључио да је сумња истинита: почео је да чита молитве за истеривање злих духова. У страху, Адега је почела да виче да у тами види ђавола који је покушао да спава с њом и додиривао њено тело. С првим зрацима свитања, ђаво је отишао замахујући својим крилима слепог миша. Кад је за то сазнала, госпођа је наложила да девојка с настојницом и једним слугом оде на ходочашће светој Баји, познатој по чињењу чуда, а нарочито по истеривању злих духова који су запосели жене и који у виду крилатих гуштера напуштају њихова тела. Кренули су у подне како би стигле до поноћи у цркву те светице, смештену у планинама. Тада се у поноћ одржавала миса за запоседнуте жене. Ритуал је подразумевао да се запоседнуте жене скину наге и обавијене само белим платном одведу у море у близини светичиног храма. Постало је очевидно да је Адега заиста била трудна као што је тврдила. Сам крај је, према томе, сугестиван и елузиван: поред мешања хришћанског и паганског, сујеверног и здраворазумског, Адегино искуство остаје параболско.

Адегина трагичност није индивидуална, већ колективна. Њена прича је само израз општег духа и осећаја. Колективни карактер је иначе заступљен у Ваље-Инклановом стваралаштву, а носилац су му углавном старице, представљене кроз тип мудре жене, или јунакиње попут младе Адеге. Протагонисткиња ове новеле није толико јунакиња колико је то читав народ. Костумбристички елемент доминира делом, али се из угла родних улога као централни мотив може уочити жена као жртва. У тој слици се сажимају елементи народног искуства и религијских митова о укрштању мушког божанства са смртном женом, с примесам Пепељугине традиције: као сироче, прихваћена је за слугу у породици која се лоше опходила према њој и поново је стављена у улогу жртве приликом сусрета с ходочасником који користи њену невиност и наивност.

Као што то иначе бива код овог типа Ваље-Инкланових јунакиња, оне отелотворују човечанство као симбол добра у сукобу са злим. Из тог разлога доминира мотив религије који допушта обраду у светлу сатанистичког искушавања и запоседања младих девица.

Моја сестра Антонија је прича, приповедачева исповест, о догађају из детињства који је остао снажно урезан у његово памћење.

Прати се сцена у животу с натприродним и готским мотивима: смештена у магловиту прошлост и кишовите галисијске дане. Дечакова сестра Антонија га је често водила у катедралу, будући да је њихова породица била изузетно религиозна. Антонија је била висока, бледа, доста старија од дечака, црних очију и тужног осмеха. У близини катедрале увек су сретали једног студента теологије, Максима Бретала, који је непрестано ходао тамо–амо огрнут плаштом. Једном приликом, осим тога, извукао је своју руку костура испод огртача, узео свету водицу и дао је Антонији која је дрхтала, уз речи да је очајан.

Наиме, Максимо Бретал је у животе њихове породице ушао као дечаков учитељ латинског, након што га је препоручио један свештеник из Бретала. Дошла је једна старица да му се захвали и донела је као поклон корпу јабука. Говорило се да мора да су се у једној од тих јабука налазиле чини које су омађијале Антонију. Јасне су, осим тога, алузије на бајку *Снежана и седам патуљака*, које се мешају с хришћанским наративом.¹³²

Мада им је мајка била веома побожна и није веровала у предвиђања и враџбине, некад је деловало да је једино тако могла да оправда и разуме Антонијину страст. Она је већ тада почињала да личи на студента из Бретала, изледајући као да је мртва. Максимо Бретал је сваки дан био у атријуму катедрале, а кад би се њих двоје приближили, нестајао

¹³² Јабука се јавља као често средство врачања. Стога, код ликова вештица, осим Антоније, јабуком је била омађијана и трудница коју ће Сабелита требати да ослободи урока ритуалом на мосту.

би: кад би, пак, крочили у катедралу, видели би га како се изненада појављује.

Кад би прошли поред њега, он би падао на колена и љубио места на поду којима је Антонија крочила. У једном наврату се бацио под њих двоје и прстима ухватио делић Антонијине сукње уз речи да је очајан, да мора да га саслуша и да сазна колико пати. На Антонијино негодовање, рекао јој је да њена душа њему припада, да не жели њено тело јер ће по њега свакако доћи смрт. Инсистирао је да га погледа, што је она, иако је одбијала, ипак учинила: њене невинне очи су се сусреле с његовим светлим и страшним очима. Традиционално, чин гледања у ђавола се сматра уједно и чином предаје.

Убрзо након тог догађаја, уследио је ритуал истеривања ђавола из младе Антоније. Након што је дошао свештеник, дошла је и једна старица, мајчина дојиља која је имала застрашујућу појаву. Из разговора свештеника и Антонијине мајке, расветљава се заплет: наиме, један заљубљени младић, сасвим извесно Максимо Бретал, дошао је јутрос у свештеников манастир да се исповеди како је из очаја склопио пакт са ђаволом. Зли анђео му се привиђао уз снажан ветар, што је била последица махања његовим крилима слепог миша. Ђаво му је понудио да потпише пакт с обећањем да ће га усрећити у љубави. Младић је оклевао, пошто је био крштен, тако да је отерао ђавола крстом. Отац му је посаветовао да се одрекне својих ђаволских дела и он је на крају одбио. Антонијина и дечакова мајка је, запрепашћена, изјавила да би радије да њена ћерка умре него да буде жртва нечистих сила. На то је отац одговорио да би Антонијина смрт означила победу пакла. Антонија је, према томе, јасан симбол човечанства у борби с ђаволом.

Након краћег разговора у ком је свештеник, између осталог, сугестивно предложио дечаковој мајци да се жртвује за спас своје ћерке, следе посве необична дешавања. Наиме, дечакова мајка би се у агонији жалила на то да је мачка, коју је само она видела, мучки гребе. Једино је дечак успевао да је отера и учини видљивом својим присуством, због своје дечије невинности. Мачка је, при том, јасан сатанистички мотив. Убрзо је постало јасно да је дечакова и Антонијина мама лежала мртва у постељи, послушавши свештеников савет да се жртвује за своју ћерку и дозволи ђаволу да узме њену душу. Ово је, уједно, ставља у ред најпожртвованијих мајки. Чим је свануло, појавила се у соби једна веома висока госпођа, црних очију и седе косе. Представили су је као њихову бабу, с којом би требало сутрадан да оду у њену кућу у селу, будући да су остали сирочад.

Поред прича о Адеги и Антонији, свакој трагичној на свој начин, *Беатрис* је прича о девојчици коју је напастовао ђаво прерушен у капелана, иронично названог фра Анхел. Прича је алегоријске природе, те се протагонисткиња може посматрати као симбол човечанства. Радња је смештена у једну племићку палату у којој је живела грофица Карлота. Живела је повучено у тишини и туги свог дома, као свака побожна аристократкиња, очију окренутих ка прошлости.

Једне мрачне зимске ноћи, у намери да олакша својој ћерки Беатрис агонију у којој је живела, прикована за кревет, грофица се придружила својој тетци и канонику који је требало да спроведе егзорцизам. Каноник ју је известио да се Беатрис исповедила: испричао јој је за Беатрисину исповест, о напастовању које је трпела од стране породичног капелана фра Анхела. Беатрис је желела да каноник исприча шта јој се десило грофици, јер она сама није могла од жалости и срамоте због изгубљене части и понижења које је осећала као жртва силовања. Њено очајање је било тако велико да је, у својој простодушној и наивној побожности, веровала да јој је душа осуђена и заувек изгубљена. Чувши за то, грофица је пожелела да нареди капеланово убиство, али каноник ју је посаветовао да кажњавање препусти богу, а да се пре постара да не повреди или не

постиди додатно младу Беатрис.

Беатрис, у кревету, лежала је унезвереног погледа и с косом која се расплетала на њеним раменима. Њена плава и магдаленска глава, ударала је о узглавље кревета, и с чела јој је цурила крв. Увијала се под мртвим и упорним Христовим погледом: присећала се белих и легендарних принцеца, тринаестогодишњих светица које је ђаво већ у тим годинама искушавао. Показала је својој мајци груди на којима се видео црни траг који остаје након ђавољевог пољупца, мотив који се јавља и код других јунакиња овог типа каква је Адега.

У поноћ је пристигла исцелитељка. Установила је, потом, да је Беатрис жртва урока или клетве, што се може видети у њеном одразу у огледалу. Одредила је да се враџбина може скинути само ако се у дванаест сати поподне буде изрекло дванаест речи из молитве, јер тада свети отац седе за сто и благослови читаво хришћанство.

Након што ју је грофица замолила да прокуне капелана, старица је то учинила. Огледало се разбило, као симбол ослобођења Беатрисине заробљене душе. У зору се зачуло ударање на вратима палате: неки сељани су носили тело фра Анхела, ког су нашли како плута у реци.

Јунакиња је у овим причама поново прикована за кревет и жртва мрачних сила: немоћна, изгубљеног разума и у делиријуму. Потпуно је пасивна и нема, мета ђаволске пожуде од које морају да је бране. Мушки субјект је увек у улози ђавола, али и браниоца: занимљиво је, рецимо, да се у овим делима, као посредници увек јављају мушки ликови. Наиме, у причи о Адеги, по први и једини пут у Ваље-Инклановом делу се јавља мушки лик у улози вештице, док у причи о Антонији брат старе служавке има доминантну улогу у спровођењу ритуала. У причи о Беатрис, пак, каноник је тај који врши егзорцизам и улогу посредника и исповедника између девојчице и њене мајке.

Ипак, наративи ове врсте могу да се посматрају и као субверзивни подтекстови. Тако, стављајући јунакиње у позицију да својим трансгресивним поступцима, чак иако су само жртве туђих, најчешће, ванбрачног и нелегитимног сексуалног односа, писац их уједно ставља и у позицију да буду осуђене. С друге стране, међутим, уводи искупуљујуће околности: чињеницу да је у питању силовање, али и дејство натприродних сила за које жена не може преузети одговорност (Никл 1999: 271–281).

Гласови подвига је драма испевана у стиху која прати причу о пастирици Хинебри, смештену у позадину карлистичких ратова. Као пасторална трагедија, подељена је на традиционална три чина и смештена у планинске пределе Шпаније, а радња обухвата период од двадесет година. Протагонисткиња је представник жене као народа, обичног човека или човечанства.

Први чин почиње разговором протагонисткиње Хинебре, која преде лан, и старца Тибалда који прави трубу од биковог рога: јасан фалусни мотив. Њихов разговор посвећен је љубавним односима између мушкарца и жене: док Хинебра прижељкује младића за супруга, а старца за саветника, старац Тибалдо покушава да јој укаже на значај искуства код љубавника. Потом се тема разговора премешта на стање рата и обоје исказују своју подршку краљу. Приликом тога, прилази им млади пастир Оливеирос, а након што су Хинебра и Оливеирос остали сами, он јој је поклонио један украс за косу и предложио јој да му буде супруга. Пастирица је, пак, то одбила будући да је трајао рат и да није прикладно правити весела у такво недоба. Изразила је жељу да се уда за младића након што буде служио краљу: витешки мотив јунаковог доказивања храбрости и добијања госпе која чека као награде за своје подухвате. Потом, пристиже краљ, ком Хинебра и

Оливеирос нуде своју скромну храну, одећу и заштиту, на чему им је он искрено захвалан. Оливеирос одлази с краљем како би доказао своје витештво, а код Хинебре долази чета ратника из противничке стране распитујући се о правцу у ком је краљ продужио пут. Након што је одбила да изда краља, Хинебра је била ослепљена и силована, а њено стадо заклано.

Други чин почиње десет година касније, када Хинебра разговара с једном старицом. Старица пати због отмице својих седам женских унука од стране противника, а Хинебра почиње причу о сопственој трагедији. О стравичном положају жена у тим временима говоре и остали присутни сељани:

“Un pastor viejo: Roban por las trenzas a nuestras mujeres,
Las llevan cautivas para sus placeres...
La vieja: Y si alguna torna con hijo de afrenta,
Llora en un retiro y a nadie lo cuenta.”¹³³
(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 229)

Да би Хинебрино страдање било још веће, али и понашање другачије, сазнајемо да је родила дете као последицу напада:

“Ginebra: Hijo de vergüenza parí en este monte,
Y con él en brazos, sin sentir afrente,
Fui por los caminos gritando a los vientos
Todos mis ultrajes y padecimientos.
Lo alzaba en los altos, cara a los caminos,
Como reliquia de nuestros destinos.”¹³⁴
(Ваље-Инклан 2002b: ОС, II, 229)

Хинебрин син, десетогодишњи Гарин, свестан је начина на који је зачет и прижељкује да своје порекло очисти од злобе тако што ће се борити за краља и осветити злочине противника. Старица на то одговара истичући дечију приврженост мајци и нераскидиву везу између мајке и детета, те се драма може схватити и као ода мајчинској љубави.

У том, тражећи уточиште, притрчава уплашена пастирица Аладина, коју противничка чета јури да је отме. Гарин јој саветује да се сакрије међу пластовима сена које је направио, те да је тамо неће наћи. Аладина прихвата његов савет и сакрива се, али противници свакако долазе. Међу њима, Хинебра препознаје глас свог силоватеља, који се ње нимало не сећа и у походу је на жене којима би могао нанети исто зло. Покренута мржњом, Хинебра га подсећа на злочин који је починио над њом, што бива подвргнуто подсмеху уз опаску да жене воле да буду робиње, те да воле победнике и стога, у таквом чину нема ничег злочиначког. Хинебрин силоватељ покушава поново да одведе Хинебру са собом и да је силује, а њен син одлучује да одбрани своју и мајчину част. Супротставља му се и бива убијен: на то, Хинебра пада у очај. Враћа се Аладина из сакривања и нуди

¹³³ „Стари пастир: Одвлаче наше жене за плетенице / Робе их за своја задовољства... // Старица: И ако се нека врати с дететом / напуштена плаче и ником не прича.” (превод: ауторка).

¹³⁴ „Хинебра: Дете срамоте сам родила у овој планини, / и с њим у наручју, без осећаја стида, / ишла сам путевима вичући ветровима / све моје увреде и патње. / Дизала сам га увис, окренутог путевима, / као реликвију наших судбина.” (превод: ауторка).

Хинебри мач. Наредна сцена, која укључује пастирицу, представља је како се враћа с одрубљеном главом убице свог сина. Затим, открива се као Салома.

Трећи чин се дешава након још што је протекао период од још десет година. Хинебра и даље иде планинама носећи лобању непријатеља у намери да је уручи краљу као дар. Налази се у групи сељана, од којих је препознаје Оливеирос. Пастири разговарају о значају рађања мушке деце за рат и улози жене у томе. Све је, наиме, подређено ратном циљу:

“Gundián: Por la mi casa, bien que mal,
¡Dios por ello sea loado!
Tengo a nuestra dueña con el brial alzado.
Oliveiros: ¡Si dios te da hembra, y no llegan paces,
Sazón habrá moza de dar los rapaces!”¹³⁵

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 254–255)

Након тешког пораза краљеве војске, долази на сцену и рањен краљ, а пастирице оплакују своје пале мужеве. Последњи сусрет Хинебре и краља своди се на охрабрење и наду којим је пастирица покушала да осоколи пораженог краља. С уливеном храброшћу и с групом присталица, краљ је одлучио да се не преда, већ да настави да се бори до смрти.

Хинебрина индивидуална победа постаје колективна, а лични план постаје национални. Њена жртва на тај начин се претвара у херојски и легендарни чин и тиме осигурава своје место у миту. На тај начин Ваље-Инклан претвара своју јунакињу у трагичну јунакињу, иако она, као ни остале јунакиње ове врсте, не изазива снажну емотивну реакцију као, рецимо, античке хероине (Кабањас 2000: 230).

Лик жене као народа представља човечанство у малом и релативно је заступљен у Ваље-Инклановим причама о сујеверјима и страшним причама фолклорног карактера. Примера ради, у драми *Дечија фарса о змајевој глави* представља се драматизована бајка о принцези по имену Бланка Флор.¹³⁶ Радња је смештена у измишљено време и простор, а прати уобичајен след догађаја за јунаково авантуристичко путовање. Питање родних односа као односа моћи искрсава током читаве драме. Тако, већ на првим страницама, између двојице принчева долази до следеће размене идеја о женама:

“El príncipe Verdemar: Pero ya sabéis lo que dice la Reina nuestra madre, cuando le repela las barbas al Rey nuestro padre: ¡Una casa no se gobierna como un reino! ¡Una casa requiere mucha cabeza! Y el rey nuestro padre le da la razón.

El príncipe Ajonjolí: Porque es un bragazas. Pero el Primer Ministro no se la da, y dice que todas las mujeres, reinas o verduleras, son anarquistas.”¹³⁷

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 761–762)

Након одласка с двора, млади принц Вердемар и јунак чија се авантура прати,

¹³⁵ „Гундијан: У мојој кући, на сву срећу, / Хвала драгом богу! / Моја госпођа је у блаженом стању. // Оливеирос: Ако ти бог да женско, а не склопи се мир, / Таман ће стасати да рађа мушке!” (превод: ауторка).

¹³⁶ Blanca Flor значи Бели цвет.

¹³⁷ „Принц Вердемар: Али већ знаш шта каже краљица, наша мајка, кад хоће да скрати браду краљу, нашем оцу: Породицом се не влада као краљевством! За владање породицом је потребна велика памет! И краљ, наш отац, да јој право. / Принц Ахонхоли: Зато што је папучар. Али председник владе јој не даје право, и каже да су све жене, било краљице или пиљарке, анархисткиње.” (превод: ауторка).

нашао се у једној гостионици где је ступио у сукоб с једним разбојником, Еспадијаном. Наиме, принц и остали гости уступили су место разбојниковој жени Хероми. Међутим, видевши то, разбојник је одлучио да демонстрира своје право и власништво над женом позивајући се на свете списе:

“El bravo: ¿Dónde ha nacido ese uso bárbaro de que coma la mujer y ayune el marido? ¿Es de la Grecia? ¿Es de la Roma? ¿Es de las tierras de Oriente? ¡No! Es de una región salvaje, para mí desconocida, y para ti también, Geroma. Geroma, ese plato es mío, ese vaso es mío, esa silla, mía también. Porque tú eres mía, según la Epístola de San Pablo.”¹³⁸

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 774)

Након што је Херома почела да доводи у питање Еспадијаново излагање и након што су други стали у њену одбрану, разбојник је наставио: “El bravo: Pero la mujer debe obediencia al marido, y si lo olvidas, he de recordártelo, no por mí, sino por la devoción que tengo al Santo Apóstol San Pablo.”¹³⁹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 774–775). Херома је, убрзо, покушала да спречи наставак сукоба, плашећи се мужевљевог насиља и преке нарави чија би, по обичају, била жртва. Овом јунакињом и заплетом, Ваље-Инклан разбија фантастични оквир драмске радње.

Да би избегао разбојникову освету, а након што је сазнао да је чувени змај тражио од суседног краља његову прелепу ћерку, принцезу Бланку Флор у замену за краљевство, напустио је гостионицу. Ту почињу витешке авантуре младог принца који, напослетку, успева да убије змаја: награда за спашавање лепе принцезе била је брак с њом као и половина краљевства.

Принцеза Бланка Флор, с друге стране, била је уплашена и тужна због своје судбине, али спремна да се жртвује за народ. Не само да је била обдарена уобичајеним особинама принцезе: изузетном лепотом и племенитошћу, она је била и крхка, али правична. Када Еспадијан долази да се представи као змајев убица не би ли добио пола краљевства и принцезу на поклон, она препознаје да је преварант и тражи од оца да га казни. Када је притискају да се уда за њега, сумњајући у њену интуицију, њено срце се томе буни и она нуди свој живот у замену за краљеву част, будући да је дао своју реч да ће припасти свом спасиоцу. Осим тога, спремна је да се повинује вољи судбине и да преда свој живот зарад народног спаса, али је и критички настројена према хиљадама година дугој традицији по којој се принцезе предају змају. Идентитет правом принцезиног спасиоца се убрзо разјашњава захваљујући њеној упорности и борбености да не прихвати ствари онакве какве јој се намећу. Бланка Флор се због своје улоге жртве у односу на змаја, при чему се њен живот узима да би се подарио народу краљевства, може сматрати женом као метафором за човечанство.

Свакако, својим ликом оставља простор и за даља тумачења на идеолошкој основи: њен живот се и из перспективе змаја и из перспективе оца и осталих удварача сматра неком врстом материјалног добра, поседа за размену и уступање. Јунакињина воља је

¹³⁸ „Дрзник: Где је настао тај варварски обичај да жена једе, а да муж пости? У Грчкој? У Риму? У источњачким земљама? Не! Настао је у једној дивљачкој области, мени непознатој, а и теби, Херома. Херома, тај тањир је мој, та чаша је моја, та столица, исто моја. Зато што си ти моја, према посланици Светог Павла.” (превод: ауторка).

¹³⁹ „Дрзник: Жена дугује послушност свом мужу, и ако то заборавиш морам да те подсетим, не због мене, већ због оданости коју имам према светом апостолу Павлу.” (превод: ауторка).

непостојећа: она пасивно чека разрешење своје судбине. Поред њеног тела, пак, на поклон се даје и половина краљевства, те поново искрсава уска повезаност између сексуалности и економских предуслова за остварење љубавне везе.

У овај идеализовани наратив, пак, у ком не долази до преиспитивања родних улога, аутор смешта и наратив о Еспадијану и Хероми, чији је однос управо заснован на антагонизму између легендарног и савременог. Насупрот Бланки, која има и статус принцезе и поетично и нежно име, Херома је стварна жена која трпи насиље и угњетавање свог мужа разбојника. Она не живи у бајци, већ у друштву устројеном по принципима хришћанске вере у којој се женина потчињеност сматра природним законом.

Женска улога жртве је отелотворена у јунакињама које представљају симболе човечанства: она се види било као духовна, односно религијска, било као световна, односно политичка, нужност. Идеја о жртвовању жене је укорењена како у хришћанској тако и у паганској концепцији света: оне бивају силоване или нападнуте, било од стране божијег противника, тј. ђавола, било од стране краљевог противника, тј. разбојника или пак змаја. Ипак, субверзивност овог мотива огледа се у чињеници да јунакиње увек однесу победу, активном или пак пасивном борбом. Дела у којима се јављају жене као метафора за човечанство, испуњена су колективном енергијом, примитивним осећањем заједништва те стога у њима не мањка елемената фантастичног, далеког и митског. Евоцирањем страха који у човеку изазивају мрачне, примордијалне, силе, Ваље-Инклан смешта своје јунакиње у различите наративе: у хришћанске алегорије, у епске песме и у бајке. Ове облике повезује њихово порекло у народној, усменој традицији, што упућује на жену као носиоца религијског и патриотског надахнућа. Јунакиње су, осим тога, смештене у легендарна времена и просторе, што допушта обликовање наратива фантазмагоричног карактера. Предела су често пасторални, бајковити и идеализовани, као у случају Адеге, Бланке Флор и Хинебре, или су, пак, радње смештене у мрачне, готичке замкове и катедрале као што је случај с Беатрис и Антонијом. Све то, заузврат, доприноси стварању романтичарског расположења који отвара пут ка читаочевом суочавању с примитивним.

3.2.7. Мудра жена

Ваље-Инклан ствара два доминантна лика старице: Микаелу ла Галану и Макаелу ла Роху, које у ствари играју једну те исту улогу у његовом делу. Обе су архетипи из прошлих времена, а код писца имају једно те исто универзално значење (Салпер 1988: 192–205). Две Микаеле су персонификација носталгичних сећања пред-индустријског времена, пред-урбаних слика. Осим тога, оне су хроничарке света за који би писац желео да постане, ако ништа друго, алтернатива модерном добу. Микаела симболише време у ком се у дечијем уму мешају машта и сећања на детињство, али и потребу одрасле особе да побегне од стварности у безбрижнија места. Симбол је и маргинализоване жене, чуварке и преносиоца народних традиција из руралног живота и самим тим жена која поседује субверзивну моћ у патријархалном поретку.

Док Микаела ла Галана припада династији Брадомина, Микаела ла Роха припада династији Монтенегро и уместо да се посматрају као две различите јунакиње, пре се може рећи да су један те исти лик у еволуцији односно, Микаела ла Роха представља замену за Микаелу ла Галану.

Ваље-Инклан идеализује прошлост, што се не види само у легендарној основи његових драма него и у чињеници да су друштвени односи у далеком, средњовековном

добу, приказани по пишевом нахођењу. Однос између господара и слугу је хармоничан, слуге су задовољне својим положајем, одане су, скромне и захвалне што су добиле прилику да посматрају смену племићких генерација. Главни прототип идеалног слуге је Микаела ла Роха, која се описује у драми *Орао у грбу*: “En el silencio resuenan los pasos de una vieja que viene por el corredor. Es Micaela la Roja: Sirve desde niña en aquella casona hidalga, y conoció a los difuntos señores.”¹⁴⁰ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 348).

Микаела ла Роха се првенствено јавља у драми, те њен опис није толико статичан као прозни опис Микаеле ла Галане која се моли и везе покрај прозора. Она се неретко описује како се појављује и одлази и помоћу звукова шкрипе њених ципела по дрвеном поду, звецкању чаша на послужавнику. Микаела ла Галана, још једна јунакиња у драми *Орао у грбу*, представља чест женски лик у Ваље-Инклановом делу. Она је старица која служи у породици Монтенегро од свог рођења. Одликује се особинама оданости, верности, добронамерности и као што то често бива, њена улога је миротворна и посредничка. Она се такође јавља у драми *Орао у грбу*, где јој се приписују скоро натприродне моћи и знања о пророчанствима. Она поседује пристодушну и безусловну веру у ритуале и религијске обреде, верује у природни циклус у ком се ствари дешавају на основу предосећаја, интуиције, судбине.

Ове јунакиње немају своју вољу, а након толико векова проведених у таквом начину живота, изгубиле су способност да се боре за себе и своја права. То је идеолошка подлога која влада делом, а још један контраст за којим је писац посегао тиче се пређашњег, првобитног стања, и нових надолазећих односа (Иглесијас Фејхо 1997: 39–41).

Микаелина улога, међутим, јесте улога тешитељке, саветнице и чуварке породичне хармоније (Предмор 1994: 179).

У *Јесењој сонати* појављује се неколико јунакиња које се могу окарактерисати као мудре жене. Најпре је то једна слабоумна девојка, ћерка човека код ког је маркиз потражио уточиште на путу ка Конђиној палати. Наиме, кад су напуштали уточиште, чувши да је Конђа болесна, девојка је намерницима дала сноп трава, покретом пророчице, и посаветовала да га ставе испод Конђиног јастука. Рекла је, осим тога, да ће од њега оздравити. Потом је подигла руке као да призива неко старо пророчанство. На њен гест, отац је одговорио упозоравајући маркиза да не слуша ћеркине лудости. Маркиз је, међутим, осетио како му кроз душу пролеће неко мрачно празноверје и прихватио је сноп.

Кад је коначно стигао у Конђину палату, упознао је две старе служавке: Канделарију и Микаелу. Стара Канделарија, добронамерна и пристодушна, била је уједно и сујеверна: једном приликом, упозорила је Конђу и маркиза да, због вештица, не би требало да стоје на месечини. С друге стране, показујући маркизу палату и покушавајући да пробуди успомене на заједничке дане из детињства, Конђа је представила једну слепу старицу како преде покрај прозора, као Микаелу, собарицу њене мајке.

У новели *Зимска соната* јавља се лик старе служавке вештичјег погледа, која се представила као сестра лепе Микаеле, девојке која је служила маркизову бабу.

Лик старице из приче *Еулалија*, ехо је Микаеле. У питању је мајка Крусес, старица која разуме људске недаће и дилеме, која поседује знање и искуство о човековој природи и животним путевима. Њен лик је носилац конотације доброте, разумевања за људске мане и слабости, прихватања, подршке и поверљивости. Она чува тајне оних који јој се обрате за помоћ и утеху, изван је драме и театралности љубавних прича, на неки начин

¹⁴⁰ „У тишини се чују кораки старице која долази кроз ходник. То је Црвена Микаела. Још као дете је почела да служи у тој кући витеза, и познавала је покојне власнике.” (Ваље-Инклан 2008b: 32).

њена појава је оноземаљска. Као и иначе, уједно је и представница прошлих, већ минулих идиличних и феудалних времена за којима жали приповедач.

Мајка Крусес, осим тога, поседује интуитивност и знања која нису доступна обичним смртницима, заокупљеним приземним стварима.

“Las moscas acuden de nuevo, y con las moscas anda mezclado un tábano rojo y zumbador. La vieja exclama:

– ¡Algo bueno anuncia!

– Yo creía que era de mal agüero, Madre Cruces.

– Mal agüero si fuese negro... Ese mismo lo vide antes.”¹⁴¹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 143)

Паганско сујеверје стоји у контрасту са симболиком њеног имена, чисто хришћанском: Крусес је име изведено из речи која значи крст, а мајка или мати подсећа на начин којим се ословљавају најстарије монахиње у манастиру. Међутим, и паганство и хришћанство указују на њену мистичност и спиритуалност. Као и две Микаеле, мајка Крусес поседује митску конотацију: све су представљене као млинарице и преље, јасне алузије на Мојре које одмотавају клупко судбине.

Женски споредни лик који се појављује у драми *Маркиз де Брадомин: романтични разговори* јесте доња Малвина, Конђина служавка, која поново исказује бригу за госпођино здравље и одушевљење због маркизовог доласка у који је увек била убеђена. Доња Малвина, осим тога, као стара служавка, неретко прича поучне и мистериозне приче.

Двор чудеса представља први део трилогије романа *Иберијска арена* који доноси неколико ликова мудре жене: Пепиту и мати Патросинио.

Исабелина дворска дама доња Пепита била је краљичина десна рука, особа којој се поверавала. У њеном лику, осим тога, огледа се разлика родних улога: не само да се њен службени положај и финансијска моћ пореде с истакнутим мушким саветницима и дворанима, већ у једном тренутку долази до непосредног краљичиног жаљења што доња Пепита није мушко како би могла да је постави на место свог саветника.

Док су разговарале о једном дворанину који је купио једну прескупу кућу, доња Пепитина финансијска немоћ, последице тога што не може да напредује у каријери и тога што се од ње очекује да помаже својим мушким рођацима, долази до изражаја: “– ¿Y tú, cuándo te compras una casa, Pepita? – Cuando junte una peseta y muchos cuartos, y no tenga una población de sobrinos a quien ayudar...”¹⁴² (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1167).

Очајна зато што је последњи човек ком је веровала на двору преминуо, краљица Исабел изражава своје неповерење према осталим људима из окружења:

“– ¡Porque tú eres muy lista! Si fueses hombre, ya tenía tu Reina con quien sustituir al pobre Narváez. (...) Serán ellos los que se condenen. ¡Pepita,

¹⁴¹ „Муве опет прилећу и међу њих се помешао један црвени и зумзав обад. Старица повиче: – Нешто добро најављује. – Ја сам мислила да представља злу слутњу, Мајко Крусес. – То би било да је црн... Истог тог сам видела раније.” (превод: ауторка).

¹⁴² „– А ти, кад ћеш себи купити кућу, Пепита? – Кад сакупим једну пезету и много кварта, и кад не будем имала толико нећака да их помажем.” (превод: ауторка).

ya sé que no debía sostenerlos, pero a quién llamo! ¡Si tú fueras hombre!”¹⁴³
(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1396–1398)

Како се доња Пепита убраја у лик мудре жене, старе и одане служавке, неретко дели и особине лика вештице или пророчице. Краљица Исабел, у потрази за саветом о свом будућем потезу, захтева од даме да јој прочита судбину у картама. Расправљајући краће време о нехришћанској природи тог захтева и делећи страх од одласка у пакао, ипак су се одлучиле на то да отворе приступ доња Пепитиним мистичним знањима. Потом, Исабел је отишла код још једне пророчице, односно мудракиње с мистичним моћима, овог пута у лику монахиње познатој по својим чудима, мати Патросинио. Међутим, како није могла да измоли саветовање с мајком, поверила је своје сумње у њену светост коју доводи пре у везу с нервним растројством него с натприродним моћима: “– (...) en los libros de medicina vienen casos nerviosos de mujeres malas que tuvieron cinco llagas, y hasta hubo una epidemia en Francia. ¡Mira tú que si lo de Patrocínio fuese también nervioso!”¹⁴⁴ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1403).

Као и краљичина дворска дама, доња Пепита, тип мудре жене и вештице се везује и за жене ниског сталежа, разбојницу и млинарку Хуаниљу и њену пријатељицу Малену де Карифанђо. Будући да су се бавиле отмицама богаташа и њихове деце, заједно с групом мушких разбојника, кад је један од чланова њихове банде ухапшен, одлучиле су да се преруше како би избегле хапшење. Хуаниља се прерушила у мушкарца, а Карифанђо у старицу. Ове јунакиње су уједно и носиоци револуционарних, републиканских и анархистичких идеја: за њих се везују говори о друштвеној неправди и стању сиромашних. Оне су, према томе, симболи нове мисли и веснице социјалистичке једнакости сталежа, где раде раме уз раме са својим мушким истомишљеницима.

Ипак, лик вештице и пророчице је уско повезан с њима. Фелиће и маркиза Каролина, примера ради, имају лош предосећај кад је у питању Хуаниља: старица јој улица страх, злу слутњу према будућности и оставља утисак пророчице: “¡Parece una sibila!”¹⁴⁵ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1272).

Хуаниља у једном наврату преузима водећу улогу организаторке разбојничке банде. Вештичји мотиви не мањкају као ни мотиви родне разлике кад је у питању Хуаниљин лик. Она се служи својим познавањем усмене традиције кад је у питању смишљање лирских стихова, али и својом моћи запажања и стратешког размишљања. Доводи се у везу с ласцивним плесом, с козом као ђавољим симболом, и одише амбивалентношћу прерушена у младића. Делује, такорећи, као вођа своје банде захваљујући својој довитљивости:

“La bisoja animada del trago, bailó el cuerpo con ritmo de cabra,
lúbrica y ambigua en su disfraz de mancebo:
– Aquel tuno, tuno
Por verme la liga,
Me dijo, me dijo,
¡Que fuese su amiga!

¹⁴³ „Зато што си ти веома паметна! Да си мушкарац, већ би имала твоја краљица ким да замени јадног Нарваеса. (...) Биће да ће се они осудити. Пепита, знам већ да не треба да их држим уз себе, али кога да зовем! Кад би само ти била мушко!” (превод: ауторка).

¹⁴⁴ „У књигама о медицини има случајева с неуротичним женама које су имале четири чира, и чак је била епидемија у Француској. Можда је и то с мајком Патросинио на нервној бази!” (превод: ауторка).

¹⁴⁵ „Изгледа као нека пророчица!” (превод: ауторка).

(...)

– ¡Buena gachalpa!

– Pues a no olvidarla, amigos. Yo me meto en vanguardia para que aprendáis lo que es una mujer. Con esta copla os daré el santo, apenas de que asomen los tricornos. Paraje hay que estudiarlo.”¹⁴⁶

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1326)

Карифанђо, с друге стране, живи у пећини која је описана веома сугестивно, као кућа једне вештице са свим симболима ђавоље науке и окултизма: “Luces cobrizas, magias y sortilegios, ciencia caldea de grimorios y pentáculos.”¹⁴⁷ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1314).

У драмама *Пенео* и *Душевна пустош* улогу посреднице и миротворке игра стара служавка Сабел, која исказује своју наивну мудрост о положају жене у друштву. Примера ради, разговарајући с лекаром који је саветовао да се Октавија не излаже духовним потресима, Сабел указује на то да је дете законски припало оцу, што је уједно и узрок Октавијиних патњи: “Sabel: (...) Está con la otra familia. ¡Cuantísimas lágrimas le ha costado a la señorita! Pero dicen que son cosas de la ley.”¹⁴⁸ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 6).

У разговору између Сабел и оца Рохаса, у ком се Сабел сентиментално надахњује љубављу Октавије и Педра, осим сукоба између хришћанства и паганства, остварује се и сукоб између сиромашних и богатих у погледу односа према вери, с једне, и љубави, с друге стране:

“El Padre Rojas: ¡Qué pena me causa oírte, hija mía! Se adivina en ti un corazón sencillo, lleno de bondad, pero tan descuidado en su educación religiosa... No dejes que hable por tus labios el espíritu de este siglo, sensual y egoísta. Quédese eso, hija mía, para los poderosos de la tierra; para el rico avariento que busca la felicidad en esta vida mortal. No para ti, pobre mujer, que jamás te rebelaste contra la ley divina del dolor y del trabajo; sierva resignada, que ganas tu pan en el hogar ajeno, y que serás ensalzada con todos los humildes!”¹⁴⁹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 12–13)

Другим речима, као сиромашна и напаћена жена у позадини туђих живота, Сабел би требало да живи повучено, скрушено, готово испоснички, у складу са својим положајем понизне робиње. Моралне трансгресије аристократа њима приличе, као последица тога што су, малтене, божанства на земљи. Сабел, наиме, проживљава љубавне

¹⁴⁶ „Зрикава, понета пићем, заиграла је телом уз козју ритмичност, ласцивна и амбивалентна у свом момачком костиму. – Онај ђаволан, ђаволан / Да ви ми видео подвезицу / Питао ме је, питао / Да му будем пријатељица! / (...) Добра песма! – Па немојте је заборавити, пријатељи. Дадох се у авангарду да бисте научили шта значи жена. Овом песмом ћу вам дати знак, чим дођу тророгаша. Треба проучити терен.” (превела: ауторка).

¹⁴⁷ „Бакарна светлост, чини и светогрђа, халдејска наука гримоара и пентаграма.” (превод: ауторка).

¹⁴⁸ „Сабел: (...) С другом је породицом. Колико је то суза коштало госпођицу! Али кажу да је такав закон.” (превод: ауторка).

¹⁴⁹ „Отац Рохас: Како ми је тешко кад те тако слушам, кћери! Види се да имаш просто срце, пуно доброте, али тако неусмерено у религијском образовању... Не дозволи да кроз твоја уста говори дух овог времена, сензуалан и себичан. Остави то, кћери, за моћнике; за похлепног богаташа који тражи срећу у овом смртном животу. Није то за тебе, сиромашну жену, која се никад ниси побунила против божијег закона патње и рада; предана слушкињи, која зарађујеш свој хлеб у туђој кући, и која ћеш бити величана са свим скромним људима.” (превод: ауторка).

јаде својих господара будући да је лишена својих.

Једна од ове две драмске обраде, конкретно *Душевна пустош*, садржи уводну епизоду, разговор између Октавије и Сабел, када је први пут дошла да живи с Педром. Најпре су се упознале, а упечатљиве су речи које се тичу сукоба између љубави и дужности, као још један Ваље-Инкланов лајтмотив:

“Sabel: Soy una criada, señorita.

Octavia: Pero usted le quiere como a un hijo...

Sabel: Así le quiero. Mas esta ley que le tengo no me hace su igual.”¹⁵⁰

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 50)

Наиме, иако воли младог Педра као мајка, како њихов друштвени положај није ни приближно исти, Сабел је припала тек улога брижне и потчињене служавке.

Чекајући Педра у разговору са Сабел, објаснила је старој служавки повод којим је дошла. Педрова писма, овај пут, предата су њеном мужу и она очекује освету: да је затвори у неки далеки манастир и забрани јој да виђа ћерку. Након што је Сабел изразила забринутост за добростање свог газде, Октавија ју је умирила говорећи да ће она сама сносити последице мужеве освете. Значајан је Сабелин одговор да женама морални преступи буду лакше опроштени, а љубавни јади лакше пребољени: “Sabel: ¡Hágalo así Dios Nuestro Señor! El sufrir de las mujeres se anega en lágrimas, más el de los hombres se anega en sangre...”¹⁵¹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 51).

У драмским обрадама приче о Октавији, једини лик који види кроз доминантну буржоаску идеологију у којој породица представља механизам за контролу и манипулацију женама, јесте служавка Сабел. Употреба маргинализованих ликова који виде кроз друштвене механизме, учестала је појава код Ваље-Инклана која опстаје кроз читаво његово стваралаштво као једно опште место или лајтмотив.

Када су женски ликови у питању, у *Романси о вуковима* доња Марија заузима централно место у драми, с тим што о њој сазнајемо преко других ликова. У том смислу, нарочито је значајна сцена која укључује жене као главне учеснице ритуалног припремања покојничиног тела за сахрану. Доња Монћа и Бенита, носиоци су елемента традиционалног, оноземљаског, посредничког и фолклорног у делу. Доња Монћа је доња Маријина нећака, а Бенита је кројачица: обе бдију над телом и разговарају о његовом прању и облачењу као симболичном преласку душе и тела из једног у други свет.

Простодушна Бенита, била је присутна у пресудним тренуцима у доња Маријином животу, у догађајима ритуалне природе које су изискивале одећу као симбол:

“Benita la Costurera: Me parece que aún la estoy viendo el día que se casó, con su mantilla de casco... Fue el mismo año y el mismo día que vino la reina... ¡Qué cosas tiene el mundo!... Ayudé a coserle el vestido de novia, y ahora tócame hilvanarle la mortaja!”¹⁵²

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 459)

¹⁵⁰ „Сабел: Ја сам служавка, госпођице. / Октавија: Али га волите као сина... / Сабел: Да. Али закон ме не чини једнаком њему.” (превод: ауторка).

¹⁵¹ „Сабел: Даће бог! Патња жене се дави у сузама, а мушкарца у крви.” (превод: ауторка).

¹⁵² „Кројачица Бенита: Чини ми се као да је сад гледам на дан кад се удала, са њеним велом... Било је то истог дана кад је дошла краљица... Шта ти је живот!... Помогла сам да јој сашијем венчаницу, а сад треба да јој сашијем покров!” (превод: ауторка).

Уз дозу сујеверја, доња Монђа поистовећује дан доња Маријиног венчања с још једном смрћу, те закључује да Бенитина одећа доноси несрећу.

Улога жена се везује и за друге ритуале везане за живот и смрт. Примера ради, стара служавка Андреиња из ове драме, учи једну од млађих служавки како треба оплаквати преминулу госпођу. Чин нарицања од изузетног значаја је за колективни народни дух, а главну улогу у њему имале су жене:

“Andreiña: Cúbrete la cabeza con el manteo y llora conmigo. (...) ¡Qué poca gracia tienes, condenada! Adepnde cómo se hace un planto. ¡Rosa de Jérico! ¡Rosa sin espinas! ¡Mi reina de las manos blancas, que hilaban para los pobres!...”¹⁵³

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 477)

Као чест и понављајући женски лик код Ваље-Инклана, јавља се жена која припрема тело за сахрану. Тело је по правилу тело жене, те се та околност користи у сврхе морбидног, некрофилног и воајерског. У *Двору чудеса*, покојница, сељанка, Далмисијана, у једној сцени бива припремана за сахрану. У томе учествују жене, међу којима главну улогу преузима кројачица Хилда и покојничина ћерка. Након што је завршила свој рад на покрову за тело, кројачица је истерала мушкарце из просторије у којој се одвијало бдење, поручујући да и неживо женско тело може бити предмет пожуде: “– Fuera los hombres. Cerrad la puerta. Vamos a ponerle la última gala a la difunta.”¹⁵⁴ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1247).

Осим тога, бављење тривијалним и приземним које се приписује женама услед њихове мистичне везе са смрћу, долази до изражаја у расправи између Хилде и покојничине ћерке о томе колико је коштао украс за покров који је девојчица купила.

“– ¿Qué has comprado?
– Siete cuartas.
– ¡Para vistas, y apenas que alcance! ¿Qué pagaste?
– Real y medio.
– ¡Qué latrocinio!”¹⁵⁵

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1246)

Главна јунакиња представница типа селестине или вештице у роману *Живео мој господар*, јесте доња Кика. Осим што је подводачица, назива се још и хируршкињом, исцелитељком и траварком. У својој вези с тајним наукама, доња Кика је поседовала знање које превазилази строге оквири морално прихватљивог. У складу с њеним уделом у најприземнијим људским делатностима, о њој се говори погрдно и кроз цинизам. Према томе, неретко се у везу с њеним деловањима доводе нечисте силе, те се мистичност и оностраност парадоксално пресликавају у доња Кикино познавање људског тела и духа.

¹⁵³ „Андреиња: Покриј себи главу марамом и плачи са мном. (...) Немаш нимало љупкости, проклетнице! Научи како се оплакује. Херихонска ружо! Ружо без трна! Краљице белих руку, које су преле за сиромашне!...” (превод: ауторка).

¹⁵⁴ „– Мушкарци напоље. Затворите врата. Обући ћемо покојницу по последњи пут.” (превод: ауторка).

¹⁵⁵ „– Шта си купила? – Седам квартала. – То ће једва бити довољно! Колико си платила? – Један и по реал. – Каква пљачка!” (превод: ауторка).

Тај јаз између два наизглед искључива дела људске природе премошћава се њеним посредништвом.

Слично, улога Росе ла Татуле, описане као старе и безубе вештице, пак, представља тип старице супротан типу старе, одане и мајчинске служавке. Појављује се у драми *Божанствене речи*. Она је посредница у блудним односима, а задатак јој је да убеди Мари-Гаилу да пристане на будућност са Септимом Мјауом. При том, искушава је идејама о богатству и авантуристичком животу.

“La Tatula: ¡Buena vida te pierdes! ¡Contar pesetas! ¡Comer de mesones! ¡Una reina! Para ti son estas medias listadas y estos pendientes de brillos. Las medias, si las pruebas, llevaré razón de cómo te aprisionan la pantorra.”¹⁵⁶

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 582)

Омађијани човек, слично, представља драму у три чина која за протагонисткињу има вештицу, Росу Галанс познату као Ла Галана. Поред тога што обрађује овај тип јунакиње, заплет отвара бројна питања везана за патријархат и родне улоге. Будући да јој је дато место протагонисткиње, Роса је емблематична јунакиња за тип мудре жене.

Наиме, један стари земљопоседник и газда, дон Педро Болањо, изгубио је свог сина јединца, Мигела. Остало је непознаница ко је извршио убиство, али се закључује да је том приликом опљачкан, те да га је у кобну опасност довело богатство које је донео из Португала. Међутим, Мигел је издржавао своју љубавницу, Росу Галанс, која је у међувремену родила његово дете. Желећи да то дете усвоји, да му своје презиме и учини легитимним наследником свог имања, дон Педро Болањо је наложио да дете буде доведено у његову кућу. Приликом наредне посете Росе Галанс, која је у тој ситуацији видела начин да се обогати, дете јој је враћено: дон Педро Болањо није био спреман да јој да богатство које је тражила како би заузврат добио законско старатељство над дететом.

Ипак, већ у првим етапама драмског развоја, Мигелово очинство се доводи у питање, будући да је Роса Галанс имала многобројне љубавнике. О лицемерју морала, сведоче разговори о томе како су блудни чиновници који постану јавни једини који каљају женину част. Осуђујући Галанину индискретност, стара служавка грди данашње девојке које не знају да изаберу одговарајуће место за своје блудне радње.

Надовезујући се на питање очинства, кроз драму се сазнаје да је прави дететов отац Анхело, уједно и Мигелов убица. Разговарајући са својом женом Маурињом, која је сагласна с тим да извуче корист из његовог односа с Галаном, Анхел изражава грижу савести због злочина над Мигелом као и уверење да је био омађијан. Штавише, описује сам процес којим је Галана користила своје моћи да га омађија и учини робом своје воље, те да га наведе да постане њен љубавник и да убије Мигела.

Саме Галанине алузије на то да је вештица, имају јасан ритуалан и фолклорни карактер: “La Galana: Vamos a cenar todos juntos una empanada, bajo la luna, al arrimo de un roble, como las brujas.”¹⁵⁷ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1158).

Осим тога, Роса ла Галана представља лик вештице повезане с оностраним светом кроз своју директну везу са смрћу. Њено презиме, међутим, указује на Микаелу ла Галану,

¹⁵⁶ „Татула: Изгубићеш добар живот! Бројала би пезете! Јела у крчмама! Као краљица! Ове унихопке на штрафте и ове сјајне минђуше су за тебе. Ако пробаш чарапе, стајаће ти као саливене!” (превод: ауторка).

¹⁵⁷ „Галана: Вечераћемо сви заједно једну емпададу, под месечином, наслоњени на храст, као вештице.” (превод: ауторка).

те самим тим и на пишеву тенденцију да понавља своје ликове, повременом их модификујући у оној мери која одговара потребама дела. Архетип је, све у свему, исти.

Оно што разликује Росу ла Галану од осталих ликова вештица, пак, јесте тај што својом лепотом и младошћу контрастира: представља алузију на богињу Кирку.¹⁵⁸ Њена алузија на храст, пак, указује на пагански култ којим су се богиње раскршћа славиле под месечином испод овог дрвета, традиционално сађеног на раскршћима путева (Сперати Пињеро 1972: 45, 55).

Революционарност Росиног лика огледа се и у чињеници да су по правилу у конвенционалној драми женски ликови носили конотацију куће и интимности, док су се мушки ликови поистовећивали са спољашњошћу и ауторитетом. Међутим, у овој драми је та конвенција пољуљана, између осталог и због тога што се јунакиња ниједном не појављује у затвореном простору. Чак и њена кућа, представља малу гостионицу или крчму која је, у суштини, јавни простор у ком је све пролазно. Она не испуњава своје традиционалне задатке и улоге: као невенчана супруга дон Мигела заслужна је и за његово убиство, а као мајка вођена је искључиво жељом да дете претвори у извор прихода. Ипак, Роса уједно не успева да постане револуционарна јунакиња у правом смислу, жена у настајању: пре је постала мелодраматичан пример пројекције ирационалног страха на жену и реинкарнација зла, него што је постала индивидуа (Вила 1994: 105–107).

Оно што, пак, чини Росу ла Галану не вештицом и палом женом, чини је ратником. Наиме, она ступа у борбу моћи с дон Педром: док је њена моћ натприродна, његова је наслеђена, земљопоседничка (Бамонде Травесо 2009: 739). При том, јасно је на крају дела да она односи победу, с обзиром на то да дон Педро не добија право на старање о детету.

Мотив вештице присутан је и код још једног женског лика: у питању је Дијана де Салвора, просјакиња из истог дела која је дошла да моли за нешто пшенице како би нахранила своју децу. Понудила је дон Педру своје услуге прорицања и читања карата. Међутим, то је чест случај и с другим јунакињама код Ваље-Инклана које имају моћ да предвиђају будућност кроз карте, рецимо Пићона из драме *Сребрно лице*.

Пићона отелотворује тип доброћудне вештице. Да би утешила своје муштерије, с обзиром на то да је била и проститутка, она их осокољује гледањем у карте: “Pichona la Bisbisera: Pues echa la pena de ti. La suerte muda. ¿Quieres que te lea las cartas? / Cara de plata: ¿De qué bruja aprendiste tu Arte?”¹⁵⁹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 317).

Лик вештице из *Пролећне сонате* служи као носилац мотива ђавола, а уједно садржи и елементе бајке. Наиме, следећи упутства једног свештеника, маркиз је једне вечери требало да оде кроз баштенска врата и да нађе једну пољску кућицу с воловском лобањом на крову. Врата би му отворила једна старица, с којом треба да разговара. Међутим, да би од ње добио оно што му треба, мораће да буде дарезљив. Тада треба да јој тражи да му врати његов прстен и све што је добила уз њега. Наиме, неко је украо маркизов прстен и однео га код старице како би га зачарала, те је неопходно да јој понуди двоструко више новца како би га повратио.

Маркиз је отишао до пољске кућице и разговарао са старицом која га је дочекала предући на кућном прагу. Старица је била безуба и изгледала је као похлепна вештица.

¹⁵⁸ Кирка је зачарала Одисеја и тако га завела: осим тога, имала је моћ да људе претвара у животиње. Слично, гогиња Иштар, међутим, успевала је да у мушкарцима пробуди животињске инстинкте (Борнај 1995: 171).

¹⁵⁹ „Пићона: Одагнај жалост! Срећа се мења! Хоћеш да ти гледам у карте? / Сребрно лице: Од које си вештице то научила?” (Ваље-Инклан 2008а: 78–79).

Ушавши у кућицу, упалила је уљану лампу и села испод ње како би саслушала госта. Чим ју је чуо како прича да му може помоћи да она у коју је заљубљена полуди за њим, схватио је да је вештица. На зидовима поцрнелим од дима било је гуштера и костију постављених у облику крста, светлуцаво камење, клинови и клешта. Он јој се захвалио на томе и затражио прстен, али она се направила да не зна о чему говори. Припретио јој је, па му је дала прстен уз образложење да јој је наложено да га зачара тако да маркиза лиши његове мушке снаге. Из пепела је извадила воштану фигуру, која је гротескно личила на маркиза: врацбина је подразумевала да фигурицу окупа у женској крви и да је баци у жар. Маркиз јој је платио и напустио њену кућицу.

Да би маркиза начинила импотентним, вештица је морала да зачара прстен као предмет који је имао везу с маркизовим телом. Сличан мотив се јавља и у драми *Орао у грбу* у лику слушкиње Росалве, која је пристала да Либерати, новој дон Хуан Мануеловог приложници, да комад тканине како би га једна стара вештица зачарала и прекинула његову и Сабелитину љубав (Сперати Пињеро 1972: 51).

У роману *Тиранин Бандерас* јунакиње типа вештице којима се највише пажње посвећује јесу две Лупите. Доња Лупита, продавачица пића, покренула је главну радњу романа: тиранину Бандерасу је рекла да јој је његов бахати присталица, пуковник Домисијано де ла Гандара, полупао чаше и уништио тезгу. Бандерас је, желећи да представи свој режим као режим владавине закона, решио да га казни, иако му је био пријатељ. Затим, читаво дело постаје трагање за пуковником, с низом мањих и споредних заплета. Многи ликови су ухапшени, осумњичени за издају, ако је постојала и најмања сумња да су упозорили Домисијана или му помогли да побегне.

Доња Лупита је представљена као стара вештица, те се на њу сваљује кривица за судбину људи осуђених за издају:

“Doña Lupita, me está pareciendo que tenés vos la nariz de la Reina Cleopatra. Por mero la cachiza de cuatro copas, un puro trastorno habéis vos traído a la República. Enredáis vos más que el Honorable Cuerpo Diplomático. (...) Doña Lupita, la deuda de justicia que vos me habéis reclamado ha sido una madeja de circunstancias fatales: Es causa primordial en la actuación rebelde del Coronel de la Gándara: Ha puesto en Santa Mónica al chamaco de Doña Rosa Pintado: Cucharita la Taracena reclama contra la clausura de su lenocinio, y tenemos pendiente una nota del Ministro de Su Majestad Católica. ¡Pueden romperse las relaciones con la Madre Patria! ¡Y vos, mi vieja, ahí os estás, sin la menor conturbación por tantas catástrofes!”¹⁶⁰

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1127)

Осим ње, госпођица Гвадалупе, односно проститутка Лупита, представљена је такође као вештица, будући да је у роману коришћена као медијум за комуникацију с невидљивим светом. Тобоже је предвидела да пуковника Домисијана де ла Гандару хоће

¹⁶⁰ „Доња Лупита, рекао бих да имаш Клеопатрин нос. Окренула си Републику наглавачке због четири поломљене чаше. Уносиш већу смутњу него часни дипломатски кор. (...) Доња Лупита, када си од мене тражила да задовољим правду, то је покренуло лавину кобних догађаја. То је био главни разлог што се пуковник де ла Гандара одметнуо; због тога је завршио у Санта Монике син доња Росе Пинтадо. Кукараћита, Тарасена, жали се на затварање свог бордела, а морамо видети и шта да радимо с нотом министра Његовог католичког величанства. То би могло да наруши наш однос с отацбином! А ти, стара моја, ево те овде, не видим да си се и најмање узрујала због толиких несрећа!” (Ваље-Инклан 2022: 186–187).

да ухапсе и свог посетиоца, адвоката Наћита, навела је да га упозори на опасност. Касније је Наћито ухапшен за издају, те је њен потез био кобан по његов живот, као и живот једног студента, доња Росиног сина, који се нашао на погрешном месту у погрешно време.

Лупита је, тобоже, успевала да чита мисли и да предвиђа будућност. Те своје моћи је хипнозом код ње развијао један пољски доктор и проучавалац месмеризма. Ипак, сматрала се одговорном за адвокатуву пропаст. Како је њу и доктора позвао да сведоче у његову одбрану, Наћито ју је називао биомагнетском змијом: “Lupita, para mí has sido una serpiente biomagnética.”¹⁶¹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1142).

На примеру две Лупите, могуће је уочити неке од главних женских стереотипа: ирационалност и тривијалност старије Лупите која је добила и надимак Романтична Лупита, односно њеног захтева, који су покренули низ догађаја и указали на крхкост поретка. Потом, визијом млађе Лупите, настављен је домино–ефекат пропасти тиранина као симбола патријархата, будући да је свом љубавнику Наћиту пренела своју бојазан за Гандарину судбину те је он несрећног човека упозорио да су му власти за петама. Као симбол дестабилизујуће против–силе матријархата и женске моћи, жена је поново виђена кроз човекову пропаст. Ирационалност је кључна особина и код млађе Лупите: биомагнетизам рационално покушава да објасни ирационалност, те се њим пародира емпиризам. Из тога следи да је, иако деструктивна, моћ жене, ирационална по својој природи, снажнија од човековог разума (Суфас 1994: 228–233).

Готово да не постоји дело чији је аутор Ваље-Инклан које нема јунакињу из традиције вештица, или њихових типично шпанских обрада у лику селестине, посреднице и подводачице. Наиме, чак и старе служавке добронамерне у свом разумевању забрањених љубави, без жеље за личном користи, указивањем своје помоћи или тешењем љубавника, неретко се описују као селестине.

Тако се, рецимо, мајка Крусес у причи *Еулалија* или пак касније у драмској обради *Јесење сонате*, може сматрати овим типом књижевне јунакиње. Ту су многе друге јунакиње, посреднице у љубавима: у драми *Крвна веза*, и тетка и мајка покушавају да подведу Девојку богатом удварачу, подсећајући на Росу ла Татулу.

Условно говорећи, лик Микаеле теши и саветује Сабелиту у љубавним јадима с дон Хуаном Мануелом, док се у *Покојниковим драгоценостима* јављају две селестине: старица писмоноша и мадам бордела у ком борави главна јунакиња. Наиме, док старица отелотворује класичније одлике овог типа: она је вештица, врачара, посредница, мадам је представница његове модерније верзије, прилагођене како новим друштвено–економским условима тако и књижевно–естетичким укусима (Фернандес Ривера 2015: 187–188).

У *Трагедији сновиђења*, слично, појављује се лик старице која спознаје симболична предсказања смрти свог унука, те представља ехо Парки или Мојри. У складу с тим, у драми се јављају и три дечакове сестре које запажају необичне догађаја: примера ради, док перу братову постелјину у реци, речна струја је односи (Киркпатрик 1972: 63).

Сви ликови Ваље-Инкланових вештица покушавају на неки начин да утичу на природу те да изазову повољне или неповољне исходе. Стога, прибегавају употреби врацбина или се отворено ослањају на ђавола. Скоро све могу да утичу на људски ум и да изазову мржњу, љубав, илузију или лудило, болест, смрт, штету, а нарочито поседују моћ над плодношћу и зачећем (Сперати Пињеро 1972: 45–46).

Још један лик старице и селестине, или пак трачаре, представља и доња Тадеа Калдерон из драме *Дон Фриолерини рогови*. Слично као Романтична Лупита, Тадеа носи

¹⁶¹ „Лупита, ти си ми била биомагнетска змија.” (Ваље-Инклан 2022: 202).

сугестивно име и презиме. Наиме, она је покретач свих немилих догађаја драмског заплета. Она је та која дон Фриолери шаље анонимно писмо да га супруга вара те да мора нешто да предузме по питању своје части.

Ваље-Инкланови ликови мудрих жена су по својој природи амбивалентни, будући да по сопственом нахођењу користе своја знања и моћи. Оно што их чини емблематичним јесте њихова покретачка енергија, будући да често представљају главне покретаче и усмериваче радње. Иако су ретко стављене у улогу главних јунакиња, њихово посредништво у љубавним, породичним, друштвеним и политичким односима је од кључног значаја за шири план књижевног дела. Јављају се на различите начине: као старе служавке, као вештице и врачаре, као пророчице и подводице или, пак, као предводнице ритуала. Представљају, уједно, и најбројније пишчеве јунакиње, што упућује на његову наклоњеност према окултном, тајанственом и примитивном.

Наизглед парадоксално, међутим, мудре жене су понекад представљене и као комични ликови, нарочито у каснијим фазама пишчевог стваралаштва. Контраст њихове старости и разузданости, физичког пропадања и сексуалне жеље, који се често имплицира, служи као још један начин да се сукоб стварности, с једне, и жеља и очекивања, с друге стране, извргне руглу. Будући да ове јунакиње не могу изазвати привлачност код мушких јунака, често су обезвређиване и ниподаштаване, те вређане и тривијализоване. На тај начин, поред комичног добијају и гротескан тон. Презир који изазивају код мушких ликова, пак, може да се испољи кроз нестрпљење, исфрустрираност и нарочиту опрезност, које често бивају ублажене страхом и свести о користи које могу добити од старичиних услуга и помоћи.

3.2.8. Пала жена

Маркиза Росалинда представља драму у стиху која прати догађаје у једној палати. Атмосфера је ренесансна са снажним утицајем дворске љубави, витешког култа даме и театралности. Границе између стварности и фикције су додатно замагљене зато што се фиктивни ликови књижевне конвенције *комедије дел арте* (*commedia dell'arte*), мешају с фиктивним ликовима самог дела. Другим речима, различити нивои фикције се стапају у један: понашања ликова су попут улога, научених образаца, а будући да говоре у стиху, њихова извештаченост је доведена до врхунца. Од изузетног значаја је шароликост и разноврсност женских ликова и чињеница да се путем њихових извештачености постиже ефекат отуђења: родне улоге се виде као усвојене.

Први чин се може поделити у два тематска дела: први се односи на младу Естрељу и њеног оца маркиза, а други на дворске даме Амаранту и маркизу Росалинду.

Када на сцену ступају Амаранта и Росалинда, налазе се у врту, негде су се упутиле. Росалинда губи своју ципелицу, али некако успевају да дођу до клупе: Амаранта се нуди да потражи Росалиндину ципелицу, али Росалинда је у томе спречава. Наиме, жеља јој је да један непознати господин пронађе њену ципелицу и да то буде повод за њихов сусрет и разговор: алузија на Хелену Тројанску која чека да буде отета (Лима 2003: 68). Амаранта је упозорава на њеног мужа и освету коју би могао да спроведе кад би сазнао за њену нову љубав, али Росалинда смирује пријатељичин страх говорећи да је њен муж широких схватања:

“Rosalinda: Algún epigrama sobre la mujer,

Compuesto con rimas del señor Voltaire.
Y un beso en mi mano, loando mi prendido,
Con una sonrisa para el preferido,
Con otra sonrisa para mi inconstancia,
Y al fin, la pirueta al uso de Francia.
Teólogo de amores, amigo de abates,
Galán en Versalles, paje del Rey Sol,
El Marqués sonríe de los disparates
Y de los maridos del Teatro Español.”¹⁶²

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 618)

Међутим, уместо непознатог господина, Росалиндину ципелицу је донео господин опат, те га је она љубазно замолила да је врати где ју је нашао. Показавши разумевање за маркизин план, будући да је и раније био посредник и саучесник у љубавима једне даме, урадио је по налогу. Убрзо је ципелицу нашао Арлекин из новопрстигле позоришне трупе, који је почео с одом о разузданој атмосфери која влада у Шпанији након разочарања која је доживео у Француској: осим тога, пољубио је Росалиндино стопало и обуо јој ципелицу као мотив бајке о Пепељуги.

Уговоривши наредни састанак, Росалинда и Амаранта су отишле, али се у том појавила Арлекинова љубавница Коломбина. На његова удварања почела је да га вређа и оптужује за превару и издају и да изражава кајање због везе с њим и сопствене издаје свог мужа Пјероа. Арлекин је уверава да ће од његове љубави с Росалиндом сви имати користи и да ће остати на двору живећи као племићи. Коломбина је увређена, бесна и осветољубива: појављује се њен муж Пјеро који Арлекину тражи новац: овај одбија да му га да, те му Пјеро прети обрачуном везаним за Коломбину. Част, према томе, схвата се као предмет трговине, а Коломбина је још један лик пале жене у овој драми.

Други чин, пак, открива нам другу страну Росалидиног мужа, који је, сазнавши за љубав своје жене и Арлекина, унајмио двојицу убица који ће решити питање његове чести. Очајна и уплашена за свог љубавника, Росалинда својој пријатељици Амаранти говори да је маркиз раније био попустљив према њој у том погледу. То се, међутим, неочекивано променило: “Rosalinda: Pues de un brinco ha pasado con su borla de estoico / Doctorado en Versalles, a castellano heroico.”¹⁶³ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 643).

Осветољубива и повређена Коломбина, у разговору с двојицом убица открива им ко је Росалиндин љубавник, као и њихов план да побегну заједно. Када су му се супротставили с том причом, Арлекин је покушао да обезвреди Коломбинине оптужбе чињеницом да је, као жена, склона лажима и преварама. Ради постизања жељеног ефекта, позива се на библијску традицију: “Arlequin: Sus mercedes no deben hacer caso / De cuentos de madamas. La ruina / De Adán fue la serpiente tentadora.”¹⁶⁴ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 667–668).

Међутим, Арлекинови покушаји да се ослободи сумње и кривице пред убицама,

¹⁶² „Росалинда: Понеки епиграм о жени, / сачињен по узору на стихове господина Волтера. / И пољубац на мојој руци, док хвали мој ревер, / осмех за мог љубавника, / други осмех за моју превртљивост, / и на крају, једна пируета на француски начин. / Теолог љубави, пријатељ опата, / Кавалер у Версају, паж краља Сунца, / маркиз се подсмева бесмисленостима / и мужевима шпанског позоришта.” (превод: ауторка).

¹⁶³ „Росалинда: Па преко ноћи је од стоичког znalца версајских наука, / постао Кастиљанац из епских песама.” (превод: ауторка).

¹⁶⁴ „Арлекин: Господа не треба да обрађају пажњу / на женске приче. Адамова / пропаст је била змија искушитељка.” (превод: ауторка).

нису били успешни иако су значајно допринели комичности драме. Оптужен је за врачање и одведен у затвор. Росалинда, с друге стране, за казну је одведена у манастир.

Међу блудницама постоје и ликови блудница у покушају, каква је маркиза Росалинда: представља јунакињу којој се покушај прељубе изјаловио, те је стога након принудног боравка у манастиру и сама одлучила да живи повученим животом. Према томе, врлина и одлука да се повинује друштву и моралу не проистиче из ње саме, него из споља наметнутих околности. Она не само да је сентиментална, него достиже ниво мелодраматичности и патетике, те запада у гротескност.

У трећем чину, Арлекин је побегао из затвора: пред крај драме се сазнаје да је за то заслужна Коломбина која се претварала да је заљубљена у чувара у затвору како би му скренула пажњу и вољеном омогућила пролаз. Росалинда је након пар дана враћена на двор и испоставило се да је доживела потпуни преображај. У разговору с Арлекином, одриче се пређашње паганске блудности и чезне за манастирским спокојем и мистицизмом:

“Rosalinda: ¡Qué santa vida la vida aquella!
Sólo suspiro por el convento
Con sus rosales y sus campanas.
(...)
Busco la ingenua paz del sendero
Místico.”¹⁶⁵

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 688).

Пред сам крај драме, Пјеро изазива Арлекина на двобој у име одбране своје части: двобој мачевањем. Када су почели да се мачују, мачеви су се сломили будући да су у питању мачеви за позориште. Сцена, према томе, поприма гротескни, трагикомични тон фарсе.

Маркизин преображај у светицу, пак, неуверљив је. У разговору с Арлекином у ком се опраштају, у неколико наврата показује своје оклевање и неубеђеност у свој нови идеал, те се остајући одана свом либертинизму убраја у пале жене, а не у прељубнице.

Фарса и разврат кастиљанске краљице представља драму о распусној краљици Пацити: алузија на краљицу Исабел. Иако удата за краља, краљица се не одриче љубавника и игранки, безбрижна је и неупућена у последице које њени поступци имају на догађаје и људе из њеног живота. Појам части и љубави за њу су чисто естетски конструкти, али је искрена поборница само хедонизма. Мужеви и љубавници су за њу играчке, средства за остварење њених пожудних циљева.

Ликом кастиљанске краљице Ваље-Инклан развија иновативну јунакињу: лик нимфоманке. Имајући у виду друштвени прототип који отелотворује, краљица крши све традиционалне вредности: већ на почетку драме се приказују њени односи с обичним народом, неиспуњавање суверенских дужности, злоупотреба моћи и несмотреност којом се упушта у блудне односе. Њени ноћни изласци се морално деградирају: врсте плесова на које иде, њени пратиоци и љубавници. По повратку с плеса рано у зору, осим тога, упућује се на друштво које јој прави више мушкараца током исте ноћи, као и на њену припитост. Упркос томе, краљица и даље није утолила свој сексуални апетит, те заказује састанак са својим званичним љубавником, и касније, прима у своје одаје и супруга краља (Гомес

¹⁶⁵ „Росалинда: Какав је то свети живот! / Само уздишем за манастиром / његовим ружичњацама и звонима. / (...) Тражим наивни мир мистичног / пута.” (превод: ауторка).

Абало 2004: 629).

Наиме, драмска радња је покренута кад се неколико уцењивача појављује на двору с копијом краљичиних двају писама упућених љубавнику, тражећи архипрезвитерију у Манили како би их сачували у тајности. Сазнавши за то, краљица не може да се сети која би то писма могла да буду нити коме би могла бити упућена. Штавише, о њеној безобзирности сазнајемо више кад не може да се сети својих љубави, те је једва успева подсетити дворска дама Мари-Морена:

“Mari-Morena: Un ramalazo
Sanguíneo, que os duró sólo tres días.
La Señora: Ya me acuerdo, mujer, de aquel pelmazo.
¡Qué memoria la tuya en cosas mías!”¹⁶⁶

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 824)

Краљица је потпуно неупућена у неприлике које та писма стварају: она је све време на игранци са скривеним идентитетом где је упознала новог љубавника, а затим одлази на спавање. У међувремену, краљ доживљава велику епизоду узнемирености и беса, покушава да дође до краљичиних одаја и да јој тражи развод тобоже због повреде части. Ипак, пробудивши је виком дворана који су бранили њихов сусрет будући да дан у недељи није био дан намењен за њихове састанке, краљ одустаје од своје намере да јој се супротстави: “Mari-Morena: ¡Con vuestros gritos ya la Señora / Se ha despertado! / El rey consorte: ¡Pobre de mí!”¹⁶⁷ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 869).

Краљичино раскалашно понашање, према томе, контрастира с моралистичким правилима попут брачних посета одређеног дана у недељи, али и скрупулозним понашањем појединих дворских дама које се запрепашћују сценама на које наилазе на двору, попут отвореног флерта Мари-Морене и њеног љубавника. Краљ је, с друге стране, представљен као јунак слабе воље, а недостатак достојанства доказује својом реакцијом на краљичине прељубе. Осим тога, представљен је и кроз своје хомосексуалне афере и немогућност испуњавања брачних дужности.

На крају драме, краљев покушај одбране части се завршава именовањем уцењивача за архипрезвитера у Манили, месту за које краљица није знала ни где се налази. Све се, потом, враћа на старо.

*Дон Фриолерини рогови*¹⁶⁸ представља драму из циклуса есперпента у којој Ваље-Инклан извргава руглу шпанско схватање части и освете. Протагониста драме је дон Фриолера, војно лице, поручник, који добија анонимно писмо о томе како га његова жена доња Лорета вара с локалним берберином Хуаном Паћеком званим Паћекин те како је његова част укаљана.

Дон Фриолера је свестан онога што се од њега очекује да учини у том случају: на основу традиције треба да убије жену и да љубавника изазове на двобој. Ипак, дон Фриолера не жели то да учини, али на њега јавно мњење врши притисак: најпре, старица доња Тадеа Калдерон, богомољка и трачара као ауторка анонимног и судбоносног писма, али и тзв. Трибунал части међу високим војним чиновницима, дон Фриолериним колегама с посла. Они су, наиме, већали о томе шта да учине по питању чињенице да дон Фриолера

¹⁶⁶ „Мари-Морена: Једна непромишљена / афера, која Вам је трајала само три дана. // Госпођа: Сад се сећам, жено, тог безвезњака. / Како памтиш моје ствари!” (превод: ауторка).

¹⁶⁷ „Мари-Морена: Ваша вика је већ пробудила / Госпођу. // Краљ: Јадан ја!” (превод: ауторка).

¹⁶⁸ Име Friolera у контексту драме значи Узалудник.

не чини ништа у име одбране своје части, те су закључили да је то напад на колективну част војника. Прете му да поднесе оставку и да се потпуно повуче и пензионише: али дон Фриолера одбија да то прихвати, обећава да ће убити прељубнике и тиме испунити своју историјску дужност.

Доња Лорета и Паћекин нису били у љубавној вези, иако је јасно да се то могло помислити, будући да је Паћекин био заљубљен у доња Лорету и да је она била поласкана његовим удварањима. Након дужег убеђивања и након бурних свађа с дон Фриолером у којима је поручник долазио у ситуацију да прети осумњиченим прељубницима смрћу, доња Лорета је пристала да побегне с Паћекином под условом да поведе и своју ћерку, Манолиту. Дон Фриолера их је затекао у бекству и пуцао: убеђен да је убио доња Лорету. Испоставило се, међутим, да је убио сопствену ћерку. Драма се завршава критиком шпанске књижевности која велича варварства попут крвне освете и то конкретно освете укаљане части којој је узрок жена.

Доња Лорета се, пре свега, представља као понизна и покорна супруга и пожртвована мајка. Иако се брани од напада свог мужа, она прихвата своју судбину и чињеницу да треба да сноси последице традиције, иако је невина. Осим тога, и сама истиче да јој је част битнија од живота. Ипак изнад своје улоге супруге истиче своју улогу мајке: “Doña Loreta: No puedo abandonar mi obligación de esposa y madre. (...) ¡Mi destino es morir degollada!”¹⁶⁹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1042–1043).

Кастиљански код част најбоље је описао сам дон Фриолера, образлажући у којим околностима овај обичај налаже да се жени опрости. Наиме, само случајеви у којима је жена силована или је обешчашћена у сну или у припитом стању, код части може да се пренебрегне:

“Don Friolera: El paisano, y el propio oficial retirado, en algunas ocasiones, muy contadas, pueden perdonar: Se dan circunstancias: La mujer que violan contra su voluntad, la que atropellan acostada durmiendo, la mareada con alguna bebida: Solamente en estos casos admito yo la caída de Loreta. Y en estos casos tampoco podría perdonarla.”¹⁷⁰

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 999)

Свестан да развод не би задовољио народ, дон Фриолера увиђа неминовност очекивања које други имају од њега:

“Don Friolera: ¿Qué culpa tiene el marido de que la mujer le salga rana? ¡Y no basta una honrosa separación! ¡Si bastase! La galería no se conforma con eso. El principio del honor ordena matar. Soy un militar español y no tengo derecho a filosofar como en Francia.”¹⁷¹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 999)

¹⁶⁹ „Доња Лорета: Не могу да напустим своје обавезе супруге и мајке. (...) Моја судбина је да умрем заклана!” (превод: ауторка).

¹⁷⁰ „Дон Фриолера: Лаик, па и војно лице у пензији, само у неким случајевима, малобројним, могу да опросте: У околностима кад је жена силована против своје воље, кад је нападнута док лежи и спава, кад је припита. Само у тим случајевима признајем Лоретин пад. Али ни тад не бих могао да јој опростим.” (превод: ауторка).

¹⁷¹ „Дон Фриолера: Што је муж крив ако му жена испадне лоша? А није довољно ни достојанствено се растати! Кад би било довољно! Али свет се не задовољава тиме. Код части налаже да се убије. Ја сам шпански војник и немам право да филозофирам као Французи.” (превод: ауторка).

Анахроност застарелог поимања части и модерног, капиталистичког доба, долази до изражаја чињеницом да је доња Лорета имала главну улогу у управљању кућним финансијама: “Don Friolera: Salí de casa sin tabaco y sin numerario. Tuvimos una nube en el matrimonio, y no he querido pedriel a mi señora la llave de la gaveta.”¹⁷² (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1023).

Иако доња Лорета више одговара типу супруге и мајке, због своје улоге у којој је оптужена за прељубништво, убраја се у пале жене. Доња Лорета не робује својим ниским страстима као остале јунакиње овог типа, али се супротставља традиционалним вредностима и својим бекством, између осталог, представља непријатеља друштвено прихваћених правила понашања која се налажу жени.

За пале жене се нарочито везује питање части у које су супрузи непосредно имплицирани. Наиме, код типа прељубница о супрузима се сазнаје тек посредно кроз разговоре два љубавника. Осим тога, оне су махом виших друштвених сталежа: међу палим женама, пак, налазе се и маркиза Росалинда и краљица Пакита односно Исабел. Наиме, како су у питању јунакиње фарси и њихов језик и други елементи њихове обрада наликују на гротеску коју писац примењује у есперпенту на своје јунакиње нижих друштвених сталежа вођених искључиво ниским поривима.

Захваљујући томе, традиционална визија части се у Ваље-Инклановим делима тривијализује. Примера ради, у драми *Божанствене речи*, лик увређеног и превареног мужа Педра Гаиле, није херојски већ гротескан и вредан подсмеха. Наиме, док дон Фриолера одлучује да се освети за прељубу не због љубоморе, страсти и срчаности, већ зато што се осећа принуђеним од стране суседа, Педро Гаило се одлучује на други приступ. Другим речима, одржавање овог кода понашања показује се као извештачено и научно, анахроно, неискрено и напорно (Лопес Мартинес 1985: 19–21).

Драма *Божанствене речи* представља причу у три чина о протагонисткињи Мари-Гаили. Она је супруга Педра Гаила и мајка девојчице Симоније: припада најнижем слоју друштва, живи у сиромаштву као просјациња. Осим тога, Мари-Гаила је алкохоличарка и блудница, најјаснији пример пале жене.

Заплет се своди на чињеницу да је рођена сестра Педра Гаила, Хуана, умрла од последица епилептичног напада. Просјациња и алкохоличарка као и Мари-Гаила, Хуана је живела од милостиње коју је добијала за свог деформисаног сина, водећи га у колицима по вашарима и свакаким окупљањима. Након њене смрти, дошло је до расправе између Педрове и Хуанине сестре, Марике, и Педрове супруге Мари-Гаиле, око тога коме ће припасти брига о Хуанином детету. Како би избегли судске спорове, Марика и Мари-Гаила су се договориле да деле старатељство. Ниједна није желела да се одрекне права на старатељство, будући да су живеле од просјачења те би им дете било од користи. Иако Марика није непосредно изјавила да жели да користи дете за прошење, њене изјаве о истинској кризи за дете нису нарочито уверљиве.

Осим тога, у драми се обрађује и мотив предности коју човек остварује у односу на жену на пољу закона и права. Примера ради, док су се расправљали о томе коме треба да припадне старатељство над Хуаниним дететом, непосредно се истиче извесност мушкарчеве победе у судским споровима:

¹⁷² „Дон Фриолера: Изашао сам из куће без дувана и новца. Имали смо неке брачне несугласице, и нисам хтео да својој госпођи тражим кључ од касе.” (превод: ауторка).

“Mari-Gaila: ¡Pleito! ¿Por qué ha de haber pleito? Yo hago esta caridad porque tengo conciencia. ¿Quién puede disputarle el cargo al hermano varón? Si van a justicias, el varón gana el pleito o no hay ley derecha. (...) No habrá pleito si tu respetas el derecho del que nació varón.”¹⁷³

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 536, 541)

Већи део радње драме се тиче Мари-Гаилиног изласка с дететом, приликом ког је упознала једног управника луткарског позоришта познатог по својим лукавствима, Септима Мјауа. Мари-Гаила не успева да прикрије своју фасцинираност причама о Септиму Мјауу, иако га никад није видела. Кад га је упознала, након краћег кокетирања упустила се у интиман однос с њим, остављајући Хуанино дете селестини Роси ла Тутули и другим просјацима и пробисветима. Када се Мари-Гаила вратила и затекла мртво дете у колицима, кренула је својој кући. Успут је срела ђавола, у виду јарца као традиционалног симбола, који јој је помогао да прелети пут до куће. Донета је одлука да се дете опере и спреми за сахрану како доликује, те да Симониња оде с телом испред цркве да проси за трошкове сахране.

У том, Мари-Гаила се срела са Септимом Мјауом, помоћу посредства Росе ла Тутуле, те су се препустили својим појудним нагонима на једној њиви. Мештани су тај призор видели, те су пустили хртове на њих с намером да их додатно понизе. Септимо Мјау је побегао, али су се свакако намерили да осрамоте и понизе искључиво Мари-Гаилу, будући да је жена: “Una moza: Que se vaya libre. El hombre hace lo suyo propio. En las mujeres está el miramiento.”¹⁷⁴ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 589).

Стигавши прељубницу, мештани су је натерали да се скине нага и да плеше на приколици, као симбол јавног понижења, те су је тако возили кроз село све до цркве где је требало да буде кажњена, будући да је Педро био црквењак. Тада су почели да врше притисак на Педра Гаила да казни жену због прељубе, говорећи му да је евнух, рогоња и срамота за мушки род. Уместо кажњавања Мари-Гаиле, Педро јој је пред свима опростио уз библијске речи да су сви људи грешници. Упечатљива сцена у цркви, где стоји нага и јавно осрамоћена жена, има у себи нешто симболично:

“Pedro Gailo: El santo sacramento me ordena volver por la mujer adúltera ante la propia iglesia donde casamos!

Conducida de la mano del marido, la mujer adúltera se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio, que en aquel mundo milagrero, de almas rudas, intuye el latín ignoto de las divinas palabras.”¹⁷⁵

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 594)

Бројне су алузије на библијску представу о жени као човековој пропасти, искушењу и злу. Понекад долазе и из уста самих женских ликова: “Marica del Reino:

¹⁷³ „Мари-Гаила: Спор! Зашто би било спора! Ја чиним ово милосрђе због савести! Ко може да оспори право старијег брата? Ако одете пред суд, брат ће победити макар не постојао закон! (...) Неће бити спора ако будеш поштовала право оног који се родио као мушко.” (превод: ауторка).

¹⁷⁴ „Једна девојка: Нека иде. Мушкарац је мушкарац. Жене су те које треба да пазе шта раде.” (превод: ауторка).

¹⁷⁵ „Педро Гаило: Свето писмо ми налаже да доведем прељубницу пред исту цркву у којој смо се венчали!; Вођена мужевљевоом руком, прељубница се сакри у црквеном заклону, окружена златним и религијским сјајем, који у оном чудесном свету простих душа, слути непознати латински божијих речи.” (превод: ауторка).

¡Cuánta verdad que las mujeres somos hijas de la Serpiente!”¹⁷⁶ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 546).

Осуда коју Мари-Гаила трпи од стране жена, видљива је и у сцени у којој је њен чин форникације са Септимом Мјауом виђен од стране мештана: “*Algunas mozas tienen una sonrisa avergonzada, furias en los ojos algunas viejas. (...) Una vieja: ¡Afronta de mujeres!*”¹⁷⁷ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 589). Препуштање пожуди се, осим тога, природно приписује младим и лепим женама. Примера ради, у разговору с пролазницом кројачицом Бенитом, Симониња добија увреде на рачун своје мајке. Девојка, пак, брани своју мајку бранећи њену животну енергију, истичући у први план идеју да је тешко очувати углед и част осим ако жена није у старости. Осим тога, моралне скрупуле те врсте приписује дамама из аристократских кругова, вређајући кројачицину покондиреност и лажни морал.

Пишчева наклоњеност старијим и искуснијим прељубницама и блудницама, не јењава с еволуцијом његове књижевности. Подела жена на типове и доминантне улоге се код њега не врши само на основу сталежа, већ и на основу година. Тако се о женском телу говори као о објекту пожуде, а Мари-Гаилина привлачност превазилази привлачност њене двадесетогодишње ћерке Симониње. На сличан мотив се може наићи у роману *Живео мој господар* при опису доња Леополдине, чија младоликост надмашује младоликост њених ћерки.

Питање части је од кључног значаја за обраду лика блуднице у каснијим Ваље-Инклановим делима. Неретко, као и у овој драми, притисак за одбрану части потиче више од женских ликова него од мушких. Педро Гаило на притиске сестре Марике, размишља о последицама које би традиционална одбрана части, тј. убиство прељубнице, имало на његов живот. Педро Гаило није спреман да жртвује своју слободу или живот зарад таквог застарелог обичаја, те да би пристао на предлоге мора да прибегне опијању. Мари-Гаила се криви да је завела и залудела Педра, те је он неспособан да се освети за њено развратништво: “*Marica del Reino: ¡(...) Otro tiempo tan gallo, y ahora te dejas así picar la cresta! ¿Qué te dio esa mala mujer que de tu honra no miras? (...) Esa mala mujer te tiene envasallado.*”¹⁷⁸ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 556–557).

Идеје о части и нераскидивој вези између части и жене, неминовно потичу из Библије. Ликови се понашају као да играју научене улоге из светог писма, што више долази до изражаја како се писац примиче све већој дистанци од ликова и све више им придаје особине лутака у позоришту:

“*Pedro Gailo: ¡He de vengar mi honra! ¡Me cumple procurar por ella!
¡Es la mujer la perdición del hombre! ¡Ave María, si así no fuera, quedaban por cumplir las Escrituras! ¡De la mujer se revira la serpiente! ¡Vaya si se revira!
¡La serpiente de las siete cabezas! (...) ¡Está escrito! ¡Mujer, pagarás tu vilipendo con la cabeza rebanada!*”¹⁷⁹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 561–562)

¹⁷⁶ „Марика дел Реино: Велика је истина да смо ми жене Змијине кћери!” (превод: ауторка).

¹⁷⁷ „Неке девојке су се стидљиво осмехивале, док су старице бесно гледале: (...) Једна старица: Срамота за женски род!” (превод: ауторка).

¹⁷⁸ „Марика дел Реино: Раније си био такав господин, а сад дозвољаваш ово понижење! Шта ти је учинила та жена да не гледаш своју част? (...) Та злбница те је учинила својим робом.” (превод: ауторка).

¹⁷⁹ „Педро Гаило: Морам да осветим своју част! Морам да је повратим! Жена је човекова пропаст! Аве Маријо, кад то не би било тако, не би се свето писмо потврђивало! Од жене је настала змија! И те како! Седмоглава змија! (...) Тако је записано! Жено, платићеш за увреду одрубљеном главом!” (превод: ауторка).

Родне улоге и владајућа уверења о њиховим биолошким па самим тим и интелектуалним разликама, понављају се кроз драму. Човек је тај који је способнији да доноси одлуке:

“Pedro Gailo: Son discursos de hombre.

Mari-Gaila: ¿Calla, latino! ¿Consideras que no alcanzo tanta doctrina?

Pedro Gailo: No te hago de menos, pero el hombre tiene otras luces.”¹⁸⁰

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 573)

На примеру Мари-Гаиле, видан је нов смео покушај обраде женске сексуалности и политике родова. Главна јунакиња је смештена у хришћанску и патријархалну средину где се жена види као носилац Евиног греха. Она у једном тренутку напушта хришћанске моделе милосрђа и креће на пут ослобођења и еманципације. Иако не успева у потпуности да прекине везе с ауторитетима, ни с богом ни са супругом, представља одличан пример Ваље-Инкланове еволуције у обликовању женских ликова (Сибреиро 2008: 457–458).

Мари-Гаила се разликује од осталих Ваље-Инкланових прељубница по томе што је вођена чисто појудом, а не љубављу. Она бира да почини прељубу са Септимом Мјауом, ког је знала само из виђења: да није био он, неко други би био мета њене похоте. Чак и Хулија, која показује најмање емоционалног улагања у своју везу с Акилесом Калдероном, у једном тренутку слабости постане свесна тога да јој је драг. Осим тога, Мари-Гаила је нижег сталежа, те је у складу с тим подложна карактеризацији заснованој на карналним инстинктима и одсуству морала: она рецимо самоиницијативно заводи Септима Мјауа. Таква обрада женског лика указује на његову деградацију, где је жена вођена пре свега анималистичким инстинктима, а не илузијама. Ипак, Ваље-Инклан не осуђује Мари-Гаиле изборе, штавише, драма се завршава афирмацијом карналности. То се може тумачити као паганска и ничеанска победа виталних сила над принудом части и закона о честитости. За разлику од Хулије или краљице Паките, које су релативно забринуте за очување угледа будући да имају користи од њега, Мари-Гаила нема тај осећај. Ваље-Инклан стаје на страну дионизијске спонтаности насупрот дама високог сталежа које умирују своју савест исповедањем или стварају себи илузију искупљења. Јунакиња ове драме, осим тога, избегава казну, изругујући се онима који је оптужују, што је још једна разлика у односу на традиционалну калдеронску част (Лопес Мартинес 1985: 24–25).

Од осталих пишчевих палих жена, Мари-Гаила се разликује и по својој вербалној и гестовној елеганцији, као и по вештини и сналажљивости при долажењу до новца и користи (Бамонде Травесо 2009: 741). Новина ове драме се, осим тога, огледа у субверзивности наратива према патријархалној традицији у којој је жена представљена као узрок човекових грешних жеља, те по идеји о легитимности женске сексуалне жеље (Херес Феран 1992: 399).

Покојникове драгоцености представља драму о младој проститутки Ла Даифи¹⁸¹ и њеном оцу, апотекару Сократу Галинду. Кроз драму се сазнаје њена животна прича: писала је свом оцу који ју је отерао из куће због тога што је ванбрачно затруднела, тражећи му помоћ како би отплатила свој дуг борделу и отпутовала у Португал. Међутим, након што је прочитао ћеркино писмо, апотекар је умро.

Девојчин удварач, Хуанито Вентолера, уједно и саборац њеног љубавника

¹⁸⁰ „Педро Гаило: То су теме за мушкарце. / Мари-Гаила: Ћути, будало! Мислиш да им мој ум није дорастао? / Педро Гаило: Не потцењујем те, али мушкарац другачије размишља.” (превод: ауторка).

¹⁸¹ Daifa значи проститутка.

погинулог у рату, не знајући да је апотекар њен отац, дао се у авантуру откопавања његовог гроба и узимања вредних предмета с којима је сахрањен.

Након сцена које укључују разговор апотекарове жене, удовице госпође Терите, са свештеником и гробаром, у ком јој позли кад је сазнала за цену сахране, као и њен разговор с Хуанитом Вентолером који јој тражи још неке покојникове драгоцености, долази до разрешења ситуације. Ипак, не пре него што је осликана незавидна ситуација у којој се удовица нашла након мужевљеве смрти, а која представља сукоб између капитализма и жене: због своје пренеражености износом који треба да плати за сахрану, доња Териту називају јеретиком и неуротичарком. Госпођа Терита, дели значајне особине с Мадам Колет, сиромашном удовицом и оштроконцом.

Наиме, Хуанито Вентолера сазнаје да је девојка којој се удварао апотекарова ћерка, Хуанито је прочитао писмо у којој се сазнаје Ла Даифина тужна животна прича:

“Querido padre: Por la presente considere usted el arrepentimiento de esta hija que se reputa como la más desgraciada de las mujeres. Una mujer abandonada, considere, padre mío, que es puesta en los brazos del pecado. Considere, padre mío, qué cosa tan triste buscar trabajo y hallar cerradas todas las puertas. Así que usted verá. Considere, padre mío, que, falta de recursos, muerta de hambre, estuve en el hospital sacramentada, y todos allí me daban por muerta. ¡Vea, padre mío, cómo me veo castigada! Recibí el recado que me mandó por la asistenta, y debo decirle no ser verdad que yo arrastre su honra, pues con esa mira cambié mi nombre, y digo en todas partes que me llamo Ernestina. No tiene, pues, nada que recelar, que siempre fui hija amantísima, y no iba ahora a dejar de serlo. En cuanto a lo otro que me manda decir, también lo haré. Conforme estoy en irme adonde no se sepa de mi vida. Pero tengo una deuda en la casa donde estoy, y el ama me retiene la ropa. Sin eso, ya me hubiese ido a Lisboa. Dicen que allí las españolas son muy estimadas.”¹⁸²

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 987)

Ла Даифина прича је занимљиво сведочанство времена и друштвено–економског положаја у ком су се налазиле жене. Девојка, представљена је као жртва патријархата на више нивоа: сматра се одговорном за очување или каљање части своје породице, те стога трпи страшне последице за своје преступе. Осим тога, током трудноће су је напустили и отац и љубавник, који ју је оставио да би отишао у рат, те је девојчина судбина попримила обресе савремене трагедије.

Критика рата и женски пацифизам, чињеница да се последице рата одражавају и на жене и децу, присутна је у јунакињином искуству. Да би преживела, није могла да нађе ни један посао бољи од проституције, а дете је морала да остави у сиротишту. Стога, ни крива ни дужна, сноси одговорност и кривицу за нешто што јој је наметнуто и није било

¹⁸² „Драги оче: Овом приликом узмите у обзир да се Ваша ћерка каје као најнесрећнија од свих жена. Једна напуштена жена, узмите у обзир, оче, стављена у наручје греха. Узмите у обзир, оче, како је тужно тражити посао и наилазити само на затворена врата. Све Вам је јасно. Узмите у обзир, оче, у недостатку средстава, умирући од глади, у болници су ме причестили и сви су мислили да нећу преживети. Видите, оче, како сам кажњена! Примила сам поруку коју сте ми послали по приправници, и морам да Вам кажем да није истина да каљам Вашу част, јер сам баш из тог разлога променила име и свуд се представљам као Ернестина. Не треба, онда, ни за шта да бринете, јер сам увек била увиђајна ћерка и не бих то престала да будем. Што се тиче друге ствари коју ми поручујете, и то ћу урадити. Спремна сам да одем где се не зна о мом животу. Али имам један дуг у кући где боравим, и газдарица ме задржава. Без тога, већ бих отишла у Лисабон. Кажу да су тамо Шпањолке веома цењене.” (превод: ауторка).

ствар њеног избора: смрт њеног оца након што је сазнао да је постала проститутка, додаје се на листу девојчаних преступа.

Наиме, након што се обогатио опљачкавши покојникове драгоцености, Хуанито Вентолера долази да откупи девојкин дуг у јавној кући, на шта она одговара да јој се раније више допадао са својим ордењем него с новијим, иако вреднијим, стварима. Она одбија да пристане на његова удварања само зато што се обогатио и може да приушти њен откуп, истичући да није никад пристала да буде његова робиња. То је чини уједно и жртвом патријархата и ратницом, боркињом за своју слободу.

Међутим, лик и служавке и блуднице, господарење љубавнице, најбољи пример има у иконишној Сабелити, јунакињи која се појављује у великом броју пишчевих дела.

Примера ради, у драми *Сребрно лице* Сабелита је представљена као млада и побожна девица: има плаву косу и доводи се у везу с Маријом Магдаленом. Она је уједно и покорна и послушна, при чему њен начин изражавања и размишљања доликује детету или младој искушеници. Осим тога, она на себи носи монашку одору као симбол своје светости и невиности.

У роману *Крсташи ратног циља*, Сабелита је већ исказала бол и резигнираност због тога што јој је на улогу служавке, сада додата и улога љубавнице. Чинило се, осим тога, да нема много избора, или пак довољну снагу воље да тој динамици стане на крај.

Међутим, у драми *Сребрно лице*, иако одбија удварања и Сребрног лица и његовог оца дон Хуана Мануела, наслућује се да је наклоњенија оцу. То објашњава образложењем да су на њу бачене чини, те да не може да покрене ноге да би отишла из његове куће. Како је драма обавијена фантастичним елементима који могу бити схваћени како дословно тако и фигуративно, њене разлоге треба узети условно. Сабелита је жена без сопствене воље и права на избор: она је ништа више до комодитет, посед у власништву свог ујака опата и свог кума дон Хуана Мануела. Сабелита је дехуманизована, објект који може бити коришћен у разне сврхе. Иако се Сабелити наизглед даје право на избор, чињеница је да она свој избор види не као слободну вољу, већ као мистичну силу против које је она немоћна.

У једном тренутку, наиме, опат и његова сестра Херомита, донели су одлуку да врате кући младу Сабелиту, коју су дали у кућу дон Хуана Мануела. Током свог боравка у опатовој кући, Сабелита је наставила да обавља женске послове: да преде с Херомитом и да служи. Кад је послата да припреми олтар за сутрашњу мису у цркви, најпре ју је посетио Сребрно лице, који није желео да је отме само из поштовања према светом месту на ком су се налазили. Потом, сам ђаво отелотворен у лику дворске луде Фуса Негра, покушао је да је напаствује. У том, сасвим у складу с мотивом даме у невољи, појављује се коњаник који је спашава од напада и односи на своје имање: то је био дон Хуан Мануел. Сазнавши за тај догађај, опат и Херомита су поново отишли по Сабелиту, али она овај пут није могла да оде с њима. С друге стране, дон Хуан Мануелов син Сребрно лице, заљубљен у Сабелиту, сазнавши за отмицу, отишао је код оца с намером да га убије. Међутим, убрзо је дигао руке и од њега и Сабелите и одлучио да оде својим путем. Ипак, конфликт између оца и сина због жене, у ком син убија оца, јавља се као предсказање раније у драми: жена се схвата као човекова пропаст. Дон Хуан Мануел таквим поступком покушава да осигура надмоћ у односу на синове, присвајајући жене и новац, што у Сребрном лицу буди Едипов комплекс.

Осим тога, жена се види као заменљива, а љубав и пожуда као пролазни, попут младости жене:

“El caballero: Si una mujer no te quiso, hay cien que están esperándote. Todas las horas nacen mujeres a miles, y padre no hay más que uno.

Cara de plata: ¡Amor de mujer tampoco!

El caballero: Las mujeres cuando no se mueren, se hacen viejas.”¹⁸³

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 337)

У драми *Орао у грбу*, лик Сабелите је тесно повезан с ликом доња Марије, дон Хуан Мануелове супруге, повучене у самоћу. Сабелита је, по свему судећи, одрасла у њиховој породици и временом је постала дон Хуан Мануелова љубавница. Честе су алузије на то да је приврженост коју осећа према дон Хуан Мануелу ђаволје дело. У више наврата, Сабелита указује на свој положај робиње према дон Хуан Мануелу. Након што је проживела неко време у улози дон Хуан Мануелове приложнице и трпела како осуде околине тако и увреде и понижења од самог дон Хуана Мануела, Сабелита је одлучила да напусти породично имање као што је то претходно учинила доња Марија. Последња увреда коју није могла да истрпи била је то што је дон Хуан Мануел довео себи нову приложницу, млинарицу Либерату. Када је доживела исту судбину као доња Марија, Сабелита је осетила потребу да је замоли за опроштај и да се повуче.

Сабелита у драми заузима централно место и испољава непослушност и храброст кроз две конкретне ситуације: Либератин мед даје псу, а затим одбија да дон Хуану Мануелу служи вино. Осим тога, одлази из куће у непознато, устајући против патријархалне тираније дома (Предмор 1994: 179).

У драми *Романса о вуковима* се појављује Сабелита, коју сада потреса грижа савести и склона је да види приказања ђаволег искушења. Примера ради, у једном тренутку јој се чини да од пламена две свеће настају нага тела двеју жена, као чест мотив и симбол женске похотне и ђаволске природе:

“Sus ojos se clavan en el altar, y las dos velas que lloran sin consuelo sobre las arandelas de cristal, al alma llena de supersticiones milenarias le fingien dos mujeres desnudas que se consumen en llamas, no sabe si las del pecado, si las del infierno.”¹⁸⁴

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 498)

Напоследку, Сабелита покушава да изврши самоубиство бацањем у реку као крајњи доказ свог покајања. Међутим, успева да преживи, бивајући избачена на обалу. Сабелита представља мит о Персефони из разлога што је и она најпре преминула, а затим и васкрела. Обе су, уједно, жртве околности и сурове стварности. Након тога, добија доња Маријин опроштај.

Ипак, осим мотива о ђаволјем искушењу и покајања, те коначно васкрсења, како ће се показати, за Сабелиту се везује још један мотив од значаја: мотив сујеверног крштења детета на реци. Напустивши дон Хуан Мануелово имање, Сабелита је лутала улицама села,

¹⁸³ „Витез: Ако те једна није хтела, има их сто које те чекају. Сваког часа се рађа хиљаде жена, а отац је један једини. / Сребрно лице: Таква је и љубав. / Витез: Ако жена не умре, постаје старица.” (Ваље-Инклан 2008а: 99)

¹⁸⁴ „Очи су јој приковане за олтар, а две свеће које неутешно плачу у стакленим свећњацима пуне јој душу хиљадугодишњим празноверјем, јер јој изгледају као две голе жене које нестају у пламену, и не зна да ли је то пламен греха или пламен пакла.” (Ваље-Инклан 2008с: 91).

а на једном мосту ју је зауставила група људи: отац, мајка, син и његова трудна жена. Замолили су престрашену Сабелиту да им помогне да крсти дете, да би скинуле чини с мајке која је урекнута да доживљава побачаје. Кроз учешће у том чину, Сабелита је добила још једну нијансу мистичне димензије, те као служавка и блудница, може да се посматра и као мудра жена односно жена као симбол човечанства. Ритуал поновног рођења, како кроз оживљавање детета у стомаку тако и кроз сопствено васкрсење, изузетно је значајан у изградњи овог лика. Ослобађајући дете у утроби врацбине, крстећи га водом из реке, Сабелита одређује своју судбину. Наиме, својим бацањем у реку, успела је да скине ђаволје чини које су је везале за дон Хуана Мануела (Предмор 1994: 182–183).

Централна женска фигура у роману *Штих у пику* јесте проститутка и певачица Софи, која је уједно и жртва родног насиља и симбол искупљења. Софи, наиме, постаје жртва физичког насиља из љубоморе од стране свог пословног и сексуалног партнера, али и подводача, Индоленсија, гитаристе с којим наступа. Радња романа прати овај пар који се укрцава на брод за Лондон, где се њихови животни путеви укрштају с путевима шпанских револуционара. Један од њих, руски марксиста и симбол комунистичке револуције, филозоф Михаил Бакуњин, уједно и заговорник родне равноправности, супротставља се Индоленсију речима: “– ¡Oh! ¿Es que se puede así maltratar a una mujer? La pareja humana tiene los mismos derechos.”¹⁸⁵ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1771).

Ипак, значајније је Софино познанство с револуционарем и комунистом Фермином Салвоћеом, који се сажалева на њен плач и предлаже јој да остави Индоленсија. Софи, пак, проналази разне изговоре због којих остаје у његовом животу: осим страха за сопствени живот, изговори су искључиво финансијске природе. Како објашњава: “– ¿Y adónde voy? Na jurado picarme el cuello. ¿Tú ves mi cara? Pues así está todo mi cuerpo. (...) ¡Dejarle! Eso se dice pronto. ¿Dónde hallo otro que me acompañe los bailes?”¹⁸⁶ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1774).

Међутим, свог саговорника и повериоца, Софи је довела у опасност од Индоленсиове љубоморе и насиља. Мотив за његов насртај на револуционара, пак, био је мотивисан и похлепом, будући да је Салвоћеа носио са собом извесну своту новца. Софи га је упозорила на опасност, али није било излаза из Индоленсиове заседе. Како би сачувала револуционарев живот, отела је из његовог одећа новац и запретила Индоленсију да ће га бацити у воду уколико не престане да га напада. Након тог инцидента, с неколико страна су пристизали притисци на Софи и Фермина да ублаже своје оптужбе кад полиција буде дошла да узме њихове изјаве.

Дошавши крај њеној трпељивости према Индоленсију, Софи је познанство с Фермином видела као прекретницу у свом животу. Од пале жене, одлучила је да се искупи и да крене новим путем врлине, иако ју је дон Тео, други гитариста из групе, убеђивао да је то немогуће, те њену жељу да се промени назвао фантазијом и хистеријом:

“– ¡Quiero redimirme!
– ¡Pero hija de mi alma, ésas son novelas!
– ¡Querer salirse del mal camino no es novela!
– ¡Pura novela!

¹⁸⁵ „– Ох! Зар сме жена да се тако малтретира! Мушкарац и жена имају иста права.” (превод: ауторка).

¹⁸⁶ „– А где да одем? Заклео се да ће ми сломити врат. Видиш ми лице? Такво ми је цело тело. (...) Да га оставим! Лако је рећи! Где бих нашла неког да ме прати на наступима?” (превод: ауторка).

- ¡Cambiar de conducta!...
- ¡Purita novela!
- ¡La Sofi que usted ha conocido, se ha muerto!
- No seas histérica.”¹⁸⁷

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1803)

Фермин Салвођеа, с друге стране, у својој меланхолији и стоицизму, својој бризи за човечанство и идеалима спасења, утицао је на Софино преображење. Софи се може видети и као жена „симбол народа или човечанства”, будући да њена жеља за променом и препородом подстакнута новом идеологијом, може да се схвати као свет и човек у малом. Њен каснији покушај самоубиства означио је ритуално опраштање од прошлости и корачање ка будућности.

Међутим, Индоленсио никад није одустао од Софи: био је спреман да је убије, али је тај чин сматрао љубавним и појудним. Ваље-Инкланова некрофилија сада већ долази до нових граница, до канибализма:

- “– ¡Beberé su sangre! ¡Así, beberla, y después me quitaré la vida!
- No lo hagas sin dormir con ella una noche. Puede ser que se te vuele ese acaloro criminal.
- (...)
- También lo he pensado. ¿Imagina usted que no lo he pensado? Pero la mataré primero. (...) Primero la mato... ¡Y aluego me la masco a besos!”¹⁸⁸

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1806–1807)

Када је Индоленсиово схватање женске верности и мушкарчеве части доведено у питање, с обзиром на Софино подвођење које дон Тео види као супротстављено његовој љубави, дао је следеће образложење родних улога:

- “– ¿Y ésos no son cuernos?
- No lo son, porque no media engaño, y la mujer no se divierte, ni hace al hombre de menos. Si usted no lo comprende es porque nunca ha pasado de ser un mandria, un sufrido sin mano para gobernar a las mujeres.”¹⁸⁹

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1808)

Софи се тако представља као жртва арбитарног схватања женског морала, при чему се од ње очекује да се повинује правилима коју јој намеће мушкарац који полаже право на њену вољу и живот.

У роману *Сјај логорске ватре* се јавља још један значајан Ваље-Инкланов покушај да обликује јунакињу каква ће доминирати у есперпенту. У питању је лик Хосепе, удовице чији је муж погинуо у рату, као и мајке малог детета. Ишла је заједно с Рокеом,

¹⁸⁷ „– Желим да се искупим! – Али кћери драга, то је фантазија! – Хтети да се сиђе с лошег пута није фантазија! – Чиста фантазија! – Да се промени понашање! – Чиста чистата фантазија! – Софи коју сте упознали, умрла је! – Не буди хистерична.” (превод: ауторка).

¹⁸⁸ „– Пићу њену крв! Да, попићу је, и онда ћу себи одузети живот! – Немој пре него што спаваш с њом једну ноћ. Можда те прође тај злочиначки наум. (...) – И то сам помислио. Мислите да нисам? Али прво ћу је убити. (...) Прво ћу је убити, а онда ћу је пољупцима сажвакати!” (превод: ауторка).

¹⁸⁹ „– А то нису рогови? – Нису рогови зато што посредни је превара и жена се не забавља нити понижава мушкарца. Ако то не схватате, то је зато што сте увек били неспособни, јадник који не зна да влада женама.” (превод: ауторка).

одметнутим свештеником и познаником монахиње Исабел Бендање. О њему је говорила:

“No piense que vivimos como mal casados... Muy santamente... Andamos juntos por nos ayudar. Yo le adocrino en las veredas, cuando tiene que ir de una parte a otra, porque no es nativo de acá. (...) Y él parte conmigo lo que tiene, y con el pequeño...”¹⁹⁰

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 782)

Хосепа је алкохоличарка и трагикомична јунакиња. Обучена у рите, у наручју носи своје седмо дете које је оскудно одевено и незбринута, пије и псује. Међутим, одана је Рокеу, искрена и привржена, простодушна жена, иако дискутабилног морала. Примера ради, када су Рокеа водили на стрељање, Хосепа је својим запомагањем, проклињањем и праћењем поворке заробљеника навела оне што су их заробили да га не стрељају већ да га поштеде и не убију: “A vista de esa mujer, yo digo que, como cristianos, no podemos darle mulé.”¹⁹¹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 793).

Можда централни женски лик романа *Живео мој господар* јесте нећака једног свештеника и побуњеника, по имену Росина. Након осветничког напада на разбојника Хуана Кабалера, повређен је био Адолфито, Фелићин брат и краљичин љубавник. Њега је збринула свештеникова нећака, будући да је у њиховом друштву присуствовао спектаклу једне кориде. Иако је Адолфитово удварање доња Росини почело још приликом њиховог упознавања, током неге рањеника девојка је постала жртва завођења.

Међутим, след догађаја након тог чина, у ком су љубавници ухваћени *in fraganti*, нарочито је значајан за анализу родних улога. Наиме, свештеник и његова сестра, девојчина мајка, одлучили су да је затворе у манастир. Њен морални преступ, нарочито тешко је пао свештенику, који је изражавао жељу да девојку убије. Осим тога, будући да је до девојчиног одвођења у манастир морао да непрестано мотри на њу и да је држи закључану у једном пансиону, то га је ометало у његовим политичким дужностима. Желео је да се прикључи револуцији, али га је љага на части и све што је морао да учини да би је спрао, у томе спречавала. Росинина разузданост морала је бити зауздана, те се пореди с птицом која мора бити затворена. Терет који жена као носилац начела части своје породице представља, чини жене непожељним у сваком пристојном друштву: “– Es muy pajaritera. Si no se la mete bajo rejas, no acaba en el escándalo de ahora. (...) En ninguna familia honesta debían nacer mujeres!”¹⁹² (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1637).

Штавише, женска част се види као метафоричка част читавог шпанског народа. Затварање нећаке у манастир ради повратка сопственог достојанства као чувара части жена за будућност угледа породице, представљено је као паралела могућим импликацијама револуције на будућност Шпаније:

“El Vicario de los Verdes camina con encontrados pensamientos, que van desde la sobrina burlada, al justo castigo que pudiera ser aquella tan anunciada revolución (...). La cólera divina estaba de manifiesto. ¿No era un

¹⁹⁰ „Не мислите да живимо у греху... Живимо крепосно... Заједно смо да бисмо се помагали. Ја га учим о путевима, кад мора да иде од једне тачке до друге, пошто није рођен овде. (...) А он дели са мном оно што има, и са дететом...” (превод: ауторка).

¹⁹¹ „На очи те жене, кажем да, као хришћани, не можемо га уцмекати.” (превод: ауторка).

¹⁹² „– Веома је распуштена. Ако се не стави иза решетака, неће стати на овом скандалу. (...) Ни у једној поштеној породици не би требало да се рађају жене!” (превод: ауторка).

signo de la subversión de los tiempos la demagogia laborando por la honra de España?”¹⁹³

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1640)

Архетипски, Росина је ђавоље искушење, пала жена, Ева или Лилит. Као симбол, доводи се у везу с двоглавом змијом. О томе сведочи алегоријски утисак који је свештеник стекао при погледу на девојку:

“La luz de la vela le bailaba en la cara: Los rizos negros y la vislumbre roja en los planos de la mejilla, suscitaron en el clérigo, con un tumulto de sangre, dramáticas estampas de anacoretas tentados por hembras lascivas esclavas del Maligno. (...) La sobrina inclinaba el descolorido perfil con ojeras de Dolorosa: La miró desconociéndola, y recordándola con los juegos rojizos de la vela en la cara: Contemplándola, el clérigo sentía todos sus pensamientos vueltos sobre la imagen anterior:

– ¡Sierpe de dos cabezas!”¹⁹⁴

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1642–1643)

Поларизација типична за архетипе жене, очигледна је у чињеници да се у Росини стапају слике богородице и Еве.

Светогрђе представља једночинку која нема ниједну јунакињу, мада се две јављају кроз исповест глувог Тријанца и могу се сврстати у тип пале жене и жртве насиља.

Заплет прати групу разбојника која осуђује једног од њих на вешала, уз оптужбу да је издајник. Један од разбојника преузима на себе улогу исповедника: разбојници исповест нису одслушали до краја, што је по природи ствари светогрђе, откуд и назив драме. Ипак, део исповести који јесу чули, своди се на животну причу глувог Тријанца у којој је убио обе своје жене. Повод тим поступцима, била је љубомора која га је заслепљивала. Жена је, према његовом образложењу, сама изазвала своју смрт:

“El sordo de la Triana: La mujer en cuestión dio en aborrecerme, y escandalizarme, y tenerme en continuo con la cara arañada por los malditos celos, y no dejarme vivir con el grito de sus vituperios. ¡Y siempre en la ceguera del primer día, cuando me la llevé de su casa! ¡Y sin dejar de quererla, en una zaragata, le corté el cuello! Padre reverendo, aquella hora negra me puso en el trámite de arrepentirme y cambiar de vía. ¡No pudo ser! ¡Otra mujer se metió por medio! (...) Me entró por coraje de celos porque la hallé sin su flor. Le di tormento para hacerla confesar quién la había perdido. (...) Tan ciego me puso que acabé ahogándola.”¹⁹⁵

¹⁹³ „Викар од Вердеса хода с разним мислима на памети, које иду од осрамоћене нећаке, до правичне казне која би могла да буде она најављена револуција (...). Божији бес је на био на делу. Није ли знак субверзивности једног времена управо демагогија у корист очувања шпанске части?” (превод: ауторка).

¹⁹⁴ „Светлост свеће јој је играла на лицу: црне коврце и црвени одсјај на образима, призвале су у клерику, уз узавруће крви, слике испосника искушаваних ласцивним женама, робињава Нечастивог. (...) Нећака је имала бледи профил Жалосне госпе: погледао ју је не препознавајући је, и присећајући се игре пламена свеће по њеном лицу: посматрајући је, клерик је осетио како све његове мисле о претходној слици надолазе: – Двоглава змијо!” (превод: ауторка).

¹⁹⁵ „Глуви Тријанац: Дотична жена ми је наносила увреде и бруку и непрестано ми изазивала љубомору, не дајући ми да живим од понижења. Увек сам био заслепљен као првог дана кад сам је одвео из њене куће! И не престајући да је волим, у налету беса, пресекао сам јој врат! Часни оче, тај тренутак

Крститељева глава представља драму из циклуса *Ретабл о похлепи, пожуди и смрти*. Прати причу о дон Ихију, власнику једне кафане, који је дошао из Америке. Иако стар, дон Ихи има младу љубавницу, Пепону или Пепиту. Једног дана, стари познаник из Америке долази да га посети: променио је изглед и име, а уједно му је тражио новац уз речи да само тако неће одати његову тајну. Кад је напустио гостионицу, дон Ихи је на Пепонино инсистирање објаснио позадину свог познанства с младићем по имену Хандало.

Наиме, дон Ихи је био ожењен Хандаловом мајком, Балдомеритом, коју је Хандало убио како би се што пре дочепео њеног наследства. Потом је окривио дон Ихија за смрт, те је он био осуђен на робију. Истовремено, испоставило се да Балдомерита није имала никакво наследство, те отуд потиче Хандалова похлепа.

Пепона, свесна пажње коју јој је Хандало посветио као и значајних погледа које су једно другом упутили, предлаже да га заведе како би дон Ихи могао да га убије: у питању је прерада приче о Саломи или Јудити. Ипак, Пепона није била имуна на Хандалово удварање: уосталом, Хандало је био спреман да одређену своту износа, коју би иначе тражио дон Ихију, опрости, у замену за Пепону. Стога је ова анти-јунакиња још једном материјално добро, објект пожуде, дехуманизован и без слободне воље.

Увидевши Пепонину спремност да му помогне, дон Ихи јој је обећао да ће јој се одужити тако што ће се оженити њоме. Брак се за жену нижег сталежа, стога, представља као награда, но Пепона је скромна до те мере да се изјашњава као његова робиња за коју би брак била превелика част коју не може да прихвати: “La Pepona: Soy tu esclava, sin esperar ninguna recompensa, y el día que de mí te canses, con ponerme el baúl en la acera, me pagas.”¹⁹⁶ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1182).

Осим тога, као жена с друге стране морала, Пепона је дон Ихијеву понуду за брак назвала беспотребним скрупулом. Улогу супруга је назвала тиранском и поносила се чињеницом да је слободна.

Дон Ихи, с друге стране, покушавајући да одврати Пепону од заљубљивања у Хандала, истицао је своју вредност као човека кроз новац који је могао да понуди жени, насупрот авантуризму који је могао да понуди његов супарник: “Don Igi: Tampoco le temo. Ese hombre no puede darte ni agua. ¿Qué sacarías de irte con él, corriendo los mundos? ¡Trabajos! El hombre sin plata nunca puede hacer la felicidad de una mujer.”¹⁹⁷ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1185).

Међутим, након што су извели свој план до краја, Пепона је већ била заљубљена у Хандала. Након што је убијен, љубила је његове беживотне усне и у делиријуму је захтевала да буде сахрањена с младићем.

У овој драми се мешају страст и пожуда с похлепом, а једини лик који успева да се уздигне у тим ниским страстима, иако касно, јесте Пепона.

Када су ликови проститутки у питању у драми *Светла бодемије*, издваја се лик

помрачења ме је навео на пут покајања и промене свог живота. Али није могло бити! Друга жена ми је стала на пут! (...) Добио сам напад љубоморе кад сам схватио да није невина. Мучио сам је да би признала ко јој ју је одузео. (...) Толико сам био заслепљен да сам је на крају удавио.” (превод: ауторка).

¹⁹⁶ „Пепона: Твоја сам робиња, не очекујем никакву надокнаду, а дана кад се умориш од мене, платићеш ми тако што ћеш ми платити сандук.” (превод: ауторка).

¹⁹⁷ „Дон Ихи: Ни не плашим га се. Тај човек не може да ти да ни воде! Шта би добила кад би отишла с њим, лутајући светом? Муке. Човек без новца никад не може усрећити жену.” (превод: ауторка).

Енрикете: између осталог, продавачице љиљана и лутријских листића. Енрикета представља и одану пријатељицу, како свом подводачу и љубавнику тако и анархистичким идеалима. У читавом свом опортунизму, Енрикета успева да очува своју човечност, као што је то чест случај код Ваље-Инклановог типа блуднице или пале жене.

Петнаестогодишња Лунарес, циганска проститутка, још једна је јунакиња ове драме приморана на преживљавање тим путем. Чак и у свом немању избора, будући да је јасно да потиче из сиромашне породице, Лунарес жели да поступа по својој савести. Примера ради, истиче као добар каријерни потез да се не пресели у бордел, будући да би то утицало на њене шансе да пронађе мужа. Нашминкана старица, с друге стране, још је гротескнији лик: њена сексуална жеља у позним годинама се осуђује и сматра неприродном.

У роману *Живео мој господар* јавља се Пакита, проститутка која упозорава Ваљина, бегунца од Исабелиног режима и присталицу краљичине сестре, војвоткиње Монпансје, да су му власти за петама. Пакита има и улогу доушнице, служећи се чињеницом да је као жена, невидљива: “– ¡Aquellos tíos estaban muy lejos de suponer que yo los escuchaba! (...) Quieren que desaparezcas... ¡Ándate con cuidado! (...) ¡Tú andas metido en alguna muy gorda!”¹⁹⁸ (Ваље-Инклан 2002: 1467).

Пакита је, међутим, била и разбојница о којој се надалеко могло чуди под надимком Једноока млинарка, те је њена првобитна простодушност проститутке одједном попримила одлике тајанствене одметнице: “– (...) Eso, todo, anda puesto en coplas. La Tuerda del Molino se llama esa mujer, y es una criminal de las más notables, en vía de hacerse notoria por medio mundo.”¹⁹⁹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1511).

Лик Пићоне, у *Сребрном лицу*, проститутке златног срца, простодушне, такође је понављајући тип у Ваље-Инклановом стваралаштву. О себи ова анти-јунакиња говори: “Pichona la Bisbisera: Soy mujer habiendo interés, para que me visite un día, y un año, si le dura tanto. Para gastarme contigo una onza, si la tengo. Pero que lo publiques, no lo apruebo.”²⁰⁰ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 311).

Поред тога што своје занимање не жели да замени за легитиман положај у друштву, носилац је мотива садомазохизма. Наиме, током свог сусрета са Сребрним лицем, постоје јасне индикације о садомазохистичкој природи њиховог односа (Рамирес Сантакрус 2008: 360): “Pichona la Bisbisera: Tú puedes rasgarme la sobre cama con las espuelas, y la carne, si eso te divierte. ¡Régame! ¡Alégrate!”²⁰¹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 317).

Либерата, чији лик доминира драмом *Орао у грбу* и Пићона, жене ниских сталежа, могу се подвести под тип блуднице. Као неморалне жене, робују својим ниским страстима: пожуди и похлепи. Либерата, као млинарева жена, жртва је понижавајућег опхођења како од стране дон Хуана Мануела, који је презире због њене спремности да му се бескрупулозно преда у нади да ће то побољшати њен углед и статус, тако и од стране дон Хуан Мануеловог сина Педра, који је излаже страховитом насиљу. Она је првобитно

¹⁹⁸ „– Ти мушки нису ни могли да претпостави да сам их слушала! (...) Хоће да нестанеш. Буди опрезан! (...) Ти си у нешто дебело умешан!” (превод: ауторка).

¹⁹⁹ „– (...) Све је то преточено у стихове. Једноока млинарка се зове та жена, и једна је од најистакнутијих разбојница, на путу да постигне светску славу.” (превод: ауторка).

²⁰⁰ „Пићона: Ако Вас интересује, ја сам жена да ме посетите један дан, или једну годину, ако Вас толико држи. Да сам тобом потрошим унцу, ако је имам. Али ако то јавно кажеш, нема ништа.” (Ваље-Инклан 2008а: 72).

²⁰¹ „Шаптава Пићона: Ти можеш да ми изгребеш кревет мамузама, чак и тело, ако те то забавља. Удари ме! Развесели се!” (превод: ауторка).

силована како би била кажњена за тзв. непослушност према Педру, а додатно је била понижавана све до оне границе до које је то допуштала: у питању је сцена снажног садистичког тона.

У својој моралној искварености, отишла је толико далеко да је одлучила да црном магијом учини да Сабелита нестане из дон Хуан Мануелових мисли. За то је затражила саучесништво две младе служавке, Росалве и Хуане, које су помало оклевајући, пристале.

Кроз Либератин лик могуће је прочитати негативну критику нижих слојева друштва који нису бирали средства да се домогну сопствене користи. Штавише, Либератин муж је у њеном страдању видео само начин да се окористи о богатство дон Хуана Мануела.

Још један лик блуднице драме *Сребрно лице* је и Хинера, црквењакова кћи којој мајка прети на следећи начин: “La sacristana: Arrímate mucho a los mozos y verás lo que sacas. ¡Ay, qué condición más renegada la tuya! ¡Si te hacen una barriga, vas para fuera de casa!”²⁰² (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 326). Наиме, вођена искључиво појудом, Хинера обликује свој живот тако што све подређује својој љубави према младићима.

Условно се међу пале жене може сврстати лик служавке Крисанте, а њен значај лежи у аутографском потенцијалу као и у својеврсној естетској потврди. Наиме, Крисанта је доња Леополдина служавка: риђокоса је и зеленоока, чиме отелотворује прерафаелски идеал. Осим тога, њено име веома подсећа на име пишчеве служавке Крисогоне. Иако није заступљена у знатној мери у роману *Живео мој господар*, тема је разузданог разговора између завереника за Ваљиново бекство и скривање. Међутим, овој јунакињи се замера виталност и привлачност у корист неискуснијих и слабијих жена–девојчица:

“– ¡Buena hembra! ¡Y toma varas!
– ¡Pues a ello, Pompeyo!
– ¡Me gustan más tiernas! ¡Las niñas dan el opio!”²⁰³

(Ваље-Инклан 2002: ОС, I, 1483)

Крисанта је подвргнута спекулативном мушком погледу који свакако вреднује жену на основу сексуалне привлачности и тумачи ситуацију искључиво кроз призму сексуалности. Бројне су, осим тога, алузије ове врсте у пишчевом делу, с тим што јунакиње попут ове имају мале улоге до те мере да су често неименоване.

Пале жене или блуднице представљају јунакиње које се могу поделити у неколико група. С једне стране, то су махом жене нижих сталежа, које слободно испољавају своју појуду и тако се супротстављају традиционалном, репресивном наслеђу. Како због свог друштвено–економског положаја не полагају право на углед и статус, њихови поступци су усмерени ка стицању материјалне користи и побољшању њихове животне ситуације. Њихови мужеви, уједно, саучествују у тим сценаријима, дајући свој пристанак. Уколико, пак, жена ступа у прељубнички однос из појуде, а не искључиво из похлепе, онда то ствара основу читавог заплета. У том случају, пак, мужеви се налазе у конфликтној ситуацији где осећају притисак да одбране своју част како налаже традиција, али и притисак сопствене савести који им налаже да опросте прељубу. С друге стране, пале жене су неретко и служавке и проститутке, које су вођене мистичним силама или чисто

²⁰² „Црквењакова жена: Ходај ти с момцима па ћеш видети шта ће бити! Јао, како си недоказна! Ако ти направе стомак, летиш из куће.” (превод: ауторка).

²⁰³ “– Добра женска! А и рада је! – Само напред, Помпеје! – Свиђају ми се мало нежније! Девојчице опијају!” (превод: ауторка).

предузетничким духом. Уколико су, пак, припаднице виших сталежа, све у делу бива подређено заташкавању њихових моралних преступа и очувању спољашњег угледа.

Пишчеве пале жене представљају неке од његових најреволуционарнијих јунакиња, будући да симболишу веснике промена које је донело модерно доба. Њихова појава и тријумфалност огледају се у декаденцији аристократских начела на којима је шпанско друштво почивало све до краја XIX века. Илузије, идеали и романтика постају излишни у друштву које се бори за преживљавање, те племенитост осећања или пак, њихов привид, постаје привилегија малобројних. Могуће је, међутим, иако мало вероватно, да је писац овим јунакињама, уместо друштвене, приписао чисто мизогину димензију, те да му је циљ био искључиво да представи приземност и нискост женске природе, која у периоду есперпента изједначава и аристократкиње и пролетерке.

3.2.9. Ратница

Једночинка под насловом *Крвна веза* представља причу о једној девојци чија мајка и тетка покушавају да наговоре на то да пристане на удварања једног богаташа.

Заплет почиње разговором девојке и њене тетке, која у својој улози селестине, долази да јој донесе поклон од удварача, једну бисерну огрлицу. Девојка²⁰⁴ одбија да је прихвати, будући да би то представљало њен пристанак на удварање: тетка је, међутим, упозорава на близину старости кад неће имати сличних понуда:

“La raposa: Ten cabeza y no hables sin discernimiento. ¡Hoy eres una rosa!... ¡Mañana, unas viruelas, una alferecía, un humor, un aire ético, en último resultado, los años, te dejan marchita! ¡Ten cabeza! ¡Puedes lucir como una reina! ¡No son iguales todos los días! Hoy te acude la proporción de un hombre que te llena la mano de oro, mañana no la tienes. (...) ¡Pues tu madre te ha dado mejor enseñanza! (...) Tu madre sabe lo que más te conviene. (...) ¡Loqueas! Tú estas encandilada por alguno que no te merece. ¡Amor tienes, y con tales desvaríos bien lo descubres! Mira, niña, amor es sujeto muy pasajero.”²⁰⁵

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1098)

У разговору с мајком, која покушава да јој укаже на оно што јој је најбоље чинити будући да има богатог удварача: као деструктивна мајка поседује моћ над ћерком, те је карактерише као наивну с обзиром на то да не поседује традиционалне особине женске таштине (Лион 1983: 185). Девојка, међутим, брани своју телесну аутономију и право на избор:

“La mozuela: Lo mío es mío.
La ventera: Tú nada tienes.
La mozuela: Tengo mi cuerpo.
La ventera: Ni ése es tuyo.
La mozuela: Habrá de verse.

²⁰⁴ Mozuela значи девојка и уједно указује на њено девичанство (Лион 1983: 184).

²⁰⁵ „Лија: Памет у главу и не говори неразумно. Данас си ружа!... Сутра, велике богиње, падавица, духовно стање, морални потреси, на крају крајева, године, учиниће да увенеш! Имај памети! Могла би да сијаш као краљица! Није сваки дан исти! Данас ти прилази човек који ти пуни руку златом, сутра више не! (...) Мајка те је боље учила! (...) Сишла си с ума! Ти си заљубљена у неког ко те не заслужује. Имаш љубав, и оваквим бунцањем то откриваш! Види, девојчице, љубав је врло пролазна ствар.” (превод: ауторка).

(...)

La ventera: Irás por donde tu madre te ordene.

La mozuela: ¡Mi cuerpo es mío!”²⁰⁶

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1103–1104)

Одбијањем непристојне понуде, девојка показује интелигенцију, с обзиром на то да увиђа да други желе да извуку сопствену корист из њеног пада и жртвовања. Након што је њен покушај да рационално образложи свој непристанак био неуспешан, уместо борбе разума долази до борбе воља. При том, селестина и мајка представљају метонимију економског система, који девојчино тело претвара у објект који доноси финансијску добит и који, сходно томе, прети да поништи њену индивидуалност и слободу (Доерти 2007: 608–609).

Између разговора с мајком и тетком, девојка упознаје једног младића, оштрача ножева и маказа, који иде од куће до куће нудећи своје услуге. Кокетирајући с њом, оштрач се служи неким уобичајеним техникама које Ваље-Инклан користи у својим делима: тражи од девојке да прва испије из чаше с пићем којим га је послужила, што симболише његову намеру да се кроз тај чин њихове усне споје. Њихов сусрет се завршава девојчиним постављањем услова: кад оштрач обиђе свет обављајући свој занат и врати се код ње, даће му одговор на удварање. Церемонијална конотација љубавног изазова и саучесништва, најављује њихову симболичну и мистичну унију.

Осим тога, мистичну и ритуалну димензију има и мотив маказа, које неминовно подсећају на митолошки лик Парки (Доерти 2007: 616). Оштрење маказа и ножева, слично, представљају уједно и метафору буђења девојчине сексуалности с обзиром на њихову фалусну конотацију (Лион 1983: 185).

Наиме, већ сутрадан је младић дошао назад по одговор, јер га је на путу око света напао пас, симбол страсти, али и сатанизма. Тај сплет околности девојка је разумела као знак васионе: “La mozuela: ¡Lo que son los destinos! ¡Ya no esperaba volver a verte! Tenlo, mozo, por concierto de las estrellas.”²⁰⁷ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1106).

Њихов разговор пун је сексуалне тензије, те јој се он обраћа као заводници у архетипској слици сирене. Младић је, с друге стране, сентиментално објаснио привлачност коју је осећао према девојци:

“El afilador: ¿Niña, te has revestido de sirena, y cantas de noche para atraer a los caminantes?

(...)

El afilador: ¡Niña, se ha revestido en ti la serpiente!

La mozuela: ¡Antes, sirena!... ¡Ahora, serpiente! ¿Qué seré luego?

El afilador: Mi perdición, si lo deseas. El diablo se ha maquinado este enredo...”²⁰⁸

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1105–1106)

²⁰⁶ „Девојка: Што је моје, моје је. / Крчмарка: Немаш ти ништа. / Девојка: Имам своје тело. / Крчмарка: Ни то није твоје. / Девојка: Видећемо. / (...) Крчмарка: Ићи ћеш где ти твоја мама нареди. / Девојка: Моје тело је моје!” (превод: ауторка).

²⁰⁷ „Девојка: Шта ти је судбина! А нисам ни очекивала да ћу те поново видети! Сматрај то, момче, уредбом звезда.” (превод: ауторка).

²⁰⁸ „Оштрач: Девојко, претворила си се у сирену, и певаш ноћима да би привукла пролазнике? / Оштрач: Девојко, у тебе се преружила змија! / Девојка: Пре сирена...! Сад змија...! Шта ћу после бити? / Оштрач: Моја пропаст, ако желиш. Сам ђаво је направио овај чвор...” (превод: ауторка).

На овом делу разговора је уочљиво да оштрач покушава да контролише девојку традиционалним сликама жене. Испољава страх пред женским моћима, придаје јој етикету сирене, односно фаталне жене, и човекове пропасти, називајући је Евом и змијом. Иако девојка одбија да их прихвати, напослетку прихвата слику вештице, признајући да се служи мрачним силама да би постигла свој циљ (Доерти 2007: 614).

Осим тога, девојка у знатној мери представља и лик вештице, а представља и главног носиоца мотива тзв. женског вампиризма (Катанео 1988: 270–271): управо је вампиризам, али и спремност на најстрашнији злочин у циљу одбране својих идеала, чине револуционарном јунакињом.

Свесна намере своје мајке да дозволи богатом удварачу да уђе те ноћи у њену собу, предлаже младићу да се споје крвном везом. Помало зачуђен таквим предлогом и смелошћу, овај пут је и сам назива вештицом. Ипак, пристаје на девојчину замисао, вођен појудом: као награду за симболички ритуал размене крви, нуди му своје девичанство.

Како драма у центар збивања ставља девојчино девичанство, те да у једном тренутку јунакиња изјављује да ће га се радије одрећи по сопственом нахођењу и избору, у томе се огледа још једна субверзивна црта наратива. Наиме, јунакињина сексуална невиност није кључан мотив, као што би то био случај код ликова девица, већ аутономија да њим располаже како жели (Доерти 2007: 610).

Иницијатива за овај чин припада јунакињи, док је младић изненађен и заведен њеном одрешитошћу и предузимљивошћу. Она је спремна на борбу за право над својим телом и спремна је на све како би у њој однела победу. Стога, након што у собу, потом, уђе девојчин удварач, она га убија забадајући маказе у његово срце.

Најмодернији елемент драме садржан је у снажном феминистичком сензибилитету који протагонисткиња испољава у вези с правом које полаже на сопствено тело. Наиме, иако писац радњу смешта у архаичан свет, то не чини да би побегао из модерног доба у ком је живео, већ да би га истражио кроз женску перспективу стављену у друштвено–економске притиске који су владали. Јунакиња је модерна зато што креће на пут освајања своје аутентичности у свету који, присвајајући њено тело, покушава да јој одузме индивидуалност (Доерти 2007: 605–607).

Протагонисткиња осим интелигенције и борбености показује да је својевољна, лукава и карактерна. Ипак, иако се сврстава у тип ратнице, не успева сама да предузме херојски подухват: потребан јој је савезник. Да би га придобила, пак, служи се двома женским моћима: сексуалним и магичним. Потребно је имати у виду, наиме, да се ради одбране обраћа натприродним силама, те да се момак оштрач ножева јавља као последица њене жеље: девојка га је призвала мислима и сазивањем својих мистичних веза с оностраним. Поред тога, сплет околности је био такав да је њена побуна против сексуалне комерцијалности, пронашла паралелу у младићевој побуни против друштвено–економских принуда чијих је и сам био жртва: наиме, кроз дело се сазнаје да је био у браку, те се тиме отвара и дебата о односу појединца и његових околности (Доерти 2007: 611–613).

Мушки јунак представља у овој драми јунакињину подсвест: буђење њене појуде. Ипак, идеја о размени добара присутна је и у односу младића и девојке: он се нуди да јој наоштри маказе у замену за пољубац.

У девојчином лику, јасне су асоцијације на лик жене која чека, која након интернализације друштвених конвенција поводом женске сексуалности убија свог удварача. Ипак, чињеница да своју сексуалност уме да усмери на здрав начин кроз однос

са својим одабраником, пре је чини ратницом него женом која чека.

Есперпенто о капетановој кћери прати заплет који за главну јунакињу има Синибалду, капетанову кћи, с надимком Ла Сيني.

Најпре, Ла Сини се већ кроз сам почетак дела пореди с америчким папагајем, симболом колонизованости, а има, осим тога, и слушкињу, која будући да је била црнкиња, представља још један симбол како маргинализованости тако и колонијализованости (Адис & Салпер 1994: 118). Јунакињина ситуација симболично представља ситуацију жене у заробљеништву и опресији друштвених структура, на шта алудира метафора о папагају у кавезу (Гебријел 1995: 309). Мотив заробљене, најчешће егзотичне, птице као метафора за заробљеништво жене у структурама моћи, присутан је у пишчевом стваралаштву од најранијих дела. Осим тога, мотив папагаја уједно пружа простор за довођење у везу и ширег политичког плана и родних улога: на нивоу царства и колоније, будући да се папагај неретко јавља у наративима о јунакињама америчког порекла, попут Толе и Туле (Салпер 1994: 59).

Синибалда је, међутим, борбена: супротставља се свом оцу који ју је начинио генераловом љубавником, како би избегао казну због, како круже приче, канибализма почињеног у рату. Ипак, она је и опортуниста: испрва одбија свог вољеног Хоселита зато што је сиромашан и не може да је издржава: “La Sini: Algo me falta, eso ya puedes comprenderlo. Tú has podido sacarme de la casa de mi padre. ¿Que no tenías modo de vida? Pues atente a las consecuencias. ¿Lo tienes ahora? Pronto estoy a seguirte.”²⁰⁹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1062).

Хоселито одлучује да убије свог супарника, генерала, али грешком убија другог човека. Да би избегли да буду лажно окривљени за убиство, генерал и капетан одлучују да тело сакрију у подруму. Користећи њихову неодлучност и сметеност поводом злочина који би могао да наруши њихов углед и слободу, Ла Сини успева да покраде тело убијеног младића: проналази осим тога и документа која користи за уцену свог оца и љубавника.

Као још један револуционарни чин ослобођења, Ла Сини одлучује да побегне с Хоселитом: на перону, чекајући воз који је знатно каснио, једна старија жена, доња Симплисија, феминисткиња и патриоткиња изнела је следећи говор:

“Doña Simplicia: Las mujeres españolas nunca han sido ajenas a los dolores y angustias de la Patria. (...) Nosotras, ángeles de los hogares, juntamos nuestras débiles voces al himno marcial de las Instituciones Militares. ¡Señor, en unánime coro os ofrecemos nuestras fervientes oraciones y los más cordiales impulsos de nuestras almas, fortalecidas por la bendición de la Iglesia (...)!”²¹⁰

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 1090–1091)

На тај говор пун заноса, а који је примио велике аплаузе и подршку публике, Ла Сини се грохотом насмејала. Наиме, ла Сини не припада буржоазији, за разлику од Доње Симплисије. Она припада нижим друштвеним слојевима, који су се након Првог светског

²⁰⁹ „Ла Сини: Нешто ми недостаје, то већ и сам схваташ. Ти си могао да ме избавиш из очеве куће. Ниси имао средстава? Онда сноси последице. Имаш их сада? Спремна сам да пођем с тобом.” (превод: ауторка).

²¹⁰ „Доња Симплисија: Шпањолкама никад нису биле стране отаџбинске патње и тескобе. (...) Ми, анђели дома, уједињујемо наше слабе гласове у маршевску химну војних институција. Господине, у једногласном хору вам нудимо наше горуће молитве и најсрдачнију енергију наших душа, оснажену благословом Цркве (...)!” (превод: ауторка).

рата развили у урбану поткласу. Ипак, на крају драме обе се налазе на железничком перону: доња Симплисија, конзервативна феминисткиња дочекује краља и бискупа и тиме одржава *status quo*, а Ла Сини се спрема да почне нови живот као симбол нове жене, еманциповане и слободне. Ла Сини се, тако, суочава с различитим нивоима моћи у равни рода: момак, отац, војни генерал, краљ, бискуп, конзервативна феминисткиња (Салпер 1994: 60–61). Наиме, чињеница да Ла Сини предузима иницијативу и с поља идеје и жеље прелази на поље деловања, подразумева њено преузимање мушке улоге. Она сада постаје активна, делотворна, рационална, насупрот стереотипима женске пасивности и интуитивности. Дело драматизује Синибалдину жељу за самоодређењем и аутономијом, концептима којима се преиспитује идеја и чињеница мушке доминације. Синибалдина одлука да искористи ситуацију за сопствену добит не одражава само њену потребу да узурпира очев ауторитет, већ и дугу књижевну традицију која је искључивала жене из улоге субјекта. Њена побуна против мушке доминације представља раскид са женским стереотипом о пасивности (Гебријел 1995: 311–312).

Синибалда, осим тога, представља на неки начин и наметнуте стереотипе жене као пасивне и објектизоване, без сопственог идентитета и воље. У наслову драме представљена је као капетанова кћи, у милости и немилости очеве воље који њеним телом располаже као предметом. Као жена, Ла Сини преставаља продужетак мушког идентитета, те је њена побуна усмерена ка усвајању сопственог. Друштвена структура на већем плану је метафорички представљена као очева кућа: управо мотив куће дозвољава да се идеја дела опише као настала из женске перспективе (Гебријел 1995: 310). Осим тога, не само да је њен идентитет сведен на чињеницу да је капетанова ћерка, она чак и носи очево име, будући да се и њен отац зове Синибалдо.

Однос ликова с мотивом куће пружа нам идеју о даљој динамици наратива. Приче које за главне јунаке имају однос очеве и кћери, осим тога, обилују мотивима кућа, замкова или башта, у које очеви затварају своје ћерке у узалудном покушају да спрече мушког јунака, свог ривала, да их одведе. Да би ћерка напустила очев затвор, мушки јунак мора да дође по њу и то тако што ће је најпре навести да прекине психолошку потчињеност оцу. Та парадигма је суштинска и за ову пишчеву драму (Гебријел 1995: 310).

Революционарност овог лика огледа се и у чињеници да представља породицу као друштво у малом. Наиме, у књижевности су од бинарних породичних веза традиционално најзаступљенији односи оца и сина, а потом и мајке и сина, док је однос с ћерком најскрајнутији. Међутим, однос очеве и ћерка уједно представља парадигму односа жене и мушке културе. Ћерка на бројне начине одражава историју патријархалне размене, будући да је отац тај који контролише егзогамну размену жена и то конкретно својих ћерки (Салпер 1994: 57).

Ла Сини је уједно и један од најинтелигентнијих Ваље-Инкланових женских ликова. Примера ради, за разлику од Мари-Гаиле из драме *Божанствене речи*, Ла Синини поступци се не вреднују у оквиру патријархалне и религијске моралности, већ се на њих гледа као на питање живота или смрти (Сибреиро 2008: 461–463). Овде се коначно и у најчистијем облику превазилазе архетипске и поларизоване представе жене из претходних дела (Сибреиро 2008: 454).

Јунакиња уједно симболише и нов ниво дезинтеграције буржоаске породичне јединице, што кулминира жениним иступањем у јавну сферу и просторе, као и отварањем нових могућности за ослобођење. Њена слобода да се удаљи од очеве куће представља најдраматичнији изазов патријархалној структури (Салпер 1994: 59, 66). Ова јунакиња се

представља као носилац еманципаторских идеја, феминистичке мисли те као и многа пишчева дела доводи у питање традиционално схватање рода. Ипак, Ла Сини не представља симбол феминизма и женског ослобођења само зато што успева да погази очев ауторитет. Наиме, субверзивност драме се састоји најпре у довођењу у питање владајуће родне идеологије времена у које је јунакиња смештена, те виђењу рода као наметнутог кода понашања над којим појединац има контролу (Гебријел 1995: 307–308).

Италијанска фарса о заљубљеници у краља представља драму у стиху у три чина, која прати причу о младој угоститељки Мари-Хустини. Наиме, она пати због неостварене љубави према краљу, у ког се заљубила кад га је један дан видела како иде у лов. Његова појава је заробила њено срце и од тада непрестано чезне за њим. Њена баба, власница гостионице, покушава да је дозове памети и у једном тренутку претпоставља да је девојка или изгубила разум или је опседнута ђаволом, с обзиром на то да није могла да је дозове памети.

О Мари-Хустининим љубавним јадима сазнају и гости: италијански управник луткарског позоришта по имену Маесе Лотарио је један од њих. Једном приликом, краљев саветник дон Факундо, човек тешке нарави, чувши да је Лотарио у гостионици, долази да га позове на двор да забави краља. Мари-Хустина даје Лотарију писмо за краља и моли га да му каже за њену љубав: Лотарио на то радо пристаје. Мари-Хустинино писмо је допало шака дон Факунду и још једном дворанину, старом дон Бартолу. Ту је, осим тога, била и дама Алтисидора која је у потпуности разумела Мари-Хустинину очараност краљем. Било да је у питању случај геронтофилије или само питање младости и занесености краљевом моћи, Алтисидорин и краљев разговор на тему његове привлачности је испуњен комичним набојем.

Сазнавши да је предмет обожавања једне младе девојке, краљ није могао чуду да се начуди, будући да је био изузетно стар. Из радозналости је желео да упозна Мари-Хустину, те се с дон Факундом прерушио у обичног човека и отишао у гостионицу. Кад је открио свој идентитет, Мари-Хустина се уплашила његове старости и слабости. Међутим, краљ јој је понудио да изабере себи за мужа неког од његових дворана високог сталежа, те у први план избија идеја о женском праву на избор: “El rey: Ella habrá de elegir. / La ventera: No eligen ellas.”²¹¹ (Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 755–756).

У овај главни заплет уметнут је још један мањи који усложњава причу и од значаја је за родне односе. Наиме, у једном тренутку, до краља стиже вест да је Лотарио побегао из Италије зато што је усмртио једног човека. Сестра убијеног, Дама с црним велом, у том тренутку долази на двор да захтева правду за свог брата. О замршеној причи и сплеткама које су довеле до тог немилог догађаја сазнајемо да је Лотарио, својевремено, написао сонет који је погрешно протумачен као да каља Дамину част, те га је њен брат напао са својим слугама, а он се бранио. Међутим, Дама с црним велом, будући да Лотаријево објашњење не мења чињеницу да је њен брат мртав и да је њена част и даље укаљана у очима народа, захтева да се уда за њега:

“La dama del manto: Ese hombre quieras darme de marido,
Pues mofó de mi honor, y en soltería
Tal vez por él me veo.”²¹²

²¹¹ „Краљ: Она ће морати да бира. / Крчмарка: Не бирају оне.” (превод: ауторка).

²¹² „Дама с црним велом: Тог човека треба да ми даш за мужа, / Јер се поиграо с мојом чашћу и због њега / сам можда сама.” (превод: ауторка).

Иако су сви пристали на такво разрешење ситуације, након што је Мари-Хустина одабрала Лотарија за мужа, он је разрешен своје казне, те питање о Дами с црним велом остаје отворено, иако се може наслутити да јој је краљ понудио неког другог човека за мужа. Будући да Мари-Хустина кроз читаву драму поступа по својој савести и не зазире од доношења одлука по сопственој вољи, то је ставља у ред ратница. Она је та која бира супруга, те је самим тим чином дошло до замене родних улога. Ипак, право на избор јој је дато од стране краља као симбола патријархалног ауторитета, што свакако има утицаја на субверзивни домен остварен овим делом.

Мари-Хустина представља начин на који Ваље-Инклан раскида с традицијом по којој мушки и женски субјекти моделирају свој еротски свет. Тело жене, њена еротска жеља, сада се пресликава на тело државе: субверзивна идеја у којој се национални субјект и идентитет заснивају на родном идентитету (Савала 1996: 125). Још један начин на који се Мари-Хустина може тумачити је и да представља пародију на Хинебрин лик и заплет с краљем: сукоб између мита и идеализације и стварности постаје израженији како се писац приближава свом пуном есперпентском изразу. Путујући италијански певач и управник позоришта, Лотарио, потенцијално успоставља везу између жене и старе лирике и усмене традиције (Лион 1983: 83–85), што се може посматрати и као разлог због ког пишчеве јунакиње најчешће бирају песнике.

Прича о Мари-Хустини, пак, представља раскид с традицијом о Лепотици и звери (Лима 2003: 82). Паралелна с њом у том смислу је и принцеза од Имберала, протагонисткиња драме *Априлска прича*. Осим што изокрећу конвенционални наратив, обе јунакиње напуштају идеју о љубави према ауторитету (фигура краља и принца) и окрећу се песницима, трубадурина, или пак управницима луткарских позоришта.

Априлска прича представља пасторалну драму у стиху у три чина, смештену у доба средњег века, у Провансу. Радња се одвија на двору принцезе од Имберала, а заплет се тиче њеног дворског песника и трубадура Педра де Видала који је безнадежно заљубљен у њу: његово име и занимање, осим тога, асоцијација су на Октавијиног љубавника. Атмосфера је сентиментална, идилична, паганска: замак и врт с фонтанама, птицама певачицама, зеленилом и цвећем.

Први чин обухвата разговор између једне краљичине дворске даме, по имену Росалинда, прерушене у циганку, и дворског трубадура, заљубљеног Педра. Нудећи му да зачара принцезу како би се заљубила у њега, девојка се представља као да поседује оноземалске моћи. Сумњајући у хришћанску природу понуде, трубадур помало оклева, али брзо бива убеђен и пристаје. У разговору с принцем, она најављује посету принца од Кастиље, за ког жели да припреми весели дочек, жели музику, поезију, гозбу, наступе и забаву. Дворска дама, потом, извештава принцезу о успелом плану везаном за трубадура, на основу ког треба да се направи да је зачарана, како би га исмејали због помисли да би принцеза могла да се загледа у њега. Правећи се да је у зачараном сну, трубадур љуби принцезу, на шта она згранута скаче, осуђује његову дрскост и протерује га с двора.

Други чин је посвећен посети кастиљанског принца који долази са својом војном пратњом. Похваливши принцезин дочек, објаснио јој је пун поноса да кастиљанске прославе нису тако раскошне. Надмену принчеву похвалу кастиљанске традиције прекинуо је лавез паса и повици момака, изазвани неуспешним ловом. Да би се показао као вешт ловац, принц је одлучио да се прикључи лову и да плен поклони принцези.

Принцезине дворске даме, у том, известиле су је да је чопор ловачких паса напао протераног трубадура. Наиме, његов план да на себе стави плашт од вучије коже како би растерао псе, није уродио плодом. Момци су га у том тренутку носили у планине, јер је изразио жељу да живи у пећини све док му не пође за руком да освоји њено срце. Сазнавши за тај развој догађаја, принцеза се сажалила и наложила да га врате на двор.

Вративши се из лова, принц се похвалио својом окрутношћу према животињи која се борила за живот. У међусобном разговору, дворске даме су закључиле да су Кастиљанци храбри, али грубијани и дивљаци. Између принцезе од Имберала и принца од Кастиље се повео разговор о заљубљеном трубадуру. Будући да је чуо вест о трубадуровој дрскости, запитао се како није кажњен смрћу као што би био обичај у Кастиљи.

На принцезину замерку о кастиљанским грубостима, принц је покушао да је одобровољи речима да њена лепота кроти његово неустрашиво срце. Наиме, о њеној лепоти је чуо још у Кастиљи у борби против Мавара, од једног хуглара који је певао једну песму Педра де Видала. Задивљена тим надалеким слављењем њеног постојања, принцеза је говорила у песникову одбрану:

“La princesa: En la trova que dices fue saeta,
Puso mi nombre con rimada traza
El loco a quien tus perros dieron caza,
¡que un milagro de santo puede obrar un poeta!
(...)
¿Y quería el Infante,
Cristiano y caballero,
Premiar la gentileza
De la canción, segando la cabeza
Del cancionero?”²¹³

(Ваље-Инклан 2002: ОС, II, 183)

Трећи чин драме усредсређен је на неколико кључних разговора: најпре дворске даме извештавају принцезу о помоћи коју су указали трубадуру у планинама и тужном стању у ком су га затекле. Затим, кастиљански принц најављује свој полазак назад за Кастиљу, где га дужност зове да се бори против Мавара.

У том тренутку, појављује се изbezумљени Педро де Видал, рецитијући песму коју је посветио принцези. Ганута његовом искреном љубављу и нежношћу, узвраћа му пољупцем. Принц је увређен и подсећа принцезу на њене титуле и положај као и држање које треба да поседује у складу с тим.

Ту су уследиле увреде с обе стране: принц је бранио католичко поимање части, традиције, аристократије, називајући Провансу паганском, а принцеза је узвратила осуђујући кастиљанско варварство и ратнички дух. Принц је отишао галопом са својом пратњом, а у врту су поново замирисале руже и запевали славуји.

Принцеза од Имберала може да се опише као ратница, кад се узме у обзир да је одбила принчеве покушаје да је одушеви кастиљанском окрутношћу, строгоћом, хладноћом и удржаношћу као идеалним и мужевним особинама. Одвраћена од идеје да постане супруга таквог мушкарца, можда и своје најбоље прилике, користи слободу да

²¹³ „Принцеза: У песми за коју кажеш да је певана, / у вешту риму ставио је моје име / онај лудак ког су твоји пси ловили, / да један песник може чинити чуда свеца! (...) А хтео је принц / витез и хришћанин, / да награди љупкост / песме, одсецајући главу / њеног творца?” (превод: ауторка).

бира некога ко више одговара њеном сензибилитету и због кога неће морати да се мења. Будући да на себе преузима активну улогу, тиме сугерише замену места родним стереотипима.

Смештена у бајковите пасторалне координате, принцеза одбија наметнуту и изманипулисану пасивност те субверзивно одбације идеал женске пасивности као предмета мушке некрофилске пожуде. Не пристаје на самопоништење зарад љубавниковог самоостварења: уместо тога, поништава слику Успаване лепотице.

Може се довести у питање, међутим, да ли се тип ратнице може описати као жена која преузима на себе мушке родне улоге или пак она жена која слави женске. Ваље-Инкланове ратнице и даље делују у оквирима патријархалних друштава те су њихове мисли и поступци усмерени владајућим устројствима. Ипак, чак и у томе се може видети њихова субверзивност: у покушајима еманципације и афирмацији воље као и борби за равноправност. Можда није ни потребно наглашавати да овакве јунакиње не стварају против-традицију у којој женски ликови испољавају женско искуство, већ прве зачетке модерних јунакиња.

Ратнице представљају својеврсне жене као симболе човечанства: сасвим извесно, писац их није стварао толико из сопствених феминистичких убеђења, колико из убеђења друге природе. У време кад ствара ликове ратница, наиме, већ се увелико окреће против традиционалних кастиљанских вредности. Период есперпента, стога, упућује не само на пишчев отклон према књижевно-естетичкој традицији, већ и према друштвеној. Нови сензибилитет социјалистичких и анархистичких идеја ствара повољну прилику за представљање сукоба између старог и новог, традиционалног и модерног, на пример сукоба жене и патријархата. Промене модерног доба су се најснажније обрушавале о жену, која је била принуђена да се суочава с неодрживим традиционалним поретком не само на друштвеном и економском плану, већ и на плану идентитета. Пишчева дубока свест о жени као симболу жртве човечанства, према томе, поново указују на универзалност и безвременост слике о жени. Иако смештена у стварно време и простор, жена је и даље нестварна, генеричка, типска. Према томе, ратнице као и остале Ваље-Инкланове јунакиње, и даље остају књижевна средства кроз која говори писац, те у својој супериорној улози аутора одређује својим ликовима улоге које ће играти и слике које ће представљати. С аспекта родних односа, међутим, појава ратнице означава зачетак јунакиње која креће на пут еманципације. Ратнице представљају револуционарне јунакиње, ако ни због чега другог, онда због устајања против своје традиционалне пасивности. Иако је та промена мотивисана пишчевом идеологијом о потреби за широм народном револуцијом, на књижевном пољу је појава оваквог типа јунакиње од изузетног значаја.

4. Закључак

Слике женâ у књижевности представљају поприште на ком се стапају вековима наслеђиване представе о женама, њихове ревизије у историјским тренуцима и естетске модификације у књижевним епохама. Синергија ових вишепланских дејстава производи жену као фиктивну конвенцију и књижевно средство. Ипак, као таква, слика жене је подложна динамичним променама кроз време, те њени чиниоци у надметању за кључни утицај могу однети превагу једни у односу на друге. Писац је, при том, само медијум кроз који се испољава скуп мисли и осећања о жени, таложених и изнова вреднованих кроз хегемонију патријархалног поретка. Другим речима, женски лик је слика фикције, исто

као што је то и сама жена.

Полазећи од претпоставке да је појам родне разлике измишљена творевина идеолошке мисли, проистиче да су родне улоге, бинаризам човек и жена, вештачки обрасци понашања и идентитета, наметнути биолошким половима ради одржања поретка у ком борба за моћ има пресудан значај. Како је биолошку победу однео мушки субјект, она се одразила и на његову друштвену надмоћ којом је присвојено право на обликовање родне улоге у корист одржања моћи. Жена је постала производ жеља и страхова: те слике су, осим тога, канонизоване у религији, наметнутој као ауторитет људском животу. Институционализација слике жене је довела до њихове стабилизације у колективној свести човечанства, те је постала и део књижевне традиције.

Питање у којој мери пол и род писца могу утицати на слике жена у књижевности која се ствара, представља важно питање у феминистичкој теорији од њених зачетака почетком XX века. Еволутивне фазе кроз које се пролазило приликом разматрања тог питања почињале су с андрогином поетиком о писцу као родно неутралном ствараоцу, преко феминистичке критике мушке књижевности у којој се анализирала представа жене, до женске књижевности у којој ствара женски субјект о женском искуству. Од потреба истраживања је могуће усвојити било који од датих приступа, али је чињеница да се ни у једном од њих не оспорава родна разлика као категорија од значаја за стваралаштво.

Упркос плуралности којој андрогина поетика и женска књижевност могу одвести у тумачењима, не свдећи књижевно стварање на затворено поље коначних одговора, феминистичка критика се труди да указивањем на коначност слика жена стави тачку на њихов опстанак у књижевности. Штавише, она утире пут поништавању постојећих канона управо указујући на њихов канонски карактер, те представља неизбежну етапу ка новој, неспутаној и неусмереној књижевности у којој говори субјект, а не родни конструкт кроз усвојен, научен и наслеђен скуп представа о жени. При том, на канонску природу слика жене се може указати кроз тип, категорију као скуп особина, у којој се жена укалупљује и категорише по сличности. Типологија женских ликова једна је од главних тековина феминистичке критике, у којој се тежи ка указивању на поједностављене творевине које представљају слике жена из очију доминантног дискурса. То не значи, пак, да само мушки аутори поседују и испољавају доминантан дискурс: интериоризован патријархат је неретко приметан и код женских аутора.

У сладу с тим, изложена студија представља допринос развоју феминистичке критике на примеру шпанске књижевности, с усмерењем на модернизам и, осим тога, на писца Рамона Марију дел Ваље-Инклана.

Само кратак осврт на шпанску књижевност пружа увид у њене главне црте: сукоб стварности и фикције препознаје се као њено начело. Јаз између уобразиље и идеала, с једне, и непосредног искуства, с друге стране, доводи до конфликта и неспоразума који се морају решити разуверењем, чије последице су често трагичне. Успут се постиже комичан ефекат и ствара се простор за пародирање различитих епистемолошких перспектива. Ипак, тај јаз никад није био толико дубок као у модерном добу, кад се дешавају радикалне промене на готово свим друштвеним плановима. Криза људске свести доводи до прилагођавања дотадашњих уверења, вредности и идеја новом поретку и стању ствари. У модернизму ништа није онако како се чинило у дотадашњој књижевној традицији: идеал веродостојности као покушај да се поништи и негира расцеп између стварности и фикције који је доминирао естетиком и филозофијом, сада се одбацује. Књижевна конвенција се пародира с циљем да се докаже њена удаљеност и сукоб са стварношћу. Пародија се, осим

тога, постиже отуђењем и извештаченошћу, високом стилизацијом и естетизацијом: књижевне конвенције су само средства естетизма, стваралачког умећа и прераде. Писац слави своју моћ да створи нову слику, а за основни параметар се узима неприродност и одступање од уобичајеног и прихватљивог.

Управо у том контексту се истиче лик и дело Рамона Марије дел Ваље-Инклана, који је модернички култ извештачености и естетицизма довео до врхунца. Анализом пишневог целокупног дела у постављеном тематском оквиру, долази се до закључка да је његова основна одлика и идеја водиља било разуверење, указивање на разлаз између очекивања, идеала и анахроности традиције и конвенције, с једне, и новонастале стварности, с друге стране. Да би постигао свој циљ, писац изокреће како женске тако и мушке родне улоге, наслеђене обрасце понашања ставља у контекст нове свести у којој постају излишни и апсурдни. У тој димензији се огледа и субверзивност његових женских ликова. Кроз процес онеобичавања, неверодостојности па чак и кроз илузију самосвести, Ваље-Инклан ствара јунакиње које глуме своје улоге: улоге заљубљених жена, архетипских слика, вештица, уметничких објеката.

Ваље-Инкланова филозофија књижевног лика знатно доприноси расветљавању његовог става и поетике женских ликова. Пре свега, основ естетике есперпента по којој је остао најпрепознатљивији, представљање књижевног лика као марионете луткарског позоришта, присутан је од његових најранијих дела. Отуђење ликова од улога наликује извештачености наметнутих покрета ликовима луткарског позоришта. Да би постигао тај ефекат, мора да се постави као ауторитет над својим ликовима: он је тај који у потпуности управља њиховом вољом, поступцима, речима. Та моћ му омогућује да врши своје модерничке експерименте: да се поиграва родним улогама и идентитетима, да женске ликове користи као пасивне објекте на које ће пројектовати сексуалне табуе или фетише мушких ликова или да испољава театралност и ексцентричност као делове свог идентитета. Чак и у познијим делима, када јунакиње делују као да усвајају слободну вољу, само су пишневе гласноговорнице, начин да писац испољи личне ставове по питању тема које су га заокупљале. Другим речима, женски ликови су увек у функцији пишневе намере да критикује како књижевност тако и свет око себе.

Неколико је главних појмова који могу расветлити Ваље-Инкланов приступ женским ликовима. Осим основне теорије ликова, засноване на тријади *супериорност аутора*, *естетски квијетизам* и *филозофски идеализам*, помоћу знања која нуди феминистичка критика, могуће је разумети идеолошке хоризонте и перспективе којима се служио при њиховом обликовању. Тако, пишнев култ извештачености заснован на кемп естетици долази до нарочитог изражаја, комбинујући се с концептом мушког погледа, као и свих импликација које проистичу из тога: жена као улога, жена као објект, жена као идеолошка функција.

На основу истакнутих особина и улога у одређеном делу, женски ликови у Ваље-Инклановом стваралаштву могу да се поделе у опште типове, иако сваки од њих у себи сажима подтипске варијације. Сврставање женских ликова у ове категорије помаже у проналажењу законитости у њиховој карактеризацији и обликовању пишневе поетике женских ликова. Осим увиђања да су женски ликови пука књижевна конвенција, естетско средство и објект, те да се у тој извештачености и отуђењу крије и њихов субверзивни потенцијал, проистиче да је писац био свестан мизогиније која је учествовала у обликовању постојећих слика жена у књижевности. Извргавање руглу, подсмевање и сатиризација мушких субјеката од стране женских, подразумева пишнев начин да

критикује романтичарске идеје мушко–женских односа. Ритуали удварања у којима се од жене очекује да буде освојена, несвесна освајачких мушкарчевих стратегија, те да постане жртва, постају сликовит начин да се представи женска перспектива. Наиме, јунакиње су свесне средстава којим мушкарци заводе и освајају жену као плен, те њихове потребе да се осете као освајачи или победници. Мушки субјект, изграђен око слике о себи у односу на супротност, негацију женског субјекта, постаје предмет подсмеха. У том подсмевању учествује и сам приповедач, стварајући гротескне мушке субјекте који се дефинишу искључиво у односу на конструкцију о томе шта жена није. Наиме, иако су и мушки и женски ликови пишчеве марионете, он свесно бира да жену стави у однос надмоћи према мушкарцу. Чак и када је јунакиња прерафаелски уметнички објект и статуа, надмоћна је у односу на мушкарца који све подређује њеном освајању. Коначан исход за жену, пак, јесте да она буде та која ће испаштати због често, у мањој или већој мери, трагичног исхода неуспелих покушаја завођења.

Слично као што неговање култа даме наилази да иронију самих јунакиња, култ одбране части је такође место сукоба традиције и модерности. Константне промене у друштву довеле су до еманципације жена и мушкараца, те је доба пишчевог стварања уједно и доба преиспитивања родних конструкција. Ослобађање окова прошлости и наметнутих идентитета, није пак протицало без отпора моралних ауторитета. Неретко заплети који се тичу удварања и одбране части представљају пишчев начин да ослика раскид са старим патријархалним вредностима. У каснијим пишчевим делима, женски ликови преузимају активну улогу у борби за своја права, а и мушки ликови полако напуштају застареле кодове понашања.

Наиме, могуће је уочити да је жена као пишчева књижевна конвенција саздана кроз родне улоге, с једне стране, и кроз стереотипне и архетипске конвенције, с друге. Када су родне улоге у питању, јунакиња се сагледава у односу на јунака или пак друштво, те њено усвајање, исмевање или одбацивање родних улога и образаца понашања долазе до изражаја у мушко–женским односима, нарочито у описаним пародијама култа удварања и одбране части. Када су, међутим, у питању стереотипне особине коришћене за карактеризацију, нарочито долазе до изражаја спиритуалност, мистичност, ирационалност, пасивност, али и ласцивност, површност и материјализам.

Женски ликови су обликовани по принципу добро и зло. Као што сваки тип има и своју негативну слику, тако и Ваље-Инклан ствара јунакиње у опозицији. То је приметно у сужејно сложенијим делима у којима постоји могућност стварања већег броја јунакиња. Нераскидива парадигма на којој су засновани женски ликови тиче се сексуалности и спиритуалности. Наиме, пишчеве јунакиње отелотворују парадокс који од њих захтева да помире две искључиве крајности. Постоји неколико начина на које то постижу: спиритуалност подразумева асексуалност, те су девице и старице често изузетно религиозне. Уколико су младе, онда су искушенице и спремају се за манастирски живот. Уколико су, пак, старе, онда су узорне и побожне моралне фигуре млађим женама. Жене зрелих година су готово увек жене ослобођених сексуалности, декадентног и паганског заноса. Њихов незасит хедонизам обавијен је нарцисоидношћу и прорачунатошћу. Конфликт код ових јунакиња је решен на прагматичан начин. Међутим, с тим у вези могуће је запазити и да јунакиње са снажним набојем спиритуалне енергије, било у младости или у старости, умиру насилним сексуалним чином, губе разум или пак извршавају самоубиство. Младе девице, иницијацијом у свет сексуалности бивају силоване и убијене, док старије побожне жене бивају силоване постхумно. Дешава се,

међутим, да се сексуалност и спиритуалност међусобно прожимају. Овакве јунакиње пате због тих околности, с обзиром на то да се не мењају кроз животна доба. Сваки покушај премошћавања тих поларности је осуђен на пропаст, те јунакиње доживљавају нервне кризе, хистеричне нападе, падају у грознице. Спиритуалност представља део страсти које се јунакиње не одричу, било свесно или не, те се у томе састоји њихова склоност ка мазохизму. Из оваквих обликовања и приказивања женских ликова произилази да је писац наклоњен декадентној јунакињи: оне су увек бледе, болесне, тихе, безвољне и побожне. Управо такве, међутим, представљају предмет похоте, изазивајући жељу за нарушавањем слике чедности и светости којом одишу.

Модернистички писци су жену описивали кроз религијску терминологију, било хришћанску било паганску, с циљем да истакну њене особине. Овај поступак је присутан и код Ваље-Инклана, који користи религију као неку врсту афродизијака. Наиме, писац описује женске ликове помоћу религијске терминологије која је резервисана за интимна, екстатична духовна искуства да би изразио еротско, сексуално задовољство. На тај начин недозвољена људска страст постаје замена за искрено, чисто, духовно осећање. Јунакиње су болешљиве и анксиозне, а узрок томе је сукоб између моралних интуиција и њихових сексуалних инстинката. Оне доживљавају потресну агонију због своје сексуалности и сукоба с религијским осећањем. Оне су, иако прелубнице, дубоко религиозне, а конфликт између та два поларитета главни је узрок заплета и њихове карактеризације.

Осим спиритуалности и побожности као особинама традиционално приписиваним женама, Ваље-Инклан им даје и димензију мистичности, видовитости и, често, везе с нечистим силама. Контакт с оноземаљским просторима јунакиње чини застрашујућим и моћним ђавољим свештеницама. Оне су, пак, мотивисане или жељом да ослободе своја знања или ситнијим циљевима попут постизања сопствене користи. У складу с пишчевом естетиком, и њихове улоге су неретко извештачене конвенције: или сазивају своје моћи по ритуалима и алхемијским рецептима, или су пак спиритисткиње и учеснице у квазинаучном шарлатанству. Неретко се њихова заводничка моћ тумачи као ђавоље дело, а понекад су то ликови добродушних проститутки које познају уметност читања судбине. Другим речима, овакве јунакиње служе као позадина на коју се пројектује све што је необјашњиво човековом уму, а иако је лик вештице и пророчице полако истиснут из књижевности, њихова бројност и разноликост као и значај за радњу, у чему се огледа њихова моћ, чине их јунакињама од изузетне важности у пишчевом делу.

Поред поседовања мистичних црта, везе с оноземаљским и спиритуалним доменом необјашњивих сила, Ваље-Инкланове јунакиње су често и носиоци хистерије и неуротичности, али су и ирационалне, сентименталне, инстинктивне и ентузијастичне. Њихов покушај херојства и интелектуалне афирмације наилази на покушаје обезвређивања, а некад и на покушаје изопштења из друштва. Опасност од интелектуалног ослобођења жене је уобичајен мотив за неповерења према њима, те иако изазивају дивљење мушких јунака, уједно се од њих зазире.

Ипак, с обзиром на то да стереотипи вуку корене из наметнутих и усвојених архетипских слика које се као интериоризоване слике испољавају у стварности, могуће је издвојити и неколико алегоричких јунакиња које су послужиле као инспирација Ваље-Инклану: то су библијски ликови Саломе и Јудите, Далиле, Еве и Лилит, као и Марије Магдалене. Штавише, њихове разноврсне обраде у другим књижевним делима бивају евоциране при описима, те су више него сугестивне. Оне, свакако, вуку корене и из паганских религија, те су честа алудирања на Венеру, Лотову жену, Дијану, Парке и

Кирку, Персефону.

Ваље-Инкланове јунакиње углавном нису индивидуализоване нити психолошки сложене и продубљене. Оне су представнице свих жена, а то какве ће бити зависи искључиво од пишневог тренутног естетског надахнућа. Под утицајем прерафаелиста, оне ће бити нестварне, анђеоске јунакиње, принцезе у рајском врту, чисте и чедне. Под утицајем романтичара и симболиста, оне су фаталне жене, окрутне и опасне, егзотичне и мистериозне тамнопуте заводнице, смештене у далеке америчке дивљине. Под утицајем декадентног расположења оне су старе служавке, смештене у носталгичну феудалну прошлост. Ако је, пак, писац заинтересован за теме из националне историје, доминираће супруге и мајке, монахиње и ратборне осветнице. Смештање радње у савремено доба, међутим, подразумева и употребу палих жена, оштроконци или поборница анархистичких идеја. Стварајући у средњовековном заносу, писац се окреће алегоричким јунакињама као симболима за читав људски род искушаван ђаволом, или ликовима вештице вођеним мрачним силама. Под упливом буржоаске књижевности и естетике реализма, писац ствара хировите прељубнице под законским притисцима брака и права на старатељство.

Део пишневог сензибилитета подразумевао је, између осталог, и коришћење женских ликова као лајтмотива кроз читаву његову књижевну трајекторију. Наиме, многе његове јунакиње се понављају кроз различита дела: оне су, стога, декор и функција. При том, потпуно су заменљиве неким другим подједнако декоративним и функционалним ликовима. Оне представљају део пишневе естетске панораме као непокретне слике којима се прави наративни мозаик. Еволуција женских ликова не постоји нити у оквиру једног дела нити ако се сагледа у укупности појављивања у пишневом стваралаштву. Јунакиње истог типа неретко представљају ревизију оних претходно створених, те је јасно да им је природа осмишљена као скуп особина, што још једном потврђује њихов типски и конвенционални карактер.

Ипак, писац неретко фаворизује одређени тип јунакиња у својим касним делима: тада ствара искључиво драму, погодну за кратак израз и деловање. Ове јунакиње су стога одлучније и спремније на предузимање конкретних корака за остварење својих идеја. Међутим, то их ипак не чини индивидуализованим ликовима, већ искључиво идеолошким средствима. Како се Ваље-Инкланова филозофија мења од сентиментализма и еротизма ка материјализму и идејама о родној равноправности, тако и његове јунакиње од идеализованих прељубница постају боркиње за лична права. Заокрет од младалачке носталгије и дечијих заноса ка усредсређивању на савремене теме и дешавања, одсликавају се на избор женских типова.

Многе Ваље-Инкланове јунакиње у себи сажимају већи број типова, мада је критеријум за сврставање подразумевао њихове доминанте улоге и особине. Осим тога, као што је и уочљиво, писац у свакој фази свог књижевног пута ствара све типове женских ликова. Упркос томе, могуће је уочити и да у зависности од хронолошке еволуције и жанра који пише у различитим фазама стваралаштва, више тежи ка употреби једних јунакиња у односу на друге. Примера ради, у првој фази стваралаштва, са снажним утицајем декадентизма, када негује првенствено причу и новелу, доминирају типови девице, заводнице, прељубнице и уметнице. У другој фази у којој доминира мистика и духовност у разним облицима, када се фокусира на драму и роман, заступљени су највише ликови мудре жене, супруге и мајке. У трећој, пак, фази, у највећој мери су присутни типови блуднице и ратнице.

У ранијим делима јунакиње су субмисивне и невине, рањиве пред опасностима

патријархалног друштва. У прелазној фази, пак, јунакињина патња постаје израженија те се раскида с пасивношћу и потчињеношћу. Ове јунакиње представљају наговештај женске противтрадиције, солидарности и уједињења насупрот дезинтеграцији патријархалног друштва. У есперпенту, међутим, представља се жена као жртва у невероватним пропорцијама и тиме се показује виши ниво политичке свести и дубље разумевање друштвене неправде. Судбина жена у последњим делима је прожета политичком, економском и друштвеном стварношћу живота у Шпанији: жена није више жртва декадентног маркиза, лутајућег бескућника или феудалног господара.

Женски ликови су у великом броју заступљени у Ваље-Инклановом стваралаштву, те се јављају не само као протагонисткиње већ и као колективни ликови. Њихова типологија је посве разноврсна: насупрот покушајима да се сведу на антагонизам фаталне и крхке жене, писац се служи женским ликовима свих друштвених слојева, старосних доби, физичких и интелектуалних карактеристика. У складу с његовом естетском еволуцијом, слика жене се мењала од слика принцепа и аристократкиња ка сликама свакодневних, чак маргинализованих жена. Међутим, с одређеним опрезом се може установити да његове јунакиње деле једну заједничку црту, а то је да нарушавају друштвене конвенције: често кроз прељубу, ванбрачну љубавну везу, проституцију, и као такве се појављују у свим пишчевим стваралачким етапама.

Кроз Ваље-Инкланову обраду женских ликова не проговара мизогинија, насупрот ономе што би се могло закључити по пишчевим изјавама или површним читањем. Штавише, његова књижевност обилује саосећањем и блаконаклоношћу према јунакињама. У извесним тренуцима, показује чак изузетну проницљивост у њихову психологију, те изненађује таквим запажањима. У свој извештачености женских ликова, писац је уверљив у својим портретима. Вешто се служи кратким и упечатљивим описима и репликама, устаљеним фразама којима се изнова враћа у намери да свој стил, израз и карактеризацију у што већој мери усаврши.

Рамон Марија дел Ваље-Инклан представља јединствену фигуру у шпанској књижевности те писца који се на напредан начин бавио женском сексуалношћу и друштвеним положајем. Квантитет његових јунакиња представља фактор од изузетне важности за спровођење њихове типолошке анализе, а који пружа могућност да се донесу релевантни закључци о модерничкој јунакињи уопште. Међу шпанским писцима, Ваље-Инклан је стварао не само најбројније, већ можда и најразноврсније и најразличитије женске ликове, што анализу његовог стваралаштва из тог угла чини нарочито занимљивом, али и захтевном.

Типолошке и идеолошке функције женских ликова омогућавају да се разоткрију механизми женске репресије како у друштву тако и у књижевној историји и естетици, и то на више нивоа. Пре свега, представљањем женских ликова кроз типолошке системе, указује се на ригидност женских слика у књижевности односно на њихову извештаченост, фиктивност и неодрживост. Откривање раскола који постоји између женског лика и стварне жене, нуди шансу за уништавање архетипа и стереотипа о женама. Потом, понирањем у књижевно-естетичка средства којима се женски ликови граде кроз указивање на шаблонско наслеђивање тих представа, доприноси се њиховој дестабилизацији.

Феминистичка анализа је занемарена не само по питању Ваље-Инкланових дела, већ и по питању модерничких дела уопште. Међутим, чињеница је да се, путем вишеслојне интеракције економских, политичких и религијских институција, производе

родни стереотипи који делују не само у материјалној, културној основи, већ и у измишљеним, фиктивним световима писаца. Књижевни текст открива специфичне категорије које се приписују мушкарцима и женама, као што су родно специфичан језик, архетипске наративне форме које подразумевају мушког протагонисту. Открива, између осталог, и на који начин родне категорије варирају у току времена у зависности од културолошких и историјских дешавања. Полазећи од разматрања родних односа међу ликовима у књижевном делу, феминистичка критика нуди мноштво перспектива на које се тај антагонизам одражава у сваком другом односу моћи. Родна разлика, штавише, толико је доминантан супстрат људског друштва и свести да на њој почива вишемиленијска традиција књижевности. Указивањем на привидност тог концепта кроз уочавање слике женâ у књижевности, досежу се нови нивои свести о динамици људског друштва. Осим тога, на чисто књижевнонаучном плану, међутим, стварањем типске мапе женских ликова отвара се простор новим тумачењима и читањима књижевног наслеђа.

Литература

Примарна литература

1. Ваље-Инклан 2002: Ramón del Valle-Inclán. *Obra completa I: Prosa; Obra completa II: Teatro, poesía, varia*. Madrid: Espasa.
2. —2007: Рамон дел Ваље-Инклан. *Sonate: сећања Маркиза де Брадомина*. Превела Нина Мариновић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
3. —2008a: Ramon del Valje-Inklan. *Srebrno lice*. Preveo Branislav Đorđević. Beograd: Čigoja štampa.
4. —2008b: Ramon del Valje-Inklan. *Orao u grbu*. Preveo Branislav Đorđević. Beograd: Čigoja štampa.
5. —2008c: Ramon del Valje-Inklan. *Romansa o vukovima*. Preveo Branislav Đorđević. Beograd: Čigoja štampa.
6. —2011: Рамон дел Ваље-Инклан. *Цвет светости*. Превела Биљана Буквић Исаиловић. Београд: Утопија.
7. —2016: Ramon del Valje-Inklan. *Čarobna lampa*. Prevela Biljana Isailović. Beograd: Klio.
8. —2022: Ramon del Valje-Inklan. *Tiranin Banderas: roman o vrućoj zemlji*. Prevela Ana Marković. Loznica: Karpos.

Секундарна литература

Историје књижевности

9. Гарсија Лопес 2001: José García López. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens Vives, pp. 643–647.
10. Дијас-Плаха 1962: Guillermo Díaz-Plaja. *Historia de la literatura española* (ed. 26). Barcelona: Ediciones La Espiga, pp. 463–490.
11. Окасар Ариса 1997: José Luis Ocasar Ariza. *Literatura española contemporánea*. Madrid: Editorial Edinumen, pp. 9–64.
12. Родригес Кањо 2009: Lina Rodríguez Cacho. *Manual de historia de la literatura española 2 – Siglos XVIII al XX (hasta 1975)*. Madrid: Castalia, pp. 233–235.

Студије

13. Адис & Салпер 1994: Mary K. Addis & Roberta L. Salper. “Modernism and Margins: Valle-Inclán and the Politics of Gender, Nation and Empire.” *Ramón del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Carol Maier & Roberta L. Salper (eds.). Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 104–129.
14. Алберка 2015: Manuel Alberca. *La espada y la palabra: Vida de Valle-Inclán*. Barcelona: Tusquets Editores.
15. Алонсо Иглесијас 1998: Begoña Alonso Iglesias. “Técnicas de caracterización de los personajes femeninos en las *Sonatas* de Valle-Inclán.” *Literatura modernista y tiempo del 98: Actas del congreso internacional*. Javier Serrano Alonso et al (eds.). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 231–243.
16. Бамонде Травесо 2009: Gloria Baamonde Traveso. “Perversión y maldad en algunas

- protagonistas valleinclanianas.” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 34, no. 3, pp. 731–749.
17. Батлер 1986: Judith Butler “Sex and Gender in Simone de Beauvoir’s *Second Sex*.” *Yale French Studies*, no. 72, pp. 35–49.
 18. —2010: Džudit Batler. *Nevolja s rodом: Feminizam i subverzija identiteta*. Prevela Andrijana Zaharijević. Beograd: Karpos.
 19. Бахтин 2000: Mihail Bahtin. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Milica Nikolić. Beograd: Zepter Book World.
 20. Баш 1974: François Basch. *Relative Creatures: Victorian Women in Society and the Novel, 1837–67*. London: Allen Lane, pp. 6–13.
 21. Бенсон 1989: Jackson J. Benson. “Steinbeck: A Defense of Biographical Criticism.” *College Literature*, vol. 16, no. 2, pp. 107–116.
 22. Бидер 1992: Marryellen Bieder. “Woman and the Twentieth-Century Spanish Literary Canon. The Lady Vanishes.” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 17, no. 1/3, pp. 301–324.
 23. —1994: Marryellen Bieder. “Woman Transfixed: Plotting the Fe/Male Gaze in *Rosarito*.” *Ramón del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Carol Maier & Roberta L. Salper (eds.). Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 154–177.
 24. Бовоар 1982: Simon de Bovoar. *Drugi pol I; Drugi pol II*. Prevela Zorica Milosavljević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
 25. Борнај 1995: Erika Bornay. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
 26. Брокоп-Маух 1995: Gudrun Brokoph-Mauch. “Salome and Ophelia: The Portrayal of Women in Art and Literature at the Turn of the Century.” *The Turn of the Century: Modernist and Modernity in Literature and Arts*. Christian Berg & Frank Durieux & Geert Lemout (eds.). Berlin: De Gruyter, pp. 466–475.
 27. Ваље-Инклан Алсина 2009: Javier Valle-Inclán Alsina. “Apuntes para una biografía de Josefina Blanco.” *Galegos*, no. 5, pp. 161–166.
 28. Велек 1959: Rene Wellek. “Hippolyte Taine’s Literary Theory and Criticism.” *Criticism*, vol. 1, no. 1, 1959, pp. 1–18.
 29. Вила 1994: Xavier Vila. *Valle-Inclán and the Theatre: Innovation in La cabeza del dragón, El embrujado, La marquesa Rosalinda*. Lewisburg: Bucknell University Press.
 30. Врен 2010: Heike Wrenn. “The Woman in Modernism.” *ELF*, vol. 2, pp. 9–13.
 31. Вулф 1995а: Virdžinija Vulf. *Sopstvena soba*. Prevela Jelena Marković. Beograd: Plavi jahač.
 32. —1995b: Virginia Woolf. “Professions for Women.” *Killing the Angel in the House: seven essays*. London: Penguin Books, pp. 1–9.
 33. Гамбини 1992: Daniella Gambini. “Tipología femenina fin-de-siècle en las *Sonatas* de Valle-Inclán.” *Suma valleinclaniana*. John P. Gabriele (ed.). Barcelona: Anthropos, pp. 599–611.
 34. —1994: Daniella Gambini. “*Octavia Santino* de Valle-Inclán: Un dúplice problema de fidelidad.” *IV Encuentros complutenses en torno a la traducción*. M. Raders & M. Gaitero (eds.). Madrid: Editorial Complutense, pp. 491–508.
 35. Гебријел 1995: John P. Gabriele. “Gender in the Mirror: A Feminist Perspective on the *Esperpento* de *La hija del capitán*.” *Revista Hispánica Moderna*, vol. 48, no. 2, pp. 307–314.
 36. Гомес Абало 2004: María Angeles Gómez Abalo. “Personajes farsescos en *La reina castiza*, de Valle-Inclán.” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 29, no. 3, pp. 619–

647.

37. Гонсалес дел Ваље 1973: Luis T. González del Valle. "Aspectos temáticos y técnicos de *Rosita* de Valle-Inclán." *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 22, no. 2, pp. 328–337.
38. —1986: Luis T. González del Valle. "La parodia del honor castizo en *La Generala*: Un caso de prolepsis ideológica." *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 11, no. 3, pp. 279–293.
39. —1990: Luis T. González del Valle. *La ficción breve de Valle-Inclán: hermenéutica y estrategias narrativas*. Barcelona: Anthropos.
40. —2006: Luis T. González del Valle. "Rosita, primer esperpento." *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 31, no. 3, pp. 832–869.
41. Гранд 1894: Sarah Grand. "The New Aspect of the Woman Question." *The North American Review*, vol. 158, no. 448, pp. 270–276.
42. Гринблат 1990: Stephen Greenblatt. "Resonance and Wonder." *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 43, no. 4, pp. 11–34.
43. Гринфилд & Сахаријас 1968: Sumner Greenfield & Anthony Zahareas. "The Development of Valle-Inclán's Work." *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works*. Anthony N. Zahareas (ed.). New York: Las Americas Publishing, pp. 35–40.
44. Дајкстра 1988: Bram Dijkstra. *Idols of Perversity: Fantasies of Female Evil in Fin-de-Siècle Culture*. London: Oxford University Press.
45. Даулинг 1979: Linda Dowling. "The Decadent and the New Woman in the 1890's." *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 33, no. 4, pp. 434–453.
46. Дејвис 1994: Catherine Davies. "Venus Impera? Women and Power in *Femeninas* and *Epitalamio*." *Ramón del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Carol Maier & Roberta L. Salper (eds.). Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 129–154.
47. Доерти 1983: Dru Dougherty. *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*. Eugenio Suárez Galbán (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos.
48. —1987: Dru Dougherty. "Theater and Eroticism: Valle-Inclán's *Farsa y licencia de la reina castiza*." *Hispanic Review*, vol. 55, no. 1, pp. 13–25.
49. —2007: Dru Dougherty. "¡Mi cuerpo es mío!": La lucha por la autonomía en *Ligazón* (1926), de Valle-Inclán." *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 32, no. 3, pp. 603–624.
50. Елман 1968: Mary Ellmann. *Thinking About Women*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
51. Ендрјус 1991: Jean Andrews. "Saints and Strumpets: Female Stereotypes in Valle-Inclán." *Feminist Readings on Spanish and Latin-American Literature*. L. P. Condé & S. M. Hart (eds.). New York: The Edwin Mellen Press, pp. 27–37.
52. Еплтон Агијар 2001: Sarah Appleton Aguiar. "To Arche the Type or Not to Arche the Type." *The Bitch is Back: Wicked Women in Literature*. Carbondale: Southern Illinois University Press, pp. 13–34.
53. Ескола 2010: Alfredo Baras Escolá. "Madama Collet, Colette y Madame Colline." *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 35, no. 3, pp. 719–739.
54. Иглесијас Фејхо 1997: L. Iglesias Feijoo. "Valle-Inclán y el mundo en torno." *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de literatura*, no. 2, pp. 29–44.
55. Иригаре 1990: Lis Irigare. „Taj pol koji nije jedan." Preveo Aleksandar Zistakis. *Gledišta*, no. 1–2, pp. 9–16.
56. —2014: Лис Иригаре. "Χόρη: Млада девица, зеница ока." *Speculum другог: жена*.

- Превела Сања Милутиновић Бојанић. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, pp. 189–193.
57. Јунг 2003: Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*. Београд: Атос.
 58. Кабањас 2000: Pilar Cabañas. “Genología/género: Claves codificadoras/tipos y arquetipos femeninos en el teatro de Valle-Inclán.” *Valle-Inclán (1898–1998): Escenarios*. Margarita Santos Zas (ed.). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 413–447.
 59. Карейро 2003: Sandra Domínguez Carreiro. “Josefina Blanco, una mujer olvidada.” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 28, no. 3, pp. 669–689.
 60. Касадо 2005: Miguel Casado. *Ramón del Valle-Inclán*. Barcelona: Ediciones Omega.
 61. Кастро Делгадо 2003: Delgado, Luisa Castro. “Los personajes masculinos en el relato galante de Valle-Inclán.” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 28, no. 3, pp. 518–538.
 62. —Кастро Делгадо 2008: Luisa Castro Delgado. “Valle-Inclán, entre Aristóteles y Frye.” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 33, no. 3, pp. 423–443.
 63. Катанео 1988: María Teresa Cattaneo. “Brujería para siluetas. Lectura de *Ligazón*.” *Valle-Inclán: Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Clara Luisa Barbeito (ed.). Barcelona: PPU, pp. 265–277.
 64. Киркпатрик 1972: Susan Kirkpatrick. “From *Octavia Santino* to *El yermo de las almas*: Three Phases of Valle-Inclán”. *Revista Hispánica Moderna*, vol. 37, no. 1/2, pp. 56–72.
 65. Кристева 1980: Julia Kristeva. “Word, Dialogue and Novel.” *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. L. S. Roudiez (ed.). New York: Columbia University Press, pp. 64–91.
 66. —1984: Julia Kristeva. *Revolution in Poetic Language*. Translated by Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
 67. Лев 2000: Leora Lev. “’Tis Pity She’s a Corpse: Modernism, Remembering, and Dismemberment in Valle-Inclán’s *Sonatas*.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 24, no. 3, pp. 473–490.
 68. Ленард 1999: Candyce Leonard. “Gendered Spaces in Two Dramatic Works by Valle-Inclán: *Cenizas* and *El yermo de las almas*.” *Nuevas perspectivas sobre el 98*. John P. Gabriele (ed.). Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, pp. 261–271.
 69. Ленсер 1986: Susan S. Lanser. “Toward a Feminist Narratology.” *Style*, vol. 20, no. 3, pp. 341–363.
 70. Лима 2003: Robert Lima. *The Dramatic World of Valle-Inclán*. Woodbridge, Suffolk, U.K.; Rochester, N.Y.: Támesis.
 71. Лион 1983: John Lyon. *The Theatre of Valle-Inclán*. New York: Cambridge University Press.
 72. Литвак 1979: Lily Litvak. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch.
 73. Лопес Мартинес 1985: Adelaida López Martínez. “El tema del honor: De la comedia al espectral.” *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 39, no. 1, pp. 19–31.
 74. Луреиро 2015: Ángel Loureiro. “*La Niña Chole*: El oriente americano y la trama panhispánica.” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 40, no. 3, pp. 995–1024.
 75. Мајер & Салпер 1994: Carol Maier & Roberta L. Salper. “Points of Departure”. *Ramón del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Carol Maier & Roberta L. Salper (eds.). Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 13–27.

76. Малви 2009: Laura Mulvey. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Leo Braudy & Marshall Cohen (eds.). New York: Oxford University Press, pp. 711–722.
77. Мареј 1973: Michele Murray. *A House Of Good Proportion: Images Of Women In Literature*. New York: Simon and Schuster.
78. Масип 1928: Paulino Masip. "La mujer en el hogar de los hombres célebres. En el hogar de Valle-Inclán." *Estampa*, vol. 1, no. 48, día 27.11, pp. 10–11.
79. Мекнели 2019: Amanda McNally. *The Gendering of Death Personifications in Literary Modernism: The Femme Fatale Symbol from Baudelaire to Barnes*. Johnson City: East Tennessee State University. Докторска дисертација.
80. Мод Боткин 1974: Amy Maud Bodkin. *Archetypal Patterns in Poetry*. London: Oxford University Press.
81. Неф 2013: Rachel Anna Neff. "Wild Women of the West: Courtship in Valle-Inclán's *Tula Varona* (1895)." *Weird Women, Strange Times: The Representation of Power Through Female Gender Portrayals in 19th and 20th Century Iberian Literature*. Riverside: University of California, pp. 18–45. Докторска дисертација.
82. Никл 1984: Catherine Nickel. "The Secret Of *La Marquesa Rosalinda*: From The Physical To The Metaphysical." *Hispanic Journal*, vol. 5, no. 2, pp. 75–87.
83. —1987: Catherine Nickel. "Recasting the Image of Fallen Women in Valle-Inclán's *Eulalia*." *Studies in Short Fiction*, vol. 24, no. 3, pp. 289–294.
84. —1989: Catherine Nickel. "The Relationship of Gender to Discourse in Valle-Inclán's *Augusta*". *Romance Notes*, vol. 30, no. 2, pp. 141–148.
85. —1991: Catherine Nickel. "Representation and Gender in Valle-Inclán's *Rosita*." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 25, iss. 3, pp. 35–55.
86. —1994: Catherine Nickel. "Valle-Inclán's *La Generala*: Woman as Birdbrain." *Ramón del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Carol Maier & Roberta L. Salper (eds.). Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 47–56.
87. —1999: Catherine Nickel. "Pale Hands and a Trickle of Blood: the Portrayal of Women in Valle-Inclán's *Rosarito* and *Beatriz*." *Nuevas perspectivas sobre el 98*. John P. Gabriele (ed.). Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, pp. 271–283.
88. Ортега и Гасет 1966: José Ortega y Gasset. "La *Sonata de Estío* de don Ramón del Valle-Inclán." *Ortega y Gasset. Obras completas I*. Madrid: Revista de Occidente, pp. 19–27.
89. Паолини 1986: C. Paolini. "Valle-Inclán's Modernistic Women: The Devout Virgin And The Devout Adulteress." *Hispanófila*, no. 88, pp. 27–40.
90. Пас 1980: Octavio Paz. "Romanticismo, modernismo, postmodernismo." *Historia y crítica de la literatura española VI: Modernismo y 98*. Francisco Rico & José Carlos Mainer (eds.). Barcelona: Editorial Crítica, pp. 65–68.
91. Пирсон & Поуп 1975: Carol Pearson & Katherine Pope. "Toward a Typology of Female Portraits in Literature." *Cea Critic*, vol. 37, no. 4, pp. 9–13.
92. —1976: Carol Pearson & Katherine Pope. *Who am I this time? Female Portraits in British and American Literature*. New York: McGraw–Hill Book Company.
93. Предмор 1994: Michael P. Predmore. "The Central Role of Sabelita in *Águila de blasón*: Toward the Emergence of a Radical Vision of Women in the Later Art of the Esperpento." *Ramón del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Carol Maier & Roberta L. Salper, (eds.). Lewisburg: Bucknell University Press. pp. 177–191.
94. Проп 2012: Vladimir Jakovlevič Prop. „Prilog istoriji pitanja." *Morfologija bajke*. Beograd:

- Biblioteka XX vek, pp. 10–33.
95. Рамирес Сантакрус 2008: F. Ramírez Santacruz. “Cadáveres y sexualidad en Valle-Inclán.” *Lectura y signo: revista de literatura*, vol. 1, 3, pp. 353–364.
 96. Рамос Ките 1983: Lourdes Ramos Kuethe. “El concepto del libertinismo en la narrativa temprana de don Ramón del Valle-Inclán.” *Hispanic Journal*, vol. 4, no. 2, pp. 51–63.
 97. Рејеро 2000: Carlos Reyero. “La mujer, divino artificio. Trascendencia y frivolidad en la imagen finisecular de la feminidad.” *Valle-Inclán (1898–1998): Escenarios*. Margarita Santos Zas (ed.). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 3–28.
 98. Робинсон 1985: Lillian S. Robinson. “Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon.” *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Elaine Showalter (ed.). New York: Pantheon Books, pp. 105–121.
 99. Роџерс 1966: Katherine M. Rogers *The Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature*. Seattle: University of Washington Press.
 100. Рубин 1975: Gayle Rubin. “The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex.” *Toward an Anthropology of Women*. Rayna R. Reiter (ed.). New York: Monthly Review Press, pp. 157–210.
 101. Рубио Хименес & Деањо Гамаљо 2011: Jesús Rubio Jiménez & Antonio Deaño Gamallo. *Ramón del Valle-Inclán y Josefina Blanco: el pedestal de los sueños*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
 102. Савала 1996: Iris M. Závala. “Fin de siglo y modernidad: urdimbre metafórica del cuerpo.” *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) III: La mujer en la literatura española. Modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad*. Iris M. Závala (ed.). Barcelona: Anthropos, pp. 115–161.
 103. Салинас 1980: Pedro Salinas. “98 frente al modernismo.” *Historia y crítica de la literatura española VI: Modernismo y 98*. Francisco Rico & José Carlos Mainer (eds.). Barcelona: Editorial Crítica, pp. 53–56.
 104. Салпер 1988: Roberta L. Salper. *Valle-Inclán y su mundo: Ideología y forma narrativa*. Amsterdam: Rodopi.
 105. —1994: Roberta L. Salper. “Vínculos rotos: hijas y padres en *Martes de carnaval* de Valle-Inclán.” *De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto*. John P. Gabriele (ed.). Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 56–67.
 106. Сантос Зас 2008: Margarita Santos Zas. “De Raquel a la Niña Chole: historia de un prototipo femenino.” *Estudios hispánicos II: Literatura*. Mianda Ciova & Anca Crivat (eds.). Bucarest: Editura Universitatii din Bucaresti, pp. 91–110.
 107. Сибреиро 2008: Estrella Cibreiro. “Entre el dinamismo ideológico y el estatismo filosófico: La aproximación al género y a la mujer en la obra de Valle-Inclán.” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 33, no. 3, pp. 444–468.
 108. Сиксу 2006: Елен Сиксу. „Смех медузе.” Превела Сања Милутиновић Бојанић. *ProFemina*, vol. 10, no. 43/45, pp. 67–83.
 109. Скот & Тили 1975: Joan W. Scott & Louise A. Tilly. “Women’s Work and the Family in Nineteenth-Century Europe.” *Comparative Studies in Society and History*, vol. 17, no. 1, pp. 36–64.
 110. Смит Русел 2014: Elizabeth Smith Rousselle. *Gender and Modernity in Spanish Literature: 1789–1920*. London, New York: Palgrave Macmillan US.
 111. Сонтаг 1999: Susan Sontag. “Notes on Camp.” *Camp: Queer Aesthetics and the*

- Performing Subject: a Reader*. Fabio Cleto (ed.). Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 53–65.
112. Спајрес 1998а: Robert C. Spires. *Transparent Simulacra: Spanish Fiction, 1902–1926*. Columbia: University of Missouri Press, pp. 35–48.
113. —1998b: Robert C. Spires. “Modernidad y mujer: la ficción española del principio del siglo XX.” *Iberoamericana* (1977–2000), vol. 22, no. 3/4 (71/72), Iberoamericana Editorial Vervuert, pp. 190–205.
114. Сперати Пињеро 1972: E. Susana Speratti-Piñero. “Los brujos de Valle-Inclán.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 21, no. 1, pp. 40–70.
115. Столер 1984: Robert J. Stoller. “Preface.” *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity*. London: Karnac Books, pp. v–xii.
116. Суфас 1994: Christopher Soufas Jr. “With This Ring: Woman as Revolutionary Inseparable in Goya’s *Caprichos* and Valle-Inclán’s *Tirano Banderas*.” *Ramón del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Carol Maier & Roberta L. Salper (eds.). Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 222–239.
117. Умпјер 1992: Gustavo Umpierre. “Ocultismo y alegoría en la *Marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán.” *Suma valleinclaniana*. John P. Gabriele (ed.). Barcelona: Anthropos, pp. 507–525.
118. Фервел 1975: Marilyn R. Farwell. “Virginia Woolf and Androgyny.” *Contemporary Literature*, vol. 16, no. 4, pp. 433–451.
119. Фергусон 1981: Mary Anne Ferguson. *Images of Women in Literature*. Boston: Houghton Mifflin.
120. Феререс 1956: Rafael Ferreres. “Los límites del modernismo y la generación del noventa y ocho.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 73 (enero 1956), pp. 66–84.
121. Фернандес Ривера 2015: Enrique Fernández Rivera. “Las dos celestinas de *Las galas del difunto* de Valle-Inclán.” *Celestinesca*, no. 39, pp. 181–196.
122. Фрај 1979: Nortrop Fraj. *Anatomija kritike*. Zagreb: Naprijed.
123. Фрау 2016: John Frow. “Type.” *Character & Person*. London: Oxford University Press, pp. 109–149.
124. Херес Феран 1992: Carlos Jérez Ferrán. “Mari-Gaila y la espiritualización de la materia: Una revaloración de *Divinas palabras* de Valle-Inclán.” *Neophilologus*, vol. 76, iss. 3, pp. 392–408.
125. Хименес 1980: Juan Ramón Jiménez. “Modernismo en América y España.” *Historia y crítica de la literatura española VI: Modernismo y 98*. Francisco Rico & José Carlos Mainer (eds.). Barcelona: Editorial Crítica, pp. 62–65.
126. Хофман 2007: Joan M. Hoffman. “‘She Loves with Love That Cannot Tire’: The Image of the Angel in the House across Cultures and across Time.” *Pacific Coast Philology*, vol. 42, no. 2, pp. 264–271.
127. Циплијаускаите 1994: Biruté Ciplijauskaitė. “The Role of Language in the Creation of Valle-Inclán’s Female Characters.” *Ramón del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Carol Maier & Roberta L. Salper (eds.). Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 77–88.
128. Шоуволтер 1977: Elaine Showalter. “The Female Tradition.” *A Literature of Their Own: British Women Writers from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, pp. 3–37.
129. —1981: Elaine Showalter. “Feminist Criticism in the Wilderness.” *Critical Inquiry*, vol. 8, no. 2, pp. 179–205.

130. —1985: Elaine Showalter. “The Feminist Critical Revolution”. *New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Elaine Showalter (ed.). New York: Pantheon Books, pp. 3–19.
131. —2009: Elaine Showalter. “A Criticism of Our Own: Autonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory (1989).” *Feminist Redux: an Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn Warhol-Down & Diane Price Herndl (eds). New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 92–113.
132. —2012: Elaine Showalter. “Towards a Feminist Poetics”. *Woman Writing and Writing About Women*. Mary Jacobus (ed.). London, New York: Routledge, pp. 22–42.
133. s.n. 1897: “El papel vale más”; “Petitorios.” *Gedeón*, no. 76, día 22.04, p. 3.

Приручници

134. Бреганте 2003: Jesús Bregante. “Valle-Inclán: Ramón María del.” *Diccionario Espasa: Literatura española*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 1005–1007.
135. Гебријел 2002: John Gabriele. “Valle-Inclán: Ramón María del (1866–1936): The Image of Women in His Theatre.” *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*. Pérez J. & Ihrle M. (eds.). Westport, Conn.: Greenwood Press, pp. 634–636.
136. Кеј 1997: Sara E. Quay. “Gynesis.” *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*. Elizabeth Kowaleski Wallace (ed.). Garland: Routledge, p. 268.
137. Константиновић 1986: Zoran Konstantinović. „Manirizam.” *Rečnik književnih termina*. Dragiša Živković (ur.). Beograd: Institut za književnost i umetnost, pp. 409–410.
138. Марголин 2007: Uri Margolin. “Character.” *Cambridge Companion to Narrative*. David Herman (ed.). London: Cambridge University Press, pp. 66–80.
139. Хаке 1997: Sabine Hake. “Femme fatale.” *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Friederike Eigler & Susanne Kord (eds.). New York: Greenwood Press, pp. 163–165.

Биографија ауторке

Биљана Скопљак је рођена 24.05.1993. године у Београду. Основне студије завршила је на Катедри за иберијске студије на Филолошком факултету у Београду, а похађала их је од 2013. до 2017. године. Мастер студије је завршила на истој катедри 2018. године, радом „Етика и естетика у *Страшним комедијама* Рамона Марије дел Ваље-Инклана.” Потом је уписала докторске студије из области књижевности на Филолошком факултету у Београду.

Током основних и мастер студија била је стипендисткиња „Фонда за младе таленте” у оквиру Министарства за омладину и спорт. На докторским студијама је била стипендисткиња Министарства за просвету, науку и технолошки развој и укључена у рад пројекта „Књиженство: теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године.” Током академске 2019/2020. године била је ангажована као докторандкиња-сарадница на часовима вежбања на предмету Шпанска књижевност 7 и Шпанска књижевност 8.

У домаћим часописима *Липар*, *Анали филолошког факултета*, *Свеске*, *Књиженство*, објавила је неколико радова посвећених како Рамону Марији дел Ваље-Инклану, тако и женама писцима на нашем подручју, укључујући Зофку Кведер, Лелу Давичо и Анђу Петровић. Током наставе и истраживања спроведених на докторским студијама упознала се с феминистичком књижевном теоријом и критиком, те је њена дисертација покушај да сједини ту врсту знања са стваралаштвом Рамона Марије дел Ваље-Инклана.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Биљана Скопљак

Број досијеа: 18033/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Типологија и идеолошке функције женских ликова у делима Рамона Марије дел Ваље-Инклана”

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду, _____

Потпис аутора

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског рада**

Име и презиме аутора: Биљана Скопљак

Број досијеа: 18033/Д

Студијски програм: Језик, књижевност, култура

Наслов рада: „Типологија и идеолошке функције женских ликова у делима

Рамона Марије дел Ваље-Инклана”

Ментор: проф. др Владимир Карановић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, _____

Потпис аутора

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић” да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Типологија и идеолошке функције женских ликова у делима Рамона Марије дел Ваље-Инклана”

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство — некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство — некомерцијално — без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство — некомерцијално — делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство — без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство — делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

У Београду, _____

Потпис аутора

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство — некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство — некомерцијално — без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство — некомерцијално — делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство — без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство — делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора и начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног типа.