



Eldi Grubišić Pulišelić

VJEŠTICE „ZLATNIH DVADESETIH“.

(Re)interpretacija mita o novoj ženi u
književnom narativu Mele Hartwig



Eldi Grubišić Pulišelić

Vještice „zlatnih dvadesetih“.

IZDANJA FILOZOFSKOG FAKULTETA SVEUČILIŠTA U SPLITU
EDITIONES FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS SPALATENSIS

Nakladnik

Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet

Poljička cesta 35, 21000 Split

Odgovorna urednica

prof. dr. sc. Ina Reić Ercegovac

Recenzenti

prof. dr. sc. Srećko Jurišić

prof. dr. sc. Slavija Kabić

Lektura i korektura

Neli Mindoljević

ISBN (Tisak): 978-953-352-115-2

ISBN (Online): 978-953-352-150-3

Tiskano izdanje odobrilo Vijeće Filozofskog fakulteta u Splitu odlukom od 18. travnja

Online izdanje odobrilo Vijeće Filozofskog fakulteta odlukom od 17. lipnja 2026.



Eldi Grubišić Pulišelić

Vještice „zlatnih dvadesetih“.
(Re)interpretacija mita o novoj ženi u
književnom narativu Mele Hartwig



Split, 2024.

Sadržaj

1. Uvodno razmatranje: Mela Hartwig i (re)interpretacija mita o novoj ženi	7
2. Mela Hartwig (Beč, 1893. – London, 1967.): između književnog uspjeha i egzila	13
3. Nova žena 1920-ih godina: između mita i realnosti	18
4. Novela <i>Das Verbrechen</i> (Zločin)	25
5. Novela <i>Der phantastische Paragraph</i> (Fantastični paragraf)	45
6. Novela <i>Aufzeichnungen einer Häßlichen</i> (Zapisi jedne ružne žene)	68
7. Novela <i>Die Hexe</i> (Vještica)	89
7.1. Vještica kao žrtva/produkt mizoginije i identifikacijska figura ženske slobode	89
7.2. Žena – autsajderica – vještica	93
7.3. Progon vještica i/ili antisemitizam	118
8. Novela <i>Das Kind</i> (Dijete)	122
9. Roman <i>Das Weib ist ein Nichts</i> (Žena je jedno ništa)	142
10. Roman <i>Bin ich ein überflüssiger Mensch?</i> (Jesam li ja suvišno ljudsko biće?)	180
11. Zaključno razmatranje: Vještice „zlatnih dvadesetih“	213
12. Literatura	221
12.1. Primarna literatura:	221
12.2. Sekundarna literatura:	221

*Ovu knjigu posvećujem svojoj majci
jer me je naučila voljeti sebe.
I vještice.*

1. Uvodno razmatranje: Mela Hartwig i reinterpretacija mita o novoj ženi

U fokusu ovog istraživanja nalazi se (re)interpretacija mita o novoj ženi u književnom narativu austrijske spisateljice Mele Hartwig. Literarna djela koja čine korpus za interpretaciju i analizu u prije definiranu kontekstu predstavljaju autoričina paradigmatiska prozna ostvarenja koja su nastala u razdoblju tzv. „zlatnih dvadesetih“ i/ili ih tematiziraju.¹

Razdoblje „zlatnih dvadesetih“, koje otprilike traje između 1924. i 1929., predstavlja kratku, ali intenzivnu epohu radikalnih društvenih promjena, kreiranja novih, dotad nezamislivih sadržaja i mogućnosti, ali paralelno s tim i naglašenih (socijalnih) razlika, suprotnosti i dubokih napetosti.² Nakon ratne katastrofe, na društvenu scenu stupa jedna nova generacija koja, u snažnom kontrastu prema fenomenu patnje i smrti, promovira hedonizam, što rezultira bogatim noćnim životom

1 Autorica se, nakon glumačke karijere, uspijeva afirmirati unutar književne i kulturne javnosti novelom *Das Verbrechen (Zločin)*, za koju 1927. dobiva uglednu književnu nagradu. Već 1928. tu istu novelu objavljuje kao dio zbirke *Ekstasen (Ekstaze)*, u kojoj su objavljene ukupno četiri novele, i to sljedećim redoslijedom: *Das Verbrechen (Zločin)*, *Der phantastische Paragraph (Fantastični paragraf)*, *Aufzeichnungen einer Häßlichen (Zapisi jedne ružne žene)* i *Die Hexe (Vještica)*. Uz navedene književne tekstove, ovim istraživanjem obuhvaćena je i novela *Das Kind (Dijete)*, koja se tematski i vremenski uklapa u odabrani korpus. Osim novela, u razmatranje su uzeta i dva autoričina romana, *Das Weib ist ein Nichts* (Žena je jedno ništa) objavljen 1929. i *Bin ich ein überflüssiger Mensch? (Jesam li ja suvišno ljudsko biće?)* koji je nastao početkom 1930-ih, ali se autorica u njemu, između ostaloga, bavi razdobljem „zlatnih dvadesetih“, odnosno mitom o „novoj ženi“.

2 O temeljnim karakteristikama „zlatnih dvadesetih“ vidi opširnije: Joachim Mohr; Frank Patalong; Eva-Maria Schnurr, „Vorwort“. U: Joachim Mohr; Frank Patalong; Eva-Maria Schnurr (ur.), *Deutschland in den Goldenen Zwanzigern. Von schillernden Nächten und dunklen Tagen*, München, 2021., str. 11-13.

u gradovima poput Berlina i Beča.³ Tehnološki izumi usto mijenjaju svakodnevicu ljudi, dok masovni mediji, novine, časopisi, knjige i filmovi, promiču nove ideje i uzore, odnosno uvelike (su)oblikuju novu društvenu kulturu.⁴ Međutim, bilo bi pogrešno to razdoblje promatrati samo u svjetlu pozitivnih trendova jer je ono imalo i svoje negativne strane: siromaštvo i glad, velik broj ratnih invalida i nastanak organiziranoga kriminala. Kolaps staroga društvenog uređenja otvorio je prostor novim ideologijama i individualnim ambicijama koje su se često agresivno nametale kroz atentate i političko nasilje kao instrumentarij kojim se jedna, u ratu stasala generacija, koristila za rješavanje svojih problema. Dakle, uza zlatnu stranu, dvadesete su imale i željezno naličje; bile su to gladne, brutalne i mračne godine.⁵

Izraz „zlatne dvadesete“ nije se koristio tijekom drugog desetljeća 20. stoljeća, već se pojavio tek 1950-ih i uobičajeno se odnosi samo na život u velikim gradovima.⁶ Krajem 1918. godine žene su dobile ne samo pasivno, već i aktivno biračko pravo, ali su usprkos tomu, patrijarhalne strukture ostale gotovo netaknute.⁷ U Weimarski ustav ušla je formulacija da, muškarci i žene “u osnovi imaju ista građanska prava i obveze”, čime se, paradoksalno, ograničila tek uspostavljena jednakost.⁸

3 O burnome noćnom životu, odnosno različitim oblicima zabave u Berlinu tog razdoblja vidi: Fiona Ehlers, „Berlin bei Nacht“. U: Joachim Mohr; Frank Patalong; Eva-Maria Schnurr (ur.), *Deutschland in den Goldenen Zwanzigern. Von schillernden Nächten und dunklen Tagen*, München, 2021., str. 15-39. Vezano uz javni/društveni/poslovni život žena u Beču vidi: Heike Herrberg; Heidi Wagner, *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*, Berlin, 2002.

4 Usp. Joachim Mohr; Frank Patalong; Eva-Maria Schnurr, „Vorwort“, str. 11-13.

5 Isto, str. 11-13.

6 Sigrun Anselm, „Emanzipation und Tradition in den 20er Jahren.“ U: Sigrun Anselm; Barbara Beck (ur.), *Triumph am Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*, Berlin, 1987., str. 253-274, ovdje str. 225.

7 Ellen de Visser, „Aspekte der gesellschaftlichen und politischen Situation von Frauen in der Weimarer Republik.“ U: Babara Dettermann; Ulrike Hammer; Doro Kiesel (ur.), *Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und Fünfziger Jahren*, Frankfurt am Main, 1991., str. 107-118, ovdje str. 108.

8 Ovakva formulacija u Weimarskom ustavu uzrokovala je burne rasprave u parlamentu. Dok su neki zastupnici u njoj vidjeli degradaciju ili potkopavanje jednakih prava, drugi su je smatrali opravdanom u kontekstu razlika među spolovima, što je odgovaralo i društveno ukorijenjenoj ideji o rodnom ulogama. Usp. Isto, str. 108-109.

Međutim, unatoč ustavnoj definiciji o ravnopravnosti spolova, žene po *Gradanskom zakoniku* (*Bürgerliches Gesetzbuch*), ostaju diskriminirane u građanskim pravima. Nastavio se primjenjivati zakon iz 1896., pa je bračno i obiteljsko pravo ostalo potpuno patrijarhalno organizirano.⁹ U Republici Austriji situacija je bila slična; unatoč izborenu biračkom pravu, žene su zakonski i dalje bile podređene maskulinoj moći.¹⁰ Na snazi je ostao konzervativni *Opći građanski zakonik* (*Allgemeines bürgerliches Gesetzbuch*) u kojemu je brak definiran kao mjesto zakonski legitimirane nejednakosti.¹¹ Sve to govori u prilog činjenici da su žene, usprkos postignutoj formalnoj ravnopravnosti, zadržale subordinirani položaj u društvenim i obiteljskim strukturama.

Mela Hartwig u gotovo svim svojim književnim djelima preispituje položaj i ulogu žena u demokratskom društvu nastalom nakon raspada Austro-Ugarske Monarhije i Njemačkog Carstva. Iako u noveli *Die Hexe* (Vještica) problematizira žensku poziciju u militarističko-klerikalnom svijetu 17. stoljeća, njezini se zaključci uvelike mogu primijeniti i na razdoblje koje nastupa nakon Prvoga svjetskog rata. Upravo stoga može se govoriti o „vješticama zlatnih dvadesetih“, o ženskim likovima koji su se, uglavnom nesvjesno, usudili prkositi društvenim očekivanjima i zbog toga bile stigmatizirane i zlostavljane, odnosno na simboličkoj razini „spaljene kao vještice“. Literarni svijet koji Hartwig

9 Prema Gradanskom zakoniku (Bürgerliches Gesetzbuch/BGB), muškarac je, na primjer, bio odgovoran za donošenje svih odluka koje su utjecale na zajednički bračni život. Žena se morala služiti muževim prezimenom i imala je zakonsku obvezu voditi zajedničko kućanstvo. Samo je muškarcu bilo dopušteno donositi odluke s pravnim učinkom (ili je za to mogao ovlastiti svoju ženu). Jednako tako, muškarac je jedini imao kontrolu nad imovinom i mogao je, bez prethodne obavijesti, raskinuti sve pravne odnose svoje žene, što je u konačnici značilo da je mogao odlučiti o tome hoće li žena raditi ili neće. Usp. Sabrina Melchior, *Die „Neue(n) Frau(en) in der Weimarer Republik*, Hamburg, 2013.

10 Heidi Niederkofler, „Die Krux mit der Gleichheit: Diskussionen um Geschlechtergleichheit im österreichischen Familienrecht der 1950er Jahre“, *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 20, 3 (2009), str. 108-133, ovdje str. 112.

11 Radi se o zakoniku koji je još od 1812. regulirao obiteljske odnose i muškarca proglašavao „glavom obitelji“. Do reforme obiteljskog zakona dolazi tek u 70-im godinama 20. stoljeća. Usp. Margret Friedrich, „Zur Genese der Stellung der Ehefrau im österreichischen Allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuch“, *L'homme : Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft*, 14, 1 (2003), str. 97-109, ovdje str. 102.

oblikuje u svojim djelima zrcali kompleksne povijesno-političke, ali i društveno-kulturne promjene u vidu, za žene, specifičnih mogućnosti i ograničenja „zlatnih dvadesetih“. Upravo takva književna perspektiva omogućava rekonstrukciju svakodnevice u jednoj (u javnom diskursu često idealiziranoj) epohi i odražava sumornu stvarnost koja se skriva u pozadini uspostavljene ustavne jednakosti žena i muškaraca.

Kritički oštro i umjetnički uspelo, Hartwig demistificira/dekonstruira društvenu strukturu koja se temelji na patrijarhalnim vrijednostima i očekivanjima, dok se ženama istovremeno tek deklarativno osigurava pravo na jednakost i slobodu. Ideal tzv. nove žene stoga se razotkriva kao mitski koncept; dok stupove društva i dalje sačinjava (neograničena) maskulina moć, emancipacija se pokazuje kao kontinuirani proces koji nije završio stjecanjem (nekih) političkih prava. Interpretacija i analiza odabranih novela i romana otkriva da se u autoričnim književnim tekstovima, uzroci nejednakosti i diskriminacije, između ostaloga, identificiraju i u (ne)skrivenim institucionalnim/državnim mehanizmima kojima se ženu definiralo kao inferiornu.

Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće pojavljuje se gotovo nepregledan broj (kvazi)znanstvenih tekstova koji se bave „stvarnom prirodom“ žene; među najprominentnije predstavnike takvih djela spadaju Otto Weininger, Sigmund Freud, Julius Möbius, Richard von Krafft-Ebing i Bernhard A. Bauer.¹² Žensko se tijelo patologizira i dijagnosticira se tzv. „bolest žena“.¹³ Upravo Weiningerove tvrdnje iz studije *Geschlecht und Charakter (Spol i karakter)* predstavljaju možda i najupečatljiviju ilustraciju svjetonazora sukladno kojemu je žena, obilježena spolno-reproduktivnom funkcijom, smatrana deficitarnom u odnosu na muškarca i njegovu svestranu, stvaralačko-misaonu prirodu. Zahvaljujući djelu s kojim se proslavio, Weininger se bez pretjerivanja može nazvati

12 O međuovisnosti antropoloških i književnih tekstova vidi: Stephanie Catani, *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg, 2005., str. 9-11.

13 Isto, str. 19.

jednim od najvećih teoretičara mizoginije u povijesti.¹⁴ Sigmund Freud utemeljuje psihoanalizu¹⁵ u kojoj se još jednom potvrđuje položaj žene kao objekta; proučavaju se uzroci ženine inferiornosti, dok je muškarac znanstvenik i/ili liječnik koji postavlja dijagnozu.¹⁶ Paradigmatičnim istraživanjima u području ženskih nervnih bolesti u tom razdoblju predstavlja tadašnja teorija hysterije koja, prekoračivši znanstveni diskurs, dolazi u samo središte društvene pozornosti.¹⁷ Freudove teorije predstavljaju revoluciju u neuropatološkim istraživanjima; simptomi hysterije klasificirani su kao odraz potisnute seksualnosti, pa se može zaključiti da se teorija hysterije etablira kao pokušaj tumačenja žene u „njezinoj patološkoj prirodi“.¹⁸ U psihoanalizi se seksualnost žene, ali i njezin identitet, tumače u svjetlu tzv. nedostatka, tj. anatomske razlike u odnosu prema muškarcu.¹⁹

Hartwig u svojim književnim tekstovima nesumnjivo kritizira Freudove i Weiningerove mizogine tendencije²⁰ propitujući ulogu

14 Nike Wagner, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt/M., 1982., str. 169-184.

15 Hans-Martin Lohmann, *Sigmund Freud zur Einführung*, Hamburg, 2002., str. 30.

16 Naravno da doprinos Sigmunda Freuda i značenje psihoanalize nadilaze izdvojene segmente koji su zanimljivi u odnosu na književni narativ Mele Hartwig.

17 Pojam hysterija prisutan je preko 2000 godina, prvi ga je koristio Hipokrit, i to kao opisni naziv za poremećaj u kojemu maternica uzrokuje različite simptome. Krajem 19. stoljeća javlja se veliko zanimanje za hysteriju koji se, sukladno patrijarhalnom svjetonazoru, izjednačava s pojmom femininosti, što je bilo polazište i Sigmunda Freuda. Vidi detaljnije: Sigmund Freud, „Zur Psychotherapie der Hysterie.“ U: Sigmund Freud; Josef Breuer, *Studien über Hysterie*, Leipzig, Beč, 1895., str. 257.

18 Stephanie Catani, *Das fiktive Geschlecht*, str. 23-33.

19 Ponajviše kroz Freudovo formuliranje Edipova kompleksa i zavisti zbog penisa. Po njemu se temeljni sukob odnosi na incestuozne želje koje dijete u toj fazi ima prema roditelju suprotna spola te ih potiskuje. Muška falusna faza, poznata pod nazivom Edipov kompleks, uključuje majku kao objekt dječakove ljubavi. Ženska falusna faza, poznata pod nazivom Elektrin kompleks, uključuje ljubav djevojčice prema ocu. Djevojčice u toj fazi razvijaju negativne osjećaje prema majci i zavist zbog penisa jer postaju svjesne činjenice da im penis nedostaje. Usp. Sigmund Freud, „Über die weibliche Sexualität.“ U: Alexander Mitscherlich; Angela Richards; James Strachey (ur.), *Sigmund Freud Studienausgabe*, Band 5: *Sexualleben*, Frankfurt/M., 1972., str. 281.

20 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, Wien, 2002., str. 57.

žene u novome demokratskom društvu, odnosno različite mogućnosti i ograničenja razvoja ženskog identiteta. Njezine junakinje po svojim vanjskim karakteristikama često predstavljaju tzv. novu ženu, ali ostaju zarobljene u projekciji ženstvenosti konstruirane sukladno prije spomenutim kulturološkim i (kvazi)znanstvenim teorijama. Interpretacija i analiza otkrivaju da se društveno (re)pozicioniranje moderne žene u javnom prostoru zapravo događa paralelno s njezinom depersonalizacijom, što rezultira nastankom mita bez stvarnog sadržaja.²¹ Istovremeno se pokazuju različiti modeli političke moći koji omogućavaju hegemoniju muškaraca u javnom životu, ali i zadržavanje tradicionalnih/patrijarhalnih (unutar)obiteljskih odnosa.

U ovom se istraživanju preispituje način na koji Mela Hartwig interpretira stvarnost nove žene i razotkriva da je ona nesumnjivo zakoračila u imaginarni prostor individualizirane slobode i autonomije, ali istovremeno ostala zarobljena u konzervativnim strukturama i (kvazi)znanstvenim teorijama. Upravo u tom svjetlu odnos žene prema novim mogućnostima pokazuje se kao ambivalentan, jednako kao i odnos novonastala demokratskog društva prema ženi. Stoga se, kao polazište, nameće teza da se u književnom narativu Mele Hartwig mit o novoj ženi (re)interpretira i time generira/projicira oštra kritika strukturalne dvosmislenosti nove žene, koja se, na simboličkoj razini, može percipirati kao ishodište modernog „lova na vještice“.

21 Katharina Sykora, „Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre.“ U: Katharina Sykora; Annette Dorgerloh; Ada Raev (ur.), *Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg, 1993., str. 9-24, ovdje str. 11-16.

2. Mela Hartwig (Beč, 1893. – London, 1967.): između književnog uspjeha i egzila

Mela Hartwig rođena je 1893. u Beču kao Melanie Herzl. Njezin otac, sociolog i kulturno-politički pisac židovskog podrijetla, Theodor Herzl, konvertirao je 1895. na katolicizam te je tom prilikom promijenio prezime u Hartwig.²² Autorica je odrasla bez majke jer je nakon razvoda roditelja živjela s ocem, što se često povezuje s radikalnom kritikom mita o majčinstvu u mnogim njezinim djelima.²³ Nakon studija pjevanja i glume, započinje graditi karijeru glumice u različitim austrijskim i njemačkim kazalištima gdje igra uloge problematičnih i psihopatoloških ženskih likova, nalik onima koje će kao književnica konstruirati u svojim novelama i romanima.²⁴ Autorica u rodnom Beču završava Konzervatorij 1921. godine i dobiva glumačke angažmane u Beču, Olomoucu²⁵ i Berlinu. Između ostalih uloga, glumila je Ibsenovu Heddu Gabler, Hofmannstahlovu Elektru, Wedekindovu Lulu, Grillparzerovu Židovku iz Toleda i Wildeovu Salomé.²⁶ Njezinu glumačku karijeru prekida udaja za Roberta Spiru, austrijskog odvjetnika

22 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 140.

23 Isto, str. 140.

24 Sigrid Schmid-Bortenschlager, „Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen“, *Modern Austrian Literature*, 12, 3-4 (1979), str. 77-95, ovdje str. 91.

25 Njemački naziv je Olmütz.

26 Sigrid Schmid-Bortenschlager, „Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen“, str. 91.

židovskog podrijetla s kojim se seli u Graz.²⁷ Iako će do kraja života objavljivati pod djevojačkim prezimenom Hartwig, u različitim izvorima spominje se i kao Mela Spira.²⁸

Može se reći da Mela Hartwig udajom završava glumačku, ali započinje uspješnu spisateljsku karijeru²⁹ i prva je žena koja 1927. godine osvaja nagradu na književnom natječaju časopisa *Die literarische Welt* (*Svijet književnosti*).³⁰ O važnosti nagrade govori i podatak da je Alfred Döblin bio član žirija.³¹ Svoju prvu knjigu, zbirku novela i kratkih priča pod naslovom *Ekstasen* (*Ekstaze*)³², objavljuje kod bečkog izdavača *Paul Zsolnay*³³ 1928. godine u nakladi od 5000 primjeraka.³⁴ Knjigu je prvotno htjela nazvati *Opsjednute* (*Besessene*), ali je pod utjecajem izdavača promijenila naslov.³⁵ *Julius-Reich-Preis*, nagradu koja se u Beču dodjeľivala mladim piscima i slikarima³⁶, osvaja 1929. godine, kad izlazi i

27 Usp. Bettina Fraisl: *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 139-147.

28 Manje je poznato da je Hartwig pisala i poeziju, pa je njezina pjesma „Erkenntnis“ objavljena 1918. u njemačkom časopisu *Jugend*. Vidi opširnije: Mirjam Springer, „Der letzte Versuch. Mela Hartwigs Lyrikband ‘Spiegelungen’ (1953)“, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 239 (2023), str. 55-66.

29 Autorica dobiva 1929. u Beču tzv. „Julius-Reich-Preis“, nagradu za mlade pisce i slikare. Usp. Evelyn Fast, *Das Frauenbild der 20er Jahre – Literarische Positionen von Irmgard Keun, Marieluise Fleißer und Mela Hartwig*, Paderborn, 2006., str. 69.

30 Nagradu je osvojila za novelu *Das Verbrechen* (*Zločin*), a član žirija bio je Alfred Döblin. Cilj književnog natječaja bio je otkrivanje novih talenata. Usp. Isto, str. 69-70.

31 Isto, str. 69-70.

32 Zbirku je prvotno nazvala *Besessene* (*Opsjednute*), ali je izdavač predložio novi naslov, što je autorica prihvatila. Usp. Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 140.

33 Time je postala prva austrijska spisateljica kojoj je izdavač Paul Zsolnay objavio knjigu jer su dotad objavili samo prijevode francuske književnice Colette i američke autorice Fannie Hurst. Usp. Isto, str. 139.

34 Usp. Murray G. Hall, *Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil*, Tübingen, 1994., str. 177.

35 Stefanie Rinke, „Zur Politik toxischer und nicht-toxischer Ekstasen“, *Kritische Berichte*, 38, 4 (2010), str. 29-38, ovdje str. 29.

36 Evelyn Fast, *Das Frauenbild der 20er Jahre – Literarische Positionen von Irmgard Keun, Marieluise Fleißer und Mela Hartwig*, str. 69.

njezin prvi roman pod naslovom *Žena je jedno ništa* (*Das Weib ist ein Nichts*).³⁷ Roman je izazvao veliko zanimanje; preveden je na talijanski jezik te je postojao interes i za filmsku adaptaciju s Gretom Garbo u glavnoj ulozi.³⁸ Moglo bi se reći da time završava sretno razdoblje njezine književne karijere jer sljedeći roman neće uspjeti objaviti.³⁹ Politička situacija u Austriji početkom 30-ih godina 20. stoljeća nikako joj nije išla u prilog, pa izdavač *Paul Zsolnay* odbija objaviti roman pod naslovom *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* (*Jesam li ja suvišno ljudsko biće?*). Za Hartwig nastupaju teška i nesigurna vremena u kojima se mora suočiti s posljedicama antisemitizma i eskalirajuće moći nacionalsocijalističke ideologije, što za nju, između ostalog, znači nemogućnost daljnjeg objavljivanja.⁴⁰ Promijenjeni ukus književne publike, ali prije svega nova kulturna politika koja nastaje kao posljedica političkih okolnosti, odjednom je kao ženu židovskih korijena čine nepodobnom književnicom. Zabrane, progoni i sustavno uništavanje kulture povezane s autorima židovskog podrijetla i/ili protivnicima režima, za nju, kao i za mnoge druge pisce, ima dalekosežne posljedice.⁴¹ Svjesna toga da je odlazak u egzil jedina opcija, Mela Hartwig u pratnji svog supruga

37 Roman je prvotno nazvala *Figurine*, ali je pristala promijeniti naslov po sugestijama izdavača Felixa Coste. Usp. Murray G. Hall, *Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil*, str. 177.

38 Taj je projekt pokrenula Gertrude Grunwald koja je za potrebe filmske kompanije Metro-Goldwyn-Mayers iz New Yorka pripremala scenarij, međutim, do realizacije samog projekta nikada nije došlo, vjerojatno i dijelom zbog zaoštavanja političke situacije. Usp. Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 142.

39 Walter Fähnders, „Über zwei Romane, die 1933 nicht erscheinen durften. Mela Hartwigs ‘Bin ich ein überflüssiger Mensch?’ und Ruth Landshoff-Yorcks ‘Roman einer Tänzerin’“. U: Axel E. Walter (ur.): *Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Interne*, Amsterdam, 2004., str. 161-190, ovdje str. 162-165.

40 Novelu *Das Wunder von Ulm*, koju se može smatrati upozorenjem na pogrom nacionalsocijalista, objavljuje 1936. kod pariškog izdavača *Editions du Phénix*. O problemima s objavljivanjem novog romana vidi: Isto, str. 162-165.

41 Osim što su Mela Hartwig i njezin suprug Rober Spira oboje bili židovskog podrijetla, on je usto kao odvjetnik branio protivnike nacionalsocijalizma, komuniste i socijaliste. Usp. Marijke Box, „Unzeitgemäßes aus dem Exil. Zu Mela Hartwigs Nachkriegsroman ‘Inferno’“, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 239 (2023), str. 47-54, ovdje str. 47.

odlazi u Veliku Britaniju gdje preživljavaju baveći se poučavanjem i novinarstvom.⁴² Zanimljivo je da u egzilu upoznaje Virginiju Woolf koja joj pomaže pronaći posao, ali i osloboditi njezina muža nakon internacije.⁴³ Međutim, usprkos nekim tvrdnjama da su bile u prijateljskim odnosima, dnevnički zapisi poznate engleske književnice otkrivaju da su ipak bile samo poznanice.⁴⁴

Životna priča Mele Hartwig predstavlja paradigmatički primjer utjecaja političkog egzila na pisce: iako i dalje umjetnički aktivna u različitim medijima, književnosti i slikarstvu, Hartwig do kraja svog života ostaje živjeti u Londonu u ulozi (gotovo) anonimne intelektualke.⁴⁵ Kao što je to nerijetko bio slučaj i kod drugih austrijskih i njemačkih pisaca u emigraciji, njezino ime nestaje iz književne i kulturne javnosti.⁴⁶ Iako će nakon rata pokušati uspostaviti davno prekinute literarne veze s domovinom, u tome nažalost neće uspjeti. Kad joj dva desetljeća nakon završetka Drugoga svjetskog rata, za njezin 70. rođendan, u Austriji posvete radijsku emisiju, iz njezine zahvale može se zaključiti koliko je nestanak iz književne javnosti za nju bio bolan.⁴⁷ Iako London kao europska metropola pruža dovoljno prostora i mogućnosti za umjetničku afirmaciju, gubitak čitalačke publike za autoricu predstavlja

42 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 146.

43 Britanci su, u strahu od njemačke invazije, u ljeto 1940. internirali izbjeglice iz Trećeg Reicha. Usp. Gabriele Tergit, „Die Exilsituation in England“. U: Manfred Durzak (ur.), *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart, 1973., str. 135-144, ovdje str. 141.

44 Doris Hermanns, *‘Und alles ist hier fremd.’ Deutschsprachige Schriftstellerinnen im britischen Exil*, Berlin, 2022., str. 174-177.

45 U godinama egzila u Londonu (1938. – 1967.) intenzivno je slikala i pisala. U njezinoj ostavštini nalaze se tri neobjavljena romana i četvrti koji je ostao nedovršen. Usp. Evelyn Fast, *Das Frauenbild der 20er Jahre – Literarische Positionen von Irmgard Keun, Marieluise Fleißer und Mela Hartwig*, str. 70.

46 Upravo takvu sudbinu, odnosno da će njihovo književno stvaralaštvo u inozemstvu izgubiti značenje, „prorekao“ je Joseph Goebbels, propali književnik i Hitlerov ministar propagande. Usp. Sigrid Bock, „Roman im Exil – Entstehungsbedingungen, Wirkungsabsichten und Wirkungsmöglichkeiten.“ U: Sigrid Bock; Manfred Hahn (ur.), *Erfahrung Exil. Antifaschistische Romane 1933 – 1945*, Berlin/ Weimar, 1981., str. 8.

47 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 145.

nenadoknativ deficit. Nastavit će pisati u tišini svoje privatnosti, ali za života više neće objavljivati književna djela.⁴⁸ Vjerojatno se upravo zbog toga u kasnijim godinama posvećuje slikanju kao alternativnom mediju koji omogućava (samo)izražavanje izvan jezičnoga konteksta.

Mela Hartwig umrla je 1967. godine, razočarana dugogodišnjom umjetničkom izolacijom i ignoriranjem od austrijske literarne kritike. Trebalo je proći još tri desetljeća prije nego što se ponovno probudilo zanimanje za autoricu i njezino književno stvaralaštvo. Nakon desetljeća odvojenosti od čitalačke publike njemačkog govornog izraza, neprihvatanja i društvenog zaborava, autorica krajem 20. i početkom 21. stoljeća počinje nanovo pobuđivati interes, pa se neka njezina književna djela ponovno tiskaju, dok se druga objavljuju po prvi put.⁴⁹ Usporedno s tim javlja se i književno-teorijski interes za književni opus zaboravljene autorice koji rezultira određenom znanstvenom produkcijom, ali i književno-kritičkim osvrtima.

48 Evelyn Fast, *Das Frauenbild der 20er Jahre – Literarische Positionen von Irmgard Keun, Marieluise Fleißer und Mela Hartwig*, str. 70.

49 Npr. novo izdanje zbirke *Ekstasen* objavljeno je 1992.; prvo izdanje romana *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* objavljeno je 2001. i novo izdanje romana *Das Weib ist ein Nichts* objavljeno je 2002. godine.

3. Nova žena 1920-ih godina: između mita i realnosti

Prvi svjetski rat pokrenuo je dalekosežne društveno-političke konzekvencije i na mnogim poljima označio početak jedne nove epohe. U novonastalim demokratskim državama, Republici Austriji i Weimarskoj Republici, do značajnih promjena dolazi i na području emancipacije žena. Moglo bi se reći da se proces emancipacije intenzivira tijekom ratnih godina, što je u značajnoj mjeri posljedica nedostatka muške radne snage. Mnogi muškarci bili su, zbog odlaska na front, prisiljeni napustiti svoje poslove u gradovima i na selima te su njihova upražnjena mjesta velikim dijelom zauzimale žene.⁵⁰ One su uz tradicionalno ženske obavljale i tzv. tipično muške poslove⁵¹ što je rezultiralo kontinuiranim promjenama u rodnim odnosima i u konačnici dovelo do (re)formiranja muško-ženskih društvenih uloga. Već tijekom Prvoga svjetskog rata među mladim ženama afirmira se novi sustav vrijednosti utemeljen na društvenim zahtjevima i priznanju. Uloga pasivne žene, buduće majke i kućanice više se ne percipira kao jedino prihvatljiva, pa se artikulira potreba za samostvarenjem u širem društvenom kontekstu.⁵² Već početkom 20. stoljeća, na području Njemačke i Austrije, ženama se postupno dopuštalo pristupanje studiju i doktoratu.⁵³ Kao jedna od posljedica emancipacije žena, javlja se određeni fenomen koji

50 Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I.*, Cambridge, 2004., str. 168-173.

51 Ernst Bruckmüller, *Sozialgeschichte Österreichs*, München, 2000., str. 357.

52 Barbara Drescher, „Die ‘Neue Frau’“. U: Walter Fähnders; Helga Karrenbrock (ur.), *Autorinnen der Weimarer Republik*, Bielefeld, 2003., str. 163-186, ovdje str. 163.

53 Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*, Köln/ Weimar/ Beč, 2003., str. 120.

zahvaća muški dio populacije. U pitanju je tzv. kriza muškosti, odnosno strah muškaraca od gubitka prijašnjeg položaja. Oni su, po povratku iz rata, često bili šokirani promijenjenim rodnim ulogama i emancipiranim ženama.⁵⁴ Stoga se javljaju pokušaji vraćanja predratnih rodnihi odnosa, odnosno ponovnog uspostavljanja dominacije muškaraca u svim aspektima života.⁵⁵

Nakon Prvoga svjetskog rata na nacionalnim izborima sudjeluje i ženski dio populacije.⁵⁶ Žene birači prvi put glasaju na austrijskim nacionalnim izborima održanima 1919. godine, ali konzumacija općega biračkog prava označila je tek prvi korak u njihovoj stvarnoj participaciji u političkom životu.⁵⁷ U Weimarskoj Republici dobile su aktivno i pasivno biračko pravo krajem 1918., a početkom nadolazeće godine to su pravo prvi put konzumirale.⁵⁸ Nastupa razdoblje radikalnih promjena na području emancipacije: žene počinju sve aktivnije participirati u javnom životu, zapošljavaju se, studiraju i stječu građanska zanimanja. U skladu s novim načinom života, odnosno s tzv. novom ženom, moda i vanjski izgled počinju igrati značajnu ulogu i u medijima se pojavljuje ideal žene kratke.⁵⁹

54 Alfred Pfoser, „Verstörte Männer und emanzipierte Frauen. Zur Sitten- und Literaturgeschichte der Ersten Republik.“ U: Franz Kadrnoska (ur.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Beč, 1981., str. 205-222.

55 Françoise Thébaud, „Der Erste Weltkrieg. Triumph der Geschlechtertrennung.“ U: Françoise Thébaud (ur.), *20. Jahrhundert/Geschichte der Frauen*, br. 5, Frankfurt/New York/Paris, 1995., str. 33-91, ovdje str. 83.

56 Usp. Hedwig Richter; Kerstin Wolff, „Demokratiegeschichte als Frauengeschichte.“ U: Hedwig Richter; Kerstin Wolff (ur.), *Frauenwahlrecht. Demokratisierung der Demokratie in Deutschland und Europa*, Hamburg, 2018., str. 7-32.

57 Usp. Birgitta Bader-Zaar, „Die politische Partizipation der bürgerlich-liberalen Frauenbewegung in Österreich 1918–1934.“ U: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 26 (2015), 2, str. 93-117.

58 Gerhard Hirschfeld; Gerd Krumeich; Irina Renz (ur.), *1918. Die Deutschen zwischen Weltkrieg und Revolution*, Berlin, 2018., str. 195.

59 Fizički se izgled mijenja i tzv. androgina žena ulazi u modu. Usp. Alfred Pfoser, „Verstörte Männer und emanzipierte Frauen. Zur Sitten- und Literaturgeschichte der Ersten Republik“, str. 208.

Nova žena javlja se kao moderna projekcija ženstvenosti u dvadesetim godinama i može se identificirati kao fenomen u popularnoj kulturi i masovnim medijima u kontekstu već opisanih društveno-političkih promjena.⁶⁰ Svojevrсни raskid s tradicijom vidljiv je i u modi, odnosno u novim krojevima odjeće koji prate transformaciju iz tradicionalne u novu ženu.⁶¹ Moglo bi se zaključiti da ideal nove žene utjelovljuje kompleksnu preobrazbu pa se emancipirana žena afirmira u okvirima cjelokupnog napretka i modernizacije društva, što je naglašeno i u njezinu odnosu prema vanjskom izgledu/odijevanju.⁶² Međutim, osim pozitivnih, taj koncept sadrži i potencijalno negativne konotacije, pa nova žena može istovremeno biti promatrana i kao žrtva industrije ljepote i zabave.⁶³ Stoga se slika nove žene ponekad pojavljuje kao klišeizirana ženska i/ili muška fantazija, ali nerijetko i kao zastrašujuća vizija modernosti.⁶⁴ Pogled iz perspektive popularne kulture i masovnih medija pokazuje da nova žena zahvaljujući svome zanimanju, odnosno statusu zaposlene žene, sudjeluje u gospodarskom i javnom životu u ulozi producenta i konzumenta.⁶⁵

Promjene kroz koje su žene prolazile nisu uvijek bile utemeljene na njihovoj slobodnoj volji, već često definirane i diktirane nametnutim (novim) društvenim normama i sustavom vrijednosti. Upravo književna djela iz tog razdoblja omogućavaju rekonstrukciju ženske

60 Maren Lickhardt, „‘Uhu’, ‘Dame’, ‘Querschnitt’ oder: Von Keun bis Keilson – Männlichkeitskonzepte in den Zwanziger Jahren.“ U: Gregor Schuhen (ur.), *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*, Bielefeld, 2014., str. 131-154, ovdje str. 131.

61 Usp. Juliane Vogel, „Mord und Montage.“ U: Bernhard Fetz; Klaus Kastberger (ur.), *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*, Wien, 2003., str. 22-43.

62 Julia Bertschik, *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*, Köln, 2005., str. 181.

63 Katharina von Ankum, „Karriere – Konsum – Kosmetik. Zur Ästhetik des weiblichen Gesichts.“ U: Claudia Schmölders; Sander Gilman (ur.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln, 2000., str. 175-190, ovdje str. 179.

64 Vibeke Rützou Petersen, *Women and Modernity in Weimar Germany. Reality and its Representation in Popular Fiction*, New York, 2001., str. 136.

65 Maren Lickhardt, „‘Uhu’, ‘Dame’, ‘Querschnitt’ oder: Von Keun bis Keilson – Männlichkeitskonzepte in den Zwanziger Jahren“, str. 132.

svakodnevice koja zrcali poraznu istinu da briga o vlastitu izgledu i usklađenost s trendovima mode često nisu bili pitanje izbora, već prije nužna prilagođavanja zaposlenih žena određenome poslovnom miljeu.⁶⁶ Značajnu ulogu u tom kontekstu odigrali su i modni časopisi u kojima se stalno upozoravalo na vezu između poslovnog uspjeha i vanjskog izgleda žene.⁶⁷

Iako je neupitno da su žene u tzv. „zlatnim dvadesetim“ sve intenzivnije sudjelovale u javnom životu, pa čak i svojim fizičkim izgledom demonstrirale promjene⁶⁸, one su i dalje bile u subordiniranom položaju. Usprkos tomu što je tip zaposlene žene postao gotovo uobičajena pojava, status braka sporo se mijenjao, pa su udaja i rađanje djece, u društveno prihvaćenu smislu, i dalje zauzimali najviše mjesto na hijerarhijskoj ljestvici najpoželjnijih postignuća.⁶⁹ Zaposlenje se smatralo prikladnim samo za neudane žene, a zaposlenim ženama generalno su se povjeravali manje zahtjevni i lošije plaćeni poslovi, uz iznimno ograničene mogućnosti napredovanja. Službenice, prodavačice i tajnice najviše su odgovarale tipu tzv. nove žene, one su simbolizirale napredak Republike Austrije i Weimarske Republike, urbanost i njezin demokratski profil.⁷⁰ Neupitno je da nova žena kao ideal, odnosno poseban koncept ženstvenosti u javnom životu, nije u potpunosti odgovarala empirijskoj realnosti.⁷¹ Slika koja se o novoj ženi promicala u medijima često je bila idealizirana i u suprotnosti s njezinim realnim ekonomskim i socijalnim položajem. Usprkos idealizaciji nove žene, odnosno emancipirane moderne žene „zlatnih dvadesetih“ u medijima, njihov

66 Annegret Pelz, „City Girls im Büro. Schreibkräfte mit Bubikopf“. U: Julia Freytag; Alexandra Tacke (ur.), *Bubiköpfe und Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*, Köln, 2001., str. 35-54, ovdje str. 36.

67 Isto, str. 36.

68 Alfred Pfoser, „Verstörte Männer und emanzipierte Frauen. Zur Sitten- und Literaturgeschichte der Ersten Republik“, str. 208.

69 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 122.

70 Isto, str. 121.

71 Maren Lickhardt, „‘Uhu’, ‘Dame’, ‘Querschnitt’ oder: Von Keun bis Keilson – Männlichkeitskonzepte in den Zwanziger Jahren“, str. 132.

je položaj u realnosti bio težak i nesiguran. Pred njih su se postavljali monotoni, ali fizički i psihički iscrpljujući zadatci. Tajnice i službenice morale su po definiciji biti mlade i fizički privlačne, pa su one veliki dio svojih prihoda trošile na odjeću, nakit i kozmetiku, često na račun svoje prehrane.⁷²

Književnica Alice Rühle-Gerstel dala je zanimljivu definiciju stvarnoga društvenog položaja tajnica i službenica te ih ironično opisuje kao hibridni oblik nastao spajanjem proleterskog socijalnog položaja i građanskog svjetonazora.⁷³ Osim u uredima, žene su često radile kao prodavačice u robnim kućama jer se to zanimanje smatralo prihvatljivim za mlade građanske žene, dok je za djevojke iz radničke klase simboliziralo socijalni uspon.⁷⁴ Toliko je bio snažan kult mladosti da su zaposlene žene već s 30 godina smatrane prestarima za posao.⁷⁵ Žene su u svakom pogledu bile u ovisnom i podređenom položaju, a seksualno uznemiravanje na radnome mjestu nije bilo neuobičajeno.⁷⁶ Muška hegemonija osiguravala se različitim, često vrlo suptilnim mehanizmima, između ostaloga i utjecajem popularnih medija. Prototip zaposlenice također je zastupljen u filmovima u kojima se javlja lik elegantne prodavačice ili tajnice koja je svoju nekvalificiranost kompenzirala atraktivnošću te se naposljetku udala za svog šefa.⁷⁷ Upravo takva slika moderne, zaposlene žene, koja se na kraju udaje i za ljubav muškarca/

72 Maren Dorner; Katrin Völkner, „Lebenswelten der weiblichen Angestellten: Kontor, Kino und Konsum?“ U: Petra Bock; Katja Koblitz (ur.), *Neue Frauen zwischen den Zeiten*, Berlin, 1995., str. 84-111, ovdje str. 88.

73 Alice Rühle-Gerstel, *Das Frauenproblem der Gegenwart. Eine psychologische Bilanz*, Leipzig, 1932., str. 300.

74 Maren Dorner; Katrin Völkner, „Lebenswelten der weiblichen Angestellten: Kontor, Kino und Konsum?“ str. 86-87.

75 Isto, str. 91.

76 Elke Kupschinsky, „Die vernünftige Nephertete. Die ‘Neue Frau’ der 20er Jahre in Berlin.“ U: Jochen Boberg (ur.), *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, München, 1986., str. 164-173, ovdje str. 165.

77 Ute Frevert, *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt am Main, 1986., str. 176-177.

obitelji dobrovoljno odriče karijere, doprinijela je učvršćivanju patrijarhalne strukture društva.

Usprkos svim tim promjenama, građanski zakonici i konzervativna sudska praksa i dalje su muškarcima osiguravali povlašteni položaj.⁷⁸ Ustavom deklarirana jednakost žena ostala je, u stvarnom životu, u vrlo ograničenim okvirima. Prema restriktivnom zakonu o braku muškarac je imao pravo odlučivati u svim stvarima koje se odnose na život u zajednici,⁷⁹ pa je većina žena nakon udaje odustajala od karijere. U tom razdoblju bilježi se i veliki broj ilegalnih pobačaja.⁸⁰ Po članku 218. Kaznenog zakona, pobačaj se kažnjavao zatvorskom kaznom.⁸¹

Nova žena predstavljala je simbol modernizacije Weimarske Republike, pa su se s njom povezivale i nove tehnologije, novi ekonomski koncepti i masovni mediji.⁸² U skladu s novim načinom života, moda počinje igrati značajnu ulogu u životima žena te se u medijima promiče ideal mršave, androgine žene kratke kose koja uživa u plesu i sportovima.⁸³ Modna i kozmetička industrija prepoznale su tip nove žene pa su se mnoge reklamne kampanje obraćale baš toj ciljanoj skupini.⁸⁴ Početkom dvadesetih godina modne konvencije su postajale sve važnije i omogućile ženama da se oslobode haljina koje su prekrivale svaki komadić njihove kože. Umjesto toga žene su, uz bob frizuru, nosile

78 Petra Bock, „Zwischen den Zeiten – Neue Frau und die Weimarer Republik.“ U: Petra Bock; Katja Koblitz (ur.), *Neue Frauen zwischen den Zeiten*, Berlin, 1995., str. 14-37, ovdje str. 17.

79 Gisela Brinker-Gabler, „Selbstständigkeit und/oder Liebe: Über die Entwicklung eines Frauenproblems in drei Romanen aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts.“ U: Maria Böhmer (ur.), *Frauen sehen ihre Zeit*, Mainz, 1984., str. 41-53, ovdje str. 51.

80 Atina Grossmann, „The New Woman and the Rationalization of Sexuality in Weimar Germany.“ U: Ann Barr Snitow (ur.), *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, New York, 1983., str. 153-169, ovdje str. 157.

81 Elke Kupschinsky, „Die vernünftige Nephertete. Die ‘Neue Frau’ der 20er Jahre in Berlin“, str. 171.

82 Barbara Drescher, „Die ‘Neue Frau’“, str. 169.

83 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 123

84 Maren Dorner; Katrin Völkner, „Lebenswelten der weiblichen Angestellten: Kontor, Kino und Konsum?“, str. 104.

kratke suknje ili kostime s hlačama i time nisu samo slijedile kratkotrajni modni hir, već i uzdrmale uspostavljene rodne stereotipove.⁸⁵

Iz svega navedenog proizlazi zaključak da je dvadesetih godina osmišljena i preko masovnih medija proširena slika žene koja je mnogima poslužila kao uzor i koja se od tradicionalne žene razlikovala po svojim vanjskim i unutarnjim svojstvima.⁸⁶ Kroz fizički izgled konstruirao se i obilježavao identitet nove žene, ona je bila je moderno odjevena, imala je modernu frizuru i šminkala se,⁸⁷ dok je u karakternom smislu bila hrabra i samostalna.⁸⁸ Nova žena bila je spremna voditi život pun sadržaja, pa se inspirirala novim urbanim svijetom slobodnog vremena, na primjer odlaskom u kino i plesom.⁸⁹ Suprotno idealiziranoj slici nove žene, realnost je za većinu žena 1920-ih bila drukčija i daleko od glamurozna načina života i propagirane (financijske) neovisnosti.

Već krajem dvadesetih godina, istodobno s velikom ekonomskom krizom, započinje proces demontiranja novih rodničkih odnosa sve glasnijom kritikom ženskog rada i drugih simbola jednakosti.⁹⁰ Početkom tridesetih godina takvi se glasovi intenziviraju i promjene postaju vidljive čak i u novoj modi koja se okreće prema „konzervativnim ženskim oblicima“.⁹¹ Stoga se može zaključiti da je ideal nove žene, odnosno fenomen moderne ženstvenosti trajao vrlo kratko; već 1933. započinje razdoblje nametanja konzervatizma i ujedno na simboličkoj razini, kao i u stvarnosti, završava razdoblje „kratkih sukanja, kratke kose i vitkih nogu“.⁹²

85 Liane Schüller, *Vom Ernst der Zerstreuung: schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik*, Tübingen, 2006., str. 39.

86 Elke Kupschinsky, „Die vernünftige Nephertete. Die ‘Neue Frau’ der 20er Jahre in Berlin“, str. 164.

87 Isto, str. 168.

88 Walter Fähnders, *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, Stuttgart, 2010., str. 239.

89 Isto, str. 239.

90 Sabine Rohlf, „Der Bruch 1933: Die ‘Neue Frau’ im nationalsozialistischen Deutschland und im Exil“. U: Walter Fähnders; Helga Karrenbrock (ur.), *Autorinnen der Weimarer Republik*, Bielefeld, 2003., str. 257-277, ovdje str. 257.

91 Isto, str. 258-259.

92 Barbara Drescher, „Die ‘Neue Frau’“, str. 163.

4. **Novela *Das Verbrechen* (Zločin)**

U fokusu novele *Das Verbrechen* (Zločin)⁹³ nalazi se psihopatološki odnos između psihijatra dr. Zube i njegove kćeri Agnes koji završava repozicioniranjem njihovih uloga, odnosno zamjenom pozicije žrtve i zlostavljača. Naslov novele može se tumačiti dvostruko jer označava ocoubojstvo do kojeg dolazi na njezinu kraju, ali i psihoanalizu kojoj je protagonistica bila izložena i koja dovodi do njezina psihičkog i emocionalnog sloma. Zahvaljujući upravo takvu naslovu, naratološka i semantička ambivalencija postaju konstitutivni element cijele priče.⁹⁴ Hartwig u ovoj noveli otkriva (ne)skriven mehanizme kojima se ženu definira kao inferiornu i time osigurava njezino podređivanje muškom autoritetu. Na prijelazu stoljeća pojavljuje se veliki broj tekstova koji se bave ženskom biti, njezinom prirodom, ulogom i položajem.⁹⁵ Sigmund Freud utemeljuje psihoanalizu u okviru koje se seksualnost žene, ali i njezin cjeloviti identitet, promatraju u kontekstu anatomske razlike između spolova.⁹⁶ Hartwig literarizira svijet u kojemu se instrumentalizira psihoanaliza da bi se žena potvrdila kao objekt, dok muškarac znanstvenik i/ili liječnik postavlja dijagnozu kojom određuje njezinu sudbinu. U noveli se, korak po korak, inscenira postupak

93 Ovo je poglavlje djelomično već objavljeno u sljedećim radovima: Eldi Grubišić Pulišelić, „Žena je jedno ništa’ Mele Hartwig: Feminizam u književnom narativu postimperijalnog naslijeđa“. *Književna smotra*, 188, 2 (2018), str. 95-103.; Eldi Grubišić Pulišelić, „(Psiho)patološki fenomeni u ‘Ekstazama’ Mele Hartwig“, *Anafora: Časopis za znanost o književnosti*, VIII, 2 (2021), str. 379-399.

94 Marijke Box, „‘Es ist, als ob du mich schlägst.’ Das tragische Spiel um Scham, Schuld und Gewalt in Mela Hartwigs ‘Das Verbrechen’“, *IZGOnZeit. Onlinezeitschrift des Interdisziplinären Zentrums für Geschlechterforschung*, 6 (2017), str. 23-38, ovdje str. 35.

95 Stephanie Catani, *Das fiktive Geschlecht*, str. 19.

96 Hans-Martin Lohmann, *Sigmund Freud zur Einführung*, str. 30.

kojim nasilna retorika uzrokuje razvoj patologije, odnosno jednu mladu ženu pretvara u pacijenticu s dijagnozom histerije. Protagonistica Agnes Zuba naposljetku će ustrijeliti svog oca i time srušiti i posljednji privid normalnosti, da bi zakoračila u budućnost koja je, usprkos sve-mu, manje bolna od opasne zone koju je ostavila za sobom.⁹⁷ Može se zaključiti da lik monstroznog oca/liječnika potječe iz ekspresionizma i predstavlja spoj predodžbe o taštom znanstveniku i tradicionalnog patrijarhalno-autoritarnog oca obitelji.⁹⁸

U djelu se pokazuje progresivni razvoj depersonalizacije ženskog lika tijekom okrutna eksperimenta motivirana Freudovom teorijom psihoanalize. Iako se u središtu ove novele nalazi motiv Elektrina kompleksa⁹⁹, odnosno incestuozna ljubav kćeri Agnes prema ocu dr. Egonu Zubi, detaljna analiza teksta na različitim razinama pokazuje da je unutarnji konflikt poznat iz psihoanalize, preuzet samo kao okvir dekonstrukcije ženskog identiteta izgrađena na temelju mizoginih teorija. Psihijatar kao sljedbenik i reprezentant Freudovih teorija svoju kćer pretvara u taokinju i skrivajući se iza autoriteta znanosti, obiteljski dom pretvara u prostor represije. On time postaje začetnik i nositelj psihopatološke igre unutar koje predstavlja dvostruku moć jer je autoritarni „pater familias“ – samohrani roditelj koji u potpunosti dominira životom svog djeteta, ali i liječnik koji provodi eksperiment i kojemu psihoanaliza služi kao okvir unutar kojeg vlastitoj kćeri postavlja dijagnozu Elektrina kompleksa.¹⁰⁰ Agnes, odrasla u sjeni njegova autoriteta, u početku je šokirana tom hipotezom, ali je s vremenom prihvaća i time joj daje legitimitet. Književna inscenacija Elektrina kompleksa ne

97 Gisela von Wysocki, „Mit weiblicher Wissbegier nach dem Unbekannten greifen. Das aufsässige Instrumentarium der Mela Hartwig“, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 239 (2023), str. 3-11, ovdje str. 4.

98 Walter Erhart; Heinz-Peter Schmiedebach, „Hysterie, Blut und ‘Das Verbrechen’. Rätselhafte Verflechtungen von Literatur und Psychiatrie“, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 239 (2023), str. 12-22, ovdje str. 13.

99 Karl Gustav Jung uveo je termin Elektrin kompleks kao pandan muškom Edipovu kompleksu. Freud je odbacio njegov pojam i koristio je pojam ženski Edipov stav.

100 Hans-Martin Lohmann, *Sigmund Freud zur Einführung*, str. 17-18.

može se smatrati pukom reprodukcijom psihoanalitičke teorije jer se u tekstu dekonstruiraju pretpostavke psihoanalize dok se na različitim naratološkim razinama kruži oko motiva ocubojstva koji se nalazi u fokusu radnje.¹⁰¹

Iako je već na početku novele portretirana kao psihopatološki lik jer danima leži u mraku svoje zaključane sobe i intenzivno razmišlja o samoubojstvu, Agnes u dijalozima s ocem postupno otkriva uzroke svoje depresije. Zaštićen autoritetom psihijatra, njezin otac naziva je svojom „najtežom pacijenticom“ i time zadržava u poziciji objekta/žrtve svog eksperimenta. Junakinja postaje taokinjom njegove „igre“, odnosno okrutne manipulacije koja se temelji na stalnoj izmjeni raspoloženja i kontinuiranom (re)definiranju njihova odnosa.¹⁰² Dr. Zuba konstantno mijenja obrazac ponašanja i diskurs kojim se služi na relaciji otac – kći pa u određenom trenutku demonstrira roditeljsku brigu i ljubav, da bi potom promijenio svoje ponašanje u optuživanje, ponižavanje, distanciranje i odbijanje.¹⁰³ Ambivalentni položaj žrtve unutar fenomena „igre“ dodatno je potenciran time što protagonistica izvan toksične atmosfere vlastita doma naizgled živi uobičajenim djevojačkim životom.¹⁰⁴ Usprkos tomu što u javnosti pokazuje samosvijest tipičnu za građansku djevojku „zlatnih dvadesetih“, usklađenu s mitom o novoj ženi, Agnes se ne uspijeva oduprijeti očevu eksperimentu/zlostavljanju. To ne znači da junakinja nije svjesna svoje pozicije u procesu psihoanalize kojoj je podvrgnuta; ona artikulira svoju sumnju kroz zastrašujuću sliku u kojoj samu sebe percipira kao tijelo koje leži na stolu za seciranje, dok njezin otac/psihijatar krvavim rukama kopa po njezinoj utrobi.¹⁰⁵ Zuba protagonisticu u potpunosti tretira kao objekt medicinskog

101 Marijke Box, „‘Es ist, als ob du mich schlägst.’ Das tragische Spiel um Scham, Schuld und Gewalt in Mela Hartwigs ‘Das Verbrechen’“, str. 24.

102 Isto, str. 27.

103 Isto, str. 27.

104 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 154.

105 O semantici krvi vidi: Walter Erhart; Heinz-Peter Schmiedebach, „Hysterie, Blut und ‘Das Verbrechen’. Rätselhafte Verflechtungen von Literatur und Psychiatrie“, str. 23.

eksperimenta pa joj uz Elektrin kompleks dijagnosticira i tzv. histeriju, pojam koji se može smatrati polazišnom točkom psihoanalize.¹⁰⁶ On stalno mijenja perspektivu iz koje analizira psihu svoje kćeri, ali i svoj identitet iz kojeg nastupa pa se u jednom trenutku postavlja kao otac koji želi zaštititi svoje dijete, a potom kao muškarac koji je promatra kao seksualni objekt. Hartwig pokazuje da muškarac predstavlja autoritet koji ženi postavlja dijagnozu psihopatološkog poremećaja i određuje njezinu sudbinu: život, smrt ili zatvaranje u umobolnicu.

U noveli se pojavljuju tri različite, djelomično suprotstavljene, a djelomično nadopunjavajuće naratološke perspektive: prvo na razini psihologizirane interne fokalizacije kroz Agnes, potom na razini heterodijegetičkog pripovjedača i djelomično eksterne fokalizacije kroz lik oca koji nudi vlastitu naraciju vođenu psihoanalitičkim teoretiziranjem.¹⁰⁷ Novela započinje i završava motivom smrti: dok je na početku to atmosfera i slutnja bliske smrti, na kraju se smrt s metaforičke prebacuje na razinu stvarnosti. Već u prvoj sceni pojmovi strah, mrak, smrt i grob semantiziraju depresivnu realnost glavne protagonistice: „Drei Tage lang schloß Agnes sich ein, nahm weder Speise noch Trank zu sich und spielte mit dem Gedanken, zu sterben.[...] Angst, Dunkelheit und Tod, [...] drängten sich immer enger um sie zusammen, wie ein Grab, [...]“.¹⁰⁸ Protagonistica se u početnoj konstelaciji snaga pokazuje kao psihički nestabilna i tjeskobna individua, podređena maskulinoj moći u svim segmentima koji se mogu svesti pod zajednički nazivnik „ženskosti“, dok se njezin otac pokazuje kao potpuno dominantan u svim segmentima svoje „muškosti“. Tako se u prvoj sceni u snažnom kontrastu prema mraku njezine sobe, na stvarnosnoj i simboličkoj razini, pojavljuje

106 Željka Matijašević, „Freud: neuroze, psihoze i shvaćanje analize“, *Zarez*, 181 (2006), str. 50-53, ovdje str. 50.

107 Marijke Box, „‘Es ist, als ob du mich schlägst.’ Das tragische Spiel um Scham, Schuld und Gewalt in Mela Hartwigs ‘Das Verbrechen’“, str. 33.

108 „Tri dana Agnes je bila zaključana, nije jela, ni pila i igrala se mislju da umre [...] Strah, mrak i smrt, [...] sve su se više stiskali oko nje, poput groba, [...]“ Mela Hartwig, „Das Verbrechen“. U: Mela Hartwig, *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, Graz/Beč, 2004., str. 19-61, ovdje str. 19. Sve prijevode potpisuje autorica knjige.

svjetlost koju njezin otac unosi provalivši vrata: „Am vierten Tag wurde die Tür aufgebrochen, und mitten in der Helle des hereinstürzenden Tages stand ihr Vater [...]“.¹⁰⁹ Na taj način stvara se početna opreka femininost/maskulinost te se u njoj Zuba potvrđuje kroz tri razine institucionalne i izvaninstitucionalne moći: kroz moć oca, moć psihijatra i moć muškarca.¹¹⁰ On zapovijeda da se soba prozrači, dovodeći ustajali zrak u uzročno-posljedičnu vezu s halucinacijama i time indirektno umanjuje važnost Agnesine unutarnje borbe: „Öffnen Sie die Fenster. Diese eingesperrte Luft verursacht Übelkeiten und Halluzinationen.“¹¹¹ Na očevo inzistiranje, protagonistica djelomično artikulira razlog svoga višednevnog zatvaranja u sobu i želje za smrću: „Warum willst du mich zwingen, das auszusprechen, was ich nicht einmal zu denken wage? [...] Diese Vorstellung, diese widersinnige, abscheuliche Vorstellung. Sind wir den Tiere?“¹¹² Usprkos svojemu podređenom položaju i očevoj/muškoj superiornosti na svim razinama, ona intuitivno odbija prihvatiti predodžbu koju joj on nameće suprostavljajući ljudski moral incestuoznom/životinjskom nagonu.

Otac/psihijatar s pomoću teorije psihoanalize postavlja šokantnu dijagnozu iz pozicije svoje višestruke moći, odnosno pod pretpostavkom da mu njegova kći/pacijentica ne može proturječiti jer njegov autoritet doživljava kao vrhunsku instanciju znanja i istine¹¹³: „Rekapitulieren wir also: Ich habe dich darauf aufmerksam gemacht, daß du mich liebst, daß dein Verhalten ein psychisches Indiz nach dem anderen liefert und

109 „Četvrtog dana provalili su vrata i usred svjetla ulazećeg dana stajao je njezin otac [...]“.
Isto, str. 19.

110 Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie.“ U: Primus-Heinz Kucher (ur.): *Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil*, Bielefeld, 2007., str. 211-226, ovdje str. 214.

111 „Otvorite prozore. Taj zatvoreni zrak izaziva mučninu i halucinacije.“ Mela Hartwig, *Das Verbrechen*, str. 19.

112 „Zašto me želiš prisiliti da kažem ono što se ne usuđujem ni pomisliti? [...] Ova ideja, ova apsurdna, odvrtna ideja. Jesmo li mi životinje?“ Isto, str. 21.

113 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 160.

daß es gar keine andere Schlußfolgerung zuläßt.“¹¹⁴ Protagonistica na očeve psihoanalitičke zaključke nije kadra odgovoriti kritički, pa zato reagira autodestruktivno i prepušta se kaotičnim suicidalnim mislima: „Ich bin müde, ich bin müde, ich kann nicht mehr denken. Ich möchte sterben, ich kann nicht leben so. Du mystifizierst mich.“¹¹⁵ S druge strane, Zuba u stalnoj izmjeni identiteta na relaciji otac – psihijatar ne ostavlja nikakva prostora sumnji u incestuoznu narav njezinih osjećaja i zloupotrebljava svoj autoritet da bi postavio uznemirujuću dijagnozu: „Ich habe deine Hysterie unterschätzt“, fährt ihr Vater fort. [...] ‘Ich spreche jetzt als Arzt, als Psychiater, wenn du willst. Für mich bedeutet diese Tatsache lediglich eine Theorie, für die du ein außerordentlich sensibles Beweisobjekt darstellst.“¹¹⁶ Zuba se služi „kodom hysterije“ kao putokazom tadašnjih psihijatrijskih spoznaja, ali sam termin u ovoj noveli poprima višestruka značenja. Među Freudovim izvornim studijama o hysteriji, ali i brojnim povijesnim tumačenjima njegovih iskaza, nalazi se i onaj koji uzrok hysterije vidi u potisnutim seksualnim željama.¹¹⁷

Otac/psihijatar postavlja dijagnozu hysterije da bi protagonisticu diskvalificirao kao sugovornika i zauvijek zatočio u njezinu subordiniranu položaju. Upravo korištenjem pojma iz psihoanalize kojim se žene definiralo kao bolesne i inferiorne, on svoju kćer/pacijenticu pokušava okarakterizirati kao manjkavu i time joj onemogućiti izgradnju moralnog integriteta/autonomije. Pojam hysterije tako se potvrđuje kao sredstvo stigmatizacije, onemogućavanja samokonstruiranja identiteta i održavanja „statusa quo“ u rodnim odnosima. Zuba zloupotrebljava

114 „Rekapitulirajmo dakle: Ja sam te upozorio na to da me voliš, da tvoje ponašanje pruža jednu za drugom psihičku indiciju i da se drukčiji zaključak ne može izvući.“ Mela Hartwig, *Das Verbrechen*, str. 22.

115 „Umoran sam, umoran sam, ne mogu više razmišljati. Želim umrijeti, ne mogu ovako živjeti. Ti me mistificiraš.“ Isto, str. 22.

116 „Ja sam podcijenio tvoju hysteriju“, nastavlja njezin otac. ‘[...] Sad govorim kao liječnik, kao psihijatar, ako želiš. Za mene ta činjenicu označava samo teoriju za koju ti predstavljáš iznimno osjetljiv dokaz“ Isto, str. 23.

117 Walter Erhart; Heinz-Peter Schmiedebach, „Hysterie, Blut und ‘Das Verbrechen’. Rätselhafte Verflechtungen von Literatur und Psychiatrie“, str. 14.

znanstvene teorije i pojmove interpretirane iz perspektive tzv. muške kulture. Iz položaja koji mu omogućava upravo neupitna patrijarhalna hegemonija, on svoju kći degradira na razinu seksualnog objekta i priznaje da bi rado bio njezin ljubavnik da nije njezin otac: „Ich bin aufrichtiger als du, sage ich, und gestehe es mir und dir ohne konventionelle Scham zu, daß ich jederzeit bereit wäre, dein Liebhaber zu sein, wenn ich nicht gerade unglückseligerweise dein Vater wäre.“¹¹⁸ Protagonistica pokušava prekinuti njegov monolog i opire se prihvatiti strašnu dijagnozu te mu se obraća kao ocu da bi time neutralizirala/isključila identitet psihijatra: „Vater, hör auf. Es ist abscheulich. Es ist, als ob du mich schlägst.“¹¹⁹ Agnes njegovo psihičko zlostavljanje izjednačava s fizičkim, čime pokušava progovoriti o bolnom traumatskom iskustvu koje njegova psihoanaliza uzrokuje. Međutim, Zuba ne pokazuje empatiju prema njezinim očitim izljevima duševne boli i nastavlja iznositi dokaze svoje teorije te je još dublje uvlači u morbidni svijet svoje (kvazi)znanstvene analize:

‘Auch dieser Vergleich dient unbewußt als Zugeständnis. Das Symbol des Geschlagenwerdens, das du zur Charakterisierung der Gefühle heranziehst, die dieses Gespräch in dir aufwühlen, ist zweideutig. Du verwendest die dir geläufigere Erinnerung des Unlustgefühls zur Deckung für das triebhafte Lustgefühl, das diese Vorstellung dir gewährleistet.’¹²⁰

Iz nadređene pozicije koju mu osigurava patrijarhalna društvena struktura, Zuba nastavlja zloupotrebljavati svoj položaj oca/psihijatra, pa protagonistica verbalizira sumnju da predstavlja njegov eksperiment:

‘Ich werde wahnsinnig, ich werde wahnsinnig. Ich liege auf dem Seziertisch. Du schneidest mir die Bauchdecke auf und wühlst mit blutigen Händen in meinen

118 „Ja sam iskreniji od tebe, rekao bih i priznajem tebi i sebi bez konvencionalnog stida, da bih u svako doba bio spreman biti tvoj ljubavnik da na nesreću nisam tvoj otac.“ Mela Hartwig, *Das Verbrechen*, str. 23.

119 „Oče, prestani. Odvratno je. To je kao da me tučeš.“ Isto, str. 23.

120 ‘Ova usporedba također nesvjesno služi kao priznanje. Simbol batina kojim opisuješ osjećaje koji su se u tebi uzburkali u ovom razgovoru, jest dvosmislen. Koristiš sjećanje na osjećaj nezadovoljstva, koji ti je poznatiji, da pokriješ instinktivni osjećaj zadovoljstva koji ti ova predodžba jamči.’ Isto, str. 23.

Gedärmen, du schneidest mir das Herz aus der Brust, stopfst es mir in den Mund wie einen Knebel, damit ich nicht schreien kann [...].¹²¹

Djevojka artikulira svoje najdublje osjećaje gađenja, srama i očaja zbog psihoanalitičkog zaključka koji njezin otac izvodi zloupotrebljavajući svoj profesionalni status. Muškarac/otac/psihijatar njezine riječi, ali i tjelesni govor koji intenzivira dojam njezine nemoći grčenjem cijelog tijela i plačem, eksploatira da bi, potpuno lišen empatije, nastavio svoj psihoanalitički, (kvazi)znanstveni pohod na njezino cjelokupno biće:

‘[...], so begreife ich endlich, warum dich die Erkenntnis, daß du mich liebst, so erschreckt hat.’ [...] ‘Die Skala deiner erotischen Affekte scheint verkürzt. Alle mittleren Affekte sind gelähmt, deine erotische Phantasie ist verkümmert und versucht sich durch Maßlosigkeiten schadlos zu halten. Für dich besteht keine merkliche Gefühlsdifferenzierung zwischen einem Koitus und einem Lustmord, und der Begriff Blutschande vermittelt dir vielleicht die Vorstellung: Unzucht mit Tieren.’¹²²

Zuba svojim konstatacijama i analizama nasilno ulazi u prostor Agnesine/ženske intime i izaziva osjećaj srama problematizirajući njezin emocionalni odnos prema pitanjima seksualnosti. Potpuno svjestan toga da time oskrvnjuje njihov dotadašnji odnos na relaciji otac – kći, Zuba joj autoritetom znanstvenika/psihijatra dijagnosticira „zakržljalu erotsku maštu“ koja po njemu rezultira afektivnim izjednačavanjem pojmova povezanih sa spolnošću. On svoju kćer izlaže nekoj vrsti (kvazi)ekspertize da bi je potpuno dezorijentirao u prostoru zdravog i/ili patološkog; uznemirujućim predodžbama etiketira je kao bolesnu osobu koja afektivno izjednačava spolni odnos s ubojstvom iz požude, incest s bludom sa životinjama. Psihijatar Zuba time dodatno radikalizira svoju dijagnozu sve strašnijim predodžbama koje zrcale njegov sadistički um. Iako u subordiniranu položaju na svim razinama privatne i javne sfere,

121 „Poludjet ću, poludjet ću. Ležim na stolu za seciranje. Ti režeš moj trbuh i krvavim rukama kopaš po mojoj utrobi, izrezaao si mi srce iz grudi, strpao mi ga u usta kao čep da ne mogu vrištati [...].“ Isto, str. 23.

122 „[...] Napokon shvaćam zašto te je spoznaja da me voliš toliko šokirala.’ [...] ‘Ljestvica tvojih erotskih afekata čini se skraćenom. Sve srednje emocije paralizirane su, tvoja je erotska mašta atrofirala i pokušava se zaštititi ekscesima. Za tebe ne postoji primjetna razlika u osjećajima između spolnog odnosa i ubojstva iz požude, a pojam incesta možda ti prenosi predodžbu: blud sa životinjama.’“ Isto, str. 24.

protagonistica još uvijek pokušava pružiti otpor njenoj dijagnozi što jasno verbalizira nazivajući ga zločincem: „Jetzt weiß ich es. So ist es. Du bist ein Verbrecher.“¹²³ Svi njezini pokušaju (re)definiranja njihova odnosa i uspostavljanja retrogradnih pozicija negiranjem incestuoznih osjećaja, unaprijed su osuđeni na propast jer je junakinji, kao ženi, onemogućen pristup bilo kakvu obliku institucionalne moći. Akademsko zanimanje, titula, profesionalni ugled i autoritet bili su generacijama žena nedostupni; one su stoga bile prisiljene samoostvariti se isključivo u uskom krugu privatnosti pa se Agnesina sudbina može promatrati u širem kontekstu kao konzekvencija patrijarhalne društvene strukture. Ona je još jedna u nizu literarnih kćeri koje otac terorizira svojim postupcima, ali jedna od prvih koja na kraju prekida s praksom mirenja s ulogom žrtve.¹²⁴ U početku svoju frustraciju stoga kanalizira kroz govor tijela, grčenje i plač, ali onda uspijeva artikulirati svoju frustraciju optužujući oca/muškarca da je zločinac. Usprkos njezinu verbalnom i neverbalnom izražavanju boli, Zuba ne odustaje od procesa psihoanalize i nastavlja argumentirati svoju teoriju: „Das hab ich erwartet, antwortet der Arzt ruhig. ‘Es ist das letzte fehlende Indiz, das meine Theorie bestätigt. Du haßt mich. Ja, glaubst du denn wirklich, daß Haß ohne Liebe möglich ist?’“¹²⁵

Iako na početku negira incestuozne osjećaje, protagonistica biva sve dublje uvučena u očevu manipulaciju te se počinje identificirati sa slikom koju muškarac/otac/psihijatar projicira. S vremenom počinje konstruirati paralelni svijet u kojemu zauzima poziciju objekta i ulogu koju njezin otac vješto izgrađuje svojim tumačenjem. Zuba nastavlja s (kvazi)znanstvenim psihološkim nasiljem i podiže ga na razinu „igre“,

123 „Sad to znam. Tako je to. Ti si zločinac.“ Isto, str. 24.

124 Usp. Vivien Boxberger, „Emanzipation der ‘Neuen Tochter’ in Mela Hartwigs *Das Verbrechen* (1927)“. U: Primus-Heinz Kucher, *Verdrängte Moderne - Vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918-1938*, Göttingen, 2016., str. 237-250.

125 „‘Očekivao sam to’, mirno odgovara liječnik. ‘To je posljednji nedostajući dokaz koji potvrđuje moju teoriju. Mrziš me. Da, zar stvarno vjeruješ da je mržnja moguća bez ljubavi?’“ Mela Hartwig, *Das Verbrechen*, str. 24.

kako on sam naziva svoj psihoanalitički eksperiment: „[...] und ich bin mir vollkommen bewußt, daß ich ein gefährliches Spiel begonnen habe und daß du meine schwierigste Patientin bist. Es ist in meiner Theorie nicht vorgesehen, ob das Objekt der seelischen Erkrankung auch der Arzt sein kann, der sie heilt.“¹²⁶ On se koristi terminom „igra“ da bi definirao tešku manipulaciju kćerinim osjećajima, stalnu izmjenu suprotstavljenih oblika interakcije demonstracijom bliskosti, izrazima brige i ljubavi do ponižavanja, zauzimanjem distance i odbijanja.¹²⁷ U tom kontekstu sve poznate informacije o protagonistici, njezinim oblicima ponašanja, željama, animozitetima i (ne)uklapanju u društveni život svojih vršnjakinja, tumači sukladno svojoj teoriji:

‘Ich habe dich mit einem Kreis von jungen Leuten umgeben, aber du hast dich für keinen interessiert. Ich habe dir vorschlagen, zu heiraten, aber du hast diesen Vorschlag geradezu mit Abscheu zurückgewiesen. Der unbewußte Trieb hat deine Handlungen bestimmt.’¹²⁸

Njegova igra, sastavljena od elemenata psihoanalitičke teorije i manipulacije, omogućava mu da kćer tretira poput pacijenta i da uobičajne obrasce u njezinu ponašanju tumači kao dokaze njezina psihopatološkog stanja. Iz svoje dominantne pozicije istovremeno je uvjerava da je njegova manipulacija zapravo izraz očinske ljubavi i brige. Tek u trenutku u kojemu istraumatizirana junakinja u njega uperi pištolj dolazi do promjene u poziciji moći te se „igra“ razrješava ocoubojstvom.¹²⁹

Protagonistica razvija osjećaj bezvrijednosti, pa čak i zdrav odnos s ocem u djetinjstvu vidi u incestuoznom kontekstu. Zuba joj na taj način oduzima ne samo sadašnjost i budućnost, već i prošlost: „[...]

126 „[...] i potpuno sam svjestan toga da sam započeo opasnu igru i da si ti moja najteža pacijentica. U mojoj teoriji nije predviđeno može li objekt nečije duševne bolesti biti i liječnik koji je liječi.“ Isto, str. 25.

127 Marijke Box, „‘Es ist, als ob du mich schlägst.’ Das tragische Spiel um Scham, Schuld und Gewalt in Mela Hartwigs ‘Das Verbrechen’“, str. 27.

128 „‘Okružio sam te krugom mladih ljudi, ali ti nisi bila zainteresirana ni za koga. Predložio sam ti da se udaš, ali ti si s apsolutnim gnušanjem odbila taj prijedlog. Nesvjesni instinkt odredio je tvoje postupke.’“ Mela Hartwig, *Das Verbrechen*, str. 25.

129 Marijke Box, „‘Es ist, als ob du mich schlägst.’ Das tragische Spiel um Scham, Schuld und Gewalt in Mela Hartwigs ‘Das Verbrechen’“, str. 27.

Erinnerungen an alle Zärtlichkeiten, die sie ihm erwiesen, die sie von ihm erfahren hatte seit frühester Kindheit, wurde wach, entheiligt von der Erkenntnis, daß sie unrein waren. [...] Ihre Kindheit zerbrach an dem Ekel dieser Stunde.“¹³⁰ Radnja se uglavnom odvija kronološki, ali je prekinuta analepsama koje daju nova značenja i tumačenja, pogotovo u kontekstu Agnesina prihvatanja krivnje, ali i razvoja lika njezina oca.¹³¹ Iako je jasno da je ona žrtva njegova sadizma, Zuba je u svojoj manipulativnoj igri uvjerava u to da joj zapravo želi pomoći: „Du hast nicht das Recht, einen primitiven erotischen Konflikt, dem alle Menschen unterworfen sind, zu einer persönlichen Frage um Sein und Nichtsein aufzuwerfen.“¹³² Junakinja se intuitivno pokušava osloboditi njegova smrtonosnog zagrljaja i njezini izrazi srama predstavljaju upečatljiv poziv u pomoć:

‘Du spielst mit mir’, schrie das Mädchen außer sich. [...] ‘Ich liebe dich nicht, aber ich schäme mich vor dir, als wäre ich nackt. Du begreifst, daß ich nicht bei dir bleiben kann. Ich habe keine Heimat mehr. Ich will nicht mehr sterben, aber ich werde für dich mehr als tot sein. [...] Mein ganzes Leben werde ich gegen dich leben für diese Stunde.’¹³³

Mlada žena u toj sceni pokazuje odlučnost i moralnu snagu oduprijeti se očevu toksičnom utjecaju, a svoj bijeg u nepoznato na metaforičkoj razini percipira kao „život protiv njega“ i „više od smrti“. Protagonistica time pokušava preuzeti kontrolu nad svojim životom, ali ne uspijeva ostvariti tu namjeru jer je otac/psihijatar vještom manipulacijom zadržava u stanju patološke ovisnosti. Zuba je deklarativno pušta

130 „[...] Probudila su se sjećanja na sve nježnosti koje mu je iskazivala, koje je od njega doživjela od rana djetinjstva, oskrnavljena spoznajom da su bila nečista. [...] Njezino djetinjstvo slomilo se u gađenju tog trenutka.“ Mela Hartwig, *Das Verbrechen*, str. 25.

131 Marijke Box, „‘Es ist, als ob du mich schlägst.’ Das tragische Spiel um Scham, Schuld und Gewalt in Mela Hartwigs ‘Das Verbrechen’“, str. 24.

132 „Ti nemaš pravo na to, jedan primitivni erotski konflikt kojemu podliježu svi ljudi podignuti na osobno pitanje biti ili ne biti. [...] Ja sam ti povjerio tajnu o tvome duševnom oboljenju, da bih ti pomogao [...]“. Mela Hartwig, *Das Verbrechen*, str. 27.

133 „‘Igraš se sa mnom’, vrisnula je djevojka izvan sebe. [...] ‘Ne volim te, ali me je stid pred tobom kao da sam gola. Razumiješ da ne mogu ostati s tobom. Ja više nemam domovinu. Ne želim više umrijeti, ali za tebe ću biti više nego mrtva. [...] Čitav svoj život živjet ću protiv tebe za ovaj čas.’“ Isto, str. 27.

da ode, ali joj suptilno daje do znanja da će se u tom slučaju iznova oženiti i imati djecu: „Ich gebe dir die Versicherung, als Arzt, wenn du willst, daß ich nicht zu alt bin. Meine Frau wird Kinder haben.“¹³⁴ On opet mijenja svoju poziciju iz uloge oca u ulogu liječnika/znanstvenika, da bi time dao legitimitet svojoj emocionalnoj ucjeni. To je jedna od situacija u kojima junakinja demonstrira psihopatologiju koja se kod nje razvila kao posljedica „igre“: ona ostaje uza svog zlostavljača jer se više boji gubitka bliskosti s njim nego vlastite smrti:

Agnes bricht in fassungsloses Weinen aus. [...] ‘Ich reise nicht, ich reise nicht, schreit Agnes außer sich.’ Er hält noch immer ihren Kopf zurückgebogen, zwischen beiden Händen, so daß ihm ihr Gesicht zugewendet ist: ‘So sehr liebst du mich also?’ Sie zuckt zusammen, wie unter einem Peitschenhieb, ihre Augen öffnen sich weit, hilflos von seinem Blick gebannt.¹³⁵

Može se zaključiti da protagonistica nije u stanju adekvatno odgovoriti na potencijalni gubitak očeve ljubavi upravo zato što je podvrgnuta procesu depersonalizacije. U pozadini drame koja se odvija u intimi njezina doma, Agnes vodi posve uobičajen život djevojke iz građanske obitelji.¹³⁶ Protagonistica sa svojim ocem razgovara o zanimljivim psihijatrijskim slučajevima, o novim knjigama, glazbi, politici, čime se pokazuje kao ravnopravna sugovornica i predstavница tzv. nove žene koja više nije usmjerena isključivo na privatnu sferu života. U tekstu se gotovo usputno spominju i druga obilježja koja je čine tipom nove žene, pa se djevojka suvereno kreće u društvu tog razdoblja: odlazi u kazalište, na koncerte, igra tenis, svira klavir i posjećuje prijatelje.¹³⁷ Suočena s očevim psihoanalitičkim teorijama, ona se posvećuje iščitavanju

134 „‘Uvjeravam te, kao liječnik, ako želiš, da nisam prestar. Moja će žena imati djecu.’” Isto, str. 30.

135 „Agnes brizne u plač. [...] ‘Neću otputovati, neću otputovati’, vrišti Agnes izvan sebe.’ On i dalje drži njezinu glavu pognutu unatrag, između obiju ruku, tako da joj je lice okrenuto prema njemu: ‘Znači, toliko me voliš?’ Ona se trgne kao ošinuta bičem, oči joj se širom otvore, bespomoćno prikovana njegovim pogledom.“ Isto, str. 30.

136 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 154.

137 Mela Hartwig, *Das Verbrechen*, str. 33.

znanstvene literature i samo nailazi na potvrdu njegovih konstatacija.¹³⁸ Dublja perspektiva koja bi joj omogućila drukčiji pogled na mehanizme očuvanja/afirmacije muške dominacije, odnosno u širi društveno-politički kontekst, ostaje joj, kao ženi, nedostupna. Protagonistica se stoga instinktivno pokušava prilagoditi situaciji i živjeti neku vrstu normalnog života, pomirena s očevim teorijama, sve dok on sam ne verbalizira svoju manipulaciju nazivajući je „eksperimentom“.

Zuba demonstrira čitavu složenu strukturu na kojoj počiva njegova apsolutna moć, pa se osim na pravo oca i pravo psihijatra poziva i na pravo vlasništva koje mu država priznaje nad njegovom malodobnom kćeri. Stoga se on, kada Agnes ponovno izrazi svoju namjeru napustiti obiteljski dom, poziva na zakon i policiju kojom je može zadržati i time artikulira institucionalnu moć koja osigurava onu patrijarhalnu. Suočena s dokazom vlastite nemoći i irelevantnosti u očima društva, protagonistica pokušava uspostaviti ravnotežu prijatnom da će prijaviti seksualno zlostavljanje. Otac još jednom demonstrira svoju nadmoćnu poziciju u „igri“ kad superiorno zaključuje: „Man wird deine Virginität prüfen, und sie unangetastet finden. Un dann muß ich dich in einem Irrenhaus internieren.“¹³⁹ Njegovo psihičko zlostavljanje podiže se na novu razinu zahvaljujući institucionalnoj moći koja mu osigurava poziciju iz koje žrtvi prijeti da je može proglasiti ludom i time zauvijek diskreditirati/učiniti nevidljivom. Protagonistica stoga, zatočena u psihopatološkom odnosu s ocem, pokušava paralelno egzistirati u nekoj vrsti normalnosti koju, i sama očito pod utjecajem psihoanalize, naziva „svojim eksperimentom“. Nakon što junakinjin pokušaj uspostavljanja veze s jednim mladićem ne rezultira pozitivnim ljubavnim/seksualnim iskustvom, njezina opsesija očinskim likom samo se dodatno produbljuje.

138 Isto, str. 38.

139 „Provjerit će se tvoje djevičanstvo i naći ga netaknuta. I onda ću te morati zatvoriti u umobolnicu.“ Isto, str. 34.

Iako se radnja novele izgrađuje oko Agnesine incestuozne opsjednutosti likom oca, na jednom se mjestu u noveli to polazište pokazuje potencijalno problematičnim:

Es läßt sich nicht mehr feststellen, ob Agnes ihren Vater wirklich liebte oder ob sie ein Opfer ihrer Suggestibilität war, die unter dem Einfluß der väterlichen Theorie einerseits, der mißdeuteten wissenschaftlichen Werke anderseits ihre Phantasie dem Zwang dieser Vorstellung unterjochte [...].¹⁴⁰

Pod utjecajem Zubine manipulacije djevojka počinje i sama vjerovati u svoje incestuozne osjećaje i pokušava uspostaviti fizički/seksualni odnos s ocem: „Warum kann ich nichts denken als dich? Ich möchte ein Kind haben! Warum freue ich mich so namenlos, wenn du mich berührst? – Warum küßt du mich nicht?...“¹⁴¹ Scena u kojoj mu nudi svoju ljubav i tijelo žene, što se demonstrira artikulacijom želje za djetetom kao dokazom provedene transformacije od kćeri u ženu, pokazuje rezultate „igre“ kojoj je bila izložena. Zuba se ponovno (re)pozicionira i preuzima identitet liječnika/psihijatra da bi joj umjesto tražena fizičkog kontakta ponudio nova psihoanalitička tumačenja ženske seksualnosti. Potpuno dezorijentirana u prostoru vlastitih emocija, junakinja pokazuje patološku ljubomoru prema drugim ženama i po svaku cijenu nastoji ostvariti duhovnu, ali i fizičku bliskost s ocem. Kad u naletu ljubomore izvrijeđa očevu prijateljicu/ljubavnicu, on svoju apsolutnu vlast nad njezinim/ženskim tijelom demonstrira u sceni u kojoj je zbog toga brutalno pretuče:

Der Schlag einer Faust schloß ihr den Mund, füllte ihn mit Blut. Sie stürzte zu Boden. Er warf sich über sie, hieb mit den Fäusten auf ihre Schultern, ihren Rücken, ihre Schenkel. Sie begann zu schreien, wand sich hin und her unter den Schlägen, die keine Stelle ihres Körpers vergaßen.¹⁴²

140 „Ne može se više utvrditi je li Agnes zaista voljela svog oca ili je bila žrtva svoje sugestibilnosti koja je pod utjecajem očevih teorija s jedne strane i pogrešno protumačenih znanstvenih djela s druge, njezinu fantaziju podvrgnula toj predodžbi.“ Isto, str. 38.

141 „Zašto ne mogu misliti ni na što osim na tebe? Želim imati dijete! Zašto sam tako sretna kad me dodiruješ? –Zašto me ne poljubiš?...“ Isto, str. 41.

142 „Udarac šake zatvorio joj je usta, napunio ih krvlju. Pala je na pod. Bacio se preko nje, udarao šakama po njezinim ramenima, leđima, nogama. Počela je vrištati, migoljila se pod udarcima koji nisu poštedjeli nijedan djelić njezina tijela.“ Isto, str. 45.

Iako s njom razgovara o politici, književnosti i glazbi, čime se stječe dojam da je doživljava kao subjekt, Agnes za svog oca ostaje isključivo objekt njegove psihopatološke igre u kojoj se sadističko nasilje s lakoćom prebacuje s psihičke na tjelesnu razinu. Pravila njegove „igre“ tako uključuju i fizičko nasilje čime muškarac/otac/psihijatar poručuje da je njezino tijelo njegovo vlasništvo. Zuba time potvrđuje da kao muškarac ima moć uživati u ženinu tijelu kao seksualnom objektu, ali i pravo odbiti njezino tijelo i njezinu ljubav, tući je, ozljeđivati, navoditi na samoubojstvo, potpuno je slomiti i prijetiti joj zatvaranjem u umobolnicu. Protagonistica mu nakon čina nasilja ponizno ljubi ruke i moli ga za oprost, čime na šokantan način demonstrira rezultate njegove psihopatološke „igre“. Zuba je prisiljava da se ispriča njegovoj ljubavnici kako bi je dodatno ponizio, ali njezino psihički i fizički iscrpljeno tijelo doživljava potpuni kolaps.

Na neki način ponavlja se scena s početka novele i Agnes danima leži u svom krevetu, dok njezina svijest lebdi između kaotične stvarnosti i duboka sna. Nakon radikalnih događaja, ona se pokušava približiti ocu preuzimajući na sebe dužnost njegove tajnice, ali se povratak na nekadašnje pozicije pokazuje kao neprovediva strategija. Kad naiđe na mapu s pornografskim fotografijama nepoznatih žena, protagonistica reagira izljevima bijesa i ljubomore i očajnički od njega traži potvrdu bliskosti, makar i tjelesnom kaznom: „Was bist du für ein Mensch, wiederholte sie. ‘Ich beschimpfe dich und du lachst. Du bist ein Tier. Warum schlägst du mich nicht? Bist du taub? Du bist ein Tier! Schlage mich doch!’“¹⁴³ Agnes grozničavo pokušava isprovocirati njegovu reakciju, dok on smijehom demonstrira svoju nadmoć i dokazuje da je psiha žene, kao i njezino tijelo, vlasništvo muškarca:

‘Warum sollte ich dich schlagen,’ antwortet er nachlässig. ‘[...] Du liebst mich auch ohne das. Begreifst du denn nicht endlich, daß du meine Geliebte bist, ohne daß ich dich berühre? Dein Körper ist mein Eigentum. Ich habe das Recht, auf

143 „Kakav si ti to čovjek“, ponovila je. ‘Ja te vrijeđam, a ti se smiješ. Ti si životinja. Zašto me ne udariš? Jesi li gluh? Ti si životinja! Pa udri me onda!’“ Isto, str. 49.

ihn zu verzichten. Das ist es, Agnes, was ich mit dir erleben will: bedingungslose Hingabe ohne Gegenleistung.”¹⁴⁴

Usprkos erotskoj fantaziji koju stalno hrani i potiče, on je odbija seksualno posjedovati jer bi time ugrozio nastavak svoje „igre“: „Du bist mir verfallen, Agnes. Du kannst mir nicht davonlaufen. Deiner Liebe bin ich sicher. [...] Du bist die einzige Frau, die ich nicht befriedigen muß, um sie zu halten.”¹⁴⁵

Zuba s lakoćom preuzima identitet koji mu u određenoj situaciji odgovara, pa se od oca i psihijatra transformira u (potencijalnog) ljubavnika, dok kći ostaje zarobljena u identitetu žrtve sve do samoga kraja novele kad joj posjedovanje oružja omogući zamjenu uloga u „igri“. Nakon fizičkog i psihičkog nasilja kojemu je bila sustavno izložena, protagonistica intenzivno pokušava isprovocirati seksualni odnos s ocem jer ima potrebu dokazati mu svoje kajanje i ljubav. Njezini pokušaji uspostavljanja tjelesne bliskosti s njim kulminiraju u sceni koja ujedno predstavlja i prekretnicu u naraciji. Agnesini osjećaji opisani su iz perspektive heterodijegetičkog pripovjedača kao mješavina srama, znatiželje, mržnje i požude kad mu nudi svoje golo tijelo: „Außer sich von Scham, Neugier, Haß und Begierde, wirft sie den Kimono ab, steht nackt vor ihm, wartet. Er prüft mit der sachlichen Neugier eines Malers die Linien ihres Körpers, [...]“¹⁴⁶ Zuba nastavlja svoju psihopatološku igru; promatra i komentira njezino tijelo s distance i time isprovocira željenu reakciju: „Agnes bettelt: ‘[...] Ich bin krank vor Sehnsucht. Du sollst mich berühren. Küsse mich!’“¹⁴⁷ Njezina opsjednutost navodnom seksualnom željom kulminira u sceni u kojoj gola pleše pred ocem dok on svira violinu: „Habe Mitleid mit mir. Ich verbrenne. Ich kann nicht leben und nicht sterben so. Du bist stärker als ich. Aus Mitleid nimm

144 „‘Zašto bih te udario’, odgovora nehaljno. ‘[...] Voliš me i bez toga. Zar konačno ne shvaćaš da si ti moja ljubavnica i bez toga da te dotaknem? Tvoje tijelo moje je vlasništvo. Imam pravo odreći ga se. To je ono što želim iskusiti s tobom, Agnes: bezuvjetnu odanost bez davanja ičega zauzvrat.’“ Isto, str. 49.

145 „‘Ti mi pripadaš, Agnes. Ne možeš pobjeći od mene. U tvoju ljubav sam siguran. [...] Ti si jedina žena koju ne moram zadovoljiti da bih je zadržao.’“ Isto, str. 50.

146 „Izvan sebe od srama, znatiželje, mržnje i želje, ona odbaci kimono, stoji gola pred njim, čeka. On ispituje linije njezina tijela s objektivnom radoznalošću jednog slikara [...]” Isto, str. 51.

147 „Agnes ga moli: ‘[...] Bolesna sam od čežnje. Trebao bi me dodirivati. Poljubi me!’“ Isto, str. 51.

meinen Körper an, aus Mitleid. Ich bete dich an!"¹⁴⁸ Zuba pokazuje zanimanje za njezino tijelo, komentira ga, ali odbija seksualni odnos i koristi se prilikom da je duboko ponizi i još jednom potvrdi svoju dominaciju: „Du langweilst mich, Agnes. Du bist aufdringlicher als eine Dirne, gefügiger als ein Dienstbote, demütiger als ein Hund. Ich muß dich mißhandeln, es bleibt mir keine Wahl."¹⁴⁹

Taj događaj označava završetak procesa junakinjine depersonalizacije jer Zuba utvrđuje svoju poziciju apsolutne moći koja na simboličkoj razini uzrokuje smrt glavne junakinje.¹⁵⁰ Agnesina seksualna opsesija ocem transformira se u mržnju:

Von diesem Tag war Agnes wie verwandelt. Ihr Gesicht wurde hart, verschlossen, beinahe alt. [...] Hinter dieser Maske lebte sie ein unwirkliches Leben, das auf jede Freude Verzicht leistete, das seine Jugend verleugnete, das keine Begierde mehr kannte, ein Leben ohne Blut, ohne Angst, ohne Erlösung: eine Bessesene von Haß.¹⁵¹

Protagonističino promijenjeno psihičko stanje očituje se u izrazima njezina lica, ali i u (novim) suicidalnim mislima: „Dann fiel ihr ein, daß sie sterben wollte. Wie einfach das war, wie selbstverständlich. Traumloser Schlaf ohne Erwachen. Nur eine andere, gewaltsamere Form des Todes, den sie täglich erlitt."¹⁵² Agnes je svjesna procesa depersonalizacije kojemu je bila sustavno podvrgnuta, što se ogleda u njezinoj definiciji fizičke smrti kao drugog/nasilnog oblika smrti koju svakodnevno proživljava/živi: „Ich habe für meinen Vater getanzt. Dann brach ein Dunkel über mich herein, wie Tod. [...] Ich bin

148 „Smiluj mi se. Ja gorim. Ne mogu tako živjeti, ni umrijeti. Ti si jači od mene. Uzmi moje tijelo iz sažaljenja, iz sažaljenja. Preklinjem te!" Isto, str. 52.

149 „Ti mi dosađuješ, Agnes. Ti si nametljivija od kurve, pokornija od sluge, poniznija od psa. Moram te zlostavljati, nemam drugog izbora." Isto, str. 53.

150 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 164.

151 „Od toga dana Agnes je bila kao preobražena. Lice joj je postalo tvrdo, zatvoreno, gotovo staračko. [...] Iza te maske živjela je nestvaran život koji se odricao svake radosti, koji je poricao svoju mladost, koji više nije poznavao požudu, život bez krvi, bez straha, bez iskupljenja: jedna osoba obuzeta mržnjom." Mela Hartwig, *Das Verbrechen*, str. 53.

152 „Tada se sjetila da želi umrijeti. Kako je to bilo lako, kako prirodno. San bez snova, bez buđenja. Samo još jedan, nasilniji oblik smrti koji je svakodnevno trpjela." Isto, str. 53.

lebendig eingemauert. Ich muß sterben, ich habe keine Wahl.“¹⁵³ Želja za smrću motivira je na provalu u ormarić s otrovima, ali Zuba taj čin tumači kao ambiciozan plan ubojstva i dokaz brzog razvoja psihopatskog stanja. Upravo on joj u ruke daje pištolj da bi, uvjeren u svoju superiornost, iskušavao granice njezina uma: „Ich weiß, daß du mich ermorden wirst, aber ich habe keinen Beweis in der Hand.“¹⁵⁴ Zuba nastavlja manipulirati njezinim postupcima i na neki način upravo joj on usađuje ideju o ocoubojstvu: „Du kannst mich ermorden, aber du kannst mich nicht vergessen.“¹⁵⁵ Protagonistica jasno verbalizira njegovu ulogu u njezinu bezidentitetskom stanju pa ga optužuje da je ukrao njezin život: „Ich weiß nichts vom Leben. Du hast es mir gestohlen. Ich achte seinen Wert gering.“¹⁵⁶

Između predatora i njegove žrtve započinje novi ciklus „igre“; Zuba pomiče granice svoje manipulacije kad je uvjerava u to da su njihove pozicije zamijenjene: „Aber laß mich nicht länger warten. Ich habe es satt, zwischen Leben und Tod zu vegetieren.“¹⁵⁷ Junakinja na ugnjetavanje reagira pobunom, a ne rezignacijom kao dotad i transformira se u mitsku osvetnicu: „Agnes verdunkelt ihre Augen: ‘Wie lebe denn ich? Eingekeilt zwischen deinem Willen und deinem Verzicht. Du zermahlst mein Leben zwischen deinen Fäusten.’“¹⁵⁸ Protagonistica osvještava da su njihove uloge zamijenjene te percipira strah svog zlostavljača i njegov pokušaj osvajanja prednosti u „igri“ konstrukcijom (lažne) slike sadašnjosti i budućnosti: „Es ist wahr, ich habe ein paar Jahre deines Lebens an mich gerissen. Ich habe dich zu sehr geliebt. Ist das ein Verbrechen?

153 „Ja sam plesala za svog oca. Tada se nada mnom spustila tama, poput smrti. [...] Živa sam zazidana. Moram umrijeti, nemam izbora.” Isto, str. 54.

154 „Znam da ćeš me ubiti, ali nemam nikakav dokaz za to.” Isto, str. 57.

155 „Možeš me ubiti, ali me ne možeš zaboraviti.” Isto, str. 58.

156 „Ja ne znam ništa o životu. Ti si mi ga ukrao. Slabo cijenim njegovu vrijednost.” Isto, str. 59.

157 „Ali nemoj me više tjerati da čekam. Umorna sam od vegetiranja između života i smrti.” Isto, str. 59.

158 „Agnesine su oči potamnjele: ‘Kako ja živim? Zaglavljena između tvoje volje i tvog odričanja. Drobiš moj život među svojim šakama.’” Isto, str. 59.

Und hast du mich nicht geliebt?“¹⁵⁹ Na njegov pokušaj relativiziranja događaja koji su je doveli do psihopatološkog stanja i prikazivanja potencijalne idilične budućnosti u kojoj bi, oslobođena, izgradila novi život, Agnes reagira zauzimanjem čvrste osvetničke strategije.

Sva Zubina „prava“ proizlaze iz njegove dominantne pozicije moći i on ih sadistički konzumira sve do onog trenutka u kojemu se konstelacija mijenja. Paradoksalno joj upravo on u ruke daje oružje koje mijenja njezinu poziciju iz žrtve u poziciju moći i daje joj priliku da svom zlostavljaču oduzme pravo upravljanja njezinim životom.¹⁶⁰ Iako se činilo da junakinja ne uspijeva zauzeti kritički stav prema bilo kojemu segmentu manipulacije kojoj je bila izložena unutar tzv. eksperimenta, pištolj joj na simboličkoj i stvarnosnoj razini omogućava re-pozicioniranje u rodnim odnosima. Kad Agnes odluči iskoristiti moć oružja koje joj njezin otac daje u ruke, ona prvi put muškarcu odriče pravo da upravlja njezinim postupcima.¹⁶¹ Zločin iz naslova može se stoga tumačiti kao ubojstvo ili kao manipulacija/psihoterapija, sukladno funkciji naratološke/semantičke ambivalencije,¹⁶² dok submisivna kći/žena činom ocubojstva potvrđuje apsurd psihoanalitičke teorije.¹⁶³ Na taj način „igra“ završava ubojstvom psihijatra/psihoanalitičara, a ne očekivanim samoubojstvom pacijentice. U početku postavljena dihotomija na muške i ženske osobine pokazuje se kao apsurdna u trenutku u kojemu žena, suprotno teoriji, preuzima moć.¹⁶⁴ Posve očitom postaje pobuna protiv instancije psihoanalize, u ovom slučaju lika oca koji pokušava tumačiti neobjašnjivo i postavlja se pitanje je li ubojstvo tiranina

159 „Istina je, uzео sam nekoliko godina tvog života. Previše sam te volio. Je li to zločin? A zar ti nisi voljela mene?“ Isto, str. 60.

160 Evelyne Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 214.

161 Isto, str. 214.

162 Marijke Box, „‘Es ist, als ob du mich schlägst.’ Das tragische Spiel um Scham, Schuld und Gewalt in Mela Hartwigs ‘Das Verbrechen’“, str. 35.

163 Isto, str. 33.

164 Isto, str. 33.

spas za junakinju ili je to njezin kraj s obzirom na činjenicu da je čeka zatvor?¹⁶⁵

Protagonistica se odupire objektivizaciji i u ulozi subjekta ubija svog tiranina, čime na simboličkoj razini poništava mehanizme depersonalizacije i podređivanja žena maskulinoj moći. Bez obzira na to što je svjesna činjenice da će završiti u zatvoru ili u umobolnici, junakinja u posljednjoj rečenici u noveli prvi put pokazuje nadu u budućnost: „Leise, zuversichtlich, beinahe jubelnd, wiederholt Agnes: ‘Mein Leben beginnt!’“¹⁶⁶ Ona stoga, unatoč okolnostima, postaje istinski slobodna nakon smrti/ubojstva svog zlostavljača, što izražava ponavljanjem rečenice: „‘Mein Leben beginnt!’“¹⁶⁷ Posljednje riječi u noveli, u kontekstu psihoanalize, mogu se tumačiti i kao pretvaranje književne instancije u alegorijsku šifru: Freudova Dora napokon je dobila svoj glas.¹⁶⁸

165 Isto, str. 33.

166 „Tiho, uvjereno, gotovo klikćući, ponavlja Agnes: ‘Moj život počinje!’“ Mela Hartwig, *Das Verbrechen*, str. 61.

167 „‘Moj život počinje!’“ Isto, str. 61. Evelyne Polt Heinzl smatra da je njezina izjava istovremeno točna i pogrešna. Ona se rješava svog zlostavljača, ali ne može izbjeći kaznu zatvora. Usp. Evelyne Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 214.

168 Gisela von Wysocki smatra da se u ovoj noveli zapravo parafrazira Freudova studija „Bruchstück einer Hysterie-Analyse“ iz 1905., u kojoj opisuje slučaj osamnaestogodišnje djevojke pod pseudonimom Dora. Slučaj je opisan isključivo iz autorove perspektive, pa se može reći da pacijentica nema svoj glas. Vidi opširnije: Gisela von Wysocki, „Mit weiblicher Wissbegier nach dem Unbekannten greifen. Das aufsässige Instrumentarium der Mela Hartwig“, str. 3-4.

5. **Novela *Der phantastische Paragraph* (*Fantastični paragraf*)**

Iako se motiv bolesti provlači kroz sve tekstove objavljene u zbirci *Ekstasen* (*Ekstaze*), u noveli *Der phantastische Paragraph* (*Fantastični paragraf*)¹⁶⁹ motiv (psiho)patologije zauzima središnje mjesto. Protagonistica, siromašna studentica medicine Sabine Seltsam boluje od tuberkuloze i umišlja da je zatrudnjela s mjesecom. Ona je opisana kao višestruko stigmatizirana žena jer je fizički neprivlačna, bolesna i siromašna.¹⁷⁰ Cijela njezina tjeskobna egzistencija koncentrirana je oko pojma bolesti: pokazuje se da patologija zapravo posjeduje njezino krhko tijelo¹⁷¹ i određuje njezinu sadašnjost i budućnost. U noveli se problematizira pitanje vlasništva nad ženskim tijelom dok država svojim represivnim aparatom diktira odnos žene prema vlastitoj tjelesnosti i prisiljava je na neželjeno majčinstvo čak i onda kad njezino bolesno tijelo nije sposobno za to. Sudac koji na kraju novele, u ime države koju predstavlja, protagonisticu proglašava krivom za pobačaj samo je posljednji u nizu reprezentanata maskuline moći koji upravljaju ženskim tijelom. Međutim, Hartwig otkriva da postoji još šokantnija razina kontrole i manipulacije koja zahvaća najintimnije i najskrivenije područje ženskih potisnutih želja i fantazija.¹⁷² Zato je za državu i njezine

169 Ovo poglavlje djelomično je već objavljeno u: Eldi Grubišić Pulišelić, „(Psiho)patološki fenomeni u ‘Ekstazama’ Mele Hartwig“, *Anafora: Časopis za znanost o književnosti*, VIII, 2 (2021), str. 379-399.

170 Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 218.

171 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 176.

172 Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 212.

predstavnik irelevantno je li se „zločin“ prema tijelu zaista dogodio ili je postojala samo namjera žene da svojim postupcima krši pisane zakone i/ili nepisana pravila patrijarhalno-autokratske kulture.

Od svih proznih tekstova objavljenih u zbirci, jedino je novela *Der phantastische Paragraph* (*Fantastični paragraf*) podijeljena na poglavlja čiji naslovi zapravo označavaju različite teme koje se problematiziraju: *Unbefleckte Empfängnis* (*Bezgrješno začeće*), *Der Triumph der Wirklichkeit* (*Trijumf stvarnosti*), *Der andere Mond* (*Drugi mjesec*), *Der dritte Mond* (*Treći mjesec*), *Das Kind* (*Dijete*), *Die Fürsorgerin* (*Skrbnica*), *Der Arzt* (*Liječnik*), *Der Traum* (*San*), *Die Hebamme* (*Primalja*), *Dämmerzustand* (*Stanje sumraka*), *Die Diagnose* (*Dijagnoza*), *Die Barmherzige Schwester* (*Milosrdna sestra*), *Fluchtversuch* (*Pokušaj bijega*), *Vorspiel* (*Preludij*), *Das erste Verhör* (*Prvo saslušanje*), *Inferno* (*Pakao*), *Das nächste Verhör* (*Sljedeće saslušanje*), *Die Kronzeugin* (*Krunska svjedokinja*), *Der Advokat* (*Odvjetnik*), *Vision* (*Vizija*) i *Gerichtstag* (*Dan suđenja*).

Hartwig u ovoj noveli progovara o podređenosti žene u (modificiranom) patrijarhatu i mehanizmima koji je sprečavaju u pokušajima uspostavljanja autonomnog odnosa prema vlastitu tijelu, ali i prema bivstvovanju općenito. Žena je reducirana na biološku dimenziju rađanja potomstva i njezino opiranje izvršavanju zadane funkcije nužno rezultira stigmatizacijom, zlostavljanjem, izopćenjem iz zajednice, pa čak i kriminalizacijom. Iza patrijarhalne ideologije stoji društvena moć utjelovljena u različitim funkcijama koje generalno obnašaju muškarci kao nositelji uspostavljene hijerarhijske strukture, poput liječnika i sudca u noveli, ali ponekad i ženski subjekti koji provode definirane ciljeve i svojim djelovanjem osiguravaju legitimitet autoritarnom sustavu, poput gazdarice, socijalne radnice i bolničarke. Glavna junakinja stoga je usamljena u svom pokušaju dokazivanja istine koja je zapravo nedokaziva jer izlazi iz okvira realnosti i egzistira u području fantazija i (psiho)patologije. Prolazeći kroz različite faze u kojima se mora suočiti s modificiranim oblicima represije i nepravde, protagonistica ujedno prolazi kroz proces samoidentifikacije. Ona samu sebe definira kao ružnu, siromašnu i bolesnu studenticu i seksualnu frustraciju kompenzira intenzivnim fantazijama koje se, potpuno neočekivano,

transformiraju u traumatičnu stvarnost. Oko središnje teme razvijaju se mnoge podteme u kojima se otkrivaju mehanizmi patrijarhata kao političke strukture, ali i druge anomalije građanskog društva s početka 20. stoljeća. Autorica tako u prvom poglavlju pod nazivom *Unbefleckte Empfängnis* (*Bezgrješno začeće*) upečatljivo ironizira kult seksualne čistoće, odnosno djevičanstva, dok u sljedećim poglavljima do apsurdna dovodi kult majčinstva, odnosno idealizaciju majčinske uloge do razine na kojoj se transformira u društvenu ideologiju. Osim tema koje bi se mogle svesti pod nazivnik tipično ženske problematike, ona jednako oštro kritizira institucije novostvorene Republike Austrije, poput socijalne službe i zdravstvenog sustava koji ignoriraju i diskriminiraju siromašne. Osim s muškarcima koji se pojavljuju kao nositelji autoritarne moći i zloupotrebljavaju svoju društvenu poziciju da bi provodili neku vrstu nasilja nad ženskim subjektom, protagonistica se mora suočiti i sa ženskim likovima koji zbog nedostatka empatije, ali i potrebe da se dokažu nadređenim muškarcima, aktivno participiraju u psihičkom i fizičkom ugnjetavanju. U posljednjim poglavljima ove novele Hartwig otkriva funkcioniranje sudstva koje umjesto pravde dijeli etičke opservacije/teze i izriče okrutne kazne marginaliziranim skupinama društva. Upravo će državna/autokratska moć utjelovljena u figuri sudca zadati posljednji udarac moralnom integritetu/autonomiji jedne žene i njezinu pravu na dostojanstvo i slobodu.

Bolesno tijelo nije samo izvor frustracija za junakinju;¹⁷³ ono definira njezin autsajderski položaj na imaginarnoj socijalnoj ljestvici. Sabine je zbog svoje patologije osuđena na usamljenost, tjeskobu i osjećaj besperspektivnosti, neslobode i zakinutosti za životnu radost. Njezino ljubavno iskustvo reducirano je na jedan slučajni susret s nepoznatim muškarcem koji je rezultirao „slučajnim“ intimnim odnosom. Međutim, doživljeni seksualni čin u davnoj prošlosti pokazuje se središnjim mjestom njezina života,¹⁷⁴ pa joj jedinu radost predstavljaju trenutci u kojima evocira proživljene trenutke strasti i impresivnu/uzbudljivu snagu muškog tijela. Kao njezina posebna karakteristika naglašena

173 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 176.

174 Isto, str. 173.

je bizarna fascinacija mjesecom; protagonistica kod pune mjesečine otvara prozore da bi mjesec mogao prodrijeti u njezinu sobu. Nebesko tijelo čarobno preobražava svijet oko nje, njezina skromna soba u potkrovlju dobiva srebrne tapete, pohabani prekrivač pretvara se u brokat, a njezini se udovi opuštaju u „pijanstvu usamljene požude“.¹⁷⁵ Tada doživljava neobično (izvan)tjelesno iskustvo; osjeća kako mjesečeve zrake prodiru u svaku poru i potpuno preuzimaju dominaciju nad njezinom svijesti: „Er betäubte mit wunderbarer Gewalt die Nüchternheit ihrer Gedanken und ihres Willens, stachelte die kranke Geduld ihres schwindsüchtigen Körpers zur verstörten Begierde auf.“¹⁷⁶ Moć koju puni mjesec ima nad njezinim bolesnim tijelom prikazan je kao psihopatološki fenomen: „Das kam immer jäh, wie Krankheit, über sie, erhitzte wie Fieber ihre spröde, unfruchtbare Phantasie, bis sich ihr das gewohnte Maß der Dinge wunderlich verrückte, [...]“.¹⁷⁷ U tim trenucima prisjeća se „svečane tajne svog života“¹⁷⁸, odnosno ljubavnika iz prošlosti, kontura njegova tijela i crta njegova lica:

In diesen Nächten verließ sie jede andere Erinnerung, nur diese nicht, an einen Abend vor vielen Jahren, an ein kleines Fest, an einen heiteren Heimweg mit einem jungen verwegenen Burschen, an einen übermütigen Umweg ins Grüne hinein [...]. Immer wenn Sabine mitten in der Nacht erwachte, weil der Mond ihr ins Gesicht schien, trieb sie die Versuchung, diesem festlichen Geheimnis ihres Lebens bis in die verschwiegensten seiner Gebärden nachzuspüren, mühte sie sich, noch einmal, ein einziges Mal die Konturen seines Körpers, die Kraft seiner Muskeln, die Güte seiner Hände zu erleben [...].¹⁷⁹

175 Mela Hartwig, „Der phantastische Paragraph“. U: Mela Hartwig, *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, str. 63-129, ovdje str. 63.

176 „Omamio je čudesnim nasiljem razboritost njezinih misli i volje, potaknuo poremećenu požudu njezina od tuberkuloze oboljela tijela.“ Isto, str. 63.

177 „To joj je uvijek dolazilo iznenada, poput bolesti, zagrijavalo njezinu krhku, jalovu maštu poput groznice [...]“ Isto, str. 63.

178 Isto, str. 64.

179 „Tijekom ovih noći ostavljala je za sobom svako drugo sjećanje, osim onog na jednu večer prije mnogo godina, na malu zabavu, na veselu šetnju kući s jednim odvažnim mladićem, na drsko skretanje u prirodu [...]. Kad god bi se Sabine probudila usred noći jer joj je mjesec sjao u lice, bila je u iskušenju ući u trag ovoj svečanoj tajni svog života sve do najtajnovitijih kretnji, trudila se još jednom, samo još jednom doživjeti obrise njegova tijela, snagu njegovih mišića, dobrotu njegovih ruku [...]“ Isto, str. 64.

U kontekstu Freudovih teorija, taj ritual doživljavanja seksualnog zadovoljenja u snovima može se tumačiti kao odraz potisnutog libida,¹⁸⁰ dok mjesec kojemu se predaje simbolizira tjelesnu ljubav i uzbuđenje koji joj u njezinoj sumornoj stvarnosti nedostaju.

Jedne noći junakinja doživljava posebno intenzivne trenutke: mjesec ulazi u njezinu sobu, poprima obrise muškarca iz njezine prošlosti i vodi ljubav s njom. Njezino tijelo reagira izljevom potisnutih emocija, a njezin um prima poruku da će roditi dijete. Sljedećeg jutra ni sama nije sigurna u to je li spolni odnos bio samo mjesečarenje koje je rezultiralo intenzivnim osjećajem tjelesnog užitka¹⁸¹ ili se taj događaj zaista odvio. Kad je njezina gazdarica uvjerava u to da su cijele noći iz njezine sobe dopirali zvukovi strastvene ljubavne igre, junakinja povjeruje u čudo.¹⁸² Poglavlje u kojemu protagonistica prihvaća da se čudo zaista dogodilo ironično nosi naziv *Der Triumph der Wirklichkeit* (*Trijumf stvarnosti*), iako zapravo označava početak intenzivne fantazije i psihopatološkog ponašanja: „Sabine staunte: ‘Dann ist ein Wunder geschehen.’ [...] Dann murmelte sie: ‘Die Wirklichkeit läßt nicht mit sich spaßen.’“¹⁸³ Tajanstveni se muškarac u Sabininoj mašti transformira u hibrid nastao križanjem mjeseca i ljubavnika iz njezine davne prošlosti, dok izostanak mjesečnice shvaća kao dokaz trudnoće. Iako je to u početku raduje, s vremenom osvještava činjenicu da svaka trudnoća završava rađanjem djeteta, činom za koji njezino od tuberkuloze bolesno tijelo nije sposobno.¹⁸⁴ Dok u prvom dijelu novele junakinja traži medicinsku pomoć za prekid svoje umišljene trudnoće, u drugom dijelu počinju njezine nevolje sa zakonom zbog optužbe za namjerno izazivanje pobačaja.

180 Hans-Martin Lohmann, *Sigmund Freud zur Einführung*, str. 21.

181 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 176-177.

182 Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 219.

183 „Sabine je bila zadivljena: ‘Onda se dogodilo čudo.’ [...] Zatim je promrmljala: ‘Stvarnost nije nešto s čime se treba šaliti.’“ Mela Hartwig, „Der phantastische Paragraph“, str. 66.

184 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 173.

Prvim dijelom stoga dominira motiv bolesti, dok se radnja drugog dijela orijentira prema motivu pravosuđa i (ne)pravde. U noveli se mit o novoj ženi potpuno dekonstruira i svodi na pojedinačne aspekte; idealiziranoj medijskoj slici suprotstavlja se realistična slika jedne siromašne, usamljene i višestruko stigmatizirane žene. Ona kao studentica medicine nesumnjivo prekoračuje okvire tradicionalne ženske uloge i predstavlja novu ženu, ali ne može se samoostvariti unutar društvene kulture koja se još uvijek temelji na izrazito konzervativnoj percepciji ženskosti.

Sabine počinje osjećati fizičke simptome umišljene trudnoće što u njoj izaziva paniku: „[...] Ich wollte nur schwanger sein. Die Wirklichkeit ist gefährlich. Ich fühle mich doch nicht Mutter, ich fühle mich nur Geliebte.“¹⁸⁵ Strah od majčinstva za koje njezino tijelo nije spremno i za koje nema materijalne uvjete¹⁸⁶ tjera je na (auto)destruktivno ponašanje. Sam čin prihvaćanja trudnoće kao procesa koja završava rađanjem, odnosno neizbježnost dobivanja djeteta, doživljava vrlo dramatično:

Sie stürzte vor den Spiegel hin, starrte sich in das fahle Gesicht, spie das Glas an. 'Hure', keuchte sie heiser. 'Hure.' Sie brach in die Knie, zerrte sich an den Haaren, zerkratzte sich das Gesicht, heulte: 'Ein Kind, ich soll ein Kind haben.'“ Sie biß sich in die Hände, sie stopfte sich ihr Taschentuch in den Mund, wimmerte in sich hinein: 'Ich muß es erwürgen, ich muß es erwürgen.'¹⁸⁷

Autoagresija koja se javlja kao posljedica straha od budućnosti zrcali mračnu stvarnost žene koja je prekršila moralni kodeks građanskog društva. Umjesto stereotipne želje za majčinstvom i ljubavi prema nerođenu djetetu, kod protagonistice se javlja potreba za samokažnjavanjem i morbidna pomisao da dijete mora zadaviti. U neuspješnim

185 „[...] Samo sam htjela biti trudna. Stvarnost je opasna. Ipak se ne osjećam kao majka, samo se osjećam kao ljubavnica.“ Mela Hartwig, „Der phantastische Paragraph“, str. 71.

186 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 174.

187 „Pala je pred ogledalom, zagledala se u svoje blijedo lice i pljunula na staklo. 'Kurvo', promuklo je dahtala. 'Kurvo.' Pala je na koljena, čupala kosu, grebala se po licu, plakala: 'Dijete, imat ću dijete.' Grizla je svoje ruke, trpala rupčić u usta, cviljela u sebi: 'Moram ga zadaviti, moram ga zadaviti.'“ Mela Hartwig, „Der phantastische Paragraph“, str. 72.

pokušajima izazivanja prekida trudnoće, junakinja se samoozljeđuje i doživljava napade panike. Hartwig oštro kritizira društvene norme i nesumnjivo ironizira kult majčinstva kroz lik žene koja o djetetu razmišlja samo kao o preteškom teretu:

Das Kind wurde ihr ein furchtbarer Spiegel, der ihr jede Schacke in ihrem Herzen, jede Untüchtigkeit ihres Körpers enthüllte, ihr unbarmherzig jedes geringfügigste Versehen ihres Lebens nachwies. Sie schämte sich mit einem Male ihrer Armut wie eines Gebrechens.¹⁸⁸

Junakinja u unutarnjem monologu definira svoju socijalnu poziciju i svoj život iz perspektive žene koja se morala izboriti protiv gladi i lošeg obrazovanja da bi „osvojila sveučilište kao utvrdu“: „Ich habe das Hindernis des Hungers, ich habe das Hindernis einer mangelhaften Schulbildung überwinden müssen. Ich habe die Universität erobert wie eine Festung. Aber das Kind, begriff sie, 'wird [...] nicht von Diplomen satt werden, nur von Brot.'¹⁸⁹ Autorica u ovoj noveli problematizira različite segmente socijalne nepravde, dok literarnom konstrukcijom lika siromašne studentice medicine propituje i definira stvarne okolnosti i uvjete za sveučilišno obrazovanje žena, odnosno izostanak institucionalne podrške za stjecanje akademskih zanimanja.

Sabine samu sebe definira kao ružnu ženu, ali njezina samopercepcija uvelike je determinirana i socijalnim statusom, odnosno siromaštvom koje doživljava kao uzrok svojih frustracija: „Warum liebt er mich?“ grübelte sie. „Ich bin arm, ich bin häßlich.“¹⁹⁰ Kao i mnoge druge Hartwigine ženske likove, karakterizira je osjećaj usamljenosti i izolacije: „Ich habe keine Schwester, keinen Freund. Ich habe nur ihn.“¹⁹¹ Dugotrajna samoća, kao i žudnja za ljubavi i spolnim odnosima

188 „Dijete je za nju postalo strašno ogledalo, otkrivajući svaki talog u njezinu srcu, svaku neprikladnost njezina tijela, nemilosrdno ukazujući na svaku najmanju grešku u njezinu životu. Odjednom se sramila svog siromaštva, poput neke mane.“ Isto, str. 74.

189 „Morala sam prevladati prepreku gladi, morala sam prevladati prepreku neadekvatnog školovanja. Sveučilište sam osvojila kao tvrđavu. Ali dijete, shvatila je, [...] ne može se diplomama učiniti sitim, samo kruhom.“ Isto, str. 74.

190 „Zašto me voli?“ razmišljala je. „Ja sam siromašna, ja sam ružna.“ Isto, str. 68.

191 „Nemam sestru, nemam prijatelja. Imam samo njega.“ Isto, str. 68.

transformirani su u fantaziju koja joj onemogućava racionalnu percepciju svakodnevice. Iako je junakinja studentica medicine, ona snagom autosugestije konstruira znanstveno neprihvatljivu/neobjašnjivu paralelnu stvarnost u kojoj personificirani mjesec postaje njezin ljubavnik i otac njezina djeteta. S obzirom na njezino čvrsto uvjerenje u njihov ljubavni odnos, pojavljuje se i adekvatan strah od napuštanja: „‘Was bin ich denn? Ich bin arm, ich bin häßlich, ich habe nur Anspruch auf Entbehrung und Not. Ich segne ihn, auch wenn er mich verlassen hat.’“¹⁹²

Sabine svoj identitet autsajderice djelomično konstruira i na činjenici da nema sestru ili neku drugu blisku osobu, pa se u tom smislu može povući paralela s drugim ženskim likovima Mele Hartwig.¹⁹³ Poremećena percepcija stvarnosti, odnosno zamjena fantazije i stvarnog života u funkciji su literarizacije identiteta protagonistice kao paradigmatkog primjera autsajderice „zlatnih dvadesetih“. U nemogućnosti dohvaćanja ideala mlade, lijepe i moderno odjevene žene, Sabine Seltsam konstruira psihotičnu stvarnost koja joj omogućava ljubavno/seksualno/društveno samoostvarenje:

‘Ich will mein Abenteuer haben, ich will mein Schicksal haben. [...] Ich habe ein Recht auf Wirklichkeit. Ich habe nur diese eine Nacht. Sie ist der Sinn meines Lebens. Ich werde mich selbst erlösen. Ich bezwinne den Traum und gebäre ein Kind. Ich bin eine Auserwählte.’¹⁹⁴

Psihoza u kojoj junakinja počinje živjeti jer joj determinirane okolnosti oduzimaju pravo na željenu perspektivu, zrcali snažnu autoričinu kritiku društvene zbilje, ali i ironizira katoličku dogmu o bezgrješnu začecu.

192 „Što sam ja zapravo? Ja sam siromašna, ja sam ružna, imam pravo samo na odricanje i bijedu. Blagoslivljam ga, čak ako me je i napustio.“ Isto, str. 68.

193 Bibiana iz romana *Die Frau ist ein Nichts*, Luise iz romana *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, Anita iz novele *Das Kind*, Rune iz novele *Die Hexe* i Agnes iz novele *Das Verbrechen* također su jedinice, odnosno nemaju braće i sestara. Samo protagonistica iz *Aufzeichnungen einer Häßlichen* spominje braću, ali u kontekstu u kojemu upućuje na disfunkcionalne familijarne odnose u vidu nedostatka bliskosti i brige.

194 „Želim imati svoju avanturu, želim imati svoju sudbinu. [...] Imam pravo na realnost. Imam samo ovu noć. Ona je smisao mog života. Spasit ću samu sebe. Svladat ću san i roditi dijete. Ja sam odabrana.“ Mela Hartwig, „Der phantastische Paragraph“, str. 68.

Uvjerena u to da čeka dijete s mjesecom, Sabine polako počinje osvještavati činjenicu da zbog objektivnih okolnosti, kao siromašna i bolesna neudana žena, nije sposobna biti majka. Junakinja svoj problem u početku pokušava riješiti institucionalno¹⁹⁵ pa prvo odlazi svojoj socijalnoj skrbnici. Uzaludno je pokušava uvjeriti u to da nije zdravstveno i financijski sposobna imati dijete. Skrbnica pokazuje birokratsku nezainteresiranost i nedostatak empatije, a na Sabininu tvrdnju da je otac djeteta vilenjak, hladno konstatira da joj je potrebna pomoć psihijatra: „Sie sollten einen Nervenarzt aufsuchen.“¹⁹⁶ Junakinja se prvi put susreće s dijagnozom psihičke bolesti i očajnički pokušava dokazati da je njezin problem organske prirode pa kao dokaz podastire maramicu uprljanu krvlju: „Aber ich bin krank, ich bin krank. Ich habe die Schwindsucht.“¹⁹⁷ Socijalna skrbnica predstavlja jedan u nizu ženskih likova koji u kontekstu moći koja im je omogućena njihovom (profesionalnom) funkcijom, ne pokazuju empatiju i/ili solidarnost. Ona stoga, umjesto pružanja konkretne pomoći koju protagonistica očekuje, zauzima poziciju birokratske nadmoći iz koje joj se okrutno izruguje: „Gebären Sie. Vielleicht ist der Tod barmherziger als das Leben.“¹⁹⁸ Hartwig nesumnjivo kritizira sustav socijalne skrbi toga doba, kao i lošu zdravstvenu zaštitu za društvene marginalce.¹⁹⁹ Junakinja sebi kao siromašna studentica ne može priuštiti privatnog liječnika pa odlazi u ordinaciju za socijalne slučajeve. U sljedećim scenama potpuno dominira motiv patologije: u maloj, zagušljivoj čekaonici sluša kašalj tuberkuloznih pacijenata i udiše teški zrak ispunjen „svim zamislivim bolestima“.²⁰⁰ Liječnik se ponaša po istom obrascu kao socijalna skrbnica, a junakinja se mora suočiti ne samo s njegovim odbijanjem nego i s cijelim bešćutnim društvenim sustavom koji on reprezentira.

195 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 174.

196 „Trebali biste potražiti psihijatra.“ Mela Hartwig, „Der phantastische Paragraph“, str. 76.

197 „Ali ja sam bolesna, ja sam bolesna. Imam tuberkulozu.“ Isto, str. 76.

198 „Rodite. Možda je smrt milosrdnija od života.“ Isto, str. 76.

199 Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 218.

200 Mela Hartwig, „Der phantastische Paragraph“, str. 80.

‘Das ist Mord, das ist ganz gemeiner Mord’, schrie Sabine außer sich. ‘Ebensogut können Sie mir Gift geben. Weil ich kein Geld habe, muß ich gebären. Weil ich die Visite nicht bezahlen kann, muß ich gebären. Weil ich mir kein Sanatorium leisten kann, muß ich gebären. Das ist Mord.’²⁰¹

Sabine ga ne uspijeva uvjeriti u to da čin rađanja ne predstavlja samo smrtnu presudu za njezino bolesno tijelo, već i za novorođenče: „Und wie wollen Sie es gegen die Tuberkulose schützen, die es aus meinen Brüsten einsaugen wird?“²⁰² Zaštićen autoritetom svoje funkcije, liječnik zauzima moralno superioran stav i optužuje junakinju da simulira psihičku i organsku bolest kako bi izbjegla majčinstvo.²⁰³

‘Ich werde Ihnen nicht die Hand bieten zu diesem abscheulichsten Verbrechen, zu dem Meuchelmord an einem Ungeborenen. Wenn Sie als *Mutter* kein Erbarmen mit dem Kind haben, das in Ihnen *lebt*, so ist es meine Pflicht, meine heiligste Pflicht, dieses arme Wesen, das sich noch nicht wehren kann, gegen sie zu schützen.’²⁰⁴

Liječnikov se identitet (re)pozicionira i (re)konstruira da bi na zamišljenoj socijalnoj ljestvici u konačnici zauzeo mjesto moralne paradigme, status koji mu omogućava upravljanje ženskim tijelom i njezinom sudbinom.²⁰⁵ On se postavlja kao zaštitnik interesa političke elite i autoritetom koji se temelji na represivnom aparatu preuzima ulogu spasitelja nerođena djeteta. U trudnici koja odbija svoje žensko tijelo staviti u funkciju rađanja stoga prepoznaje neprijatelja režima, dok potencijalni

201 „‘Ovo je ubojstvo, ovo je vrlo podlo ubojstvo’, povikala je Sabine izvan sebe. ‘Možete mi tako dati i otrov. Zato što nemam novca, moram roditi. Zato što ne mogu platiti posjet liječniku, moram roditi. Zato što si ne mogu priuštiti sanatorij, moram roditi. Ovo je ubojstvo.’“ Isto, str. 82.

202 „‘I kako ćete ga zaštititi od tuberkuloze koju će isisati iz mojih grudi?’“ Isto, str. 83.

203 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 178.

204 „‘Neću vam pomoći u ovome najgnusnijem zločinu, ubojstvu nerođena djeteta. Ako vi, kao *majka*, nemate milosti prema djetetu koje živi u vama, onda je moja dužnost, moja najsvetija dužnost, zaštititi od vas ovo jedno stvorenje, koje se još nije u stanju samo obraniti.’“ Mela Hartwig, „Der phantastische Paragraph“, str. 82.

205 Hartwig kritizira paragraf o pobačaju. Vidi: Hartmut Vollmer, „Erzählerische ‘Fallstudien’ weiblicher psychischer Grenzzustände. Mela Hartwigs Buchdebüt ‘Ekstasen’“, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 239 (2023), str. 23-30, ovdje str. 26.

pobačaj percipira kao teški zločin. Umjesto da predstavlja arhetipski primjer humanosti, liječnik za socijalne slučajeve predvodi instrumentalizaciju ženskog tijela u korist političkog autoriteta. Hartwig se suočava s njegovim moralno dvojbenim djelovanjem, ali ironizira i njegov profesionalni autoritet jer kao liječnik propušta prepoznati lažnu trudnoću i stvarnu tuberkulozu: „Lügnerin, Sie abgefeimte, hysterische Lügnerin. [...] Sie sind ausgeheilt, Sie sind vollkommen ausgeheilt. [...] Ich werde Ihnen nicht die Hand bieten zu diesem abscheulichsten Verbrechen, zu dem Meuchelmord an einem Ungeborenen.“²⁰⁶

U poglavlju *Der Traum (San)* posebno se problematizira pitanje moralne i krivične odgovornosti za pobačaj, odnosno utjecaj države na reprodukciju i vlasništvo nad ženskim tijelom. Protagonistica nakon razgovora s liječnikom doživljava noćnu moru koja sadržava elemente horora. Dok Sabine u budnom stanju očajnički pokušava dokazati da kao tuberkulozna pacijentica nije u stanju biti majka, u njezinu snu dolazi do restrukturiranja tog polazišta. Liječnik poprima obrise čudovišta pa joj šiljastim prstima razdere utrobu i izvuče krvavo, plavkasto dijete „koje se poput ribe koprcu na pupkovini“.²⁰⁷ Protagonistica u snu želi zadržati dijete, dok je liječnik i nepoznati muškarac koji „izraste iz poda“²⁰⁸ zbog toga osuđuju. Muškarac je verbalno napada i njezinu pravu na majčinstvo suprotstavlja *Opći građanski zakonik*:

‘Widernatürliche Mutter, die ihr Kind behalten will, die ihr Kind mit Gift säugt. Auf das Gesetz der Natur berufst du dich? Ich kenne nur das Allgemeine Bürgerliche Gesetzbuch. Auch das Allgemeine Bürgerliche Gesetzbuch ist eine Bibel, Frau. [...] Sabine Seltsam, im Namen des Gesetzes enteigne ich dich deines Kindes und übergebe es dem Säuglingsheim der Barmherzigen Schwestern.’²⁰⁹

206 „Lažljivice, vi sofisticirana, histerična lažljivice. [...] Vi ste izliječeni, potpuno ste izliječeni. [...] Neću vam pomoći u ovom najgnusnijem zločinu, ubojstvu nerođena djeteta.“ Mela Hartwig, „Der phantastische Paragraph“, str. 82.

207 Isto, str. 84.

208 Isto, str. 84.

209 „Neprirodna majko, koja želi zadržati svoje dijete, dojiti ga otrovom. Pozivate se na zakon prirode? Ja poznajem samo Opći građanski zakonik. Opći građanski zakonik također je Biblija, ženo. [...] Sabine Seltsam, uime zakona ti oduzimam dijete i predajem ga domu za dojenčad Sestara milosrdnica.“ Isto, str. 84.

Hartwig u ovoj grotesknoj sceni nanovo ironizira temelje katolicizma: muškarac zauzima poziciju predstavnika zakona/države u čije joj ime oduzima dijete pozivajući se na zakonik kao Bibliju, dakle dogmatski tekst u koji se ne smije sumnjati. Groteska se pretvara u horor kada se novorođenče transformira u neku vrstu čudovišta i progovara glasom odrasle osobe. Čudesni hibrid nastao u snu, dakle na razini nesvjesne fantazije, u monologu teško optužuje svoju majku, ali i liječnika koji ju je natjerao na porod:

‘Widernatürliche Mutter, die mich geboren hat, verbrecherischer Arzt, der diesem ungeheuerlichen Mißbrauch der Natur Vorschub geleistet hat, ich klage euch an. Nicht freiwillig trete ich mein furchtbares Erbe der Not an. Barbarische Willkür habt ihr an mir geübt, mich einem unmündigen Gesetz zur Verbreitung der Tuberkulose, einem teuflischen Gesetz zur Hebung des Hungers, der Arbeitslosigkeit, der Verzweiflung, dem Hirngespinnst eines Gesetzes, das Ungeborene schützt und Geborene verrecken läßt, habt ihr mich aufgeopfert.’²¹⁰

U toj sceni u kojoj se ozračje jeze stvara slikom deformiranih ljudskih figura/bića, Hartwig upečatljivo kritizira državu i njezine institucije, paragrafe, zakone i druge instrumente represije. Autorica pokazuje da zakon koji kriminalizira pobačaj ozakonjuje širenje siromaštva i raznih bolesti, gladi i očaja, da zaštitom nerođenih pokazuje svoju nehumanost jer istim paragrafom žrtvuje već rođene. U bizarnu Sabininu snu projiciraju se efektni zaključci o austrijskim zakonima koji legaliziraju ugnjetavanje marginaliziranih skupina društva, žena, ali i siromašnih općenito. U tom segmentu društvena kritika Mele Hartwig izlazi iz okvira feminističkog diskursa i obuhvaća širi društveno-politički kontekst. U snu se redaju groteskne situacije i dijalози, pa nepoznati muškarac kojeg počinje nazivati „čovjekom zakona“ polemizira s tek rođenim djetetom o zakonu koji regulira majčinstvo kao vojnu obvezu žene:

‘Der Mutterschaftszwang ist die Wehrpflicht der Frau, sehr verehrter Herr Säugling. Ja glauben sie denn, daß man sich zum Vergnügen fortpflanzt? Man hat

210 „Neprirodna majko koja si me rodila, doktore zločinče koji si poticao ovo monstruozno zlostavljanje prirode, optužujem vas. Ne prihvaćam ovo užasno nasljeđe bijede svojom voljom. Proveli ste nada mnom barbarsku samovolju, žrtvovali ste me nezrelom zakonu za širenje tuberkuloze, đavolskom zakonu za povećanje gladi, nezaposlenosti, očaja, tlapnji zakona koji štiti nerođene i dopušta da rođeni crknu.“ Isto, str. 85.

Pflichten gegen den Staat. In diesem Punkt muß ich Ihre Frau Mutter gegen Sie in Schutz nehmen. Es war ihre Pflicht, Sie zu gebären.”²¹¹

Citat odražava stav države prema rađanju, odnosno njezin izravan interes u širenju populacije poreznih i vojnih obveznika, ali i odnos prema ženskoj seksualnosti kojoj je reprodukcija jedina svrha. U tom kontekstu seksualnost je vlasništvo države, kao i dijete koje se rađa kao produkt seksualnog odnosa: „Sie sind augenblicklich nur ein bewegliches Gut und gehören dem Staat.”²¹² Kao pojačanje toj tezi opet se javlja liječnik koji kao predstavnik institucionalizirane mizoginije pokazuje prijezir prema ženstvenosti: „Aber sie wollen ja alle nur huren und keine Abgaben zahlen. Das Kind ist die Steuer, die der Staat für den Koitus verlangt.”²¹³ Protagonističin san, u kojemu se preispituju rodne norme, obiluje iznimno bizarnim scenama i likovima tipičnim za ekspresionističku književnost.

Nakon institucionalne, Sabine zatraži izvaninstitucionalnu pomoć, ali si kao siromašna studentica ne može priuštiti ilegalni pobačaj. U poglavlju *Dämmerzustand* (*Stanje sumraka*), protagonistica osvještava da je država/sustav tjeraju da „rodi vlastitu smrt” i da za nju kao siromašnu neudanu ženu ne postoji mjesto spasa:

Seit Fürsorgerin, Arzt und Hebamme ihr Urteil gesprochen hatten und sie zwangen, sich den eigenen Tod zu gebären, begriff Sabine, daß sie von keinem Menschen mehr Hilfe und Gerechtigkeit zu erwarten hatte. Widerwillig, wie den Keim einer gefährlichen Krankheit, trug sie das Kind in sich, spürte, wie es ihr Blut und Leben aus den Adern saugte, wie ein Vampir.²¹⁴

211 „Obvezno majčinstvo jest ženina vojna obveza, poštovani gospodine novorođenče. Zar vjerujete da se ljudi razmnožavaju iz zadovoljstva? Postoje obveze prema državi. U ovom trenutku moram braniti vašu gospođu majku od vas. Bila joj je dužnost roditi vas.” Isto, str. 85.

212 „Vi ste trenutno samo pokretna imovina i pripadate državi.” Isto, str. 85.

213 „Ali sve se one samo žele kurvati i ne plaćati porez. Dijete je porez koji država zahtijeva za spolni odnos.” Isto, str. 86.

214 „Budući da su skrbnica, liječnik i primalja izrekli svoju presudu i natjerali je da rodi vlastitu smrt, Sabine je shvatila da više ni od koga ne može očekivati pomoć i pravdu. Nevoljko je, poput klice opasne bolesti, nosila dijete u sebi, osjećala kako joj poput vampira izvlači krv i život iz vena.” Isto, str. 89.

Dijete koje nosi počinje percipirati kao bolest koja iz nje isisava život, pa se usporedbom djeteta i vampira javljaju elementi horora; izjednačuju se realnost i natprirodne pojave u svrhu intenziviranja mračnog svijeta u kojemu je žena svedena na tijelo koje je stroj za rađanje u vlasništvu države. Upravo zbog te spoznaje, junakinja počinje plod u sebi percipirati kao neprijatelja protiv kojega se mora izboriti te se sukob između nje i fetusa uzdiže na razinu mitskoga. Ona ga pokušava pobijediti na različite načine: izgladnjuje svoje tijelo, stišće svoju utrobu korzetom, nosi teške terete i općenito svoje tijelo dovodi do krajnjih granica izdržljivosti. Sve te aktivnosti kojima se zapravo bori protiv same sebe percipira kao borbu za vlastiti život, što projicira apsurdnu poziciju žene koja, da bi preživjela, mora uništiti svoje tijelo. Protagonistica postaje autodestruktivna, sabotira i razara sve elemente svoga tijela u nadi da će tako izazvati prekid trudnoće. Ona je prikazana kao anksiozna individua koja se pokušava suočiti s vlastitom žensivenosti kroz uništavanje tijela i njegove funkcije. Čini se da se žensko tijelo buni i uzvraća, pa Sabine iskašlje grumen krvi. U očajničkoj potrazi za ljudskom empatijom i pomoći, protagonistica pokušava jednu slučajnu prolaznicu uvući u svoju dramu:

‘Ich bin schwanger. Ich trage den Tod unter dem Herzen. Das Kind ist ein Geschwür in meinem Leib, in dem der Tod hockt.’ [...] ‘Ich will nicht sterben, und ich will nicht gebären’, fuhr sie fort. ‘Siechtum ist meine Schwangerschaft. Ich will wieder bluten, aber nicht aus dem Mund. Begreifen sie doch! Das Kind oder ich: Es tötet mich. Es kann noch kein Glied rühren und regen und tötet mich.’²¹⁵

Potpuno dezorijentirana između percepcije stvarnosti i stravičnih fantazija, patologije tijela i intenzivnih, psihopatoloških osjećaja, Sabine upotrijebi svoje medicinsko znanje i samoj sebi prepiše recept za zabranjenu supstancu koja izazove jako krvarenje: „[...] fühlte klebrige Feuchtigkeit, spürte den Geruch von Blut und brach zusammen. Jetzt spürte sie das Blut auch die Schenkel entlangrinnen, immer

215 „Ja sam trudna. Pod srcem nosim smrt. Dijete je čir u mojoj utrobi u kojoj prebiva smrt.’ [...] ‘Ne želim umrijeti i ne želim roditi’, nastavila je. ‘Bolest je moja trudnoća. Želim ponovno krvariti, ali ne iz usta. Shvatite! Dijete ili ja: ono me ubija. Nijedan ud još ne može pomaknuti i ubija me.’“ Isto, str. 90.

mehr, immer gefährlicher.“²¹⁶ Tek na kraju tog poglavlja, dok njezino tijelo krvari, protagonistica počinje razlučivati stvarnost od fantastije, znanstvenu istinu od natprirodne pojave. U stanju između budnosti i nesvijesti kao između života i smrti, ona osvještava da izostanak mjesečnice nije produkt trudnoće, već njezina psihopatološka stanja: „‘Hysterische Blutstockung. Das Grauen saß mir im Gehirn, nicht unter dem Herzen’ kreischte sie. ‘Ich war nicht schwanger, wahrhaftig, ich war nicht schwanger’, lallte sie und lachte, bis sie die Besinnung verlor.“²¹⁷ Protagonistica doživljava neku vrstu (samo)spoznaje, ali hipoteza o lažnoj trudnoći nije dovoljna da bi je oslobodila represije države koja polaže pravo čak i na područje njezine mašte, odnosno na natprirodnu pojavu po kojoj je zatrudnjela s mjesecom. Predstavnike političke/državne/maskuline moći ne zanimaju pravda i istina, njihova se perspektiva materijalizira u različitim modelima represije kojima se femininost ne može oduprijeti. U noveli se detaljno opisuju procesi kroz koje prolazi izmučeno žensko tijelo, gubitak krvi i bol od kojih protagonistica gubi svijest: „Einen Augenblick lang hielt sie sich für tot, aufgebahrt im Leichenschauhaus, denn die Arme lagen ihr schwer und gekreuzt auf der eigenen Brust.“²¹⁸ Dok u bolnici lebdi između života i smrti, Sabine osluškuje zvukove i identificira mirise koji asociraju na patološka stanja i smrt:

Das Fieber packte sie an der Kehle und würgte ihr den Atem ab, daß sie röchelte, packte sie an den Gelenken, daß sie sich krümmten und bogen, bis sie die letzte Kraft verließ und sie sich streckten wie in Totenstarre. So lag Sabine Stunde um Stunde, gelähmt von Furcht, wie in Agonie, und wehrte sich gegen Prophezeiung und Tod.²¹⁹

216 „[...] osjećala je ljepljivu tekućinu, ćutila je miris krvi i srušila se. Sad je osjećala kako joj krv teče niz bedra, sve više i više, sve opasnije.“ Isto, str. 91.

217 „‘Histerični zastoj krvi. Strahota je bila u mom mozgu, ne u mom srcu’, vrisnula je. ‘Nisam bila trudna, zaista, nisam bila trudna’, promucala je i smijala se dok nije izgubila svijest.“ Isto, str. 92.

218 „Na trenutak je pomislila da je mrtva, da leži u mrtvačnici jer su joj ruke bile teške i prekrížene na prsima.“ Isto, str. 94.

219 „Groznica ju je uhvatila za grlo i gušila joj dah, tako da je hripala, zgrabila joj zglobove tako da su se uvijali i savijali sve dok je nije napustila posljednja snaga, a oni se rastegnuli kao kod mrtvačke ukočenosti. Tako je Sabine ležala iz sata u sat, paralizirana od straha, kao u agoniji, i branila se od proročanstva i smrti.“ Isto, str. 96.

U poglavlju *Die Diagnose (Dijagnoza)*, protagonistica se suočava s novim oblicima diskriminacije, brutalnosti i demonstracije sile. Sabine završava u bolnici te se pojavljuje čitav niz likova koji, usprkos svom zanimanju liječnika i/ili bolničarki, ne posjeduju empatiju, već predstavljaju dehumanizirane i birokratizirane institucije. Protagonistica u transu ponavlja da će iskrvariti, a bolničarka je pokriva plahtom poput mrtvaca; taj čin predstavlja Sabininu simboličku smrt, ali i apokalipsu ljudskosti te projicira mračnu sliku dehumanizirana društva. Kafkijanski proces koji slijedi i u čijem se središtu nalazi žena optužena za fantazmagoriju, započinje kad se bolničarka, liječnik i student medicine udružuju da bi pacijenticu optužili za namjerno izazivanje pobačaja usprkos nedostatku fizičkih znakova/dokaza.

Sljedeće poglavlje ironično nosi naziv *Die Barmherzige Schwester (Milosrdna sestra)*, iako medicinska sestra s kojom protagonistica komunicira dok leži u polusvjesnu stanju predstavlja nemilosrdnu moć zakona nad ženskim tijelom: „Sie haben Gott beleidigt.“²²⁰ Hartwig pokazuje izrazito kritički stav prema suodnosu države i crkve u vladavini nad ženskim tijelom i njezinom seksualnosti. Upravo se kriminalizacija pobačaja kao rezultat njihove sprege pokazuje kao ključni element u konstrukciji kafkijanskog svijeta u kojemu se junakinja uzaludno bori dokazati svoju istinu. Nakon borbe za goli život za junakinju započinje borba za istinu, pa na sudu pokušava dokazati da je njezina trudnoća bila samo plod mašte i da se sukladno tomu, pobačaj za koji je optužena nije ni dogodio.²²¹ Međutim, patrijarhalno-autoritarni sustav pokazat će još jednom svoje mizogino lice reprezentiran likom sudca koji je proglašava krivom. Paradoksalno će on, kao posljednji institucionalni predstavnik u nizu, protagonisticu proglasiti psihički zdravom da bi nad njom mogao demonstrirati moć koju utjelovljuje.

Sabine Seltsam se u sukobu s institucionalnom moći podvrgava procesu depersonalizacije, pa se njezin identitet izjednačava sa signaturom

220 „Vi ste uvrijedili Boga.“ Isto, str. 95.

221 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 175.

koja se nalazi u kutu sudskog poziva: „Der tote Buchstabe des Gesetzes triumphierte über das lebendige Leben. ‘Ich bin kein Mensch mehr’, lallte Sabine. ‘Ich bin eine Aktenfaszikel, ich bin eine Angeklagte.’“²²² Statusom optuženice junakinja gubi status ljudskog bića i postaje samo broj u očima države/zakona/pravosuđa, međutim, kad se pred policajcima kao predstavnicima te iste moći, pokušava legitimirati s pomoću tog broja, oni je brutalno pretuku. Žensko tijelo u rukama zakona postaje poligon za sadističko postupanje od kojega se protagonistica uzaludno pokušava zaštititi pozivanjem na taj isti zakon. Međutim, policajci kao legitimni čuvari zakona s lakoćom kompromitiraju njezinu percepciju istine: „Wer hat dich geschlagen, du betrunkene Hure?“²²³ Policijski i sudski službenici koji se izmjenjuju u scenama u kojima se Sabine zatvara, ispituje i/ili optužuje, redom zloupotrebljavaju svoju političku moć, dok žena izložena njihovoj legitimnom teroru biva sve nevidljivijom, dok ne postane potpuno nevidljiva u očima društva. Junakinja očajnički pokušava objektivno protumačiti svoju realnost, ali uspijeva tek nadopuniti svoju fantazmagoriju elementima stvarnosti:

‘Vielleicht war es nur Hysterie’ fuhr Sabine fort. ‘Aber ich glaube, es waren auch Gefäßstörungen. Ich habe nicht geblutet, drei, vier Monate lang. Das war meine Schwangerschaft. Ich bin mondsüchtig. Ein Alb hat mich genarrt. Der Mond schien mir ins Gesicht und in den Schoß. Der Mond hat mich umarmt, aber kein Mann. Ich bin häßlich, ich weiß. Kein Mann hat mich umarmt. Ich aber wollte den wunderbaren Traum bis ans Ende auskosten, ich wollte mein Abenteuer haben, ich wollte mein Schicksal haben, ich wollte mich in dieser einen, einzigen Nacht für alle Entbehrungen, alle Verzichte des Körpers entschädigen. Ich wollte an das Wunder glauben und habe nur an meine Schwangerschaft geglaubt.’²²⁴

222 „Mrtvo slovo zakona pobijedilo je živi život. ‘Više nisam čovjek’, promuća Sabine. ‘Ja sam spis, ja sam optuženica.’“ Mela Hartwig, „Der phantastische Paragraph“, str. 98.

223 „Tko te je udario, ti pijana kurvo?“ Isto, str. 101.

224 „Možda je to bila samo histerija“, nastavila je Sabine. ‘Ali mislim da je bio i krvožilni poremećaj. Nisam krvarila tri-četiri mjeseca. To je bila moja trudnoća. Ja sam mjesečarka. Vilenjak me prevario. Mjesec mi je obasjao lice i utrobu. Mjesec me je zagrlio, ali ne i muškarac. Ružna sam, znam. Nijedan muškarac me nije zagrlio. Ali ja sam htjela do kraja uživati u divnom snu, htjela sam imati svoju avanturu, htjela sam imati svoju sudbinu, htjela sam sebi u ovoj jednoj jedinoj noći nadoknaditi sva uskraćivanja, sva odricanja svoga tijela. Željela sam vjerovati u čudo i vjerovala sam samo u svoju trudnoću.’“ Isto, str. 104.

U njezinu monologu u kojemu se isprepliću realno i nadrealno, prirodno i natprirodno, otkrivaju se uzroci i posljedice njezinih frustracija, dok se pojam histerije koristi kao opravdanje za misteriozne pojave. Sabine kombinira razinu zbilje i fikcije pa istovremeno utvrđuje vlastiti identitet ružne žene bez seksualnog života i opisuje svoj odnos s mjesecom. To razotkrivanje doživljava duboko traumatično zbog osjećaja srama koji se kod nje javlja i koji predstavlja vrlo učestao motiv u prozi Mele Hartwig.²²⁵

Junakinja se mora suočiti s novim razinama na kojima policijska država rovari po njezinoj intimi i njezin otpor se artikulira u postavljajući relevantnih pitanja:

‘Das ist schamlos’, raste Sabine. ‘Frage ich Sie nach Ihren Abenteuern im Bett? Ich aber, ich soll einem Mann im Namen des Gesetzes die spitzfindigen Sinnlichkeiten meines Körpers gestehen, [...] Ich habe mich anders besonnen, ich verzichte auf diesen schamlosen Beweis meiner Unschuld. Ich bin keine Hure, Herr, und jetzt frage ich Sie: Mit welchem Recht kriecht mir das Gesetz zwischen meine Beine?’²²⁶

Junakinja hrabro istupa i postavlja kontroverzna pitanja o odnosu države/zakona i ženske spolnosti. U ovoj se noveli, kao u mnogim drugim autoričnim tekstovima, ženska podređenost i dvostruki moral prikazuje u širem kontekstu opće socijalne nepravde. Na inzistiranje sudca da prizna krivnju, protagonistica progovara u ime svih potlačenih i siromašnih: „Ich bekenne mich schuldig des Verbrechens der Arbeitslosigkeit, des Verbrechens des Hungers, des Verbrechens jeder Not.“²²⁷ Zahvaljujući takvoj konstelaciji, u noveli se preispituju i kritiziraju društvene vrijednosti te se literarizira svijet u kojemu je društvo

225 Marijke Box, *Inneres Erleben erzählen. Zur Prosa von Mela Hartwig und Irmgard Keun, 1928-1948*, Bielefeld, 2023., str. 112.

226 „To je besramno”, bjesnjela je Sabine. ‘Pitam li ja vas o vašim avanturama u krevetu? Ali ja, ja bih trebala muškarcu u ime zakona priznati suptilnu senzualnost svog tijela, [...] Predomisli sam se, odričem se ovog besramnog dokaza svoje nevinosti. Ja nisam kurva, gospodine, i sad vas pitam: s kojim pravom mi zakon ulazi među noge?’“ Mela Hartwig, „Der phantastische Paragraph“, str. 105.

227 „Priznajem krivnju za zločin nezaposlenosti, za zločin gladi, za zločin svake nevolje.”“ Isto, str. 105.

polarizirano na muškarce i žene, bogate i siromašne, site i gladne, zlostavljачe i žrtve.

U poglavlju koje nosi naslov *Inferno (Pakao)* opisuju se scene koje junakinja doživljava u zatvorskoj ćeliji koju dijeli s drugim zatvorenicama. Oslikava se teška stvarnost žena koje se zatvara ne samo zbog kriminala, već i zbog kršenja moralnoga kodeksa. Bez obzira na kronologiju i uzroke njihova prekršaja, one u očima društva predstavljaju zločinke i izopćenice bez prava na dostojanstvo. U dehumaniziranim uvjetima zatvorenice gube bilo kakav moralni integritet, što se odražava u indikativnoj usporedbi žena/kažnjenica sa životinjama: „Tiere, Tiere seid ihr, stöhnte Sabine unhörbar.“²²⁸ U poglavlju se čak dvanaest puta spominje riječ životinja i jednom beštija kao sinonim; zatvorenice se izrazom koriste da bi diskvalificirale jedna drugu, ali i (re)definirale svoj identitet čime se literarizira ozračje dehumanizacije i rodne diskriminacije. Žene koje (sebe) nazivaju životinjama prolaze kroz proces dvostruke stigmatizacije jer su žene i istovremeno prekršitelji zakona. „Die Zelle ist ein Grab, ein Massengrab. [...] Wir sind Tiere aus Notwehr.“²²⁹

Junakinju u zatvoru više puta saslušavaju i pokušavaju slomiti njezin otpor raznim metodama psihičkog i fizičkog pritiska. U tom kontekstu kao krunsku svjedokinju dovode gazdaricu koja svjedoči o njezinu navodnom burnom seksualnom životu. Sabinino uporno inzistiranje na tome da je jedini spolni odnos doživjela s mjesecom, izaziva ispade bijesa i nove oblike terora koje nad njom provodi sudski/državni predstavnik. Kad napokon prizna krivnju samo da bi izašla iz zatvora, dočekuju je novi oblici ugnjetavanja, socijalne diskvalifikacije i stigmatizacije. Ponovno se u noveli problematizira problem (ne)pravde za pripadnike najnižih društvenih slojeva jer protagonistica kao siromašna žena ne može platiti usluge profesionalnog odvjetnika pa je osuđena na branitelja po službenoj dužnosti koji je ne samo nezainteresiran za slučaj, već

228 „‘Životinje, svi ste vi životinje’, nečujno je zastenjela Sabine.“ Isto, str. 108.

229 „Ćelija je grobnica, masovna grobnica. [...] Mi smo životinje iz samoobrane.“ Isto, str. 108.

i potpuno nekompetentan u području kaznenog prava. Djelomično se ponavlja scena s liječnikom za socijalne slučajeve i Sabine, nakon iskustva s drugim institucijama, shvaća da režim funkcionira na temeljima društvene diferencijacije i stratifikacije. Njezina sumorna stvarnost prati je i u fazi promijenjena stanja svijesti; tijekom spavanja intenzivno sanja i proživljava scenu sadističkog napada predstavnika vlasti/moći na svoje bespomoćno tijelo.

Strašna vizija koja se javlja u njezinu snu poprima elemente proročanstva i ispunjava čitavo poglavlje pod nazivom *Vision (Vizija)*. Sabine u tom snu, kao jezivoj i mračnoj imaginaciji vlastite budućnosti, postaje žrtvom fizičkog i psihičkog nasilja. Slučaj protagonistice – psihotične žene koja tvrdi da je spavala s mjesecom, za državnog tužitelja postaje poligon za teroriziranje:

‘Glaubst du wirklich, daß es einen einzigen Menschen gibt, der vor mir unschuldig ist? Du kennst die Gesetze nicht. Du kannst nicht atmen, ohne ein Gesetz zu verletzen, wenn ich es so will. Man sollte auch noch eure Träume bestrafen. Aber wir sind langmütig, wir gehen nicht so weit. Was faselst du von Unschuld? Ich bin ein Skeptiker von Amts wegen. Das Verbrechen ist nur ein Symptom. Gestehst du endlich?’ Aber seine Hand umschnürte ihre Kehle, daß sie kein Wort hervorbrachte.²³⁰

Iako je u pitanju vizija koja se javlja u snu protagonistice, u njoj se zrcali tragična sudbina žene koja samim svojim postojanjem kompromitira pravila i zakone.

U posljednjem poglavlju pod nazivom *Gerichtstag (Dan suđenja)* nad protagonisticom se vodi sudski proces kao ilustracija mračne institucionalne moći koja se nadvija nad životom i sudbinom jedne depersonalizirane žene. Jedan običan paragraf iz građanskog zakonika oživljava i počinje voditi neku vrstu samostalne egzistencije. Međutim, još više zastrašuje vizija u kojoj taj paragraf koji kriminalizira pobačaj

230 „Zar stvarno vjerujete da postoji ijedna osoba koja je preda mnom nevina? Ne poznaješ zakone. Ne možeš disati a da ne prekršiš zakon, ako je to ono što ja želim. Trebalo bi kažnjavati i vaše snove. Ali mi smo strpljivi, ne idemo tako daleko. Što pričaš o nevinosti? Ja sam skeptik po službi. Zločin je samo simptom. Priznaješ li konačno?’ Ali njegova ruka stegnula joj je grlo tako da nije mogla izustiti ni riječ.“ Isto, str. 118.

prelazi granice ženskog tijela i okupira područje njezine mašte. Sudac, još jedan u nizu reprezentanata političke moći, nastupa s autoritetom koji mu osigurava njegova funkcija: „Kennen Sie Sinn und Forderung des Paragraphen, gegen den Sie sich vergangen haben?“²³¹ Sabine argumentirano izvodi zaključak da je u pitanju fantastični paragraf: „Ein phantastischer Paragraph.“²³²

Sudac nalaže psihijatrijsko vještačenje koje, u autoričinu ironičnom stilu, provodi liječnik otorinolaringolog koji utvrđuje da je optuženica psihički zdrava: „Sie simuliert Hysterie. Aber darauf fällt ihr vielleicht ein Psychiater hinein, ich nicht.“²³³ Za razliku od prvog liječnika koji joj dijagnosticira histeriju, sudski vještak tvrdi da protagonistica samo glumi da je histerična. Njihovi kontradiktorni nalazi intenziviraju stvaranje ozračja beznađa, zloupotrebe moći i diskriminacije; oni koji izriču dijagnoze, optužbe i presude imaju moć proglasiti ili negirati bolest, oživjeti je ili je izliječiti svojom (ne)profesionalnom ekspertizom. Proglašena psihički zdravom ženom koja simulira neurozu, Sabine shvaća da se mora izboriti za to da joj se prizna njezina primarna bolest: „Aber tuberkulös bin ich.“²³⁴ Sudski liječnik negira i bolest njezina tijela da bi je potpuno diskreditirao. Literarizira se svijet u kojemu osim prava na dostojanstvo i život, politička/državna moć može izbrisati i ženin pravo na bolest. Žensko tijelo pokazuje se kao borbena zona, kao rana koja ukazuje na iskustvo usamljenosti i izolacije i koja je, poput Kainova znaka, urezana u ženske likove Mele Hartwig.²³⁵

Sljedeći svjedok optužbe jest drugi liječnik, specijalist ginekologije koji se pokazuje kao još jedan „suurotnik suda“ koji sudjeluje u farsu pravde. Scena u kojoj se cijela sudnica glasnim smijehom izruguje obrani optuženice otkriva njezinu ranjivost: „Sabine begriff: Das ist das Urteil.

231 „Znate li značenje i zahtjev paragrafa koji ste prekršili?“ Isto, str. 122.

232 „Fantastični paragraf.“ Isto, str. 122.

233 „Ona simulira histeriju. Međutim, možda bi psihijatar nasjeo na to, ali ja ne.“ Isto, str. 123.

234 „Ali ja imam tuberkulozu.“ Isto, str. 123.

235 Gisela von Wysocki, „Mit weiblicher Wissbegier nach dem Unbekannten greifen. Das aufsässige Instrumentarium der Mela Hartwig“, str. 8.

Dieses Gelächter ist keine Heiterkeit, es ist Gesinnung. Die Impotenz dieser Herzen duldet kein hysterisches Wunder des Fleisches. Auch das Abenteuer im Geiste steht unter Strafsanktion.“²³⁶ Njihov smijeh zrcali prijezir patrijarhalno-autokratskog sustava koji ima moć kontrolirati i sankcionirati čak i žensku maštu. Na cijelo ozračje beznada koje počinje stezati obruč oko nje, Sabine reagira histeričnim smijehom koji predstavlja jedinu mogućnost pobune unutar čvrsto postavljene konstelacije snaga. Tužiteljstvo njezin histerični napadaj smijeha percipira kao pokušaj izbjegavanja kaznene odgovornosti temeljem psihičke bolesti: „Sie wollen sich vermutlich eine Zelle im Irrenhaus sichern, um dem Gefängnis zu entgehen“, kicherte der Staatsanwalt.“²³⁷ Nakon završnog govora u kojemu junakinja pokušava rekonstruirati događaje koji su doveli do suđenja, institucionalni oblici moći ponovno zauzimaju neprijateljski stav. Dok je sudac optužuje za ismijavanje zakona, tužitelj je optužuje za ubojstvo i tvrdi da simuliranjem histerije pokušava izbjeći kaznu za svoj zločin: „Die Angeklagte kämpft mit den unlautersten Mitteln der Hysterie um ihre Freiheit. Hüten Sie sich: An ihren Händen klebt das Blut eines ungeborenen Menschen.“²³⁸ Sabine osvještava da je upravo mržnja glavni pokretač funkcioniranja izobličene moći koja je istovremeno optužuje i osuđuje: „An Ihren Händen klebt Ärgeres als Blut: Haß!“²³⁹

Proces završava utvrđivanjem krivnje, odnosno sudskom osudom, ali usprkos tomu, junakinja svojim otporom uspijeva uzdrmati sustav, pa se može zaključiti da novela završava krhkom, ali ipak prisutnom, predodžbom o potencijalu društvenih promjena. Sabine ostaje čvrsta u svojoj samoobrani i izriče riječi koje su u suprotnosti s kršćanskim

236 „Sabine je shvatila: To je presuda. Ovaj smijeh nije veselje, to je mišljenje. Nemoć ovih srca ne trpi nikakvo histerično čudo tijela. Čak i avantura duha podliježe kaznenim sankcijama.“ Mela Hartwig, „Der phantastische Paragraph“, str. 126.

237 „Vjerojatno si želite osigurati ćeliju u umobolnici kako biste izbjegli zatvor“, nasmijao se tužitelj.“ Isto, str. 126.

238 „Optužena se za svoju slobodu bori najnepoštenijim sredstvom histerije. Čuvajte se: krv nerođena čovjeka je na vašim rukama.“ Isto, str. 127.

239 „Na vašim rukama je nešto još gore od krvi: mržnja!“ Isto, str. 127.

praštanjem: „Ich vergebe Euch nicht, denn ihr wißt, was ihr tut.“²⁴⁰ Usprkos tomu što se njezinoj nemoći suprotstavlja njihova moć, protagonistica ipak uspijevaju doprijeti do svojih krvnika i destabilizirati njihovu poziciju: „Jeder fühlte, daß ihr nächstes Wort ihn zermalmen mußte, daß ihr zweites Wort das Gerichtsgebäude in die Luft sprengen mußte, daß ihr drittes Wort die Welt in Brand stecken mußte.“²⁴¹ Za razliku od Agnes iz novele *Das Verbrechen (Zločin)*, Sabine nema pištolj u svojim rukama, već su jedino oružje koje posjeduje riječi kojima posljednji put artikulira svoju nevinost.²⁴² Stoga je znakovit zaključak koji na samom kraju izriče državni tužitelj, nakon što optuženica pobjedonosno još jednom kaže da je nevina: „‘Das ist Revolution’, murmelte der Staatsanwalt verstört.“²⁴³ Novela završava preispitivanjem institucionalne moći; hrabri čin pobune jedne žene služi kao orijentir i budi (umjereni) optimizam u početak revolucije u rodnim odnosima, odnosno početka stvarnih, a ne samo deklarativnih strukturalnih društvenih promjena.

Poput Agnes iz novele *Das Verbrechen (Zločin)*, Sabine ne može pobjeći od represivnih društvenih struktura jer alternativa jednostavno ne postoji. No unatoč tomu što je Sabine proglašena krivom, ona je istovremeno žrtva i pobjednica, pa kraj novele, unatoč mračnoj kafkijanskoj atmosferi, ipak budi utopijsku nadu u bolju budućnost.²⁴⁴

240 „Ja vam ne opraštam jer znate što činite.“ Isto, str. 128.

241 „Svatko je osjećao da bi ga njezina sljedeća riječ morala zdrobiti, da bi njezina druga riječ morala raznijeti zgradu suda, da bi njezina treća riječ morala zapaliti svijet.“ Isto, str. 128.

242 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 179.

243 „‘Ovo je revolucija’, promrmljao je tužitelj, uznemireno.“ Mela Hartwig, „Der phantastische Paragraph“, str. 129.

244 Sarah Painitz, „‘Embodiments’: Mela Hartwig’s ‘Das Verbrechen’ and ‘Der phantastische Paragraph’“. U: Rebecca S. Thomas (ur.), *Madness and Crime in Modern Austria: Myth, Metaphor and Cultural Realities*, Cambridge, 2008., str. 117-135, ovdje str. 135.

6. *Novela Aufzeichnungen einer Häßlichen (Zapisi jedne ružne žene)*

U noveli *Aufzeichnungen einer Häßlichen (Zapisi jedne ružne žene)*²⁴⁵ oslikava se naličje „zlatnih dvadesetih“ kroz sliku žene u (iskrivljenu) ogledalu. Autoričina kritika društvene stvarnosti u ovoj je noveli suštinska, duboka i izoštrana kao i u mnogim njezinim drugim književnim djelima.²⁴⁶ Motiv ogledala provlači se u pripovijedanju kao lajtmotiv i ima višestruku simboliku; odražava lice individue, ali i kolektiviteta; subjektivnu, ali i objektivnu stvarnost nove društvene kulture. Velike društveno-političke promjene stvorile su nužne uvjete potrebne da bi žene sudjelovale u javnoj sferi života, pa je to doba nesumnjivo obilježeno pozitivnim pomacima na području emancipacije žena.²⁴⁷ Hartwig nas uvodi u književni svijet koji zrcali ogoljenu stvarnost tzv. nove žene i otkriva opasnost od pretvaranja jednoga kolektivnog ideala u za individuu opasnu i razornu ideologiju.²⁴⁸ Autorica nas suočava s činjenicom da se usprkos svim novim trendovima u društvenoj ulozi,

245 Ovo poglavlje djelomično je već objavljeno u sljedećim radovima: Eldi Grubišić Pulišelić, „(Psiho)patološki fenomeni u ‘Ekstazama’ Mele Hartwig“, *Anafora: Časopis za znanost o književnosti*, VIII, 2 (2021), str. 379-399.; Eldi Grubišić Pulišelić, „(Un)schön, (un)weiblich, (un)geliebt. Die Frau im verzerrten Spiegel in Mela Hartwigs ‘Aufzeichnungen einer Häßlichen’“, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 239 (2023), str. 31-38.

246 Evelyne Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 211.

247 Usp. Birgitta Bader-Zaar, „Die politische Partizipation der bürgerlich-liberalen Frauenbewegung in Österreich 1918–1934“, str. 93-117.

248 Kritika vladajuće ideologije autoricu dovodi u vezu s ranom feminističkom kritikom. Usp. Sigrid Schmid-Bortenschlager, „Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen“, str. 90.

izgledu i obrascima ponašanja²⁴⁹, od žena i dalje očekuje da se podrede muškoj projekciji svijeta po kojoj bi one trebale biti lijepe, ženstvene i (zbog toga) voljene. Osvojeni prostor slobode pokazuje se iluzornim jer ga žena ne može autonomno definirati.²⁵⁰ U kontekstu svakodnevnog života taj je prostor ograničen/nametnut zakonima, ali i društvenim vrijednostima, odnosno etičkim normama koje čine nevidljivu granicu između poželjnog i nepoželjnog, prihvatljivog i neprihvatljivog, između društveno integritanog pojedinca i autsajdera. U noveli se postavljaju uznemirujuća pitanja koja zadiru duboko u tkivo nove društvene kulture pružajući čitatelju uvid u sudbinu jedne žene koja zapinje u procijepu između novog i starog svijeta, između tradicionalne uloge služenja/samožrtvovanja i nove ideologije afirmacije/djelovanja i slobode.

Novela *Aufzeichnungen einer Häßlichen* (*Zapisi jedne ružne žene*) napisana je u obliku ispovijesti iz perspektive pripovjedačice u prvom licu – bezimene bolničarke koja prepričava recentne događaje iz svog života.²⁵¹ Sam književni oblik ispovijesti ovdje je odabran kao oblik najpreciznijeg mogućeg adekvatnog samoistraživanja.²⁵² Pripovijedanje je prekinuto analepsama koje razotkrivaju nova značenja i tumačenja njezina psihičkog stanja. Tekstom u potpunosti dominira motiv bolesti: radnja se najvećim dijelom odvija u prostoru bolnice u kojoj protagonisti, bolničarka i liječnik u kojeg se ona zaljubljuje, rade i stanuju. Glavna junakinja doživljava transformaciju ličnosti od psihički zdrave do psihički nestabilne/bolesne osobe, a potom uspijeva nanovo uspostaviti psihičku ravnotežu i pronaći svoj mir kao bolničarka u ustanovi za duševne bolesnike.

249 Christiane Koch: „Sachlich, sportlich, sinnlich. Frauenkleidung in den zwanziger Jahren“. U: Kristine von Soden; Maruta Schmidt (ur), *Neue Frauen. Die zwanziger Jahre*, Berlin, 1988., str. 16-19.

250 Usp. Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 213.

251 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 182.

252 Marijke Box, „Die Neue Frau als Herausforderung. Mela Hartwig und Irmgard Keuns Subjekte der Neuen Sachlichkeit zwischen Anpassung und Irritation“, *IZGOnZeit*, 10 (2021), str. 82-97, ovdje str. 90.

Novela započinje jednostavnom izjavnom rečenicom: „Ich bin häßlich.“²⁵³ Iako se naizgled radi o običnoj činjenici kojom pripovjedačica opisuje svoju vanjštinu, ta izjava definira ključno mjesto njezina identiteta i zauzima središnje mjesto u njezinoj ispovijesti. Ona pripovijeda o prošlosti te detaljno objašnjava uzroke i posljedice događaja koji su obilježili njezin život.²⁵⁴ Protagonistica ostaje bezimena, obilježena svojim zanimanjem i fizičkim izgledom, odnosno ružnoćom kao središnjim mjestom svog postojanja. Opis njezine vanjštine pokazuje da je njezin identitet konstruiran u opreci prema identitetu tzv. nove žene kao (ne)dostižnog ideala²⁵⁵ „zlatnih dvadesetih“ godina:

Ich habe ein grobknochiges, breites, mißmutiges Gesicht, mit einer großen Nase, die in eine boshafte Spitze endet, kleine, tiefliegende Augen, die immer entzündet und immer lichtempfindlich sind und die ich zukneifen muß, wenn ich etwas besehen will. [...] Ich bin mager, [...], habe große Hände und Füße und zu kurze Beine.²⁵⁶

Taj gotovo karikaturalni opis vlastita lica i tijela dodatno je naglašen autoironijom kad ističe da je od svih stereotipnih obilježja ženske ružnoće jedino ne „krase“ grba i hramanje: „Ich habe keinen Buckel, und ich hinke nicht.“²⁵⁷ Novela je zamišljena kao određena detaljna ispovijest, pa protagonistica prepričava događaje iz svog života koji su je doveli do određenog stanja, odnosno pozicije iz koje govori. Kako pripovijeda o prošlosti, ona zauzima distancu prema događajima koje promatra u uzročno-posljedičnom odnosu, što doprinosi uvjerljivosti i

253 „Ja sam ružna.“ Mela Hartwig, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“ U: Mela Hartwig: *Das Verbrechen. Novellen und Erzählunge*, str. 131-202, ovdje str. 131.

254 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 182.

255 Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 216.

256 „Imam koščato, široko, mrzovoljno lice, s velikim nosom koji završava pakosnim šiljastim vrhom, male, duboko usađene oči koje su uvijek upaljene i uvijek osjetljive na svjetlo pa moram žmiriti kad želim nešto pogledati. [...] Mršava sam, [...], imam velike ruke i stopala i prekratke noge.“ Mela Hartwig, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“, str. 131.

257 „Nemam grbu i ne hramam.“ Isto, str. 131.

prividu objektivnosti: „Ich war zudem nicht mehr ganz jung, als ich die Torheit beging, von der hier die Rede ist.“²⁵⁸

Identitet glavne junakinje konstruiran je na dvjema različitim razinama koje se mogu percipirati kao javna i privatna. Ona je bolničarka koja se potpuno realizira u svom zanimanju/funkciji i žena koja se zbog svoje fizičke ružnoće/neprivlačnosti ne uspijeva samoostvariti u emocionalnom i seksualnom smislu. Novela stoga započinje njezinom konstatacijom o ružnoći: autoportret koji ocrtava u funkciji je literarizacije stvarnosti u kojoj ružnoća nije tek stvar subjektivne percepcije, već dominantni faktor njezina života. Pripovjedačica vrlo precizno definira svoje mjesto u društvu te ističe da je svjesno odabrala zanimanje bolničarke kao žene bez seksualnog identiteta: „Ich hatte auch nicht ohne Absicht den Beruf einer Krankenpflegerin erwählt. Ich versprach mir davon die strenge Lust bedingungsloser Hingabe.“²⁵⁹ Za zanimanje bolničarke može se konstatirati da predstavlja ideal ženskoga karaktera toga doba jer pruža iluziju osobno motivirana kontakta s bolesnim čovjekom.²⁶⁰

Životnu prekretnicu za nju označava udaja jedne ružne prijateljice daktilografinje, žene s tipičnim modernim zanimanjem,²⁶¹ koja usprkos svojoj fizičkoj neprivlačnosti uspijeva osvojiti svoga šefa.

Ihre Hochzeit war eben jenes Ereignis, das die natürliche Resignation, die mir bisher eigen war, in eine seltsame Unzufriedenheit und Unruhe verwandelte und zur Folge hatte, daß ich gleichfalls meine vermeintlichen Rechte gegen das Leben geltend machen wollte.²⁶²

258 „K tome, nisam više bila jako mlada kad sam počinila glupost o kojoj je ovdje riječ.“ Isto, str. 131.

259 „Zanimanje bolničarke nisam izabrala nenamjerno. Obećala sam sebi gorku radost bezuvjetne predanosti.“ Isto, str. 132.

260 Claudia Bischoff, *Frauen in der Krankenpflege. Zur Entwicklung von Frauenrolle und Frauenberufstätigkeit im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, 1992., str. 13.

261 Ute Frevert, „Kunstseidener Glanz: Weibliche Angestellte“. U: Kristine von Soden; Maruta Schmidt (ur.) *Neue Frauen. Die zwanziger Jahre*, Berlin, 1988., str. 25-31, ovdje str. 25.

262 „Njezino vjenčanje bilo je upravo taj događaj koji je prirodnu rezignaciju, koja mi je prije bila svojstvena, preobrazio u čudno nezadovoljstvo i nemir te rezultirao time da sam jednako tako željela zatražiti svoja navodna prava od života.“ Mela Hartwig, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“, str. 132.

Protagonistica doživljava određeni šok i traumu; tim za nju neobjašnjivim događajem završava razdoblje njezine pomirenosti sa životom žene koja se samoostvaruje isključivo u svom zanimanju, odnosno u žrtvovanju za bolesnike. Taj brak za pripovjedačicu predstavlja dokaz da i fizički neprivlačna žena može ostvariti emocionalnu i seksualnu vezu s muškarcem te uzrokuje početak njezine transformacije iz racionalne/psihički zdrave u iracionalnu/psihički bolesnu osobu. Umjesto željenim brakom, njezin pokušaj preobrazbe završava psihopatološkim stanjem, a potom nekom vrstom dobrovoljne (samo)izolacije.

Kao i u mnogim svojim drugim književnim tekstovima, Hartwig propituje mogućnost samoostvarenja za ženu koja se ne uklapa u društvena mjerila i očekivanja svoga vremena i time neminovno zauzima autsajdersku poziciju. Njezina elementarna tragičnost ogleda se u potrazi za nekom drugom ja koju neuspješno pokušava uhvatiti u zrcalu. Želja da postane objekt muškarčeve ljubavi, ali i objekt njegove seksualne želje ima razarajuće djelovanje na njezin uravnoteženi svijet i potiče je na razmišljanje, fantazije i postupke koji će u potpunosti ogoliti samu srž društveno uvjetovane ženskosti. Osjećaj zaljubljenosti kod nje izaziva emocionalni kaos i tjera je u ekstremna stanja u pokušaju identifikacije s idealom: „Ich hatte ein Recht darauf, schön zu sein und es mir zu beweisen.“²⁶³ Ona zato svoju iznenadnu koncentriranost na vlastiti fizički izgled koji se u ogledalu odražava kao ružnoća umjesto ljepote, dakle kao iskrivljena, obrnuta slika od one željene, objašnjava zaljubljenosti. Činjenica da se ljepota i dalje nameće kao dominantna vrijednost žene svjedoči o tome da je žena u novoj društvenoj kulturi i dalje samo objekt, iako nova žena svoj identitet deklarativno konstruira na temeljima izborene slobode javnog/političkog djelovanja. Status nove žene pritom se potvrđuje transformiranim/modernim fizičkim izgledom, ali i participacijom u građanskim zanimanjima i postizanjem ekonomske samostalnosti.

263 „Imala sam pravo biti lijepa i to samoj sebi dokazati.“ Isto, str. 131.

Protagonistica vrlo precizno definira svoje mjesto u društvu prije nego što se prvi put zaljubila i taj događaj percipira kao početak sudbinske (re)konstrukcije vlastita identiteta. Stoga se može zaključiti da se njezin identitet bolničarke, potpuno i isključivo posvećene bolesnicima, uspijeva izjednačiti s identitetom žene potisnute seksualnosti. Njezina ispovijest mogla bi se prikazati tijelom matematičke elipse kao simetričnog tijela, pa os predstavlja zrcalo kao središte simetrije, sjecište koje dijeli dvije strane koje su konstantno udaljene od žarišta. Tetiva koja prolazi kroz elipsu jest njezin život, odnosno naracija o vlastitu životu. Ogledalo ima višestruku simboliku, pa predstavlja i središte simetrije, odnosno (ne)vidljivu granicu između fantazije i stvarnosti. Pripovijedanje se od osi/ogledala usmjerava prema zadnjoj točki na elipsi gdje se otkriva da je udaja njezine prijateljice, daktilografkinje koju smatra jednako ružnom sebi, bio nulti događaj njezina novog života.

Neobjašnjivi uspjeh jedne ružne žene snažno motivira početak njezine vlastite životne avanture koja će se u početku realizirati isključivo u unutarnjem svijetu snova i maštanja, a potom i u vanjskoj sferi života kad svojim aktivnim djelovanjem pokušava ostvariti svoje fantazije. „Eine geheimnisvolle Erregung hatte sich meiner bemächtigt. [...] Ich wollte unter Menschen sein, an ihren Heiterkeiten und Bosheiten teilhaben, einer Gemeinsamkeit der Herzen angehören.“²⁶⁴ Pritom se te dvije razine, dakle stvarnost i fantazija, toliko međusobno isprepliću da je protagonisti ponekad teško razlučiti jednu od druge.

Iz pripovijedanja postaje jasno da je ona prije toga nultog događaja bespogovorno prihvaćala svoju submisivnu ulogu uvjetovanu rodnim stereotipima, skromnim socijalnim podrijetlom i položajem bolničarke, zanimanja koje simbolizira služenje drugima, ali i hijerarhijsku podređenost autoritetu liječnika/muškarca. „Nekadašnja ona“ mogla bi se definirati kao paradigmatički primjer tradicionalne žene koja živi

264 „Obuzelo me tajanstveno uzbuđenje. [...] Željela sam biti među ljudima, sudjelovati u njihovim radostima i zluradostima, pripadati zajednici srca.“ Isto, str. 132.

daleko od zabavnog života „zlatnih dvadesetih“²⁶⁵, u (ne)dobrovoljnoj izolaciji od (urbanih) društvenih zbivanja i modernog načina života koji se događa negdje izvan zidina bolnice kao zatvorenog mikrokozmosa. Žudnja za ljubavi i seksualnim uzbuđenjem, za novim životom, razorit će njezinu psihu do te mjere da više neće moći jasno razaznati što je stvarnost, što fantazija, što normalno, što patološko, što društveno i moralno (ne)prihvatljivo. Ona se nastoji identificirati s tipom nove žene ulaskom u društveni život grada, što završava apsurdnim i tragičnim pokušajima privlačenja muške pozornosti:

Aber dann genügte mir auch das nicht mehr, ich wünschte ihre Aufmerksamkeit zu erregen, ich versuchte aufzufallen, indem ich mein Opernglas zu Boden fallen ließ oder mit erhobener Stimme mit dem Kellner verhandelte, [...], indem ich absichtlich mit irgend jemand in der Tür zusammenstieß und so einen Wortwechsel provozierte, nur um die Blicke der Männer auf mich zu ziehen [...].²⁶⁶

Taj vanjski, javni svijet koji susreće kad napušta privatnost svoje sobe ne pokazuje se kao prijateljsko okruženje za autsajdericu i samo još dublje potencira njezinu usamljenost, neprilagođenost i elementarnu tragičnost u pokušaju nasilne transformacije vlastita identiteta. Protagonistica počinje maštati o romantičnoj ljubavi i izgrađuje čitav jedan paralelni svijet fantazija koji uskoro preuzima dominaciju nad stvarnim životom. Ona sve teže razlučuje granicu između zbilje i imaginacije pa se kao posljedica takve unutarne konstelacije pojavljuju različiti psihopatološki fenomeni. Počinje umišljati da nepoznati muškarci pokazuju zanimanje za nju, uhodi ljubavne parove i razvija mržnju prema lijepim ženama. Ona povlači oštru granicu između svog identiteta prije i poslije preobrazbe: dok je prije predstavljala paradigmatički primjer tradicionalne žene koja se samoostvarivala u žrtvovanju za druge, u fazi transformacije pokušava izgraditi društveni život

265 Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 216.

266 „Ali tada ni to više nije bilo dovoljno, željela sam privući njihovu pozornost, [...] hotimičnim ispuštanjem opernih naočala na pod ili ophođenjem povišenim tonom s konobarom, [...], namjernim sudaranjem s bilo kime na vratima, samo da bih na sebe privukla poglede muškaraca [...]“. Isto, str. 132-133.

po uzoru na ideal moderne žene.²⁶⁷ Nevješta u socijalnoj komunikaciji i odnosima, svoje maštarije pokušava ostvariti na razne karikaturalne načine. Protagonistica neumorno pokušava ostvariti socijalne kontakte s muškarcima pa posjećuje kazalište, kavane i koncerte, ali njezino ponašanje ne rezultira ostvarenjem fantazija, već samo potencira razvoj duševne bolesti. Kao poseban događaj opisuje poznanstvo s jednim anonimnim piscem za kojeg je rado mislila da je genij i zbog kojeg je provodila mnoge slobodne večeri u baru u kojemu su se okupljali umjetnici. Međutim, taj odnos svodio se na njezinu financijsku potporu potencijalnom književniku i nije urodio fizičkim kontaktom ili ljubavnim osjećajima: „Das kleine, bedenkliche Abenteuer mit dem Literaten ging doch nur meinen Geldbeutel an [...]. Nicht einmal ein Pfänderspiel hatte mir je, [...], einen Kuß eingetragen.“²⁶⁸

U takvom neuravnoteženom emocionalnom stanju, željna pažnje i spremna podati se prvome potencijalnom ljubavniku koji naiđe, a opet potpuno nesposobna ostvariti ljubavnu/seksualnu vezu s nekim muškarcem, pripovjedačica se prvi put u životu zaljubljuje. Iako se trudi infiltrirati u noćni život grada, ona se zaljubljuje u muškarca koji pripada bolničkom miljeu, čime se motivi ljubavi i seksualnosti dovode u usku vezu s motivom bolesti. Zaljubljenost u jednog liječnika pretvara se u opsjednutost te se kod nje razvija erotomanska deluzija. U svakodnevnoj komunikaciji vidi znakove naklonosti, umišlja da on koketira s njom i da joj uzvraća osjećaje.²⁶⁹ Junakinja na simboličkoj razini kreće na (neuspješan) put identitetske preobrazbe – od ružne i neprivlačne bolničarke u neku vrstu „femme fatale“. U tu svrhu opsesivno kupuje luksuzne predmete, svilene haljine, otmjeno donje rublje i šminku,²⁷⁰ sukladno činjenici da moda predstavlja važan segment života nove žene

267 Christiane Koch: „Sachlich, sportlich, sinnlich. Frauenkleidung in den zwanziger Jahren“, str. 16-19.

268 „Ta mala, zabrinjavajuća avantura s piscem utjecala je samo na moj novčanik [...]. Čak ni igra pijuna [...] nikad mi nije donijela ni poljubac.“ Mela Hartwig, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“, str. 139.

269 Stefanie Rinke, „Zur Politik toxischer und nicht-toxischer Ekstasen“, str. 34.

270 Isto, str. 36.

toga razdoblja.²⁷¹ Nekontrolirano trošenje teško zarađene životne uštedvine simbolizira njezinu psihičku nestabilnost, odnosno nemoć racionalnog rasuđivanja i djelovanja: „Ich konnte einfach nicht aufhören, [...], bis der letzte Groschen vertan wurde.“²⁷²

U noveli se detaljno opisuje njezina kratkotrajna fascinacija luksuznim predmetima, nova strast koja je motivira na obilaženje trgovina i trošenje uštedvine. Međutim, novootkriveno zadovoljstvo ubrzo se transformira u negativno iskustvo i samo intenzivira već postojeću frustraciju jer se protagonistica mora suočiti s činjenicom da se njezino neženstveno tijelo odbija uskladiti s luksuznim predmetima: „Dieses Kleid, das mir von einem wunderschönen Mannequin vorgeführt wurde, als ich es leichtfertigerweise kaufte, gefiel mir über alle Maßen und so sehr, daß ich es in meinem Übermut sofort für den täglichen Gebrauch bestimmte.“²⁷³

Njezina usporedba s manekenkom kao paradigmatskim primjerom žene koja prodaje iluziju ljepote šalje snažnu kritiku ideala nove žene, ali i konzumerističkog mentaliteta. Potpuno nekompetentna u socijalnom ophođenju i komunikaciji s muškarcima, ali i dezorijentirana u svijetu mode i konzumerizma, ona u bolnici nosi svilenu haljinu vjerujući da će tako zvesti objekt svoje zaljubljenosti/opsesije. Kontrast između luksuzne odjeće koju nosi ispod bolničke kute i ambijenta bolnice kao mjesta kojim dominiraju motivi bolesti i smrti, zrcali apsurd njezina pokušaja transformacije. Različiti aspekti zavođenja na radno-mjestu usto rezultiraju tragikomičnim situacijama i posljedično kod nje razvijaju nove psihičke poremećaje.²⁷⁴

271 Christiane Koch: „Sachlich, sportlich, sinnlich. Frauenkleidung in den zwanziger Jahren“, str. 16-19.

272 „Jednostavno nisam mogla prestati, [...], sve dok nije bio protraćen i posljednji novčić.“ Mela Hartwig, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“, str. 137.

273 „Ova haljina, koju mi je pokazala prelijepa manekenka, kad sam je lakomisleno kupila, toliko mi se svidjela, da sam je u svojoj bahatosti odmah odlučila nositi svaki dan.“ Isto, str. 138.

274 Stefanie Rinke, „Zur Politik toxischer und nicht-toxischer Ekstasen“, str. 33-34.

Dr. B., objekt njezine ljubavi, označen titulom/funkcijom i inicijalom imena, dvostruko joj je hijerarhijski nadređen jer predstavlja privlačnog muškarca/liječnika dok je njezin identitet reduciran na ružnu ženu/bolničarku. Kako ona počinje živjeti dva paralelna života, jedan stvarni i drugi zamišljeni, te upada u procijep između dvaju svjetova i više ne može jasno razlučiti jedan od drugog, dr. B. mijenja svoju poziciju iz hijerarhijski definirane realnosti u zamišljeni nehijerarhijski odnos nježnosti:

Sie waren so lebendig, daß sie mich, weil ich mich gleichzeitig jeder Verantwortlichkeit entrückt fühlte, in eine phantastische Wirklichkeit verstrickten, indem sie mir den Dr. B., dem ich des Tages begegnete, und den Dr. B., den ich nachts erlebte, in einem zügellosen Spiel der Irungen verwechselten, vertauschten, ineinanderschoben, bis ich selbst einem vom anderen nicht mehr unterscheiden konnte und diesem seine Zärtlichkeit, jenem seine Sachlichkeit nicht mehr glaubte.²⁷⁵

Protagonistica prolazi kroz različite faze u kojima se (re)konstruira njezin identitet, počevši od požrtvovne (a)seksualne bolničarke, preko neke bizarne inačice tzv. nove žene, do hibridnog oblika između tradicionalne i moderne žene i u konačnici do bolničarke u umobolnici oslobođene normi nove društvene kulture.

Prva faza obilježena je njezinom vjerom u mogućnost samoostvarenja kao žene, odnosno transformacijom društveno pasivne i seksualno neprivlačne bolničarke u novu ženu 1920-ih godina. „Dr. B. war der erste Mann, für den ich mehr tun wollte. Ich wollte für ihn schön sein.“²⁷⁶ Kao što je već opisano, protagonistica proces preobrazbe započinje uključivanjem u konzumeristički svijet mode i svoju životnu uštedevinu, namijenjenu osiguravanju egzistencije u starosti, impulzivno

275 „Bili su toliko živahni da su me, jer sam se istodobno osjećala oslobođenom svake odgovornosti, upleli u fantastičnu stvarnost, gdje su se dr. B. kojeg sam danju poznavala i dr. B., kojeg sam doživljavala noću, miješali, mijenjali i gurali jedan u drugog u neobuzdanoj igri zabune sve dok više nisam mogla razlikovati i više nisam vjerovala u nježnost jednog ili u objektivnost onoga drugog.“ Mela Hartwig, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“, str. 134.

276 „Dr. B. bio je prvi muškarac za kojeg sam htjela učiniti više. Željela sam za njega biti lijepa.“ Isto, str. 136.

potroši na skupu odjeću i šminku. Njezin postupak otkriva više relevantnih podataka o društvu toga doba: svjedoči o nesigurnu socijalnom položaju zaposlene žene, ali i o konzumerizmu kao produktu nove društvene kulture. Ideja da se novcem može kupiti ljepotu²⁷⁷, odnosno sreću, pokazuje se iluzornom te predstavlja upečatljivu autoričinu kritiku konzumerističkog mentaliteta: „Ich kaufte und kaufte alles zusammen, was mir irgend brauchbar erschien, wahllos und hemmungslos. Ich konnte einfach nicht aufhören, ein prickelndes Lustgefühl trieb mich von Laden zu Laden, bis der letzte Groschen vertan wurde.“²⁷⁸

Nastojeći potencirati svoju „novu ženstvenost“, pripovjedačica nosi svilenu odjeću ispod bolničarske kute, ali je postignuti efekt potpuno suprotan od željenoga. Ona uviđa da joj moderna odjeća ne pristaje²⁷⁹ i da samo naglašava nedostatke njezina tijela. Kad je pogled u zrcalo, ali i reakcija okoline koja također predstavlja ogledalo, suočavaju s porazom u njezinoj novoj (ne)realiziranoj ženstvenosti, njezina se frustracija produbljuje i raste, na što njezino tijelo reagira napadima plača. Ona je spremna žrtvovati svoje djevičanstvo kao dokaz ljubavi, čime se nesumnjivo ironizira kult djevičanstva, ali i ženske požrtvornosti: „Aber eine Frau, die liebt, ist so hochmütig und so demütig zugleich, daß sie es sich verdienen will, zu leben, zu lieben und sich aufzuopfern.“²⁸⁰ Iako dr. B. u njoj ne vidi ženu²⁸¹, već funkciju/bolničarku/pomoćnicu, zaljubljena protagonistica intenzivno fantazira o uzvraćenim osjećajima. Pokazuje se očigledan paradoks njezina „novog“ života: dok je njezin svijet fantazija ispunjen burnim događajima, njezina realnost odvija se

277 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 184.

278 „Kupovala sam i kupovala sve što mi se činilo korisnim, neselektivno i nespitano. Jednostavno nisam mogla prestati, trnci užitka tjerali su me od dućana do dućana, sve dok i posljednji novčić nije bio uzalud potračen.“ Isto, str. 137.

279 Usp. Stefanie Rinke, „Zur Politik toxischer und nicht-toxischer Ekstasen“, str. 36.

280 „Ali žena koja voli toliko je istovremeno toliko ponosna i tako ponizna da želi zaslužiti živjeti, voljeti i žrtvovati se.“ Mela Hartwig, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“, str. 140.

281 Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 217.

po ustaljenu obrascu: „Ich habe wenig erlebt, was sich mit den Maßen der Wirklichkeit messen läßt.“²⁸²

Zauzimajući distancu prema događajima iz prošlosti, protagonistica pokajnički priznaje da je prije nego što se zaljubila intenzivno posjećivala mjesta noćnog života u potrazi za nekom vrstom seksualnog uzbuđenja. Većernji izlasci motivirali su je na uživljavanje u fantazije koje se pokazuju kao kompenzacija za ispraznu stvarnost; u zamišljanje situacija u kojima nepoznati muškarci dodiruju njezino tijelo i slamaju njezin otpor, za koji onda autoironično dodaje da nije bio ni potreban. Nepoznati muškarci kojima se podaje u tom imaginarnom svijetu, na bizaran način postaju stvarni subjekti u njezinu životu:

Diese geheimen Freunde, denen ich mich jahrelang hingegeben hatte, entschädigten mich gewissenhaft für alle Entbehrungen, die mir bestimmt waren, ich brachte es geradezu zu einer Art Routine darin, imaginierte Erlebnisse zu verkörperlichen und ihnen jenes Quantum an Lust zu entziehen, dessen ich benötigte.²⁸³

Već u toj fazi njezine identitetske preobrazbe koja se može definirati kao pokušaj konstruiranja idealiziranog identiteta nove žene, očiti su znakovi psihopatologije koji se, između ostalog, projiciraju u voajerskim sklonostima,²⁸⁴ ali i (auto)agresivnim ispadima. Moć novoprobudene imaginacije tjera je u grozničavo motrenje života nepoznatih ljudi te se protagonistica uživljava u zamišljene uloge, u tuđe živote, što je ponekad dovodi i do neracionalna ponašanja u stvarnosti. Tako jednom prigodom bježi od nepoznatog para iz kazališne lože i luta zgradom uživljena u ulogu ostavljene žene:

Ich erinnere mich auch, daß mir einmal im Theater in einer Loge eine Frau auf-fiel [...]. Während ich sie anstarrte und mich, wie immer angesichts einer schönen

282 „Doživjela sam malo toga što se može mjeriti dimenzijom stvarnosti.“ Mela Hartwig, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“, str. 140.

283 „Ti tajni prijatelji, kojima sam se godinama predavala, kompenzirali su savjesno sve nedostatke koji su mi bili suđeni; utjeloviti zamišljena iskustva i izvući iz njih svaki komadić zadovoljstva koje mi je bilo potrebno, gotovo sam dovela do svojevrstne rutine.“ Isto, str. 143.

284 Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 216.

Frau, geschädigt fühlte, beredete mich meine Einbildungskraft, daß der Mann neben ihr mein Geliebter war, der mich ihretwegen verlassen hatte.²⁸⁵

U vjerojatno najšokantnijoj sceni u noveli junakinja se prisjeća događaja u jednome noćnom klubu, gdje je skrivena u mračnom kutu promatrala erotičnu scenu muških i ženskih tijela u plesu. Njezina seksualna frustracija dovodi je do napada bijesa pa iz svog skrovišta izlazi na plesni podij da bi jednu nepoznatu lijepu ženu udarila šakom posred lica.²⁸⁶ Iako ni sama nije sigurna je li se taj prizor zaista dogodio ili je bio samo plod njezine mašte, događaj ilustrira razvoj određenih psihopatoških fenomena kod junakinje, ali i intenzivno ispreplitanje stvarnosti i fantazije. I drugi događaji kojih se prisjeća demonstriraju duševnu neuravnoteženost, seksualnu frustraciju i potrebu da se izmišljenim situacijama kompenzira nezadovoljavajuća stvarnost. Međutim, scena u kojoj doživljava seksualno zadovoljenje²⁸⁷ zamišljajući prizor u kojemu je muška ruka, odvojena od ostatka tijela, dodiruje po intimnim dijelovima tijela, zacijelo je najupečatljivija od svih u kojima se zrcali njezina seksualna frustracija:²⁸⁸ „Die Hand etwa lag auf einer Zeitung, als ich sie erblickte.“²⁸⁹ Ona opisuje mušku ruku koja puzi do ruba stola da bi potom, poput debelog pauka, skočila na pod i probijajući se između stolova, stolica i ljudskih nogu, skočila u njezino krilo. Snaga njezine imaginacije toliko je snažna da doživljava orgazam:

285 „Sjećam se i da sam jednom u kazališnoj loži primijetila jednu ženu [...]. Dok sam zurila u nju, osjećajući se oštećenom, kao uvijek u prisutnosti lijepih žena, moja me mašta uvjeravala da je muškarac pored nje moj ljubavnik, koji me je zbog nje ostavio.“ Mela Hartwig, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“, str. 142.

286 Sigrid Schmid-Bortenschlager, „Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen“, str. 90.

287 Ruka se ovdje može promatrati kao ekvivalent muškom spolnom organu. Usp. Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 185.

288 Evelyne Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 217.

289 „Ruka je ležala na novinama kad sam je ugledala.“ Mela Hartwig, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“, str. 143.

Ich wollte aufschreien, aber ich brachte keinen Laut hervor, spürte, wie sich das fleischige Tier an meinen Schenkel rieb, wie es mit einem Male zerging, sich in Wärme auflöste, durch meine Kleider hindurchsickerte wie ein warmer, sprühender Regen und keine andere Spur zurückließ als eine sonderbare Mattigkeit in allen meinen Gliedern.²⁹⁰

Kako vrijeme odmiče, pripovjedačica je sve manje sposobna kontrolirati paralelni život svojih fantazija, prekinut tek povremenim bljeskovima svijesti o stvarnosti. Produbljena frustracija manifestira se u nizu negativnih osjećaja, kao tjeskoba, samosažaljenje, ali i kao samoironija. U trenutcima racionalnosti, protagonistica je svjesna toga da živi u paralelnom svijetu koji je pomaknut/imaginaran, ali nije spremna odreći se života u toj drugoj dimenziji: „Aber ich sah es als mein gutes Recht an, mich gegen die vom Schicksal Bevorzugten aufzulehnen und sie es wenigstens in Gedanken entgelten zu lassen, daß mich mein Gesicht um mein Leben prellte.“²⁹¹ U njoj se razvija bijes prema lijepim, po njoj privilegiranim ženama jer smatra da joj je ružnoća oduzela pravo na društveno prihvatljiv život.²⁹² Usprkos mržnji prema ženskoj ljepoti, odnosno društvenoj normi koja je određuje i vrednuje²⁹³, pokajnički priznaje da se u dr. B.-a zaljubila zbog njegovih karakternih osobina, ali i zbog njegove ljepote: „Aber ich liebe ihn nicht nur um dieser wunderbaren Güte willen. [...] Mein Gott, mein Gott, von allen Geständnissen fällt mir nur dieses schwer. Es treibt mir Tränen der Scham in die Augen. Ich liebte ihn, weil er schön war.“²⁹⁴

290 „Htjela sam vrisnuti, ali nisam mogla ispustiti ni zvuka, osjetila sam mesnatu životinju kako se trlja o moje bedro, iznenada se rastopilo, pretvorilo u toplinu, probija se kroz moju odjeću poput tople, prskajuće kiše, ne ostavljajući nikakav drugi trag osim čudna umora u svim mojim udovima.“ Isto, str. 144.

291 „Ali ja sam smatrala svojim pravom pobuniti se protiv onih kojima je sudbina naklonjena i dopustiti da mi, barem u mislima, vrata za život za koji me je moje lice prevarilo.“ Isto, str. 143.

292 Usp. Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 188.

293 Sigrid Schmid-Bortenschlager, „Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen“, str. 90.

294 „Ali ja ga ne volim samo zbog ove divne dobrote. [...] Bože moj, Bože moj, od svih ispovijesti samo mi ova teško pada. Natjera mi suze srama na oči. Voljela sam ga jer je bio lijep.“ Mela Hartwig, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“, str. 147.

Nakon što se zaljubljuje, odlučuje odreći se svojih fantazija, ali ih zapravo samo preusmjerava: „Aber diese Exzesse meiner Phantasie mußten Dr. B. zuliebe, begriff ich, ein Ende haben. Diesen großzügigen Verzicht war ich ihm, dieses Opfer war ich meiner Liebe schuldig.“²⁹⁵ Junakinja svoje deluzije prenosi na drugu razinu i fokus prebacuje s nepoznatih ljudi na točno određeni objekt. Započinje proces u kojemu se potpuno usredotočuje na pokušaj pretvaranja deluzije u stvarnost pa u svakodnevnim situacijama u bolnici pokušava isprovocirati interes muškarca u kojeg se zaljubila. U toj fazi sve teže skriva svoj paralelni život pred okolinom, pa dolazi do situacija koje sama prepoznaje i definira kao duboko tužne. Na liječnički pregled kod doktora B.-a dolazi našminkana i odjevena u svilenu večernju haljinu, nadajući se da se iza liječnikova profesionalnog zanimanja za njezino zdravlje zapravo skriva njegov seksualni interes.

Ich zog ein – nein, es war nicht lächerlich, nein, traurig, nur traurig war es – ich zog ein Abendkleid an, das einzige Abendkleid, das ich besaß. Ich dachte nicht daran, daß heller Nachmittag war, ich dachte nur, daß man zur festlichsten Gelegenheit seines Lebens sein festliches Kleid trägt.²⁹⁶

Osim odijevanjem svečane haljine, protagonistica pozornost voljena muškarca pokušava privući i drugim tipično ženskim atributima, pa se prvi put u svom životu našminka:

Ich hatte noch nie in meinem leben Schminke benützt, nicht einmal damals, als ich mich nachts auf der Straße versuchte, ich hatte immer eine gewisse ehrfürchtige Scheu davor. Schminke erschien mir Inbegriff allen Raffinements, Symbol einer genialen, unbürgerlichen Erotik, Bekenntnis eines abenteuerlichen Herzens. Ich schminkte mir die Fratze meiner eigenen Verzückung an.²⁹⁷

295 „Ali tim ekscesima moje mašte, shvatila sam, moralo je za ljubav dr. B.-a doći kraj. To velikodušno odricanje, tu žrtvu dugovala sam svojoj ljubavi.“ Isto, str. 145.

296 „Odjenula sam – ne, nije bilo smiješno, ne, tužno, samo je bilo tužno – odjenula sam večernju haljinu, jedinu večernju haljinu koju sam posjedovala. Nisam mislila na to da je vedro popodne, samo sam mislila da svoju najsvečaniju haljinu nosiš u najsvečanijoj prigodi svog života.“ Isto, str. 147.

297 „Još se nikada u životu nisam šminkala, čak ni onda kada sam navečer izlazila na ulicu, uvijek sam imala strašan stid prema tome. Šminka mi se činila oličenjem svekolike sofisticiranosti, simbolom briljantne, neburžoaske erotike, priznanjem jednoga pustolovnog srca. Našminkala sam grimasu moga vlastitog ushićenja.“ Isto, str. 148.

Kao što protagonistica to autoironično primjećuje, ona je šminkom tek uspjela nacrtati grimasu, ali ne i preobraziti svoje ružno lice u lice lijepe žene niti korigirati svoju stvarnost. Reakcija dr. B.-a koji je šokiran njezinim izgledom i prema njoj se ophodi kao liječnik zabrinut za njezino zdravlje, a ne kao potencijalni ljubavnik, kod nje izaziva osjećaj posramljenosti koji se očituje u napadu histeričnog smijeha: „Er hat nicht gelacht. Ich, ich selbst stand dicht neben ihm, [...] stand mit beiden Händen auf den Schreibtisch gestützt und bog mich vor Lachen, krümmte mich, keuchte, winselte, heulte vor Lachen und konnte nicht aufhören.“²⁹⁸ Nakon svih duboko frustrirajućih doživljaja opet se suočava sa svojom slikom u ogledalu koja je vraća u društveno uvjetovanu stvarnost.

Njezin osjećaj frustracije raste pa se u novom kontaktu s voljenim muškarcem potpuno psihički slama: “Ich bin häßlich, ach Gott, warum bin ich nur so häßlich. Sie wissen nicht, wie häßlich ich bin. Das ist mein Geheimnis. Das ist meine Krankheit. Das ist mein Leben [...] Wozu bin ich den eigentlich auf der Welt? Wozu lebe ich denn?”²⁹⁹

Emocionalna nestabilnost koja je potencirana sve dubljim razočaranjem i intenzivnim osjećajem srama, kulminira gubitkom kontrole nad vlastitim postupcima, pa u afektu objektu svoje ljubavi/opsesije priznaje svoje najskrovitije misli:

‘Ich kann doch nichts dafür, daß ich häßlich bin. Gelten denn für mich andere Gesetze als für andere Menschen? [...] Man verlangt von uns Übermenschliches: Man verlangt von uns, daß wir Männer sind. Wir dürfen einen Beruf ausüben, wir haben soziale, aber wir haben keine menschlichen Rechte. [...] Sind wir Aussätzige?’³⁰⁰

298 „On se nije smijao. Ja, ja sam stajala blizu njega, [...] stajala objema rukama podbočena na stol i savijala se od smijeha, grčila se, dahtala, cviljela, urlala od smijeha i nisam mogla prestat.“ Isto, str. 149.

299 „Ružna sam, o Bože, zašto sam samo tako ružna. Vi ne znate koliko sam ružna. To je moja tajna. To je moja bolest. To je moj život. [...] Zašto sam uopće na svijetu? Zašto uopće živim?” Isto, str. 152.

300 „Nisam ja kriva što sam ružna. Vrijede li za mene drukčiji zakoni nego za druge ljude? [...] Od nas se traži nešto nadljudsko: od nas se traži da budemo muškarci. Smijemo imati posao, imamo socijalna prava, ali nemamo ljudska prava. [...] Jesmo li gubave?” Isto, str. 165.

Njezina pitanja reflektiraju apsurdnu situaciju koja nastaje kao posljedica neuklapanja pojedinca u ideologiju kolektiviteta: ima li ružna, neženstvena i nevoljena žena pravo na život? Ima li svoje mjesto u svijetu biće koje po društvenim normama ne predstavlja pravu ženu, a nije ni muškarac?³⁰¹ Ta retorička pitanja označavaju početak njezina obračuna s društvom i pobune protiv nametnutih etičko-estetskih vrijednosti, pa demonstrativno razbija ogledalo u svojoj sobi. Razbijanje zrcala stoga na simboličkoj razini predstavlja njezin obračun s društvenim normama, idealom žene i samom sobom, ali i glasnu demonstraciju poništavanja posljednje nade u mogućnost preobrazbe. Protagonistica na simboličkoj razini svu krivnju za svoju sudbinu nevoljene, nepri-vlačne i u očima društva aseksualne žene, projicira na zrcalo:

Ich hatte einen Spiegel für mein Gesicht zur Verantwortung gezogen, weil ich es mir ersparen wollte, mit diesem Gesicht, mit mir selbst Abrechnung zu halten. Ich hatte mit aller Gewalt vergessen, daß ich häßlich bin. Aber als mir der Spiegel schonungslos die Grimasse meines Glückes vorhielt, da wußte ich es wieder, wie seit je und unwiderruflich.³⁰²

Ogledalo stoga predstavlja korektiv njezine fantazije, ali i objektivnu predodžbu njezine (ne)ženstvenosti koju želi uništiti. Kad junakinja saznaje da je dr. B. zaručen, percipira to kao izdaju i doživljava živčani slom. U tom ispadu verbalizira sve svoje frustracije, vrijeđa ga i napada, a potom mu duševno rastrojeno ljubi ruke i klečeći pred njim priznaje da je zaljubljena u njega. Iako u početku obazrivo odbija njezino udvaranje, dr. B. sve teže podnosi pritisak koji kulminira njezinim zahtjevom da joj podari dijete pa je naziva histeričnom, odnosno bolesnom.³⁰³

301 Može se zaključiti da žena bez ženstvenosti predstavlja čovjeka, a da se pod „čovjekom“ podrazumijeva muškarac. Usp. Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 185.

302 „Držala sam ogledalo odgovornim za svoje lice, jer sam željela izbjeći da se moram obračunavati s tim licem, sa samom sobom. Na silu sam zaboravila da sam ružna. Ali kad mi je ogledalo nemilosrdno pokazalo grimasu moje sreće, opet sam to znala, kao uvijek i neopozivo.“ Mela Hartwig, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“, str. 160.

303 Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 216.

Na prijelazu iz prve u drugu fazu, protagonistica pokušava riješiti svoju frustraciju izgradnjom novog identiteta koji predstavlja neku vrstu hibridnog oblika nastalog kao produkt integracije elemenata nove i tradicionalne žene. Ona u toj fazi reducira svoju želju za potpunim samoostvarenjem u želju za majčinstvom izvan institucije braka.³⁰⁴ Od dr. B.-a više ne zahtijeva ljubav, već samo seksualni odnos koji će joj omogućiti identitet majke: „Ihnen geht es um das ästhetische Problem. Ich habe mich Ihnen angeboten, [...], ich habe Sie geradezu darum gebeten und ich stehe dafür ein, ein einziges Mal mit mir zu schlafen, weil ich ein Kind von Ihnen haben will.“³⁰⁵ On odbija sudjelovati u njezinoj (imaginarnoj) transformaciji i u njezinu ponašanju prepoznaje psihopatološke elemente, pa protagonistica reagira konstatirajući da neženstvenost, dakle nedostatak seksualnog identiteta određuje njezinu potrebu za majčinstvom³⁰⁶: „Ich bin so unweiblich, daß ich Mutter sein will.“³⁰⁷ Njezini su zaključci nastavak prije postavljenih retoričkih pitanja o ženi, njezinoj biološkoj određenosti/ograničenosti te otkrivaju apsurdnost društvene norme koja suprotstavlja majčinstvo i seksualnost, iako je prvo neostvarivo bez drugog.

Suočena s još jednim porazom, pripovjedačica ulazi u treću fazu svog razvoja u kojoj se opet vraća početnom identitetu žene koja se samoostvaruje u brizi i žrtvovanju za druge, pa potajno uređuje liječnikovu sobu, pere i glača njegovu odjeću. Poražena u svim pokušajima uspostavljanja bliskosti s objektom svoje ljubavi, junakinja ga počinje uhoditi i u tajnoj brizi za njega nalazi neki bizaran oblik samoostvarenja. Iako u toj fazi nema nikakvih očekivanja i od njega više ne zahtijeva

304 O želji za djetetom kao ispunjenjem ženske sudbine i smisla života vidi: Hartmut Vollmer, „Erzählerische ‘Fallstudien’ weiblicher psychischer Grenzzustände. Mela Hartwigs Buchdebüt ‘Ekstasen’“, str. 26-27.

305 „Kod vas je u pitanju estetski problem. Ponudila sam vam se, [...], praktički sam vas zamolila i spremna sam na to, da samo jednom spavate sa mnom jer želim s vama imati dijete.“ Mela Hartwig, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“, str. 173.

306 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 187.

307 „Toliko sam neženstvena da želim biti majka.“ Mela Hartwig, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“, str. 175.

seksualni kontakt i/ili romantičnu ljubav, dr. B. nedvosmisleno osuđuje njezin nedopušteni ulazak u njegovu privatnost: „Machen Sie doch endlich mit dieser fragwürdigen Komödie ein Ende.“³⁰⁸ Njegova reakcija kod nje izaziva šok koji predstavlja prekretnicu u njezinu psihopatološkom stanju i ona samoj sebi pokajnički priznaje da je živjela u deluziji. Taj trenutak, zajedno s razbijenim zrcalom, označava njezino buđenje iz paralelnog svijeta snova i povratak u realnost: „Ich habe eine andere, eine phantastische, wollüstige, zweideutige Wirklichkeit des Herzens gelebt, die über Sie hinaus wuchs, die mein Gehirn mit Wollust überschwemmte und zum Paroxysmus der Selbstsucht wurde.“³⁰⁹

U posljednjem pokušaju nalaženja smisla u bolnom preispitivanju vlastita identiteta, ona prvotno upada u kaos duboka razočaranja i razvija suicidalne misli: „Ich habe wirklich keine Wahl mehr. Ich bin so häßlich, daß ich sterben muß.“³¹⁰ Iako joj se vlastiti život bez ljubavi, seksualnog uzbuđenja i potencijalnog majčinstva čini besmislenim, zbog straha od smrti odustaje od samoubojstva: „Das Leben ist furchtbar, aber der Tod ist grauenhaft.“³¹¹ Povratak u neki oblik stvarnosti koji zapravo predstavlja prostor pošteđen deluzija koje su je vodile kroz obračune s vlastitom (ne)ženstvenosti, rezultira potpunim prekidom s dotadašnjim životom. Stabilizaciju psihičkog stanja protagonistica paradoksalno pronalazi u ustanovi za duševne bolesnike koja joj pruža priliku usmjeriti svoju seksualnu frustraciju u društveno koristan rad, odnosno u brigu za psihičke bolesnike koji u velikoj mjeri simboliziraju autsajderstvo, društvenu marginalizaciju i diskvalifikaciju.

Protagonistica odlučuje živjeti daleko od ljudi i prostora koji su obilježili fatamorgansku fazu njezina života, a time na simboličkoj razini napušta društvo u kojemu je zauzimala autsajdersku poziciju: „Mich

308 „Samo prekinite ovu upitnu komediju.“ Isto, str. 197.

309, „Živjela sam drugu, fantastičnu, sladostrasnu, dvosmislenu stvarnost srca, koja je vas prelasla, koja je preplavila moj mozak požudom i postala paroksizam sebičnosti.“ Isto, str. 198.

310 „Stvarno više nemam izbora. Toliko sam ružna da moram umrijeti.“ Isto, str. 200.

311 „Život je užasan, ali smrt je jeziva.“ Isto, str. 201.

habe ich betrogen, nur mich.“³¹² Novi život pronalazi u umobolnici, okružena ljudima koji žive izvan realnosti, pa ih društvene norme ne dotiču. “Mir graute vor der Erkenntnis, daß mich nur eine Spanne Bewußtsein und mühsame Zucht von ihnen trennte. Tag um Tag fürchtete ich, daß ich mit einem Satz in ihr Lager übergehen könnte. Heute liebe ich sie. Sie sind gutmütig und kindlich.“³¹³ Neostvarena ljubav prema muškarcu transformira se u ljubav prema psihičkim bolesnicima³¹⁴ koji u očima društva predstavljaju autsajdere. Time se ukazuje na tanku granicu između normalnog i patološkog³¹⁵ što predstavlja još jedan odraz istog (iskrivljenog) zrcala.

Može se zaključiti da Mela Hartwig u ovoj noveli konstruira lik žene koja se ni po čemu ne uklapa u sliku nove žene te stoga predstavlja paradigmatički primjer njezine suštinske suprotnosti. Upravo njezina „drugotnost“, koja se u ovom slučaju ne odražava toliko u odnosu na muškarce koliko u odnosu na druge žene, definira njezinu autsajdersku poziciju, odnosno neuklapanje u život kolektiviteta što dovodi do rascjepa njezine ličnosti, osjećaja dezorijentiranosti u prostoru ženske slobode i na kraju do apsurdnih situacija koje otkrivaju slabosti nove društvene kulture. Autorica pokazuje da pripovijedanje o životu jedne žene može postati okvir za kritičko promišljanje, omogućiti da se čuje glas individue koji bi inače ostao izgubljen u kakofoniji kolektiviteta. Usprkos pozitivnim karakteristikama, ekonomskoj samostalnosti i služenju bolesnima, pripovjedačica upravo slijedeći društvene vrijednosti i norme gubi mogućnosti samoostvarenja. Njezinu duboku ljudsku tragičnost ne određuje nedostatak slobode, već nemogućnost da živi i djeluje unutar nje. Time se pokazuje kao žrtva društveno

312 „Samu sebe sam varala, samo sebe.“ Isto, str. 197.

313 „Strahovala sam od spoznaje da me od njih dijeli samo pedalj svijesti i mukotrpna stega. Dan za danom bojala sam se da bih jednom rečenicom mogla prijeći u njihov tabor. Danas ih volim. Oni su dobrodušni i djetinjasti.“ Isto, str. 202.

314 Sigrid Schmid-Bortenschlager, „Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen“, str. 85.

315 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 191.

uvjetovane (re)interpretacije stvarnosti koja se na simboličkoj razini izjednačava s disproporcijom između realne i iskrivljene slike u zrcalu. Nova žena pokazuje se kao fantazma, kao ideal koji je mutirao u ideologiju i stvorio nove oblike i sadržaje rodne nejednakosti. Dok obično ogledalo daje tek dvodimenzionalnu sliku, u iskrivljenu ogledalu projicira se trodimenzionalna slika društva koja pokazuje predrasude, stereotipove, etičke i estetske norme, pa omogućava kritičko propitivanje tzv. objektivne stvarnosti žene.

Takvim razvojem događaja u noveli Hartwig pomiče granice između onog što se po društvenim normama percipira kao normalno i onoga što se osuđuje kao psihopatološko.³¹⁶ Junakinja svoju normalnost uspostavlja upravo služeći onima čija je bolest deklarirana i potkrijepljena medicinskom dokumentacijom pa se može zaključiti da se upravo zahvaljujući tom apsurdnom otvara prostor kritičkog preispitivanja društvenih odnosa i vrijednosti

316 Isto, str. 191.

7. Novela *Die Hexe* (Vještica)

7.1. Vještica kao žrtva/produkt mizoginije i identifikacijska figura ženske slobode

Vješticu se može definirati kao biće koje svoju egzistenciju gradi na granici između ljudskog i demonskog, između stvarnog života i magijskog – nadrealnog i mističnog svijeta. Identitet vještice kao arhetipskog lika obilježen je prije svega njezinom autsajderskom pozicijom, ona se nikada u potpunosti ne uklapa u prosječnost, već svojim karakteristikama ili ponašanjem krši društvena pravila. Kao arhetipski lik, vještica predstavlja zlu ženu, neprijateljicu, destruktivnu i rušilačku snagu opasnu za društvo. Njezina identitetska slojevitost ogleda se prije svega u spajanju ljudskog s neljudskim, natprirodnim i demonskim svijetom.³¹⁷ Međutim, vještica je uz to i simbol ženske energije, iskonska i neukrotiva ženskost oslobođena od muškog utjecaja, kao i od mogućnosti posjedovanja i kontrole. Može se utvrditi da je lik vještice u različitim kulturama u povijesti generalno bio izražen kroz fizičku pojavnost ružne starice, ali ponekad i utjelovljen u liku lijepe mlade žene, zavodnice koja svojom erotskom privlačnosti ugrožava svijet muške kulture.³¹⁸

317 Za vještičarenje su većinom bile optužene i osuđivane žene, što je zasigurno vezano uz društveni položaj žena toga doba, ali i uz strah od ženskog tijela, odnosno njezine seksualnosti. Vješticama se se uglavnom smatrale starije žene, rjeđe djevojke ili djevojčice. Usp. Anne L. Barstow, *Witchcraze: A New History of the European Witch Hunts*, San Francisco, 1994., str. 16.

318 Heinrich Institoris i Jacob Sprenger, autori zloglasne knjige *Malleus Maleficarum*. *Malj koji ubija vještice*, priznavali su prisustvo muškaraca u svijetu vradžbina, ali su svoj fokus primarno stavili na žene. Po njihovu tumačenju žene su bile naivne, slaboumne, požudne prirode i zle naravi te su zahvaljujući takvim karakteristikama lako padale pod vražji utjecaj. Usp. Heinrich Institoris; Jacob Sprenger, *Malleus maleficarum*. *Malj koji ubija vještice*, Zagreb, 2006.

Rigorozni stavovi iz doba progona vještica, u koje je radnja novele *Die Hexe* (*Vještica*) smještena, bili su utemeljeni na mizoginiji koju su prije svega promicali muškarci kao dominantni akteri takve kulture. Progoni vještica na području današnje Njemačke započeli su u 15. stoljeću, a posljednja vještica spaljena je 1775. godine. Mnogi su njemački književnici u svojim djelima obrađivali motiv vještičarenja ili pakta s vragom kao npr. Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Theodor Fontane, Hugo von Hofmannsthal i Ludwig Tieck.³¹⁹ Neka su književna djela inspirirana poznatim slučajevima iz toga doba, poput onoga njemačke plemkinje Sidonie von Borcke, koja je 1620. godine optužena i smaknuta kao vještica i čiju sudbinu literarno obrađuju Wilhelm Meinhold, Paul Jaromar Wendt, Albert Emil Brachvogel i Theodor Fontane.³²⁰ Novovjekovni progon vještica često se opravdavao strahom od vraga koji bi svijetom zavladao zahvaljujući ženskoj požudi,³²¹ što svjedoči o tome da je strah od ženske seksualnosti odigrao itekako važnu ulogu. Kako su žene u realnosti bile potpuno podređene muškarcima, vjerovalo se da moć mogu osvojiti jedino zahvaljujući magiji i natprirodnim silama, odnosno sklapajući pakt s vragom.³²²

Strah od ženske seksualnosti uvelike se reflektirao u tadašnjim mizoginim stavovima: žensko tijelo bilo je nužno za nastavak života, ali je predstavljalo i prijetnju muškoj dominaciji, odnosno muškoj kulturi u širem kontekstu. Knjiga *Malleus Maleficarum* (*Malj koji ubija vještice*), prvi put objavljena 1486., može se bez pretjerivanja nazvati jednim od najokrutnijih djela u povijesti čovječanstva. Naslov je u razdoblju

319 Gabriele Gierlich, *Hexen – Mythos und Wirklichkeit*, Speyer, 2009., str. 43-60.

320 Gerda Riedel, „‘Alles von rechts wegen!’ Frühneuzeitliches Hexenprozeß-(un-)wesen am Beispiel des Falles Sidonia von Borcke“. U: Marion George; Andrea Rudolph (ur.), *Hexen: historische Faktizität und fiktive Bildlichkeit*, Dettelbach, 2004., str. 133-154, ovdje str. 137.

321 Juliane Mohrland, *Die Frau zwischen Narr und Tod. Untersuchungen zu einem Motiv der frühneuzeitlichen Bildpublizistik*, Berlin, 2013., str. 69.

322 Andreas Blauert, „Die Erforschung der Anfänge der europäischen Hexenverfolgungen“. U: Andreas Blauert (ur.), *Ketzer, Zauberer, Hexen: Die Anfänge der europäischen Hexenverfolgungen*, Frankfurt am Main, 1990., str. 11-42, ovdje str. 11.

između 15. i 17. stoljeća doživio čak 29 izdanja.³²³ Knjigom dominira slijepa i nekritička vjera u određene dogme, ali prije svega mržnja prema ženama.³²⁴ Ženu se definira kao biće koje je po svojoj prirodi zlo jer navodno brzo posumnja u vjeru te je se brzo odriče, što stvara plodno tlo za bavljenje magijskim ritualima. Usto se tumači da su žene tjelesno i duševno inferiorne, što ih potiče na služenje vradžbinama protiv nadmoćnijih muškaraca.³²⁵ Djelo uz to obiluje upozorenjima poput onoga da lijepa žena može biti zarazna na dodir, pa i smrtonosna ako se zadrži u blizini.³²⁶

Vještice su zaslužile posebno neprijateljsku poziciju zbog svoga kontakta s vragom, što se ponajprije očituje u predajama o vještičjem sabatu.³²⁷ Vradžbine i magijski rituali nedvosmisleno se povezuju sa ženskom seksualnošću te se tvrdi da žena postaje vještica nakon seksualnih odnosa s vragom, odnosno da do te pojave dolazi upravo zbog nezasitne ženske požude.³²⁸ Negativan stav Katoličke crkve prema tijelu i demonizacija erotike doprinijeli su jačanju mizoginije i projiciranju oličenja zla na ženu – vješticu.³²⁹ Uvjerenje da se vrag može transformirati u muškarca ili ženu i na taj način postati seksualno aktivan provlači se kroz prije spomenutu knjigu *Malleus Maleficarum* (*Malj koji ubija vještice*).³³⁰ Osim saveza s vragom, postoje i druge karakteristike vještica koje su detaljno opisane u spomenutu djelu, poput sposobnosti/magija leta³³¹ i transformacije u životinje.³³²

323 Gabriele Gierlich, *Hexen – Mythos und Wirklichkeit*, str. 13.

324 Michael Baigent; Richard Leigh, *Inkvizicija*, Zagreb, 2002., str. 121.

325 Heinrich Institoris; Jacob Sprenger, *Malleus maleficarum. Malj koji ubija vještice*, str. 31.

326 Isto, str. 48.

327 Marco Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, Wiesbaden, 2012., str. 100.

328 Isto, str. 53.

329 Brian P. Levack, *Hexenjagd. Die Geschichte der Hexenverfolgungen in Europa*, München, 2009., str. 39.

330 Georg Denzler, „Die verbotene Lust. 2000 Jahre christliche Sexualmoral“. U: Anja Bagel-Bohlan; Michael Salewski (ur.), *Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert*, Wiesbaden, 1990., str. 17-26, ovdje str. 19.

331 Brian P. Levack, *Hexenjagd. Die Geschichte der Hexenverfolgungen in Europa*, str. 52.

332 Marco Frenschkowski, *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, str. 96.

Progon vještica predstavlja primjer radikalnog nasilja nad ženama te mu je jedan od glavnih ciljeva zacijelo bio uspostava kontrole nad ženama i ženskim tijelom.³³³ Borba protiv vještica poslužila je crkvi kao opravdanje za pokretanje svojevrsnoga križarskog rata protiv žena, za širenje straha i manipulaciju praznovjernim narodnim masama, kao i utvrđivanje vlastita autoriteta. U to doba bile su česte bolesti i epidemije, poput kuge, za koje se onda prigodno optuživalo vještice.³³⁴ Mizoginija autora knjige *Malleus Maleficarum* (*Malj koji ubija vještice*), uz potporu Katoličke, ali i Protestantske Crkve, pokrenula je masovno proganjanje, mučenje i ubijanje žena.³³⁵

Kulturološki gledano, vještica zapravo predstavlja arhetipski ženski lik koji s jedne strane simbolizira čovjekov strah od nepoznatog, odnosno projicira različite društvene strahove i frustracije, dok s druge strane može simbolizirati feminizam i specifičnu žensku kulturu.³³⁶ Vještica tako postaje središnji simbol i identifikacijska figura feminističkih pokreta 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća.³³⁷ U njemačkoj književnosti toga razdoblja, kao i u drugim zapadnjačkim zemljama, javlja se lik moderne vještice kao ikone ženske slobode, samostalnosti i snage, što se reflektira u čitavoj umjetnosti i popularnoj kulturi.³³⁸

333 Marko Nenonen, „The Dubious History of the Witch-Hunts“. U: Marko Nenonen; Raisa Maria Toivo, *Writing Witch-Hunt Histories. Challenging the Paradigm*, Leiden, 2013., str. 17-39.

334 Gabriele Gierlich, *Hexen – Mythos und Wirklichkeit*, Speyer, 2009, str. 13.

335 Michael Baigent; Richard Leigh, *Inkvizicija*, str. 127.

336 Američka sufražetkinja Matilda Joslyn Gage još krajem 19. stoljeća objavljuje knjigu *Woman, Church and State* (*Žena, Crkva i država*) u kojoj analizira povijest ženske subordinacije, ali raspravlja i o europskim suđenjima protiv vještica te kršćanskoj mizoginiji. U 20. stoljeću vještica postaje neka vrsta ikone ženske neovisnosti, snage i slobode, kao i simbol ženske borbe za ravnopravnost. U tom kontekstu, vještica postaje feminističkom ikonom u vrijeme drugog feminističkog vala, krajem šezdesetih godina 20. stoljeća. Važnu ulogu u tome odigrao je američki pokret pod nazivom W.I.T.C.H. (*Women's International Terrorist Conspiracy from Hell*). Članice ovog pokreta, odjevene u tipične vještičje kostime, koristile su vještičju ikonografiju u svojim političkim prosvjedima. Pokret se zalagao za temeljna ženska prava, ali i rješenje drugih političkih pitanja. Usp. Alice Echols, *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America 1967-1975*, Minneapolis, 1989., str. 98.

337 Felix Wiedemann, *Rassenmutter und Rebellin: Hexenbilder in Romantik, völkischer Bewegung, Neuheidentum und Feminismus*, Würzburg, 2007., str. 12.

338 Isto, str. 255-334.

7.2. Žena – autsajderica – vještica

Radnja novele (*Die Hexe*) *Vještica*³³⁹ smještena je u doba Tridesetogodišnjeg rata (1618. – 1648.), vjersko-političkog sukoba vodećih europskih sila koji se u literaturi naziva ratom svih ratova.³⁴⁰ U noveli se čitatelji suočavaju s mnogim scenama radikalnog nasilja, psihičkih i fizičkih patoloških stanja, kao i prizorima silovanja i smrti. Glavna junakinja jest nahoče odgojeno među katoličkim redovnicima koji su se zavjetovali na šutnju pa kasno upoznaje govor i svoj identitet legitimira s pomoću tijela i tjelesnosti.³⁴¹ Kako, zbog okolnosti u kojima je odrasla, nije imala priliku razviti svoj intelekt, ona se formira u intuitivno biće i zadržava posebnu vezu s prirodom. Kad njezina intuicija dođe u kontakt s govorom i spoznajom svijeta, protagonistica počinje demonstrirati natprirodne sposobnosti. Ona se svojim vještinama koristi da bi pomogla ljudima, međutim, klerikalno-militarističke strukture guše bilo kakav model ženske autonomije pa kažnjavaju djevojčicu čiji karakter nije u skladu s njihovim normama i vrijednostima. U društvu 17. stoljeća nema prostora za čudesno nahoče; institucionalni oblici moći koju predstavljaju crkveni i svjetovni autoriteti prvo uzrokuju smrt njezinih roditelja, potom je odgajaju u izolaciji, siluju i na kraju zapale na lomači. Iako Rune više pripada neobičnim nego psihiopatološkim ženskim likovima Mele Hartwig, njezino ponašanje izlazi izvan granica uobičajenog/normalnog, dok neki drugi likovi u noveli pokazuju sadizam i neuroze tipične za psihičke bolesnike. Usto se u noveli javlja i motiv zastrašujuće zarazne bolesti, odnosno kuge koja

339 Ovo poglavlje je djelomično već objavljeno u sljedećim radovima: Eldi Grubišić Pulišelić, „(Psiho)patološki fenomeni u ‘Ekstazama’ Mele Hartwig“, *Anafora: Časopis za znanost o književnosti*, VIII, 2 (2021), str. 379-399.; Eldi Grubišić Pulišelić, „Witches and Unaccomplished Mothers: Female Outcasts in Mela Hartwig’s ‘The Witch’“, *Folia linguistica et Litteraria*, 34, 1 (2021), str. 41-57.

340 Johannes Burkhardt, *Der Dreißigjährige Krieg 1618–1648*, Frankfurt am Main, 1992., str. 15.

341 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 197.

izobličuje fizionomiju ljudi i pretvara ih u neljudska bića. Međutim, Hartwig pokazuje da bolest poput kuge neće samo uništiti ljudska tijela, njezin utjecaj ima dalekosežne posljedice i reflektira se kao smrt humanosti, rađanje mržnje i nasilja te kulminira u linču nevina bića. Upravo će strah od bolesti, praznovjerje i mizoginija potaknuti ubojstvo jedne djevojčice i pokazati da patologija nije samo obilježje pojedinca, nego i društva u cjelini.

Kao što je već naglašeno, radnja novele *Die Hexe* (*Vještica*) nije smještena u 20-e godine 20. stoljeća kao većina autoričnih tekstova, već u 17. stoljeće, u doba Tridesetogodišnjeg rata. Novela započinje i završava scenom radikalnog nasilja, kao i pobjedom i potpunom dominacijom smrti na simboličkoj, ali i stvarnosnoj razini. Protagonistica je obilježena autsajderskom pozicijom samim činom svog rođenja te je upravo marginalizirana uloga u netolerantnom i isključivom društvu definira u elementarnoj tragičnosti i determinira njezinu nasilnu smrt. Njezina autsajderska pozicija utemeljena je na dvostrukoj razini: prva je razina socijalna, označena pripadanjem najnižem društvenom sloju, dok je druga razina rodna, obilježena ženskim identitetom kao znakom „drugosti“. Obje razine stapaju se u tjelesnosti glavne protagonistice koja zbog nemogućnosti (samo)definiranja stvarnog identiteta, potpuno dominira njezinom pojavnošću i na kraju uzrokuje njezinu tragičnu smrt. Zločin junakinje – vještice ogleda se u njezinoj različitosti, u odstupanju od poznatog, razumljivog i prihvatljivog ponašanja. Klerikalno-militaristička socijalna struktura unutar koje Rune bezuspješno pokušava izgraditi vlastiti identitet, nespremna je na bilo kakva odstupanja od onog što percipira i prihvaća kao normalno. Takva kultura isključiva je i rušilačka, na različitost protagonistice reagira anksioznošću, stigmatizacijom i demonizacijom te se u konačnici, pozivanjem na linč, transformira u kolektivnog zločinca/ubojicu, u egzekutora bez individualne svijesti, a time i odgovornosti. Kazna koju klerikalno-militaristička društvena struktura kolektivno izriče jest pogubljenje jer im jedino smrt žene/autsajderice može donijeti željenu satisfakciju. Nameće se zaključak da je junakinja zbog svog individualizma predodređena za

ulogu žrtve u zadovoljenju najnižih nagona izmanipulirana kolektiviteta. U tom kontekstu postaje jasno da je kraj novele samo kulminacija Runine dvostruke autsajderske pozicije, pa ona završava svoj život onako kako ga je i započela: odbačena, demonizirana, okružena nasiljem, agresijom i smrću.

Hartwig konstruira svijet u kojemu nema ljudske ni božanske dobrote, u kojemu iluzija ljubavi nestaje u radikalnom raspletu radnje, u buktinji u kojoj će simbolično, ali i stvarno, izgorjeti tijelo glavne junakinje. Autorica inscenira okrutan, nasilan svijet bez ljubavi i emocija u kojemu se novi život rađa iz umirućeg tijela majke te na taj način paradoksalno nastaje iz same smrti. U svijetu koji se reflektira u noveli *Die Hexe (Vještica)*, kao i u drugim književnim tekstovima Mele Hartwig, nema mjesta za majčinsku ljubav i zaštitu, niti se ona može ostvariti. U kulturi rata, sukoba i mizoginije, život žene žrtvovan je u trijumfu smrti što simbolizira potpuno pomračenje humanističkih vrijednosti, ništavilo, beznadnost i nemogućnost nastavka života u nekoj drugoj, paralelnoj i/ili (nad)ljudskoj dimenziji.

Svijet na koji protagonistica dolazi pokazuje se kao iznimno neprijateljski nastrojen, nasilan i okrutan prema ženama. Još prije nego što razvije svijest o samoj sebi, djevojčica se suočava s arhetipskim modelima zla; egoizmom i mržnjom okoline. Ona je rođena bez identiteta, bez imena, odbačena od svih; u svijetu koji je okružuje svima predstavlja neželjeni teret. Taj svijet bez majke i majčinske ljubavi pokazuje se kao krajnje nesretno i tragično mjesto, a protagonistica do kraja svoga kratkog života bezuspješno traga za ljubavi. Ona je obilježena bizarnim trenutkom svog rođenja i zločinom koji nije počinila, pa se spirala zla nastavlja njezinom nasilnom smrću. Čin njezina rođenja pun je simbolicke: pokazuje ne samo da je protagonistica odbačena kao žena, već se žensko tijelo poistovjećuje s pojmom boli, patnje i nasilja.

Novela započinje izrazito bizarnom situacijom: simultanim rođenjem djevojčice i javnim smaknućem njezina oca, ubojice i zločinca: „Rune wurde in dem gleichen Augenblick geboren, als der Kopf ihres

Vaters über das Beil des Scharfrichters in den grauen Sack sprang.“³⁴² Junakinja dolazi na svijet u trenutku u kojemu se glava njezina oca otoktrljala u krvnikovu vreću, uz glasne povike i odobravanje krvoločne svjetine. Porodajna bol Runine majke kolidira s liptanjem krvi njezina oca te se na simboličkoj razini isprepliću smrt kao konačno ništavilo i novi život kao varljivi tračak nade: „Mitten im Marktplatz brach ihre Mutter in die Wehen nieder, das fahle Gesicht vom Blut des Toten überstürzt.“³⁴³ Rođenje i smrt ponovno se spajaju u sljedećoj sceni, pa majka protagonistice umire u porodu, dok sitno dječje tijelo ostaje zarobljeno među njezinim nogama. Život djevojčice spašava grobar koji, u namjeri da opljačka mrtvo tijelo, otkriva novorođenče skriveno u odjeći žene koju „nitko nije poznao i nitko oplakivao“.³⁴⁴

Hartwig na samom početku novele naglasak stavlja na bezidentitetnost junakinjine majke, na njezino nepostojanje u socijalnom smislu jer onaj koga nitko ne poznaje i koga nitko ne oplakuje – ne postoji u očima društva. Njezin je život zapravo samo iluzija koja se rasplina u trenutku njezine smrti, odnosno onda kada se pokaže da njezino iščezavanje iz realnosti života ni na koji način ne utječe na svijet. Jedini dokaz o postojanju tog života, kao dokaz prolaznosti, ali i znak upozorenja, maleno je žensko tijelo koje ostaje iza nje. Majka protagonistice definirana je kao autsajderica: ona je žigosana kao bludnica, žena ubojice, tj. zauzima marginaliziranu poziciju u društvu. Njezin život, karakter, podrijetlo i dob, kao i uzrok smrti, ostaju nepoznati. Majka umire na samom početku radnje, pa je njezina aktivna uloga u noveli ograničena činom rađanja: majka – autsajderica na svijet donosi kćer – autsajdericu koja će iz surove realnosti iščeznuti jednako neprimjetno, ne otkrivajući smisao, već samo patologiju društva. Indirektan utjecaj majke, njezina grijeha i svojevrsne tragične bizarnosti njezina lika, a

342 „Rune je rođena u istom trenutku u kojemu je glava njezina oca preskočila krvnikovu sjekiru i uskočila u sivu vreću.“ Mela Hartwig, „Die Hexe“. U: Mela Hartwig, *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, str. 203-235, ovdje str. 203.

343 „Nasred trga njezina se majka srušila od trudova, blijeda lica poprskana mrtvačevom krvi.“ Isto, str. 203.

344 Isto, str. 203.

ponajviše njezino iščezavanje iz radnje, odnosno njezino nepostojanje, odredit će tragičnu sudbinu protagonistice. Krug se zatvara kada kći na neki sudbinski određen način slijedi autsajderski model svoje majke i završava jednako bizarnom smrću.

Glavna junakinja na svijet dolazi u šokantnim/morbidnim okolnostima u kojima se sjedinjuju i izjednačavaju život i smrt. Ubojstvo, javna egzekucija, okrutnost, smrt, razbojstvo i rađanje novog života stapaju se u jedinstvenu sliku koja odražava duboku patologiju klerikalno-militarističkog društva. Novorođenče otkriva grobar, a njegova trudna žena stoji na čelu čitavog niza likova koji u noveli pokazuju psihopatološke crte ličnosti. Ona euforično nagovara muža na ubojstvo, uživajući u projekciji patnje tek rođene djevojčice, na gušenje pod zemljom ili prerezani grkljan. Grobar ipak odustaje od plana da dijete živo zakopa pa bizaran splet događaja dovodi do toga da ga pronalaze redovnici jednoga katoličkog reda. Oni taj događaj percipiraju kao Božji znak, a kako žensko tijelo u njihovu sustavu vrijednosti simbolizira napast i iskušenja, djevojčicu krste imenom Rune koje asocira na pretkršćansko doba i znači „tajna“.³⁴⁵ Krštenje djevojčice unutar zidina katoličkog samostana predstavlja čin prihvaćanja u kršćansku zajednicu, dok ime iz doba poganstva pokazuje da ona za njih predstavlja paradigmatškog „drugog“.³⁴⁶ Sukladno imenu koje su joj nadjenuli, glavna će junakinja cijeli svoj život predstavljati misterij za svoju okolinu, od nepoznata podrijetla do nadnaravnih sposobnosti zbog kojih će na kraju biti proglašena vješticom i spaljena na lomači.

U poetici Mele Hartwig može se pratiti motiv nedostajuće majke, njezine fizičke odsutnosti ili problematičnih odnosa (uglavnom ženskih) likova s majkama, pa su one djelomično i zato potpuno prepustene maskulinoj moći. Majka je u njezinim djelima umrla kao u novelama *Die Hexe (Vještica)*, *Das Verbrechen (Zločin)*, ne pojavljuje u

345 Evelyne Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 219.

346 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 195.

radnji kao u noveli *Das Kind (Dijete)*, ili se tek usputno spominje da bi se ukazalo na problematičan/ disfunkcionalan odnos majka – kći kao u romanu *Das Weib ist ein Nichts (Žena je jedno ništa)*.³⁴⁷ Dok se može zaključiti da se u austrijskoj književnosti toga doba, ženski likovi i dalje konstruiraju sukladno tradicionalnim kulturološkim stereotipovima, u čemu prevladavaju dva tipa ženskih likova u različitim varijantama, tj. žena kao svetica i žena kao bludnica,³⁴⁸ Mela Hartwig takvu podjelu dovodi do apsurdna. U njezinim se djelima relativizira, preispituje i redefinira mit o majčinstvu što predstavlja radikalnu kritiku dominantnog modela ženskosti, odnosno razotkrivanje slabosti patrijarhalne kulture.³⁴⁹

Grobar i njegova trudna žena u noveli ostaju bezimeni, a njihov se identitet konstruira isključivo u odnosu prema djetetu koje potpuno iznenadno ulazi u njihov život. Žena inzistira na tome da se što prije riješe novorođenčeta, ne želeći pružiti zaštitu „djetetu ubojice i bludnice“ koje joj izaziva tjeskobu i osjećaj gušenja: „Du spürst das nicht: diese giftige Ausdünstung aus dem Fleisch und Blut des Mörders und seiner Hure. Liederliche Gedanken bedrängen mich, widerliche Gelüste.“³⁵⁰ Majčinstvo se pokazuje kao potencijalno problematična sfera, podložna preispitivanju te se može zaključiti da žena nije rođena kao majka niti definirana majčinskim osjećajima samom dihotomijom ženskost – muškost. Hartwig u ovoj noveli ruši stereotipiju i kritizira uvriježenu glorifikaciju majčinstva, otkrivajući svojim literarnim postupcima naličje, na patrijarhatu utemeljene, društvene kulture. Žena koja će uskoro postati majka, suprotno mitu o kompatibilnosti majčinstva i ideala ženskosti, otkriva morbidno veselje: „Die Frau reicht im den Spaten.

³⁴⁷ Isto, str. 239-241.

³⁴⁸ Stephanie Catani, *Das fiktive Geschlecht*, str. 15.

³⁴⁹ Uwe Wesel, *Der Mythos vom Matriarchat. Über Bachhofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher Herrschaft*, Frankfurt a. M., 1980., str. 16.

³⁵⁰ „Ti to ne osjećaš: ovaj otrovni izdisaj iz mesa i krvi ubojice i njegove kurve. Pritišću me raskalašene misli, odvratne želje.“ Mela Hartwig, „Die Hexe“, str. 203.

Ein gurgelndes Lachen gluckst ihr in der Kehle.“³⁵¹ Grobarova žena pokazuje gotovo demonsku okrutnost, dok on sam pokazuje tragove ljudskosti i odbija ubojstvo djeteta:

‘War das denn nicht mehr als ein Traum, daß zwischen den gespreizten Schenkeln der Toten etwas Lebendiges wimmerte, daß ich daran zerrte, sinnlos vor Entsetzen und ehe ich auch nur begreifen konnte, was geschah, feucht und klebrig das Kind in meine Hände glitschte?’³⁵²

Grobar novorođenče zamotava u dvostruke krpe, čime se ironizira pojam „majčinske brige“ i krene na put s namjerom da ga ostavi na pragu žene koju naziva majkom Lisom. Autorica nesumnjivo ironizira pojam kršćanske ljubavi i milosrđa, pa nepoznati prolaznik spašava grobarov život, ali ga potom opljačka. Kad shvati da ukradeni zavežljaj nema nikakvu materijalnu vrijednost, već skriva živo novorođenče, „dobri Samarijanac“ ostavlja ga pored samostana jednoga katoličkog redovničkog reda. U cijeloj noveli uočljivi su elementi fantastike kojima se Hartwig odmiče od stvarnosti da bi apostrofirala nehumanost militarističko-klerikalnog društva.

Katolički redovnici pronalazak djevojčice doživljavaju kao Božji znak:

Groß war die Bestürzung der Mönche über diese seltsame Heimsuchung des HERRN: denn es konnte kein Zweifel darüber obwalten, daß der Findling ein Kind weiblichen Geschlechtes war. Eine Miniatur der Versuchung, lag es nackt in dem Becken mit Weihwasser und erhielt in dieser sorgfältigen Taufe den Namen: Rune. Unerforschlich sind die Wege des HERRN.³⁵³

Žena je simbol svega onoga što redovnici izbjegavaju u svojim životima posvećenim Bogu, u odricanju od svjetovnih, pa tako i putenih zadovoljstava. Oni su posebno fascinirani činjenicom što je dijete koje

351 „Žena mu pruži lopatu. Grgljajući smijeh joj je u grlu.“ Isto, str. 204.

352 „Nije li to bilo više od sna, da nešto živo cvili između raširenih bedara mrtve žene, da sam to povukao, obesmišljen od užasa, i prije nego što sam uopće uspio shvatiti što se događa, dijete je, mokro i ljepljivo, skliznulo u moje ruke?“ Isto, str. 204.

353 „Veliko je bilo zaprepaštenje redovnika zbog ovog čudnog posjeta GOSPODINA: jer nije moglo biti sumnje da je nahoće dijete ženskog spola. Minijatura iskušenja, ležala je gola u posudi sa svetom vodom i u ovom pažljivom krštenju dobila ime: Rune. Čudni su putovi GOSPODNJI.“ Isto, str. 206.

pronalaze ženskoga spola te se ženskost na simboličkoj razini percipira kao potencijalna napast i iskušenje što potvrđuje činjenica da joj daju ime Rune, tj. da je krste starim germanskim, nekršćanskim imenom koje asocira na doba poganstva.³⁵⁴ Krštenje djevojčice predstavlja simboličan čin: ona se s jedne strane tim ritualom prihvaća u kršćansku zajednicu, pa se prema tome deklarira u tzv. „normalnost“, dok s druge strane izbor njezina imena označava paradigmatškog „drugog“.³⁵⁵ Iako ih autorica naziva muškarcima „od odricanja“, djevojčica u potpunosti mijenja živote redovnika: „Rune war das gemeinsame Eigentum der freiwillig Enteigneteten, [...]“.³⁵⁶ Rune paradoksalno postaje zajedničko vlasništvo muškaraca koji su se, kako autorica ističe, dobrovoljno odrekli pojma vlastite imovine.

Život samostana počinje se prilagođavati događaju koji se percipira kao Božji znak, pa redovnici od toga dana Runin život pobožno bilježe na pergamentu i odbijaju primati novake da bi zaštitili svoju tajnu. Dijete unosi radost u monotonu svakodnevicu muškaraca koji žive u izolaciji od ostatka svijeta, vezani zavjetom šutnje i potpuno usmjereni na očuvanje svog mikrokozmosa. Nevolje za njih počinju onda kada se protagonistica, odrastajući u nemirnu i radoznanu djevojčicu, pokušava izboriti za svoju autonomiju. Životna radost djevojčice i njezina potreba da nesvjesno artikulira vlastiti identitet u svijetu tišine, pokazuje se u kontrastu prema ozbiljnosti muškaraca kojima šutnja predstavlja njihov svjesni izbor: „Ihrem Gestammel mischten sich, weil sie keine anderen Worte kannte, zum Entsetzen der Mönche, lateinische Brocken aus den Litaneien und Chorgesängen zu einem Kauderwelsch

354 Riječ „*runa*“ dolazi od nordijske riječi „*run*“ koja označava *misterij* ili *tajnu*. Rune su nizovi povezanih abeceda koje koriste slova poznata kao rune, znakovi koji su najvjerojatnije nastali među Gotima u 1. stoljeću, a koji su izvorno bili u praktičnoj upotrebi kod germanskih i anglosaskih naroda.

355 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 195.

356 „Rune je bila zajedničko vlasništvo onih koji su se dobrovoljno odrekli vlasništva [...]“ Mela Hartwig, „Die Hexe“, str. 207.

kindlicher, verzückter Trunkenheiten.“³⁵⁷ Runin razvoj određen je prije svega time što ne poznaje govor, pa se kod nje miješaju latinski dijelovi litanija i zborsko pjevanje u nerazumljivi jezik koji zvuči poput „ushićena dječjeg pijanstva“³⁵⁸.

Za redovnike koji u samostanu vode život u izolaciji, daleko od vanjskih utjecaja, djevojčica utjelovljuje Božje čudo. Kršćanska askeza i šutnja kao temelji redovničkog života u potpunom su kontrastu prema vanjskim utjecajima i tjelesnim iskustvima. Može se zaključiti da se redovnici zapravo identificiraju s moralom i zakonom te kao muškarci preuzimaju funkciju reprezentanata društveno prihvatljivih vrijednosti.³⁵⁹ Protagonistica govori svojim tijelom jer ne poznaje govor kao sustav verbalnih znakova; njezino kretanje, igranje, skrivanje i bježanje postaje sredstvom njezine komunikacije i izražavanja.³⁶⁰ Stoga se klerikalni red nužno suprotstavlja strasti prema životu koju pokazuje osoba izvan toga kruga, odnosno autsajderica Rune.

Do prvog sukoba između protagonistice i priora samostana dolazi kad on nailazi na prizor u kojemu sedmogodišnja djevojčica siše vime jedne krave. Taj se čin može tumačiti Runinom potrebom za majkom, odnosno bliskošću sa ženskim elementom, dok prior takav čin doživljava kao opscenost. Protagonistica konflikt rješava bijegom u obližnju šumu, pa redovnici pokazuju iskrenu zabrinutost, ljubav i „majčinsku“ brigu za nju: „[...] weinten dabei wie Kinder vor Angst, daß sich das Mädchen verirren und ihnen verlorengelassen könnte, daß ihnen die Tränen in die strupigen Bärte kollerten.“³⁶¹ Djevojčica u šumi nalazi skrovište na jednom stablu te ispušta zvukove poput velike, sive ptice,

357 „Na zaprepaštenje redovnika, njezino je mucanje bilo pomiješano s djelićima latinskog iz litanija i zbornih napjeva, stvarajući brbljanje poput dječjeg ushićenog pijanstva.“ Isto, str. 207-208.

358 Isto, str. 208.

359 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 200.

360 Isto, str. 197.

361 „[...] plakali kao djeca od straha da djevojčica ne zaluta i da bi je oni mogli izgubiti, da su im suze tekle niz čupave brade.“ Mela Hartwig, „Die Hexe“, str. 208.

što upućuje na potrebu za slobodom i glasovnom artikulacijom. Njezin kratki bijeg, suočavanje s potencijalnim opasnostima vanjskog svijeta, kao i bolest koja nastaje kao reakcija tijela na traumu, rezultiraju novom podjelom odgovornosti među redovnicima, pa se oni nakon toga danju i noću izmjenjuju kao čuvari/zamjenske majke. Neprirodno okruženje u kojemu djevojčica odrasta reflektira se na način da hermetički zatvoreni prostor samostana postaje jedini koji poznaje i s kojim se može identificirati. Ona sjedi kipovima Majke Božje u krilu jer za nju ništa nije nedopustivo ili amoralno s obzirom na činjenicu da ne poznaje govor, pa time ni konvencije, tradiciju i red svetih obreda.³⁶²

Prekretnicu u njezinu životu označit će slučajan događaj: u samostan dolazi nenajavljen posjet i trinaestogodišnja Rune, dobro skrivena u tajnoj sobi, prvi put čuje artikulirane glasove, odnosno svjedoči govoru kao glasovno-sluhovnoj pojavi namijenjenoj jezičnom sporazumijevanju:

Da hörte sie, versteinert von Grauen und Glück, durch die Täfelung der künstlichen Tür, gedämpft, Stimmen und Worte, wie Schluchzen und Lachen, Tanz des Klanges im Ohr, gebändigte Schreie, Ordnung der Ekstase, Rhythmus der Mitteilbarkeit, Töne, dienstbar der Inbrust des Körpers.³⁶³

Susret s govorom u njoj izaziva snažne emocije, pa se povratak u svijet samostanske tišine pokazuje iznimno bolnim. Runina agonija koja se manifestira kao mahnito udaranje rukama oko sebe, plačem, ispuštanjem očajničkih krikova i tuljenjem nalik životinjskom, u funkciji je isticanja elemenata animalnosti protagoniste koji su posljedica nepoznavanja govora – jednog od dominantnih obilježja ljudskosti.

Redovnici u početku ne razumiju reakciju koja zapravo predstavlja žudnju za ljudskim govorom, za riječima koje otvaraju mogućnost magične komunikacije, ali i prostora izgradnje vlastita identiteta kroz artikulaciju misli: „Tagelang rekelte sich Rune auf ihrem Lager, betäubte

362 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 196.

363 „Tada je, skamenjena od užasa i sreće, kroz oplatu umjetnih vrata, prigušeno, čula glasove i riječi, poput jecaja i smijeha, ples zvuka u uhu, ukroćene krikove, red zanos, ritam komunikacije, tonove koji služe unutarnjem žaru tijela.“ Mela Hartwig, „Die Hexe“, str. 210.

sich mit ungesundem Schlaf. Ihr Körper war ihr abhanden gekommen, und sie grübelte und grübelte, was ihr noch blieb. Wie ein Alb lag ihr das Schweigen des Klosters auf der Brust.“³⁶⁴ Susret s govorom predstavlja važnu prekretnicu u njezinu bezidentitetskom duševnom stanju, pa ona instinktivno počinje osjećati da joj je uskraćeno ono što predstavlja izlaz iz njezine besvjesne egzistencije.³⁶⁵

Kao što je već naglašeno, protagonistica ne poznaje govor, pa svoje misli i osjećaje izražava neverbalnim znakovima, odnosno svojim tijelom.³⁶⁶ Sraz s govorom, odnosno novootkrivenim potencijalnim načinom izražavanja misli, stoga označava suočavanjem s vlastitim deficitarnim stanjem i rezultira ponašanjem, koje se iz perspektive društveno prihvatljivog, može okarakterizirati kao patološko. Šokirana otkrićem da postoji verbalni način komunikacije, Rune instinktivno osjeća da joj je oduzeto nešto značajno i to artikulira na jedini joj dostupan način, svojim tijelom.³⁶⁷

Redovnici primjećuju njezinu duboku tugu i odlučuju prirediti veliko slavlje da bi je usrećili. Oni se uživljavaju u plan o velikoj proslavi u Runinu čast, uzbuđeno vade srebrninu, zlatno posuđe, svijećnjake, ubijaju domaće životinje da bi pripremili bogata i ukusna jela te vade velike količine vina iz podruma. Njihove pripreme za slavlje traju šest dana, dok se sedmog dana odmaraju i protagonisticu uvode u svečanu prostoriju: „Sechs Tage hatten die Mönche das Fest bereitet, aber am siebenten ruhten sie und führten Rune in den Saal.“³⁶⁸ Jasna je autoričina alegorija na Božje djelo stvaranja svijeta, međutim, rasplet radnje i strašni zločin koji će uslijediti pokazuje degenerirani čovjekov svijet u snažnom kontrastu prema idealiziranome Božjem svijetu. Paradoksalno će, na kraju novele, upravo žrtva društvene

364 „Rune je danima ležala na svom krevetu, umrtvljujući se nezdravim snom. Tijelo joj je bilo izgubljeno, a ona je razmišljala i razmišljala o tome što joj je ostalo. Tišina samostana ležala je poput vilenjaka na njezinim grudima.“ Isto, str. 211.

365 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 201.

366 Isto, str. 197.

367 Isto, str. 201.

368 „Šest dana redovnici su pripremali slavlje, ali sedmoga su mirovali i Rune uveli u dvoranu.“ Mela Hartwig, „Die Hexe“, str. 213.

patologije biti optužena i spaljena kao vještica, kao đavolja pomoćnica i uzrok izopačenosti.

Rune je u početku prestrašena prizorom koji se pred njom rastvara; mističnim mirisima i nepoznatim okusima hrane i vina, a prihvaćanje novih okolnosti demonstrira glasnim smijehom, pljeskanjem dlanovima, a potom i plesom:

Schwankend erhob sich Rune. Die Kutte glitt zu Boden. Mit gespreizten Beinen entstieg ihr Rune in unbewußter, spielender Nacktheit. Rasend klatschten ihr die Mönche Beifall. [...] Tückisch feixte sie die Väter an, daß ihr Gelächter jäh verstummte und sie bange wurden, die unberechenbare Wildheit ihres entfesselten Körpers ohne Weihwasser bezähmen zu können.³⁶⁹

Kao intuitivno biće protagonistica svoje emocije iskazuje govorom tijela koji kulminira u sceni u kojoj pleše gola. Atmosfera i vino utječu na njezinu transformaciju iz djevojčice u ženu; njezina haljina pada na tlo i otkriva golo žensko tijelo. Rune u zanosu trenutka započinje ples koji redovnici prate užarenih očiju te je, i sami poneseni orgijastičkim ozračjem, počinju polijevati vinom. Djevojčica – žena nastavlja svoj erotični goli ples gotovo potpuno natopljena vinom, crvenom tekućinom koja asocira na krv i time doprinosi dramatičnosti trenutka koji će se pretvoriti u tragičnost/smrt: „Wein wie Blut färbte Runes Brüste und Schenkel, versickerte in ihrem Schoß.“³⁷⁰ Proslava se razvija u pravcu potpuna kolapsa ljudske svijesti i morala, pa redovnici u Rune vide seksualni plijen.³⁷¹ Nastupa paralelna stvarnost u kojoj se zbiva preobražaj identiteta zaštitnika – zamjen-skih majki u grabežljivce koji potaknuti orgijastičkim ozračjem traže svoju žrtvu. Ta se transformacija može promatrati kao sukob muškog i ženskog libida: potiskivanje dovodi do degeneracije muškog libida i implozije, dok žena postaje žrtvom oslobođene destruktivne energije. Redovnicima, tzv.

369 „Rune je ustala, teturajući se. Njezina halja skliznula je na zemlju. Rune je s raširenim nogama izronila iz nje u nesvjesnoj, razigranoj golotinji. Redovnici su joj bijesno zapljeskali. [...] Podmuklo se nacerila očevima, tako da je njihov smijeh odjednom prestao i da su se uplašili hoće li bez svete vodice uspjati ukrotiti nepredvidivu divljinu njezina razuzdana tijela.“ Isto, str. 215.

370 „Vino je poput krvi obojilo Runine grudi i bedra, cureći u njezino krilo.“ Isto, str. 216.

371 Rune, poput samog vraga, u redovnicima budi seksualnu želju. Usp. Hartmut Vollmer, „Erzählerische ‘Fallstudien’ weiblicher psychischer Grenzzustände. Mela Hartwigs Buchdebüt ‘Ekstasen’“, str. 28.

Božjim ljudima odjednom počinju upravljati đavolje sile kao simbol disfunkcije koju uzrokuje potisnuta i stigmatizirana seksualnost. Oni padaju u trans i zalijevaju protagonisticu crnim vinom koje asocira na krv i simbolizira zločin silovanja. Zaštitnici se transformiraju u zlostavljače, nemilosrdno je udaraju šakama, bijesno grizu i siluju sve dok ne izgubi svijest. Može se zaključiti da se u toj sceni muška seksualna energija spaja s instinktom smrti, odnosno pojednostavljeno, po Freudu, redovnicima upravljaju thanatos i eros koji združeni dovode do silovanja.³⁷² Takvo stanje rezultira gubitkom razuma i svijesti o opreci dobro/zlo:

Bocksprünge, als spielte der Teufel ihnen auf, stießen die heiligen Väter, daß sie hüpfend einer gegen den anderen torkelten. [...] Hielten sich mühsam an den Wänden aufrecht, [...], stierten Rune aus vertierten Augen grauenvoll an. Rune verkroch sich verängstigt zwischen den Kissen.³⁷³

U tom ekstatičkom trenutku odjednom počinju svirati crkvene orgulje čije oglašavanje narator tumači kao znak unutarnje molitve Bogu, ali se i ironično sugerira mogućnost da to sam vrag svira i bogohuli glazbom. Redovnici se transformiraju u neprijatelje djevojčice: u tom orgijastičkom ozračju svijet se izokreće, ljudske se vrijednosti relativiziraju, moralna i etička pravila poništavaju. Uz orgulje koje svojim zvukovima nalik ljudskom plaču prate strašni čin, redovnici siluju djevojčicu:

Die Orgel weinte, heulte, tobte: Da schrie Rune grell auf, denn einer kam auf sie zu, unerbittlich, unentrinnbar, beinahe feierlich, eine stinkende Masse aus Weindunst, Angstschweiß und unstillbarer, unersättlicher, wütender Gier im verwüsteten Gesichte, das ein widerliches, tückisches Grinsen bis zur Unkenntlichkeit entstelle. Gelähmt von Entsetzen ließ Rune dieses Gespenst aus Fleisch und Blut und Brunst herankommen, frierend vor Angst.³⁷⁴

372 Hans-Martin Lohmann, *Sigmund Freud zur Einführung*, str. 47-56.

373 „Sveti su očevi skakutali, kao da se vrag njima poigrava, poskakujući su posrtali jedan o drugoga. [...] Borili su se da se održe uspravno uz zidove, [...], izokrenutim očima jezivo su zurili u Rune. Rune se prestrašeno stisnula između jastuka.“ Mela Hartwig, „Die Hexe“, str. 217.

374 „Orgulje su plakale, urlale, pjesnule. Tada je Rune glasno vrisnula, jer netko je dolazio prema njoj, neumoljiv, neizbježan, gotovo svečan, smrdljiva masa vinskih para, znoja od straha i neutažive, nezasićene, bijesne pohlepe na njegovu razorenom licu, unakaženom do neprepoznatljivosti od odvratnog, lukavog smiješka. Paralizirana od užasa, Rune je dopustila ovom duhu od mesa, krvi i strasti da se približi, smrzavajući se od straha.“ Isto, str. 217.

Rune postaje žrtva muške seksualne agresije, što se na simboličkoj razini može tumačiti kao ritualno žrtvovanje žene muškom libidu, odnosno u širem kontekstu potpuno podređivanje žene, njezina submisija i nasilna demonstracija muške moći: „Dann stürzte sich das Tier über sie, würgte mit haarigen Fäusten ihre Schreie ab, bis sie röchelnd unter der Last seines Willens erstickte, während jäh die Orgel verstummte.“³⁷⁵ U noveli je detaljno opisana mučna scena skupnog silovanja u kojoj se Rune mora suočiti sa seksualnom agresijom te joj preostaje samo histerični smijeh kao glasna demonstracija patnje:

Da brannten den Männern, die solches sahen, die Kutten vom Leib, fielen ab, wie Zunder. Ein Knäuel aus kämpfenden, keuchenden Leibern wälzte sich gegen Rune. Von Grauen gepackt, begann sie mit gebleckten Zähnen zu lachen. Einer schlug ihr mit der Faust ins Gesicht. Aber sie lachte immer noch, in einem Krampf des Lachens, daß ihr die Zähne klappernd aufeinanderstießen, wehrte sich heulend vor Lachen, Leib gegen Leib, gegen die Mißhandlungen der Brunst, gegen behaarte Schenkel, gegen Fettwülste und Knochengerippe, gegen fleischige Lippen, gegen wütende Bisse, gegen Fäuste und Finger und Hände von allen Seiten, bis sie die Besinnung verlor.³⁷⁶

Redovnici se u noveli nikada ne imenuju, pa se tako i u ovoj sceni označavaju tek rednim brojevima, npr. prvi ili drugi redovnik. Oni su bezimeni, oslobođeni identiteta i humanosti lica jedinke, predstavljaju samo funkciju, moć koja se deklarativno približava Bogu, ali se u stvarnosti preobražava u arhetipski model zla. Prior samostana koji kao predstavnik više/nadnaravne, ali i ljudske/političke moći, jedini ne sudjeluje u silovanju, krši zavjet šutnje i priziva prokletstvo nad redovnicima. Dolazi do potpuna razotkrivanja militarističko-klerikalnog društva: cijela jedna ideologija pokazuje se kao laž kompromitirana

375 „Tada se životinja bacila na nju gušeći dlakavim šakama njezin vrisak sve dok se nije hropćući ugušila pod teretom njegove volje, dok su orgulje odjednom utihnule.“ Isto, str. 217.

376 „Tada su muškarcima koji su to vidjeli halje spale s njihovih tijela i raspale se poput ogorine. Splet borbenih, zadihanih tijela kotrljala su se prema Rune. Šokirana, počela se smijati, otkrivajući zube. Jedan ju je udario šakom u lice. Ali ona se i dalje smijala, u grču smijeha od kojeg su joj cvokotali zubi, braneći se urlajući od smijeha, tijelo protiv tijela, protiv zlorabe strasti, protiv dlakavih bedara, protiv naslaga sala i kostiju, protiv mesnatih usana, protiv ljutih ugriza, protiv šaka i prstiju i ruku sa svih strana, dok nije izgubila svijest.“ Isto, str. 218.

nekršćanskim činom. Prior teško optužuje svoju braću, ali ne skriva da je upravo žena kao simbol zla i iskušenja glavni krivac njihova grijeha i posrnuća u vjeri: „Bin ich Prior über Hurenknechte? Hat der Teufel euch in geile Böcke verwandelt, daß ihr keine Scham und Zucht mehr habt? Wisset, Gott spricht durch meinen Mund zu euch: Ich werde ein furchtbares Strafgericht halten.“³⁷⁷ On preuzima ulogu pravednika, pa čak i samoga Boga, te izriče sud. Bog kojeg on predstavlja, s kojim se identificira i čiju poruku prenosi, osvetnički je raspoložen i strog u kontrastu prema kršćanskim vrijednostima. Prior, a time na simboličkoj razini i Bog koji iz njega progovara, ni u jednom trenutku ne brinu o žrtvi; on joj ne pokušava pomoći, ne bavi se njezinim stanjem i traumom, već je opsjednut kaznom muškarcima koji su u njegovim očima pokleknuli pred iskušenjem.

Žena je u muškom svijetu percipirana kao bludnica koja zavodi svojim tijelom da bi muškarce udaljila od Boga, ona je krivac za čin silovanja, dok muškarčeva krivnja nije sadržana u nasilju nad ženom, nego u izdaji Boga, vjere i ideologije. U takvoj konstelaciji krivnje zrcali se autoričina snažna kritika militarističko-klerikalnog društva. Prior kao zastupnik Crkve stoga optužuje redovnike za bludničenje i pijančevanje, ali ne i za zlo koje su nanijeli ženi. Nakon njegova govora koji redovnici nesumnjivo doživljavaju kao Božje očitovanje, ali i neki oblik egzorcizma, oni padaju na koljena i odjednom se, kao u transu, opet preobražavaju u duboko pobožne ljude. Muškarci započinju kolektivnu molitvu i mole svoga Boga za oprost, ne obazirući se više na Rune – svoju žrtvu. Kazna im stiže u vidu neprijateljske protestantske vojske koja provaljuje u prostor samostana dok oni goli leže na podu, a samo glavni reprezentant moći, tj. prior stoji uspravno poput „plamena molitve nad golim tijelima svoje pobožne družbe“³⁷⁸. U noveli se naglašava transformacija njihova identiteta: oni se od pobožnih ljudi preobražavaju u seksualno

377 „Jesam li ja prior nad kurvarima? Je li vas vrag pretvorio u spolno uzbuđene jarce da više nemate ni stida ni discipline? Znajte da vam Bog govori kroz moja usta: Izvršit će se strašna kazna.“ Isto, str. 218.

378 Isto, str. 218.

agresivne, da bi potom opet preuzeli identitet bogobojaznih redovnika, dok žena u cijelom tom procesu zauzima tek ulogu objekta.

Hartwig nesumnjivo ironizira činjenicu što po tadašnjim vrijednosnim normama glavna junakinja kao žena ne posjeduje stvarni identitet, pa se ostvaruje samo kroz odnos s muškim subjektom. Nedostatak autonomije, kako u duševnom, tako i u tjelesnom smislu, uzima se kao polazište za apsurdne zaključke pa se žena – žrtva olako proglašava krivcem. Kad prior zapovjedniku protestantske vojske objašnjava da je silovana djevojčica zapravo krivac, njezino tijelo demonizirano je na trostruki način: kao prijeteća fantazma povratka potisnutih nagona, kao bludnica i kao vještica³⁷⁹:

‘Die Dirne ist eine Hexe, Herr, die uns der Teufel als Neugeborenes auf die Schwelle des Klosters gelegt hat, uns zu versuchen. Sie hat den Geist der Demut und der Entsagung meiner Brüder im Herrn in Hochmut und Völlerei verwandelt. Du bist nur die Geißel in der Hand des HERRN, die uns züchtigen soll nach seinem Ratschluß. Wir haben im Fleische gesündigt, und im Fleische soll uns die Strafe ereilen. Aber ehe wir sterben, laß uns Rune einen Scheiterhaufen aufrichten, aus unseren eigenen Leibern, wenn du befiehlest!’³⁸⁰

Klerikalni muški svijet okreće se protiv Rune: ono što je simboliziralo supstitut majčinske ljubavi transformira se u mržnju, pa katolički vjerski autoritet poziva protestantske vojnike da sudjeluju u javnoj egzekuciji navodne vještice/bludnice. Međutim, vojni zapovjednik koji poput priora predstavlja političku moć, tj. militaristički dio njezine strukture, demonstrira svoju nadmoć osuđujući redovnike na smrt, dok djevojčicu koju mu predstavljaju kao vješticu, uzima kao ratni plijen.

379 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 112.

380 „Ova je kurva vještica, gospodine, koju je đavo kao novorođenče ostavio na prag samostana da nas iskuša. Ona je duh poniznosti i odricanja moje braće u Gospodinu pretvorila u oholost i proždrljivost. Ti si samo bič u ruci GOSPODINOVOJ, da nas kazni po svojoj namjeri. Sagriješili smo tijelom i stići će nas tjelesna kazna. Ali prije nego što umremo, dopusti nam da napravimo lomaču za Rune, od vlastitih tijela, ako tako narediš!“ Mela Hartwig, „Die Hexe“, str. 219.

Lik kojeg autorica u noveli naziva „zapovjednik“, sljedeći je muškarac u nizu koji preuzima brigu o protagonistici, dok je (njegova) trudna žena koja ih dočekuje u šatoru još jedan od ženskih likova koji se prema njoj postavljaju neprijateljski. Da bi zaštitio Rune, zapovjednik koristi svoj muški/militaristički autoritet i pred znatiželjnim promatračima otjera trudnicu koja odlazi „očiju punih mržnje“³⁸¹. Poniženje koje će doživjeti anonimna žena odigrat će važnu ulogu u raspletu radnje, pa će upravo ona na kraju novele potaknuti javni linč. Očigledna je sličnost sa situacijom na početku priče: trudnica, dakle žena koju uskoro očekuje realizacija majčinstva, u protagonistici vidi isključivo prijetnju. Usprkos snažnoj identifikaciji lika zapovjednika s vojnom funkcijom, što se u noveli reflektira kroz konstrukciju njegova dominantno militarističkog identiteta, on pokazuje elemente humanosti i nastoji zaštititi Rune od vanjske opasnosti.

Autorica u ovoj noveli do apsurdna dovodi stereotipno prikazivanje ženske seksualnosti kroz likove zavodljivih djevojčica i erotiziranih žena iz nižih društvenih slojeva, uobičajeno u zapadnjačkoj književnosti i kulturi na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće.³⁸² Nakon erotičnog plesa u kojemu je očima muškaraca izložila svoje golo tijelo, kao i nasilnog razdjevičenja, očit je razvoj protagonistice iz djeteta u tzv. lik fatalne žene – djeteta. Unutarnja, ali i vanjska transformacija glavne junakinje događa se dok ona leži bez svijesti, odnosno prije buđenja u šatoru i kontakta s nepoznatim muškarcem/zapovjednikom: „‘Ich bin gewohnt zu befehlen, Rune, dir aber will ich ein milder Herr sein: Vater, Bruder und Freund will ich dir sein. Ich werde dich nicht berühren, Rune, wenn du es nicht willst.’“³⁸³

Zapovjednik, također bezimeni lik, pokazuje se kao muškarac u različitim ulogama, kao ratnik i vojskovođa, ali i kao otac, brat i prijatelj

381 Isto, str. 221.

382 Sander L. Gilman, *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*, Reinbek bei Hamburg, 1992., str. 119.

383 „‘Ja sam naviknuo naređivati, Rune, ali tebi želim biti nježan gospodar: želim ti biti otac, brat i prijatelj. Neću te dirati, Rune, ako ti to ne želiš.’“ Mela Hartwig, „Die Hexe“, str. 221.

koji Rune ne doživljava kao seksualni objekt. Njegova fascinacija može se promatrati na više različitih razina, pa fatalna žena – dijete postaje njegova opsesija, objekt ljubavi i autentični smisao života što dovodi do preobrazbe njegova militarističkog identiteta u neki oblik očinskog identiteta. Zapovjednik preuzima ulogu koju su nekoć imali redovnici, pruža joj „majčinsku zaštitu“ i zaključuje da je ona „žrtva suludog zavjeta šutnje“: „Da bedeckte der Mann sein Gesicht mit beiden Händen, erschüttert von der gespenstischen Vision dieser lautlosen Anklage gegen die verruchte Willkür, die das Leben dieses Kindes unter der Last eines irrsinnigen Schweigens begraben hatte.“³⁸⁴ Rune ga sluša zatvorenih očiju, zadivljena zvukom njegova glasa koji za nju, naviklu na svijet tišine, projicira mistični prostor života. Zahvaljujući njegovim svakodnevnim pričama, ona počinje učiti značenje riječi, ali i na novi način percipirati svijet oko sebe. Zapovjednik joj svakoga dana prepričava isječke iz svoga avanturističkog života i trudi se zorno joj prenijeti značenje dominantnih pojmova poput rata, patnje, pljačke i smrti. Rune tako upoznaje život isključivo iz muške perspektive i odraستا ne prepoznajući elemente vlastite ženskosti: „Rune feierte Feste des Klanges, Orgien des Ohres, verließ ihr Lager nicht und begann zu genesen.“³⁸⁵ Zapovjednik preuzima funkciju njezina učitelja: „[...] Worte aus Marmor und Granit, gezeichnete Worte, flammende und solche der Offenbarung und der Liebe.“³⁸⁶ Njegova fascinacija ženom – djetetom, dovodi do identitetske transformacije iz vojskovođe/ratnika u nježnog oca/prijatelja/učitelja: „Er hatte vergessen, was Krieg ist. Er wußte nicht mehr, was Haß ist.“³⁸⁷ Tu promjenu primjećuju vojnici koji se prijeteći počinju okupljati oko njegova šatora, zahtijevajući da ih kao zapovjednik povede u rat.

384 „Tada je čovjek pokrio lice objema rukama, potresen sablasnom vizijom nečujne optužbe protiv opake samovolje koja je život ovog djeteta pokopala pod teretom sulude šutnje.“ Isto, str. 222.

385 „Rune je slavila svečanosti zvuka, orgije uha, nije napuštala svoj kamp i počela se oporavljati.“ Isto, str. 222.

386 „[...] Riječi od mramora i granita, nacrtane riječi, one plamene i one otkrivenja i ljubavi.“ Isto, str. 223.

387 „Zaboravio je što je rat. Više nije znao što je mržnja.“ Isto, str. 223.

U toj fazi života Runin identitet konstruira se sukladno njezinoj objektivizaciji: ona postaje vlasništvo zapovjednika/muškarca. Između njih se razvija neka vrsta odnosa na relaciji otac – kći jer je on poučava, štiti i obasipa poklonima. Protagonistica osim govora, njegovim posredovanjem upoznaje i stvarni svijet, ali realnost koju joj on prenosi temelji se na njegovu specifičnu iskustvu.³⁸⁸ Rune na poklon dobiva razne dragocjenosti poput crvenih cipelica za koje se posebno vezuje, ali pravu fascinaciju u njoj izazivaju zlatni predmeti: „Sie läßt die Münzen gegeneinanderklirren, läßt sie in der Sonne spielen, im flackernden Licht der abendlichen Kerzen, schmeckt ihnen mit der Zunge die Prägung ab, lernt den Unterschied der Legierung am Geruch erkennen.“³⁸⁹ Njezinu potraga za zlatom može se tumačiti kao potragu za srećom i nekim potencijalnim, nerealiziranim identitetima.

Protagonistica započinje bizarnu igru: noću zakapa svoje zlato po logoru, da bi ga sljedeće noći tražila zatvorenih očiju i ispruženih ruku, u transu, demonstrirajući nadnaravne sposobnosti. Njezina strast prema zlatu uskoro se pretvara u potrebu da otkriva skrivena mjesta na kojima su ga drugi pohranili, pa krišom ulazi u vojničke šatore. Nakon što biva uhvaćena u krađi, pristaje svojim tijelom nadoknaditi nastalu štetu, zapravo nesvjesna značenja vlastite i tuđe seksualnosti. Rune na taj način ponovno postaje žrtva: „Betäubt und aufgelöst in einen fiebernden Taumel des Geruches spürte sie weder Lust noch Schmerz, begierig, sich die Hände mit den fremden Schätzen zu füllen.“³⁹⁰ Seksualni čin na koji pristaje ne može se smatrati dobrovoljnim, iako nije ni prisilan: ona se predaje u transu u kojemu ne osjeća bol, ali ni užitak i uspostavlja distancu prema vlastitu tijelu. Zlato prezentira simboličnu projekciju sreće za kojom glavna junakinja, osoba bez stvarna identiteta,

388 Evelyne Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 222.

389 „Ona je puštala novčiće da zveckaju jedan o drugi, puštala ih da se igraju na suncu, u treptavu svjetlu večernjih svijeća, kušala jezikom njihov otisak, učila po mirisu prepoznati razliku u leguri.“ Mela Hartwig, „Die Hexe“, str. 224.

390 „Ošamućena i rastvorena u grozničavoj omami mirisa, nije osjećala ni zadovoljstvo ni bol, željna napuniti ruke tuđim blagom.“ Isto, str. 224.

bezuspješno traga i koju pokušava materijalizirati. Rune se počinje prostituirati za zlato; svake noći se podaje nepoznatim vojnicima, ali instinktivno (jer svjesno ne razumije socijalne odnose), zarađeno zlato skriva od svog dobročinitelja: „Kam zu ihm und kam zu anderen. Wo sich das Gold nicht stehlen ließ, ließ sie es sich schenken. Vergrub es im Zelte des Hauptmanns und begriff, ohne zu wissen warum, daß sie es ihn nicht sehen lassen durfte.“³⁹¹ Fatalna žena – dijete skriva svoje blago nesvjesna vrijednosti koje ono ima za druge jer ne poznaje zakonitosti realnog svijeta i pokazuje se kao instinktivno biće slično životinji, čime Hartwig nesumnjivo ironizira mizogine teorije o ženama popularne početkom 20. stoljeća.³⁹² Njezina čudesna moć u nalaženju skrivena zlata počinje buditi sumnju u njezine nadnaravne sposobnosti: „Wie findet sie das Gold? Kennt sie unsere Geheimnisse? Weiß sie mehr als andere Menschen? Das ist gefährlich.“³⁹³ Vojnici izražavaju strah od nepoznatog koji se poistovjećuje sa strahom od žene.

Zbog fascinacije zlatnim novčićima junakinja započinje igrati bizar-nu igru u kojoj se prvi put očituju čudesne sposobnosti koje će determinirati njezinu tragičnu sudbinu. Strast prema zlatu tjera je na devijantne oblike ponašanja, krađu i promiskuitet. Junakinjin odnos prema vlastitoj seksualnosti može se definirati kao duboko patološki obojen: ona se prepušta spolnom činu s brojnim vojnicima jednako ravnodušna prema potencijalnom užitku svoga tijela, kao i prema stvarnoj boli. Nezasitnu glad za zlatom moguće je tumačiti kao psihopatološko stanje koje nastaje kao posljedica nerealizirane potrebe za ljubavi, dok sposobnost nalaženja zlatnih objekata izravno potiče širenje priča o njezinim nadnaravnim sposobnostima.

391 „Došla je k njemu i došla je drugima. Gdje se zlato nije moglo ukrasti, puštala je da joj ga daruju. Zakopala ga je u zapovjednikov šator i shvaćala, ne znajući ni sama zašto, da mu ne smije dopustiti da ga vidi.“ Isto, str. 224.

392 Usp. Stephanie Catani, *Das fiktive Geschlecht*, str. 9-19.

393 „Kako ona pronalazi zlato? Poznaje li ona naše tajne? Zna li više od drugih ljudi? Ovo je opasno.“ Mela Hartwig, „Die Hexe“, str. 225.

Kad u logoru presuše izvori vode, Rune na isti način otkriva podzemne izvore, zatvorenih očiju i ispruženih ruku, dok je vojnici prate u deliriju žeđi: „Wie hat sie die Quelle finden können? Kennt sie auch die Geheimnisse der Natur? Weiß sie mehr als andere Menschen? Das ist nicht gut!“³⁹⁴ Usprkos strahu od natprirodnih moći žene – djeteta, oni slave nalazak izvora vode i na svojim je ramenima nose natrag do logora, pa Rune prvi put u životu doživljava odobravanje okoline. Muškarci joj kliču, dok žene rukama i usnama dodiruju porub njezine haljine, uzdižući je u tom trenutku do svetosti. Taj događaj za protagonisticu označava prvi susret s bićima koje nazivaju ženama i s kojima se u početku odbija identificirati. Njihovo klicanje i slavljenje zamijenit će mržnja i poziv na ubojstvo na kraju novele, čime Hartwig šalje snažnu poruku o potencijalu manipulacije.

Nesvjesna činjenice da njezine čudesne vještine, osim oduševljenja, izazivaju i strah kod ljudi, protagonistica nastavlja sa svojim otkrićima. Za njih pronalazi bačve s vinom u podrumu spaljenoga grada, a na kraju i zlatne kovanice. Svoju radost zbog otkrića pokazuje neverbalnim načinom izražavanja, odnosno svojim tijelom kojim još uvijek percipira svijet oko sebe.³⁹⁵

Rune otkriva skrivene bačve s vinom u podrumu spaljena grada, što izaziva novo oduševljenje kod vojnika, ali istovremeno u njima budi strah od ženinih neobjašnjivih moći: „Der Teufel ist mit im Spiel.“³⁹⁶ Glavna junakinja u utrobi mrtvoga grada nalazi i skrivene zlatne kovanice „iz svih država i različitih razdoblja“³⁹⁷, čime se naglašava simbolika bezvremenske/univerzalne vrijednosti naspram prolaznosti ljudskog života. Rune svoju radost pokazuje gola se valjajući u kovanicama, stavljajući ih u usta, ekstatično se smijajući i plačući u gomili zlata.

394 „Kako je mogla pronaći izvore? Pozna je li i tajne prirode? Zna li više od drugih ljudi? To nije dobro!“ Isto, str. 225.

395 Evelyne Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 220.

396 „Tu je đavo u igri.“ Mela Hartwig, „Die Hexe“, str. 227.

397 Isto, str. 228.

Ona svojim tijelom percipira svijet oko sebe i izražava svoje emocije te time ukazuje na određeni model kulta tijela i tjelesnosti.³⁹⁸ Prizor gola ženskog tijela pokrivena zlatnicima istovremeno izaziva fascinaciju i iskonski strah kod vojnika. Runin ples u zlatu doživljavaju kao nešto još ljepše, čudesnije, ali i okrutnije od rata, pa zaključuju da to mora biti djelo samoga vraga.

Autorica ruši tabue poput smrti, silovanja i rata, pa upravo žensko tijelo izaziva strah kod naoružanih muškaraca. Oni se plaše žene, autsajderice, onoga stranog i nepoznatog, nedokučivog, a time u njihovoj percepciji stvarnosti i mističnog: „Aber dieses gespenstische Treiben aus Fleisch und Gold, dieser rasende Tanz der Eitelkeiten, dieser Spuk der Besessenheit saugte einem das Mark aus den Knochen wie ein Vampir.“³⁹⁹ Njihovi osuđujući pogledi natjeraju Rune na bijeg i iscrpljujući plač u samoći pa se slabo i smrtno tijelo žene pokazuje u snažnom kontrastu prema zlatnicima kao bezvremenskoj materijalnoj vrijednosti.

Zahrđalo oružje i šatori urali u zemlju simboliziraju nepoželjnu pasivnost u logoru pa vojnici počinju tražiti krivca za nedostatak akcije, odnosno rata i pljačke. Autoričino raskrinkavanje mehanizama progona i linča onih koje društvo percipira kao autsajdere, odnosno ljudske potrebe da vlastite frustracije hrane nasiljem nad „drugačijima“, može se tumačiti kao alegorija antisemitskog raspoloženja koje je u Austriji vladalo početkom 20. stoljeća.⁴⁰⁰

Glad koja zavlada logorom dodatno pospješuje nezadovoljstvo naroda i potakne tzv. sablasnu ženu, onu istu koju je zapovjednik nekoć otjerao, da uokolo pripovijeda o Runinim vještičjim moćima. Uskoro žena – dijete postaje glavni lik priča u kojima je se prikazuje kao vješticu,

398 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 93-107.

399 „Ali ova sablasna aktivnost mesa i zlata, ovaj žestoki ples taštine, ovaj duh opsjednutosti, isisavao im je srž iz kostiju, poput vampira.“ Mela Hartwig, „Die Hexe“, str. 228.

400 O antisemitizmu u tom razdoblju vidi opširnije: Gerhard Botz; Ivar Oxaal; , Michael Pollak ; Nina Scholz (ur.), *Eine zersörte Kultur: Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*, Beč, 2002.

kao stvorenje koje ne jede, ne pije, truje vodu, kruh pretvara u kamenje, a oružje prekriva hrđom. Sablasna žena potiče strahove svojih praznovjernih sunarodnjaka i djevojku u svojim pričama obavlja okultizmom, tj. konstruira lik u skladu s tadašnjim vjerovanjima i projekcijama o vješticama: „Sie hat einen Kreis um das Lager gezogen und hat böse Worte gemurmelt dabei. Sie bindet eure Zelte mit Zaubersprüchen an den Boden. Sie lacht über euch!“⁴⁰¹ Kad se u logoru pojavi kuga, svjetina se počinje prijeteci okupljati oko Runina šatora, ali zapovjednik je uspijeva zaštititi od linča i kažnjava tzv. sablasnu ženu zakopavanjem u zemlju do struka. Dok se pokušava osloboditi, gola i krvavih ruku, žena histeričnim glasom optužuje Rune za vještičarenje: „Sie hat ihn behext.“⁴⁰² U jednoj od najstrašnijih scena u noveli, tzv. sablasna žena, živa zakopana, tj. potpuno prekrivena zemljom, posljednjim dahom poziva na linč: „Verbrennt die Hexe, verbrennt sie!“⁴⁰³ Ona poziva na spaljivanje vještice kao na čin koji će narod osloboditi čarolija i vratiti im vodu, rat i zdravlje, pa u njihovim očima odjednom postane svetica žrtvovana u borbi protiv đavoljih sila: „Sie ist eine Heilige! Grabt sie aus! Eine Heilige ist unter uns!“⁴⁰⁴ Hartwig nesumnjivo razotkriva mehanizme manipulacije; procesa kojim se ljude navede da u nekom subjektu prepoznaju sveca i junaka, ali i da ga demoniziraju i proglase krivcem za sve njihove nevolje. Scena zato asocira na antisemitizam prisutan u Austriji u doba nastanka ove novele, ali na neki način djeluje i kao proročanstvo u kontekstu skorih političkih promjena koje će autoricu, kao i mnoge druge umjetnike i intelektualce, natjerati na odlazak u egzil.

Glad i bolest potiču najniže ljudske nagone i rezultiraju demonizacijom djevojčice, usprkos prijašnjoj glorifikaciji zbog pronalaska vode, vina i zlata: „Aus ihrem Körper fuhren tanzende Flammen heraus, die zischend das Gold einschmolzen, bis es nur mehr ein roter Nebel war

401 „Ona je nacrtala krug oko logora i pri tome mrmljala zle riječi. Ona vaše šatore vezuje za zemlju čarolijama. Ona vam se smije!“ Mela Hartwig, „Die Hexe“, str. 231.

402 „Ona ga je začarala.“ Isto, str. 232.

403 „Spalite vješticu, spalite je!“ Isto, str. 232.

404 „Ona je svetica! Iskopajte je! Među nama je svetica!“ Isto, str. 232.

[...].”⁴⁰⁵ Usred logora u kojemu vladaju kuga i glad Rune počinje imati vizije krvi i vlastite smrti: „Blut, ich spüre Blut, viel, zuviel Blut. Es springt aus Herzen hervor, es weint aus Augen heraus. [...] Ein Fluch rast über die Erde hin, ich empfangе ihn in meinem Herzen, er zündet, er wird zur Flamme des Todes darin. Wehe mir und dem Fluch. Ich brenne!”⁴⁰⁶ Zapovjednik i dalje pokazuje duboko human, očinski odnos prema njoj i pruža joj zaštitu: „Du sollst mir vertrauen, Rune. Ich habe dich erbeutet und habe dich nicht berührt. Habe ich denn eine Wahl? Sie töten dich, wenn ich ihnen die Schlacht verweigere.”⁴⁰⁷ Usprkos njegovim upozorenjima, Rune kriomice napušta šator i luta između mrtvih tijela, promatrajući „lica s maskom smrti“. Hartwig nadolazeću tragediju daje naslutiti stvarajući ozračje jeze, sličnu postupcima u horor pričama/ filmovima pa se u noveli redaju strašni opisi unakaženih, od kuge trulećih tijela i mozгова koji uokolo štrcaju. Glavna junakinja do zore luta među mrtvim i poluživim, od bolesti načetim, unakaženim tijelima i izobličanim licima, nesvjesna da je lutajući izgubila haljinu i ostala potpuno gola. Zbog svojih strašnih vizija, protagonistica očajnički pokušava odgovoriti ljude od odlaska u rat te posvuda osjeća miris krvi i smrti. Golo žensko tijelo simbolizira njezinu ogoljenost, navičnost i nepatvorenost, ali izražava i pokušaj komunikacije jer se riječi pokazuju nemoćnima u artikulaciji istinski strašnoga: „Blut, ich spüre Blut, viel, zuviel Blut.”⁴⁰⁸ Junakinja promatra tijela i lica deformirana od kuge, pa se bolest i zastrašujuće vizije sjedinjuju u kreiranju napeta ozračja koje će kulminirati strašnim zločinom.

Dok ženama u logoru smeta ljepota Runina golog tijela pa je nazivaju bludnicom opsjednutom đavlom, muškarci u njoj vide razlog zapovjednikove pasivizacije. U takvoj konstelaciji odnosa postaje jasno

405 „Iz njezina tijela izbijali su plešući plamenovi, sikćući su topili zlato dok nije postalo samo crvena magla [...]” Isto, str. 230-231.

406 „Krv, osjećam krv, puno, previše krvi. [...] Prokletstvo bjesni zemljom, primam ga u svom srcu, zapalilo se, u njemu postaje plamen smrti. Teško meni i prokletstvu. Gorim!” Isto, str. 233.

407 „Trebala bi mi vjerovati, Rune. Zarobio sam te i nisam te dirao. Imam li izbora? Ubit će te ako im odbijem dati bitku.” Isto, str. 233.

408 „Krv, osjećam krv, puno, previše krvi.” Isto, str. 233.

da će protagonistica biti žrtvovana, a kao što je već istaknuto, tzv. sablasna žena prva pozove na njezin linč: „Verbrennt die Hexe!”⁴⁰⁹ Hartwig opet pokazuje mehanizme manipulacije, manje ili više suptilne načine koji dovode do širenja negativna raspoloženja prema autsajderima i u konačnici do zločina. Kao što autorica navodi, iako kasnije više nije bilo bitno tko je prvi izgovorio poziv da se vješticu zapali, svi suučesnici zločina ipak će se morati suočiti s posljedicama svoga strašnog čina: „Wer sprach das Wort zuerst aus? Später, als man die Schuldigen suchte, konnte sich keiner mehr darauf besinnen, wer das verhängnisvolle Wort gerufen, wer das Holz zum Scheiterhaufen geschichtet, wer den Holzstoß entzündet hatte.”⁴¹⁰ Hartwig upozorava na to da je usprkos tomu što je kolektivitet sastavljen od lica pojedinaca, često nemoguće individualizirati krivnju nakon počinjena zločina, što se opet može tumačiti kao refleksija sve snažnijeg antisemitizma, ali i slutnja tragedije koja će još jednom zadesiti židovski narod.

Rune je kao autsajderica prisiljena suočiti se s najnižim ljudskim nagonima i osobinama te postaje žrtvom masovne histerije. Dok osjeća kako ruke nepoznatih ljudi posežu za njezinim tijelom i čuje njihov jezivi smijeh, ona započinje tihu molitvu Bogu koji, iako vrhovni moralni autoritet, ne mari za njezinu patnju. Njezino nemoćno, slabo i smrtno tijelo postaje objekt u rukama razularene svjetine: udaraju je šakama, bacaju na tlo i vuku po kamenju dok ona u polusvjesnu stanju osjeća gorak okus vlastite krvi u ustima. Trenutak je to potpuna pomračenja humanosti, pa se na simboličkoj razini ponavlja scena skupnog silovanja. Privezana za kolac, Rune širom otvorenih očiju gleda u smrt te scena s početka novele, odnosno rođenje glavne junakinje koje kolidira sa smrću njezine majke, dobiva svoj tragični nastavak i/ili završetak.

Hartwig svoje čitatelje detaljno suočava s još jednom strašnom scenom nasilja pa junakinja vrišti dok plamen zahvaća njezine noge, ali

409 „Spalite vješticu!”“ Isto, str. 235.

410 „Tko je prvi izgovorio riječ? Poslije, kad su ljudi tražili krivce, nitko se nije mogao sjetiti tko je uzviknuo sudbonosnu riječ, tko je naslagao drva na lomaču, tko je zapalio hrpu drva.” Isto, str. 235.

dim uskoro uguši njezin tek pronađeni glas, kako u stvarnosti, tako i na simboličkoj razini. Njezinoj nesreći najviše se vesele druge žene koje se glasno smiju gledajući je kako gori i time, u snažnom kontrastu prema sentimentalnosti kao stereotipno ženskoj osobini, demonstriraju okrutnost i izostanak empatije. Nakon što je Runino tijelo potpuno izgorjelo i pretvoreno u ugljen, muškarci se udaljavaju skidajući kape te time pokazuju određeni respekt prema smrti, dok „krvavi smijeh žena“⁴¹¹ još dugo odzvanja tišinom koju za sobom ostavlja smrt: „Nur das blutige Lachen der Weiber, grauenhafter Grabgesang, gellte noch lange durch die empfindliche Stille des Todes.“⁴¹² Žensko se tijelo u vatri lomače pretvara u ugljen, crni prah koji simbolizira duboku patologiju jednog mizoginog društva.

7.3. Progon vještica i/ili antisemitizam

Mela Hartwig u noveli *Die Hexe (Vještica)*, nesumnjivo jednom od njezinih najradikalnijih književnih tekstova, oblikuje svijet nasilja, patnje i destrukcije te upozorava na težak položaj autsajdera, odnosno onih „drugih“ i „drugačijih“. Iako se radnja novele događa u 17. stoljeću, mizogine i rasističke teorije o kojima se kritički progovara asociraju na austrijsko društvo na početku 20. stoljeća. Iako se Hartwig može smatrati pionirkom svojevrsna radikalnog književnog feminizma u prikazivanju stvarnosti žene, odnosno njezine društveno uvjetovane podređenosti, ovaj tekst zahtijeva i dekodiranje drugih značenja. U tom smislu novela se može iščitavati kao upozorenje na antisemitizam, kao još jedan oblik masovne histerije koja se projicira u traženju krivca i u nalaženju žrtve.

Kao klasična junakinja u horor filmu u kojemu se djevica čista srca u konačnici transformira u čudovište, u ovoj noveli dolazi do pretvaranja

411 Isto, str. 235.

412 „Samo je krvavi smijeh žena, strašna pogrebna pjesma, dugo odzvanjao delikatnom tišinom smrti.“ Isto, str. 235.

elemenata nevinosti u mračni, instinktivni, demonski uznemirujući oblik.⁴¹³ U demonizirano tijelo glavne junakinje ulaze arhaična magična značenja povezana s njezinim imenom koje je konotirano s magijskim podrijetlom. Ime rune i biljka mandragora imaju isto etimološko podrijetlo, a oba su pojma vezana uz vještičarenje.⁴¹⁴ „Runa“ znači tajna, a prema legendi mandragora je poznata kao čarobna biljka i simbol vještičarenja.⁴¹⁵

Kao što je već prije objašnjeno, upravo je *fin de siècle* obilježen poplavom znanstvenih tekstova koji su imali ambiciju prodrijeti u „stvarnu prirodu“ žene i tumačiti je, što je imalo značajna utjecaja na tadašnju književnu produkciju.⁴¹⁶ Kao posljedica znanstvenog fokusiranja na patologiju ženske seksualnosti nastala su mnoga djela u kojima su se ženska tjelesnost i seksualnost promatrale kao patološke pojave,⁴¹⁷ međutim Otto Weininger, u poznatoj studiji *Geschlecht und Charakter* (*Spol i karakter*) iz 1903. godine, iako i sam židovskog podrijetla, osim mizoginih, iznosi i antisemitske stavove. Po Weiningeru žene i Židovi predstavljaju opasnost za društvo, između ostalog, i zbog nedostatka morala:⁴¹⁸ „Der Jude ist ewig wie das Weib, ewig nicht als Persönlichkeit, sondern als Gattung.“⁴¹⁹ U *Geschlecht und Charakter* (*Spol i karakter*), povezuju se pojmovi femininost i židovstvo, dok se između kršćanstva i židovstva radi distinkcija usporediva s onom između muškarca i žene:

413 Dorothea Dornhof, „Figurationen dämonischer Weiblichkeit an der Schnittstelle von Literatur und Wissen. Mela Hartwigs ‘Ekstasen’ (1928)“, *Neue Beiträge zur Germanistik*, 138 (2009), str. 62-78, ovdje str. 68.

414 Biljka je imala značajnu ulogu u magiji jer se smatralo da ima natprirodne moći zbog jakoga halucinogenog efekta i čudne čovjekolike forme njezina korijena.

415 Dorothea Dornhof, „Figurationen dämonischer Weiblichkeit an der Schnittstelle von Literatur und Wissen. Mela Hartwigs ‘Ekstasen’ (1928)“, str. 68.

416 Usp. Stephanie Catani, *Das fiktive Geschlecht*, str. 9-11.

417 Isto, str. 10.

418 Usp. Maria Irod, „Antisemitism, Antifeminism and the Crisis of German Culture in Early 20th Century“, *Studia Hebraica*, 9–10 (2009/2010), str. 330-339.

419 „Židov je vječan poput žene, vječan ne kao osobnost, nego kao vrsta.“ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle Untersuchung*, Beč, 1908., str. 426.

Zwischen Judentum und Christentum, zwischen Geschäft und Kultur, zwischen Weib und Mann, zwischen Gattung und Persönlichkeit, zwischen Unwert und Wert, zwischen irdischem und höherem Leben, zwischen dem Nichts und der Gottheit hat abermals die Menschheit die Wahl. Das sind die beiden Pole: es gibt kein drittes Reich.⁴²⁰

Može se zaključiti da Mela Hartwig u središte radnje postavlja motiv vještice kao simbol ugnjetavanja žene, straha od njezine seksualnosti, ali i mogućnosti, odnosno potencijala ženske preobrazbe i slobode. Određeni obrasci ponašanja žena – autsajderica mogu se pronaći i u drugim književnim djelima; takvi likovi žena često su nemoćni i stoga reducirani na uzaludne pokušaje društvenog repozicioniranja te se percipiraju kao lude i histerične, unatoč tomu što su njihovi simptomi zapravo rezultat represije.⁴²¹ Jednako tako analiza teme silovanja u književnosti zahtijeva promjenu perspektive da bi se mogla tumačiti kao politički zločin, odnosno kao devijatnu moć koja proizlazi iz patrijarhata,⁴²² pa je potpuno opravdano sve složene posljedice tog zločina, odnosno psihičku i fizičku patnju, kao i društvenu stigmatizaciju žrtve, problematizirati u tom kontekstu.⁴²³

Hartwig nas uvodi u svijet nasilja i mržnje, tišine i potisnutog libida, rata i kuge kao paradigmatiskih primjera zla da bi pokazala apsurdnost vlastita svijeta koji će se potpuno urušiti tek nekoliko godina nakon objavljivanja ove novele. U suptilnim studijama različitih ženskih slučajeva i sudbina, autorica nemilosrdno osvjetljava mračne ponore potisnutih snova i trauma. Zločini govore o nesvjesnim učincima jedne simboličke kulture; insceniraju ženski konotirane simbole pasivnosti, patnje, sugestibilnosti i svjedoče o demonskim silama nastalim na

420 „Između judaizma i kršćanstva, između trgovine i kulture, između žene i muškarca, između vrste i osobnosti, između bezvrijednosti i vrijednosti, između zemaljskog i višeg života, između ništavila i božanstva, čovječanstvo ponovno ima izbor. To su oba pola: ne postoji treće kraljevstvo.“ Isto, str. 441.

421 Yasemin Güniz Sertel, *Female Outcasts. Essays on American Novel*, Bloomington, 2014., str. 16.

422 Susa Brownmiller, *Against Our Will. Men, Women and Rape*, London, 1975., str. 15.

423 Gesa Dane, *Zeter und Mordio! Vergewaltigung in Literatur und Recht*, Göttingen, 2005., str. 15.

kulturnim formama, negdje između sna, mašte i stvarnosti; u međuprostoru u kojemu se stapaju ludilo i normalnost.⁴²⁴

Upravo zato novela *Die Hexe (Vještica)* zadržava svoju aktualnost i početkom 21. stoljeća kada se lov na vještice, odnosno autsajderstvo kao društvenu pojavu, vodi na neki drugi način i drukčijim, često perfidnim sredstvima. Hartwig se koristi subverzivnom kritikom da bi konstruirala književni svijet svojih likova i njihova psihička i fizička stanja izvan granica društvenih normi.⁴²⁵ Može se zaključiti da o vješticama i (ne)majkama, odnosno različitim aspektima autsajderskog identiteta, u ovoj noveli raspravlja kroz naraciju o nepostojećem zločinu, ali stvarnoj, zastrašujućoj i dalekosežnoj kazni kao konstanti u ideološki konstruiranu svijetu prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

424 Dorothea Dornhof, „Figurationen dämonischer Weiblichkeit an der Schnittstelle von Literatur und Wissen. Mela Hartwigs ‘Ekstasen’ (1928)“, str. 67.

425 Stefanie Rinke, „Zur Politik toxischer und nicht-toxischer Ekstasen“, str. 34.

8. Novela *Das Kind (Dijete)*

Novela *Das Kind (Dijete)* trebala je biti objavljena s ostalim novela-
ma iz zbirke *Ekstasen (Ekstaze)*, ali nije bila odabrana za tisak.⁴²⁶ Unatoč
tomu, novela se gotovo može smatrati dijelom spomenute zbirke jer je
nastala u isto vrijeme kad i ostali prozni tekstovi te se u književnom
smislu jedva od njih razlikuje.⁴²⁷ Novela *Das Kind (Dijete)* prvi je put
objavljena 1928. u časopisu *Neue Freie Presse*.⁴²⁸

Anita, glavna junakinja, naizgled se jako razlikuje od ženskih likova
iz drugih autoričinih djela; dok su oni na neki način, kako iz objektiv-
nih, tako i subjektivnih razloga, žrtve svog autsajderske pozicije, odno-
sno nesnalaženja u stvarnosti, ona djelomično predstavlja utjelovljenje
ideala tzv. nove žene. Usprkos suvremenom životnom stilu i imidžu,
protagonistica zapravo predstavlja neki hibridni oblik tradicionalnog i
modernog utjelovljenja ženstvenosti.

Njezin identitet konstruira se sukladno novom, u medijima i jav-
nom diskursu propagiranom sustavu vrijednosti te se protagonistica
oslikava kao prototip samosvjesne žene „zlatnih dvadesetih“. Junakinja
je, u odnosu na socijalni položaj, pripadnica buržoazije, poput Agnes
iz novele *Das Verbrechen (Zločin)* i u javnosti njeguje sličan životni stil.
Može se zaključiti da Anita predstavlja emancipiranu ženu svog vreme-
na; u društvenom smislu živi vrlo aktivnim životom i potpuno je kom-
petentna, ne samo prilagoditi se različitim životnim situacijama, već ih
i modificirati sukladno vlastitim interesima. Površan uvid u identitet

426 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 239.

427 Isto, str. 230.

428 Isto, str. 229.

glavnog lika stoga može dovesti do zaključka da je upravo u ovoj noveli Hartwig prikazala paradigmatički tip nove žene, odnosno da je u odnosu na druge svoje junakinje, konstruirala lik žene koja predstavlja opreku njihovoj autsajderskoj poziciji. Međutim, pažljiva analiza demantira takav jednostrani zaključak i projicira čitav splet kompliciranih stanja i odnosa na relaciji maskulino – feminino u širokome društvenom kontekstu. Na toj razini, protagonistica ostvaruje svoje ciljeve zahvaljujući tradicionalnom tumačenju rodni odnosa i institucije braka. To služenje zastarjelim konceptima u pitanje dovodi njezinu modernost, ali i više od toga, rezultira kritičkim preispitivanjem jednoga modificiranog oblika tzv. nove žene. Iako ova novela za sobom ne ostavlja trag mračne i beznadne atmosfere poput drugih Hartwiginih proznih tekstova objavljenih u zbirci *Ekstasen (Ekstaze)*, interpretacija novele *Das Kind (Dijete)* otkriva njezinu kompleksnost koja po svojoj provokativnosti, umjetničkoj snazi i upečatljivosti, kao i u dubinskom testiranju/skeniranju psihopatoloških stanja i odnosa, ne zaostaje za drugim njezinim literarnim dostignućima.

Kao i u mnogim drugim autoričnim djelima, fokus je na heteroseksualnom odnosu, njegovim postavkama, perspektivama i razvojnim fazama. Na primjeru jednoga konkretnog ljubavnog/bračnog para preispituje se društvena konstrukcija roda, dok se žensko tijelo ponovno pojavljuje kao potencijalno majčinsko, pri čemu je, za razliku od drugih novela, protagonistica prvi glavni ženski lik koji taj potencijal i ostvaruje.⁴²⁹ Novela započinje sličnom scenom kao roman *Das Weib ist ein Nichts (Žena je jedno ništa)*; glavna junakinja stoji pred ogledalom i promatra svoj odraz u njemu: „Anita steht vor dem Spiegel, schneidet Grimassen und freut sich, wenn ihr Gesicht ihr immer neu und verwandelt entgegenkommt. Und fühlt: Ich bin 17 Jahre alt, und fühlt: Ich bin schön.“⁴³⁰ Za razliku od Bibiane koja radoznalo ispituje crte svog lica i

429 Isto, str. 230.

430 „Anita stoji ispred ogledala, pravi grimase i veseli se kad joj lice izgleda uvijek novo i preobraženo. I osjeća: imam 17 godina, i osjeća: lijepa sam.“ Mela Hartwig, „Das Kind“. U: Mela Hartwig: *Das Verbrechen. Novellen und Erzählunge*, str. 237-252, ovdje str. 237.

tijela te oprezno izvlači zaključke o svom odrazu u zrcalu, Anita iz novele *Das Kind (Dijete)* samouvjereno i trijumfalno zaključuje da je lijepa.

Ogledalo i u ovom autoričinom proznom ostvarenju ima važno značenje, ono zrcali (ne)stvarni identitet protagonistice, ali odražava i skrivene mehanizme funkcioniranja patrijarhalnog društva. Polazeći od pretpostavke da je junakinja ispunjena osjećajem samosvijesti koja se temelji na mladosti i fizičkoj ljepoti, postupno se u noveli otkriva njezin netipičan odnos prema vlastitoj ženstvenosti. Usprkos tomu što joj je tek sedamnaest godina, junakinja je prikazana kao djevojka koja ima iskustva s muškarcima i njima svjesno manipulira: „Männer kamen in ihr Leben, rüttelten an ihren Versunkenheiten, bereiteten ihr kleine, harmlose, grausame Siege.“⁴³¹ Za razliku od drugih Hartwiginih ženskih likova, protagonistica nije ljubavno neiskusna i naivna, štoviše, čini se da ona, potpuno nekonvencionalno, preuzima dominantnu ulogu u odnosu prema muškarcima. Tome u prilog govori i njezin specifičan stav prema vlastitu, ženskom tijelu: „Sie war hart und unbeugsam gegen ihren Körper und entließ ihn nie aus ihrer Gewalt.“⁴³² Taj odnos prema vlastitu tijelu važan je u konstrukciji Anitina identiteta i otkriva da je opsjednutost kontrolom važan dio njezina subjektiviteta. Zbog te dominantne karakterne crte, protagonistica muči svoje tijelo ledenom vodom ljeti i zimi, iscrpljuje ga plivanjem, vježbanjem, jahanjem i čini sve da potpuno ovlada njime. Može se zaključiti da žena mora zlostavljati svoje tijelo da bi ono zaista bilo njezino, da bi potvrdila da joj zaista pripada, ali i da bi redefinirala njegov stvarni potencijal. Anita otkriva tajnu ljepote koja nastaje iz treninga i discipline te u tom kontekstu pohađa i satove baleta, što za razliku od bavljenja sportom, naglasak stavlja na ženstvenost, odnosno gracioznost i erotičnost njezinih pokreta. Može se zaključiti da je protagonistica inscenirana podjednako kao zagonetni, kao i estetski objekt. Njezina intencija da funkcionira

431 „Muškarci su ušli u njezin život, uzdrmali njezinu zadubljenost, podarili joj male, bezazlene, okrutne pobjede.“ Isto, str. 237.

432 „Bila je tvrda i nepopustljiva prema svome tijelu i nikada ga nije ispuštala iz kontrole.“ Isto, str. 237.

po vlastitim pravilima usto joj omogućava (su)konstituiranje autentična subjektiviteta.⁴³³ Anita pred zrcalom navlači različite maske na svoje lice, odnosno vježba javnu demonstraciju pozitivnih i negativnih emocija: „Sie übte vor dem Spiegel Lächeln und Weinen, Maske um Maske.“⁴³⁴ Toliko usavršava svoju glumu da više nije moguće razlikovati stvarno od hinjenog: „Man konnte ihrem Gesicht keinen Zug mehr nachweisen, dessen Wirkung nicht vorherbestimmt war.“⁴³⁵ Motivom maske Hartwig otvara pitanje Anitine ženstvenosti, granica i ograničenja njezine tjelesne pojavnosti, ali i uopćeno, ženina stvarnog identiteta i moći pretvaranja. Maskarada se odnosi na razinu reprezentacije, na kulturni čin predstavljanja i stoga može neutralizirati predodžbe prediskurzivne prirode.⁴³⁶

Prijetnja koja se nadvija nad njezin životni stil dovodi do promjene perspektive. Kad joj otac otkriva da je bankrotirao i tu informaciju popratiti prilično hladnom primjedbom da više ne može ništa učiniti za nju, protagonistica osvještava da se mora sama pobrinuti za svoju budućnost. Iz zaštićenosti i stabilnosti svoga povlaštenog društvenog položaja, ona se iznenada nađe u situaciji egzistencijalne ugroze. U suprotnosti sa stereotipnom slikom pasivne mlade žene, Anita pokazuje visoku razinu samokontrole, kao i moralnu snagu koja se očituje u aktivnom traženju rješenja. Izlaz iz nezavidne situacije ne nalazi u nekoj, za ženu „zlatnih dvadesetih“, uobičajenoj aktivnosti poput zapošljavanja u nekom uredu ili robnoj kući, već u braku kao „tradicionalnoj

433 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 231.

434 „Vježbala je smijeh i plač pred ogledalom, masku po masku.“ Mela Hartwig, „Das Kind“, str. 237.

435 „Na njezinu se licu više nije moglo otkriti nikakve crte čiji učinak nije bio unaprijed određen.“ Isto, str. 238.

436 Elfi Bettinger; Julia Funk, „Vorwort“. U: Elfi Bettinger; Julia Funk (ur.), *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin, 1995., str. 7-13. U tom svjetlu posebno je zanimljiv članak „Womanliness as a Masquerade“ iz 1929. godine, objavljen samo godinu dana nakon ove novele i u kojemu se problematizira ženstvenost kao maskarada. Usp. Joan Riviere, „Weiblichkeit als Maskerade“. U: Liliane Weissberg (ur.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main, 1994., str. 34-47, ovdje str. 38.

instituciji zbrinjavanja“.⁴³⁷ Anita vrlo samosvjesno izjavljuje da joj je potrebno samo 14 dana da bi se udala, pa se brak definitivno deidealizira i potvrđuje kao poduzetnički fenomen, daleko udaljen od svake romantične predodžbe. Hartwig takvom strukturom ironizira muško-ženske odnose; ona ogoljuje egoizam i materijalističku utemeljenost odnosa na relaciji otac – kći, a potom i žena – muž. Da bi cijela situacija bila još bizarnija, otac joj daje rok od samo deset dana, a Aniti je na kraju dovoljno samo tri da bi realizirala obećano. Junakinja zapravo inscenira cijelu situaciju na način da muškarca/ljubavnika ostavlja u lažnu uvjerenju da je zavodnik koji ju je obeščastio: „Drei Tage später, nach einer knappen und mathematisch fundierten Exposition, läßt sie sich von Peer Tolefson entführen [...]“.⁴³⁸ Takvim indirektnim opisom seksualnog čina kao maskarade u noveli se ironizira predodžba o (neobuzdanom) muškom libidu i ženinoj prirodnoj čednosti.⁴³⁹

Iako u početku podsjeća na Bibianu iz romana *Das Weib ist ein Nichts* (Žena je jedno ništa), identitet glavne junakinje iz novele *Das Kind* (Dijete) konstruira se na temelju kompleksnije tipizacije. Ona nije prikazana kao naivna djevojka; Anita zapravo predstavlja vrlo proračunatu mladu ženu koja nije žrtva muške seksualnosti, već je taktički zlorabi. Protagonistica perfidno iskorištava muškarčev libido; navodi ga na seksualni odnos da bi ga mogla diskreditirati kao uzurpatora njezina djevičanstva i apelirajući na izgublenu žensku, ali i mušku čast, navesti na adekvatnu kompenzaciju. U toj igri koja se sa seksualne prebacuje na svjetonazorsku i etičku razinu, ironiziraju se postojeći građanski rodni stereotipi, ali i patrijarhalna kultura općenito. Junakinja vjeruje da uspostavlja kontrolu glumeći zavedenu, obeščašćenu djevojku kojoj prijete socijalna diskvalifikacija i propast. U toj maskaradi Anita preuzima ulogu žrtve, dramatizira i plače nad svojom sudbinom da bi

437 Elke Frederiksen (ur.), *Die Frauenfrage in Deutschland 1865-191. Texte und Dokumente*, Stuttgart 1981., str. 481.

438 „Tri dana poslije, nakon kratkog i matematički utemeljenog izlaganja, dopustila je da je zavede Peer Tolefson [...]“ Mela Hartwig, „Das Kind“, str. 238.

439 Stephanie Catani, *Das fiktive Geschlecht*, str. 53.

zamaskirala zamjenu stereotipnih rodnih uloga: „Wirft ihm vor, daß er sie entwurzelt hat, aus einem Heim herausgerissen, das sie beschützt hat und nach dieser Affäre naturgemäß nicht mehr beschützen wird, droht mit Selbstmord aus bürgerlichen Vorurteilen [...]“. ⁴⁴⁰ Takvim se postupcima u noveli kritiziraju uspostavljene rodne norme, ali i institucija braka:

Verzweifelt, hilflos, überwältigt von Angst und Liebe, bedrängt von den Vorurteilen aus Milieu und Erziehung, geängstigt von der Unabhängigkeit ihres Blutes, triumphierend hinter einem bestürzten, hilflosen Lächeln, läßt sie sich endlich überreden, eine heimliche Trauung einzugehen. ⁴⁴¹

Dopuštajući da je se nagovori na tajno vjenčanje, Anita potvrđuje svoju moć u igri te se pozicionira iznad društvenih normi, predrasuda i mizoginije, dok muškarac/žrtva na njezinu manipulaciju uzvraća smiješkom koji simbolički označava novo (re)pozicioniranje: „[...]“, aber sie benötigt alle Energie, um sein Lächeln zu übersehen. Dieses Lächeln, in diesem Augenblick, ist das erste Unbegreifliche in ihrem Leben, das ihr widerfährt, das ihr wehe tut, das sie nicht deuten kann und das sie nur mit Mühe erträgt. ⁴⁴² U ovoj sceni, u kojoj se muškarac misteriozno smješka, započinje proces (re)interpretacije ne samo njihovih pozicija u igri, već i rodnih normi općenito. Bez maskarade koja je moguća samo ako funkcionira kao takva, Anita se ne osjeća defeminiziranom, već prije depersonaliziranom jer se nalazi u stanju narušene integracije percepcije, identiteta i svijesti. ⁴⁴³ Ona je na jedan sveobuhvatan način odvojena od sebe jer gubi sposobnost oblikovati svoj život i

440 „Predbacuje mu da joj je iščupao korijenje, otragao od doma koji ju je štiti i koji je nakon ove afere, naravno, više neće štiti, prijeti samoubojstvom iz buržoaskih predrasuda [...]“. Mela Hartwig, „Das Kind“, str. 238-239.

441 „Očajna, bespomoćna, shrvana strahom i ljubavlju, pritisnuta predrasudama okoline i odgoja, uplašena neovisnošću svoje krvi, trijumfirajući iza užasnog, bespomoćnog osmijeha, konačno se dala nagovoriti na tajno vjenčanje.“ Isto, str. 239.

442 „[...]“, ali potrebna joj je sva energija da zanemari njegov osmijeh. Taj osmijeh, u ovom trenutku, prva je neshvatljiva stvar u njezinu životu koja joj se dogodila, koja je boli, koju ne može protumačiti i koju teško podnosi.“ Isto, str. 239.

443 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 235.

svoj identitet.⁴⁴⁴ Peerovo muževno ponašanje, njegova inscenacija kao zavodnika i ljubavnika koji se naposljetku ženi Anitom kako bi spasio njezinu čast, pokazuje se jednako maskiranim. Njezina maskarada u konačnici služi njegovoj u hinjenoj rekonstrukciji heteroseksualnih rodnih normi koja čini osnovu za njihovo partnerstvo. Protagonistica ipak ne uspijeva identificirati subverzivni potencijal jer njezina strategija doživljava neuspjeh. Strategija njezina muža kao maskarada s maskulnim predznakom dovodi do junakinjina psihičkog sloma, iako ili baš zato što je nemoguće jasno razlučiti što se krije iza maske.⁴⁴⁵

Iako se radnja do tog trenutka može interpretirati kao linearni niz uspješnih Anitinih manipulacija, nedokučivi Peerov smiješak označava proces stvaranja jednog oblika nad-manipulacije u kojoj se početne postavke antagoniziraju. Otvara se prostor višeslojnoj analizi i interpretaciji teksta u kojoj se muškarac oslikava kao (samo)proglašeni dvostruki manipulator koji ženi svjesno omogućava lažnu poziciju moći u maskaradi. Taj smiješak simbolizira mušku nadmoć u rodnim odnosima koja, ujedinjena s političkom moći, vodi do više razine eksperimentiranja. Njegova je dominacija neupitna čak i onda kad se suočava sa snagom ženske erotičnosti i vlastita libida jer društvena/politička moć i/ili autoritet imaju maskulini predznak. Sve što će u noveli uslijediti nakon inscenacije tog smiješka može se interpretirati kao borba žene na muškom teritoriju i njezin pokušaj pomicanja svjetonazorskih granica.

Junakinja počinje naslućivati da se iza kulisa njezina braka pojavljuje manipulacija kao paradigma koja svojom snagom nadilazi sve što je do tada poznavala. Usprkos takvoj percepciji, ona intuitivno održava privid normalnosti. U tom pretvaranju, protagonistica navlači masku naivnosti i neznanja te konstruira svoj paralelni/stupnjeviti identitet. Ona i dalje glumi ulogu građanske kćeri koju razdire krivnja zbog tajnog vjenčanja pa od muža zahtijeva da odu k njezinu ocu moliti ga za oprost. Protagonistica se nastoji prikazati kao dio patrijarhalne

⁴⁴⁴ Isto, str. 235.

⁴⁴⁵ Isto, str. 235.

strukture i time zadobiti prednost u maskaradi, ali samo otkriva svoju ranjivost. Na licu Anitina muža ponovno se javlja misteriozni smiješak kad priznaje da mu je poznata istina o obiteljskom bankrotu, a junakinja, pokušavajući ponovno uspostaviti privid harmonije, odgovara molbom da pomogne njezinu ocu: „Hilf ihm, bittet Anita, um ihn noch mehr zu versuchen, um ihn zu demütigen, um seine Liebe zu mißbrauchen und sich über ihn zu erheben.“⁴⁴⁶ Anitino zauzimanje za oca nipošto se ne može tumačiti kao rezultat bliskosti i ljubavi na relaciji roditelj – dijete, već kao novi pokušaj manipulacije mužem/muškarcem radi zadobivanja prednosti u igri. Cijela novela može se interpretirati u kontekstu takvih kontinuiranih pokušaja protagonistice, koji su, usprkos njezinoj uvjerljivosti i vještini glume, osuđeni na propast. Unatoč strateškom planiranju i požrtvovnom izvršavanju zadaća, junakinja na kraju preostaje samo (re)strukturiranje i (re)pozicioniranje unutar zadanih rodni normi i preuzimanje uloge majke kao jedinoga nekonsumiranog oblika maskerade.

Moć muškarca i (ne)moć žene ponovno se suočavaju u sceni u kojoj Peer (naizgled) demonstrira svoju ljubav otkrivajući da je već pomogao njezinu ocu. Njihov brak podsjeća na igranje šaha; supružnici/protivnici dobro poznaju igru i njezine zakonitosti te vuku pametne i promišljenije poteze svojim figurama. Anita, iako vješta šahistica, osjeća da je Peer uvijek potez ispred nje, što kod nje izaziva frustraciju: „Sie starrte ihn an, mit einem Gesicht, das von Haß und Grauen entstellt war. Ihr Leben brach zusammen und fiel in seine Hände.“⁴⁴⁷ Ona se mora suočiti s bolnom istinom da njezin muž, čak i kroz demonstraciju samokontrole i empatije, uspostavlja hegemoniju u njihovu odnosu/braku. Upravo stoga što su oboje opsjednuti kontrolom, njihov brak postaje poligon za sukobljene/suprotstavljene simboličke strukture/arhetipove. Anita intuitivno osjeća da je muž zapravo zlostavlja svojom (ne)prirodnom

446 „Pomozi mu’, moli Anita, da ga još više iskuša, ponizi, zloupotrijebi njegovu ljubav i izdigne se iznad njega.“ Mela Hartwig, „Das Kind“, str. 239.

447 „Zurila je u njega, lica iskrivljena od mržnje i užasa. Njezin se život urušio i pao u njegove ruke.“ Isto, str. 240.

tolerancijom i da je njihovo partnerstvo tek iluzija. Povrijeđeni ego reagira razvojem snažnih emocija koje variraju između ljubavi i mržnje, srama i želje za osvetom. Njezino tijelo postaje poprištem emocionalnih izljeva koje nije u stanju kontrolirati pa postaje agresivna prema njemu. Protagonistica ne poznaje drugi način samorealizacije nego onaj kroz tijelo i tjelesnost pa pokušava isprovocirati muževu reakciju stvarajući ljubavni trokut, odnosno podajući svoje tijelo drugom muškarcu. Napadajući čast muža koji je, po postojećim rodnim normama, vlasnik njezina tijela, ona pokušava ponovno uspostaviti ravnotežu/kontrolu i vratiti se na početne individualizirane postavke.

Junakinja se s osmijehom na licu vraća kući nakon bluda koji doživljava kao misiju samoiscjeljenja: „Nach einer Weile kam sie zurück, müde und mit einem gewaltsamen unzüchtigen Lächeln um den Mund. Mit einem triumphierenden, böartigen, haßerfüllten Lächeln.“⁴⁴⁸ Anita pred svojim mužem svjesno prezentira vanjske znakove preljuba i trijumfalno mu u lice dobacuje da mu više nema što oprostiti. Iako uvjerena u taktičku nadmoć koju joj pruža nevjera, protagonistica se mora suočiti s još jednom nepredvidljivom reakcijom svoga muža. Umjesto bijesa ili povrijeđenosti koju je namjeravala isprovocirati, junakinja se nađe usred novog eksperimenta u kojemu prevareni muž od nje zahtijeva da mu priča o svom izvanbračnom seksualnom iskustvu. On započetu igru moći podiže na novu razinu pokazujući perverzno zanimanje za njezin spolni odnos s drugim muškarcem. Njegova neobična želja ukazuje na voajerizam kao oblik seksualne patologije, a Anita njegovu velikodušnost doživljava duboko ponižavajuće: „Sie weicht zurück, vor diesem verzeihenden Gesicht, das sie mehr demütigt als alles, was sie bisher durch ihn erfahren hat.“⁴⁴⁹ Muškarčeva plemenitost i njegovo (ne)prirodno opraštanje nevjere predstavljaju još jedan degenerirani oblik njegova psihopatološkog odnosa prema ženi. Peer

448 „Nakon nekog vremena vratila se, umorna i s nasilnim razvratnim osmijehom oko usta. S pobjedničkim, zlonamjernim osmijehom, punim mržnje.“ Isto, str. 240.

449 „Ona uzmakne pred tim opraštajućim licem koje je ponižava više od bilo čega što je ikada doživjela od njega.“ Isto, str. 240.

svojom reakcijom zapravo utvrđuje granice svoga vlasništva i proširuje zonu svoje jurisdikcije; ne samo da posjeduje tijelo svoje žene, već potvrđuje da je gospodar svake njezine aktivnosti, pa čak i njezina preljuba. Junakinja uviđa da je njegova ljubav prema njoj prožeta elementima seksualne patologije i otkriva već prije naslućenu, psihopatološku stranu njegove личности.

Anita gubi osjećaj (samo)kontrole i slama se pod teškim teretom otkrića da je samo marioneta u muževim rukama. Kad napadom plaća demonstrira duboku traumu koju zbog toga proživljava, na Peerovu licu ponovno se javlja misteriozni smiješak. Taj osmijeh je maska koja odražava mušku dominaciju u psihopatološkoj igri, ali otkriva i njegovo voajerističko/seksualno zadovoljstvo: „Er aber lächelt und lächelt so, daß sie in die Knie bricht vor diesem Lächeln. Und lächelt so, daß sie reglos und wie versteinert am Boden kauert, [...]“. ⁴⁵⁰ Peerov smiješak ima istu funkciju kao smiješak psihijatra Zube u noveli *Das Verbrechen* (*Zločin*), utvrđuje granice njegove nadmoći i sugerira da je žena samo objekt njegove manipulacije. On ovisno o svom nahodjenju uzima ili odbija njezino tijelo i postaje gospodar njezine prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Anita postaje svjesnom toga da je transformirana u lutku koja je pred njim izložena u svojoj golotinji, što izaziva plač kao fizičku manifestaciju duševne boli: „Und sie fühlt: Dieses Lächeln reißt jede Maske von meinem Gesicht. Von diesem Augenblick an bin ich nackt vor ihm, vielleicht für immer. Und sie weint leise und bekümmert und hilflos.“ ⁴⁵¹ Muškarčev nadmoćni smiješak ujedno neutralizira i do apsurdna dovodi svaku masku na njezinu licu i potpuno je ogoljuje i depersonalizira u maskaradi ženstvenosti.

Supružnici u javnosti žive tipičnim buržoaskim stilom života; oni zajedno putuju po Europi, posjećuju mondena mjesta i uživaju u luksuzu. Usprkos bogatstvu i elementima prestiža koji je okružuju,

450 „Ali on se smiješi i smiješi tako da ona pada na koljena zbog njegova osmijeha. I smiješi se tako da ona nepomično i kao skamenjena čuči na podu [...]“. Isto, str. 240.

451 „I ona osjeća: Ovaj osmijeh kida svaku masku s mog lica. Od ovog trenutka sam gola pred njim, možda zauvijek. I ona plače tiho i tužno i bespomoćno.“ Isto, str. 240.

protagonistica je duboko nesretna jer se ne može osloboditi terora muževa smiješka kao simbola njegova patološkog odnosa prema njoj: „Dieses Lächeln verließ sie nie, bestimmte ihr Leben, wandte es gegen sie, [...]“. ⁴⁵² Anita intuitivno osjeća da je njezin život ispunjen zastrašujućom mistikom i da njime vladaju sile koje su toliko moćne da nadilaze sve drugo što je u životu upoznala. Stoga što nije u stanju verbalizirati svoj položaj objekta/žrtve u okvirima psihopatološke igre svoga muža, vlastiti život počinje percipirati kao traumatu. U pokušaju vraćanja (samo)kontrole, protagonistica pokušava ljubavnim vezama s drugim muškarcima neutralizirati toksični utjecaj svog muža. Te izvanbračne seksualne veze doživljava kao emocionalnu i moralnu satisfakciju nakon koje mu se uvijek vraća. Ono što Aniti jedino preostaje jest potpuna asimilacija koja za cilj ima preuzimanje maske njezina supruga, a rezultira njezinim potpunim otuđenjem. ⁴⁵³ Što god ona činila, kako god živjela, pokazuje se kao uloga u igri kojom upravlja netko drugi. Njezino aktivno sudjelovanje u maskaradi koja je konstitutivni element njezine ženstvenosti na početku romana, u toj se fazi pretvara u receptivni proces prilagodbe čiji se destruktivni potencijal artikulira u njezinoj boli i patnji. ⁴⁵⁴ Njezin muž s druge strane svojevrijedno zauzima položaj promatrača jer mu motrenje tuđeg života, u ovom slučaju života njegove žene, pruža voajersko zadovoljstvo. Njihov odnos nije prikazan kao odnos između zaljubljenih partnera, već kao odnos između istraživača i njegova objekta. ⁴⁵⁵

Kad misli da se zaljubila u drugog muškarca, junakinja intuitivno pokušava zaštititi svoju ljubavnu avanturu od muževa znanja da bi na taj način uspostavila izgubljenu (samo)kontrolu: „Sie erkannte mit absoluter Sicherheit, daß der leiseste Verdacht ihres Mannes ihre Beziehungen wertlos machen, ihr Leben in seine Hände zurückgeben, ihre Flucht zu

452 „Taj je osmijeh nije nikada napuštao, odredio je njezin život, okrenuo ga protiv nje, [...]“. Isto, str. 241.

453 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 236.

454 Isto, str. 236.

455 Isto, str. 238.

einem lächerlichen, grausamen Ende bringen würde.“⁴⁵⁶ Međutim, iluzija o jedinoj tajni koju je uspjela zaštititi od toksičnog utjecaja muževa voajerizma rasplina se u trenutku u kojemu se ponovno mora suočiti s njegovim smiješkom: „An dem Tag, an dem dieses Lächeln wiederkam in sein Gesicht, erkannte sie, daß er alles wußte.“⁴⁵⁷ Dok ona reagira mržnjom koja nadilazi „razum i pravdu“⁴⁵⁸, muškarac/muž konflikt razrješava na razini spolnosti, odnosno izvršavanjem „bračnih dužnosti“. Peerov noćni posjet, nakon dužeg perioda apstinencije, stoga ima dvostruku funkciju: potvrđuje se vlasništvo nad njezinim/ženskim tijelom i legitimira njegova/muška apsolutna (nad)moć:

[...] sein Lächeln löst Geheimnis um Geheimnis von ihrem Gesicht, nimmt es in sein Leben hinüber, verbraucht ihre Erinnerungen, alle Erinnerungen in einer Nacht, löscht sie aus in ihr, so sehr, daß keine Spur und keine Sehnsucht zurückbleibt.⁴⁵⁹

Njegova je moć toliko sveobuhvatna i nepromjenjiva da se protagonistica osjeća potpuno depersonaliziranom, što kod nje izaziva fizičke simptome negativnih emocija/mržnje, a kod njega šutnju koja simbolizira njegovu destruktivnu distanciranost: „Aber als er dann schläft, bricht ein Weinen aus ihrem Haß, das ihn aufrüttelt. Er erkennt, was auf dem Spiel ist, und schweigt.“⁴⁶⁰ Anitini uzburkani osjećaji naposljetku se kanaliziraju u glasno priznanje počinjene nevjere. Ona jasno artikulira svoju bol zbog njegova „propusta nečinjenja“ i žudnje za adekvatnom reakcijom na njezino „činjenje“, ali Peer na njezinu očitu potrebu za pripadanjem, (samo)identificirajućim smiješkom ponovno demonstrira svoju otuđenost. Junakinja stoga pokušava razriješiti konflikt

456 „Znala je s apsolutnom sigurnošću da bi i najmanja sumnja njezina muža njihovu vezu učinila bezvrijednom, vratila njezin život u njegove ruke, dovela njezin bijeg do smiješnog, okrutnog kraja.“ Mela Hartwig, „Das Kind“, str. 242.

457 „Onoga dana kada mu se onaj osmijeh vratio na lice, shvatila je da on sve zna.“ Isto, str. 242.

458 Isto, str. 242.

459 „[...] njegov osmijeh skida tajnu za tajnom s njezina lica, odnosi ga u njegov život, potroši njezina sjećanja, sva sjećanja u jednoj noći, briše ih u njoj, toliko da ne ostane ni traga ni čežnje.“ Isto, str. 243.

460 „Ali dok on spava, iz njezine mržnje provali plač koji ga potrese. On shvaća o čemu se radi i šuti.“ Isto, str. 243.

verbalizirajući svoju neizdržljivu poziciju unutar braka koji se temelji na (seksualnoj) patologiji: „Sie springt auf und schreit außer sich: ‘Ich bin keine Dirne, begreifst du nicht endlich? Ich kann nicht länger so mit dir leben. Ich erstickte in diesem Schmutz.’“⁴⁶¹ Njezino pozivanje na uspostavu normalnih/zdravih partnerskih odnosa, pokazuje da se protagonistica ipak orijentira prema tradicionalnim rodnim normama. Izgubljena između željene autonomije i neželjene spolne slobode, Anita više ne percipira smisao svog života. Ona ga stoga moli da je „oslobodi“, da je pusti da ode od njega, ali on zadržava svoju poziciju (samo)izolacije i na njezinu artikulaciju mržnje uzvraća „govorom ljubavi“.

Zadržavanjem takvih pozicija i njihovim utvrđivanjem, u samo središte interesa postavlja se predodžba o ljubavi i preispituje njezina bit, značenje i vrijednost. Na toj razini određena značenja postaju ambivalentna i podložna različitim tumačenjima; dok se s jedne strane može argumentirati da muškarac, ženinu vapaju usprkos, zadržava masku, s druge strane ostaje otvoreno pitanje je li Peerova maska uopće maska ili je postala sastavni dio njegova karaktera u maskaradi muževnosti. Anita to pitanje verbalizira iznenađujuće jasno: „Ich begreife dich nicht und darum begreife ich das Leben nicht mehr. Vielleicht liebst du mich. Ich weiß das nicht. Aber ich weiß, daß ich das, was du Liebe nennst, nicht ertrage. Ich muß fort von dir. Gib mich frei.“⁴⁶² Upravo u kontekstu maskarade u tekstu se propituje pojam heteroseksualne ljubavi, svih oblika, dimenzija i utjelovljenja koja može poprimiti. Međutim, ono što je još upečatljivije i radikalnije, kritičko je preispitivanje svjetonazora kao svojevrsna univerzalnog autoriteta koji određuje njezine granice, kao i razliku između normalne i patološke ljubavi. Upravo takav strukturalni kontekst do izražaja dolazi u dijalogu između bračnih partnera; dok Peer ustraje na objašnjenju da je Anitina destruktivna percepcija njihova braka samo posljedica njezina neprihvatanja ljubavi, ona

461 „Ona skoči i vrišti sva izvan sebe: ‘Nisam kurva, zar konačno ne razumiješ? Ne mogu više ovako živjeti s tobom. Gušim se u ovoj prljavštini.’“ Isto, str. 243.

462 „Ne razumijem te i zato više ne razumijem život. Možda me voliš. Ja to ne znam. Ali znam da ne mogu podnijeti ono što ti nazivaš ljubavlju. Moram pobjeći od tebe. Oslobodi me.“ Isto, str. 243.

pokušava artikulirati kompleksnost onoga što on podrazumijeva pod tim pojmom:

‘Ich liebe dich nicht’, sagt die Frau nachdenklich. ‘Deine Liebe aber tut mir weh. Warum tut mir deine Liebe weh? Ich begreife deine Liebe nicht. Sie verursacht mir Grauen. Ich muß dir das alles sagen, weil ich sonst sterbe daran. Deine Liebe verursacht mir Grauen. Gib mich frei.’⁴⁶³

Usprkos njezinim pokušajima otkrivanja nove/neotkrivene razine postojanja izvan maskarade ženstvenosti i muževnosti, njihov odnos ostaje zamaskiran. Peer jasno artikulira ono što on definira kao svoju ljubav prema njoj i ne skriva ambiciju da je zadrži pored sebe, a na njezino opetovanje priznanje nevjere odgovara smiješkom i strastvenim poljupcima. Konflikt se ponovno razrješava spolnim odnosom koji potvrđuje apsolutnu moć muškarca unutar i izvan granica seksualnih devijacija. Anita postaje svjesnom činjenice da je te noći začela dijete i odlučuje sačuvati tajnu kao još jedan pokušaj uspostavljanja (samo) kontrole. Ona je sigurna u svoju odluku da ne želi roditi i svjesna toga da mogućnost izbora u tom kontekstu postoji samo dok Peer ne sazna za njezino stanje: „Ich will Peer kein Kind gebären. Niemand weiß es. Niemand kann mir das geringste nachweisen.“⁴⁶⁴

Protagonistica u početku razmišlja o trudnoći kao o uzbudljivoj tajni koja proširuje horizont ženske moći, ali kad postane prekasno za pobačaj, nerođeno dijete počinje percipirati kao neprijatelja: „Es hat sich bewegt, fühlt sie. Ich kann es nicht mehr tun. Ich habe zu lange gezögert. Es lebt. Lebt mehr als ich. Es ist kein Geheimnis mehr, das ich auslöschen kann. [...] Es lebt, tut mir weh, zerstört mich.“⁴⁶⁵ Predožba o muško-ženskim odnosima kao maskaradi produbljuje se i nanovo preispituje kad protagonistica odlazi svom ljubavniku slikaru

463 „‘Ne volim te’, kaže žena zamišljeno. ‘Ali tvoja me ljubav boli. Zašto me tvoja ljubav boli? Ne razumijem tvoju ljubav. Od nje se užasavam. Moram ti sve ovo reći jer ću inače umrijeti od toga. Tvoja me ljubav užasava. Oslobodi me.’“ Isto, str. 244.

464 „Ne želim Peeru roditi dijete. Nitko ne zna. Nitko mi ništa ne može dokazati.“ Isto, str. 244.

465 „Pomaknulo se, osjeća. Ne mogu to više učiniti. Predugo sam oklijevala. Ono živi. Živi više od mene. To više nije tajna koju mogu izbrisati. [...] Živi, nanosi mi bol, uništava me.“ Isto, str. 245.

koji pokazuje ambiciju naslikati njezin osmijeh da bi je na taj način zauvijek posjedovao:

‘Ich werde dich malen, gegen deinen Willen, wenn es sein muß. [...] Ich werde dich malen, und in diesem Bild wird diese Stunde in dein Gesicht eingeschlossen sein, und in diesem Bild wirst du mir immer und immer wieder und über diese Stunde hinaus gehören. Vielleicht wirst du mich einmal verlassen, dein Bild aber wird mich nie verlassen.’⁴⁶⁶

Ljubavnički/izvanbračni odnos na taj se način prebacuje na razinu koja se po svojoj strukturi izjednačava s bračnim/legaliziranim odnosom. Slikar je, poput njezina muža, želi posjedovati, a kako svoju dominaciju ne može demonstrirati legalnim/pravnim sredstvima, svoju moć nad njom potvrđuje subjektivnom umjetničkom kreacijom u kojoj je ona objekt. Protagonistica u toj konstelaciji može preuzeti identitet ljubavnice, supruge ili umjetničke muze, ali se ni jednim svojim identitetom ne može približiti identitetu stvaratelja koji ima isključivo maskulini predznak. U toj se sceni tradicionalni rodni stereotipi potvrđuju, ali ujedno i raščlanjuju, revidiraju i redefiniraju. Junakinja igru svog ljubavnika neutralizira materijalističkom vizijom u kojoj se zrcali apsolutna i nepromjenjiva moć njezina (prevarena) muža: „Er wird nicht fragen. Aber er wird dieses Bild abkaufen und mit dem Bild diese Stunde und alles, was uns verbindet [...]“⁴⁶⁷

Moć njezina muža još se jednom potvrđuje kao sveobuhvatna; onaj koji upravlja procesima nema potrebe postavljati pitanja i svakim (ne)-humanim aktom potvrđuje svoje vlasništvo. Takav omjer snaga može rezultirati samo ženinom depersonalizacijom, njezinim pretvaranjem u (umjetnički) objekt kojim se može trgovati. Čak i onda kad muž nije u fokusu radnje, žena se orijentira prema njegovim višestrukim ulogama moći koje podrazumijevaju ne samo vlasništvo nad ženskim tijelom, nego i njezinim najintimnijim mislima, emocijama, strahovima

466 „Naslikat ću te, protiv tvoje volje, ako budem morao. [...] Naslikat ću te, i u toj će slici ovaj čas biti uključen u tvoje lice, i u toj slici ćeš mi pripadati opet i opet i nakon toga časa. Možda ćeš me jednog dana napustiti, ali me tvoja slika nikada neće napustiti.“ Isto, str. 246.

467 „On neće postavljati pitanja. Ali on će kupiti ovu sliku i sa slikom ovaj čas i sve što nas povezuje [...]“ Isto, str. 247.

i traumama. Anita to verbalizira u razgovoru sa slikarom: „Alles wird in seine Hände fallen, in seinem Arbeitszimmer unter seinem Lächeln leben müssen.“⁴⁶⁸ Ona svom ljubavniku otkriva istinu o svom braku u kojemu njoj pripada samo ono što njezinu mužu ostaje nepoznato. Peerova uloga u maskaradi definira se kroz njegovu specifičnu voajer-sku perspektivu: „Einem, der nicht fragt, kann man nichts verbergen.“⁴⁶⁹

Usprkos tomu što Anita s vremenom razvija intuiciju kojom uspijeva percipirati različita lica svoga muža i njegove (devijantne) ljubavi, on je, na povratku od ljubavnika, opet dočekuje sa simboličkim smiješkom: „Und vor diesem Lächeln wird die Lüge nutzlos, die sie vorbereitet hat, ihre Flucht, ihr Leben.“⁴⁷⁰ Čini se da protagonističin put od maskarade linearno vodi do utjelovljenja marionete njezina muža. Njegova ljubav stoji i pada s Anitinim nekonzumiranim aspektima, koji su uopće omogućili konstrukciju njezina subjektiviteta.⁴⁷¹ Njezina sve veća deindividualizacija u noveli se artikulira sve češćom upotrebom imenice „žena“ na račun njezina imena, a ta je tendencija u suprotnosti sa sve češćim spominjanjem vlastita imena njezina muža.⁴⁷²

Peer iz perspektive znanstvenika/promatrača analizira njezino golo tijelo i percipira promjene koje razotkrivaju njezinu tajnu. Njihova komunikacija i dalje je svedena na izmjenu simboličkih znakova i poruka, pa on indirektno otkriva da je uočio njezinu trudnoću: „‘Schön bist du, Anita’, wiederholte er, und sein Lächeln kam in seine Stimme. ‘Auch das weißt du’, antwortet die Frau leise.“⁴⁷³ Anita se osjeća potpuno ogoljenom kad shvaća da je on spoznao posljednju i najvažniju tajnu njezina

468 „Sve će pasti u njegove ruke i morat će živjeti u njegovoj radnoj sobi pod njegovim osmijehom.“ Isto, str. 247.

469 „Ne možeš ništa sakriti od onoga koji ne postavlja pitanja.“ Isto, str. 247.

470 „I pred tim osmijehom, postaje beskorisna laž koju je pripremila, njezin bijeg, njezin život.“ Isto, str. 247.

471 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 243.

472 Isto, str. 243.

473 „‘Lijepa si, Anita’, ponovio je, a u glasu mu se pojavio osmijeh. ‘I to znaš’, tiho odgovara žena.“ Mela Hartwig, „Das Kind“, str. 248.

života pa pokušava uspostaviti ravnotežu insinuirajući da dijete nije njegovo. Čini se da iza maske muževnosti prvi put proviruje slabost kad je Peer moli da zaustavi svoju provokaciju: „Sprich das nicht aus, bat Peer, und seine Stimme war wie verwandelt, nachgiebig und weich. Anita begriff, daß er in diesem Augenblick ihr Leben in ihre Hände zurückgab [...].“⁴⁷⁴ U toj sceni žena prvi put osjeća da je ponovno uspostavila moć (samo)kontrole i brani svoju poziciju verbalnom agresijom: „Ich will es nicht gebären. Ich will dir kein Kind gebären. [...] Ich hasse dieses Kind, heute schon, ich werde es nie lieben können, wie ich dich nicht liebe.“⁴⁷⁵ Protagonistica svojom artikulacijom mržnje, ali prije svega zahvaljujući (tipično) muškom strahu od dvojbena očinstva, nakratko uspostavlja dominaciju. Međutim, opet dolazi do repozicioniranja njihovih uloga kad muškarac samouvjereno tvrdi da zna sve o njezinu životu, čak i ono što je ona smatrala svojom najintimnijom tajnom. Peer stabilizira svoje vodstvo u igri kad okrutno raskrinkava njezinu posljednju masku argumentirajući da ona mora postati majka iako se željela osloboditi ploda. Anita se iz varljive pozicije moći odjednom nađe u apsolutno submisivnu položaju i verbalizira svoju dezorijentiranost:

‘Du spielst mit mir’, schreit die Frau außer sich. ‘Du bist kein Mensch. [...] Gegen dich gibt es keine Waffe und kein Gebot. Ich weiß nicht, was du bist. Ich weiß gar nichts mehr. Mein Gehirn ist eine Wunde, mein Herz ist eine Wunde. Ich weiß nicht, wer du bist.’⁴⁷⁶

Junakinja artikulira svoje traumatsko iskustvo u odnosu s muškarcem čiji stvarni identitet ne može dokučiti. On za nju predstavlja nerješivu zagonetku pa se umjesto razumom, koristi ženskom intuicijom u pokušaju interpretacije njegove (psihopatološke) ljubavi. Njezina frustracija koja nastaje kao rezultat takve konstelacije prenosi se na

474 „Nemoj to govoriti“, molio je Peer, a glas mu je bio preobražen, popustljiv i blag. Anita je shvatila da je on u tom trenutku vraćao njezin život u njezine ruke [...].“ Isto, str. 248.

475 „Ne želim ga roditi. Ne želim ti roditi dijete. [...] Mrzim ovo dijete, već danas, nikad ga neću moći voljeti kao što ne volim tebe.“ Isto, str. 248.

476 „Igraš se sa mnom“, vrištala je žena izvan sebe. ‘Ti nisi čovjek. [...] Protiv tebe nema oružja ni propisa. Ne znam što si ti. Ne znam više ništa. Moj mozak je rana, moje srce je rana. Ne znam tko si ti.’“ Isto, str. 249.

majčinstvo, a time i na (institucionalnu) razinu rodni i etičkih normi konzumerističkog/kapitalističkog društva.

Protagonistica mijenja svoj životni stil i umjesto bogata društvenog života bira (samo)izolaciju i samoću. Iako u sebi nosi novi život, intenzivno razmišlja o smrti koja predstavlja simbolički, ali i stvarni izlaz iz njezine submisivne pozicije. Anita na početku skriva trudove od svog muža što se može interpretirati kao još jedan pokušaj uspostavljanja (samo)kontrole. Pred jutro više ne može skrivati tajnu jer njezino tijelo verbalno i neverbalno reagira na porođajni bol. U noveli se ekspresionističkim stilom opisuje proces rađanja kroz koji prolazi žensko tijelo; iako se to izričito ne spominje, može se zaključiti da porod završava carskim rezom. Tim činom potvrđuje se Anitina distanca prema majčinstvu; prvorodenog sina donosi na svijet dok je pod narkozom, dakle u besvjesnu stanju, pa muž/otac ima privilegiranu ulogu roditelja koji prvi uspostavlja fizičku i emocionalnu vezu s djetetom. U noveli se literarizira potencijalna obiteljska idila; nakratko se čini da u toj paralelnoj stvarnosti dijete rješava sve dotadašnje konflikte i stvara harmonične odnose između bračnih partnera/roditelja. Otvara se horizont očekivanja u kontekstu idealiziranog raspleta radnje koji omogućava neutralizaciju svih negativnih/patoloških utjecaja i konačno ujedinjenje likova u idealu ljubavi. Međutim, ta se iluzija u tekstu ubrzo rasplinjuje u dijalogu između partnera koji kulminira u Peerovu referiranju na mržnju i bol kao neraskidivu dijelu njihova (su)života.

Čini se da Anita samovoljno mijenja svoj identitet iz depersonalizirane žene u majku kad od muža traži oprost jer još uvijek ne osjeća ljubav prema djetetu. On je suptilno ucjenjuje pokazujući da se potpuno identificirao s ulogom oca: „Das Kind und ich sind eins, Anita, antwortet er. Vergiß das nicht.“⁴⁷⁷ I dok je u svim prijašnjim sukobima između partnera Peer uvijek reagirao verbalnim i neverbalnim afirmiranjem/potvrđivanjem svoje ljubavi prema njoj, on prvi put priznaje da njegova ljubav nije bezuvjetna, ali jednako tako potvrđuje i svoje

477 „Dijete i ja smo jedno, Anita“, odgovara. ‘Ne zaboravi to.’“ Isto, str. 251.

muško/očinsko vlasništvo nad djetetom. Anita artikulira pokušaj uspostavljanja obiteljske harmonije kao izlaza iz dotadašnjega patološkog odnosa: 'Wir sind eines in diesem Kinde', sagt die Frau leise. Peer sieht sie nachdenklich an: 'Du und das Kind müssen eins werden, Anita, damit ich dich lieben kann, wie ich das Kind liebe.'⁴⁷⁸ Nakon dugog bježanja od muževe ljubavi koju je percipirala kao toksičnu, protagonistica je prvi put prihvaća bez obzira na sve njezine devijantne oblike. Ona stoga traži legitiman odgovor na pitanje na koji način muškarac/muž voli ženu/suprugu i dijete/sina, pa ga ispituje o oblicima i/ili disproporciji njegove ljubavi. Peerov ambivalentan i zamaskiran odgovor potvrđuje da on preuzima (svjetonazorski uvjetovani) identitet oca i patrijarha: „Wie du mir gehörst, Anita, so liebe ich dich. Das Kind gehört mir, bedingungslos.“⁴⁷⁹ Na njegovo očitovanje bezuvjetne ljubavi prema djetetu koje mu pripada i uvjetovane ljubavi prema ženi koju ima ambiciju posjedovati, Anita odgovara: „Ich bin nicht Blut von deinem Blute, Peer.“⁴⁸⁰

Koristeći se metaforom krvi ona poručuje da njegovo apsolutno vlasništvo nad njom nije spojivo s njezinim moralnim integritetom i stoga može rezultirati samo devijantnim oblicima ponašanja. Njezino očitovanje ujedno je i posljednji pokušaj uspostavljanja autonomnog odnosa prema životu, odnosno konstruiranja svojevrsna subjektiviteta. Peerov odgovor razotkriva njegovu masku iza koje se krije psihopatska opsjednutost kontrolom i parafilija: „Wie du mich hassest, muß ich dir wehe tun.“⁴⁸¹ Anita stoga na kraju mora prihvatiti realnost da dijete neće promijeniti njihov patološki odnos: „So müssen wir weiterleben wie bisher?“, fragt die Frau verzweifelt. Beide schweigen.“⁴⁸²

478 „Mi smo jedno u ovom djetetu“, tiho kaže žena. Peer je zamišljeno gleda: 'Ti i dijete morate postati jedno, Anita, da te mogu voljeti kao što volim dijete.'“ Isto, str. 251.

479 „Onako kako mi pripadaš, Anita, tako te i volim. Dijete pripada meni, bezuvjetno.“ Isto, str. 252.

480 „Ja nisam krv tvoje krvi, Peer.“ Isto, str. 252.

481 „Kako me mrziš, moram te povrijediti.“ Isto, str. 252.

482 „Znači, moramo nastaviti živjeti kao prije?“, očajno pita žena. Oboje šute.“ Isto, str. 252.

Može se zaključiti da je u toj posljednjoj sceni, u kojoj se protagonisticu ne naziva vlastitim imenom, već označava općom imenicom žena, utvrđivanje standardiziranih rodni uloga dovedeno do apsurd. Odnos muškarca i žene, zarobljen u normama građanskih heteroseksualnih rodni konstrukcija, ne može se strukturirati ni na koji drugi način osim na temelju moći i muževe kontrole.⁴⁸³ Takva konstelacija partnerskih odnosa koju simbolizira šutnja između muškarca i žene, ne budi optimizam i nipošto ne najavljuje harmoničan kraj, već naprotiv, otvara mnoga uznemirujuća pitanja o (ne)promjenjivim odnosima i normama.

483 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 243.

9. Roman *Das Weib ist ein Nichts* (Žena je jedno ništa)

U romanu *Das Weib ist ein Nichts*⁴⁸⁴ tematizira se pitanje konstelacije institucionalne i izvaninstitucionalne moći u „zlatnim dvadesetima“.⁴⁸⁵ U fokusu se nalazi rodna podjela društvenih uloga koja nadilazi socijalne okvire i u različitim oblicima, pa i kroz fenomen kulturološkog naslijeđa, nastavlja egzistirati paralelno s novim politikama. Ništavnost jednoga ženskog života najavljena u samom naslovu romana, junakinjino uzaludno prilagođavanje i (ne)opiranje muškoj dominaciji, njezina potraga za identitetom i njezin tragičan kraj, upućuju na zaključak da je kultura tog razdoblja, usprkos demokratskim promjenama, ženama pružala tek iluzornu mogućnost konstrukcije autonomna identiteta. Iza prvog sloja romana koji se može iščitati kao priča o uzaludnoj egzistenciji jedne žene, roman Mele Hartwig sadrži skriveni narativni sloj koji analitički oštro zadire u tkivo jedne dominantno maskuline kulture.⁴⁸⁶ Šesnaestogodišnja Bibiana, glavna protagonistica romana, po svojim vanjskim karakteristikama predstavlja tzv. novu ženu što se reflektira u njezinu androgenom izgledu⁴⁸⁷, ali i u sposobnosti snalaženja u vanjskoj sferi života. Usprkos tomu, junakinja ostaje zarobljena u muškoj projekciji ženstvenosti i motivirana željom za ljubavi, bliskosti i priznanjem,

484 Ovo poglavlje djelomično je već objavljeno u: Eldi Grubišić Pulišelić, „‘Žena je jedno ništa’ Mele Hartwig: Feminizam u književnom narativu postimperijalnog naslijeđa“. *Književna smotra*, 188, 2 (2018), str. 95-103.

485 Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 222-223.

486 Suvremenici su njezin roman tumačili kao kritiku ženskoga karaktera. Friedrich Lorenz nazvao ga je 1929. „ženskim romanom protiv žene“. Usp. Bettina Fraisl, „Nachwort.“ U: Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, Graz/Beč, 2002., str. 177-189, ovdje str. 177.

487 Alfred Pfoser, „Verstörte Männer und emanzipierte Frauen. Zur Sitten- und Literaturgeschichte der Ersten Republik“, str. 208.

preuzima svaki identitet koji za nju konstruiraju muškarci. Bibianina životna priča zato se može nazvati mitskom pričom o ženi koja kreće u potragu za svojim stvarnim identitetom, ali umjesto pronalaska vlastita koncepta i smisla života, preuzima višestruke identitete koje joj nameću muškarci u koje se redom beskompromisno zaljubljuje.⁴⁸⁸ Junakinja je žena koja ne nalazi odgovor na pitanje o statusu vlastita subjektiviteta i stoga ostaje jedno „ništa“.⁴⁸⁹

Protagonistica je biće bez prošlosti, samopouzdanja, vlastitih vrijednosti i vlastitih želja, ona preuzima sve oblike koje joj nameće dominantna maskulina moć, potpuno se podređuje toj moći i time naizgled potvrđuje Weiningerovu teoriju o ženi koja je ništa. „Die Frauen sind die Materie, die jede Form annimmt. [...] Das Weib ist nichts, und darum, nur darum kann es alles werden [...]“⁴⁹⁰ Njezina tragična i bizarna smrt na kraju intenziviraju dojam uzaludnosti jedne egzistencije i naizgled potvrđuju da je „žena jedno ništa“. Mnogi su književni kritičari iz razdoblja u kojemu je roman objavljen stoga ostajali zbunjeni Bibianinom pričom, vidjevši često u njoj autoričinu potvrdu Weiningerove teorije, roman jedne žene protiv žena.⁴⁹¹ Međutim, promjenom perspektive dolazi se do drukčijeg zaključka: „žena je jedno ništa“ jer su je manje ili više suptilni mehanizmi patrijarhalne kulture uvjerali u to, konstruirali svoju istinu, potkrijepili je teorijama i znanstvenim zaključcima, kao i inzistiranjem na tradicionalnim modelima ponašanja. Stoga se naslov romana može tumačiti i kao autoričina argumentacija „Weiningerom protiv Weininger“.⁴⁹² Bibiana je zato osuđena na neuspjeh, ona nema moralni integritet potreban da bi se oduprla patrijarhalnoj/muškoj

488 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 247.

489 Petra Maria Wende, „Eine vergessene Grenzgängerin zwischen den Künsten: Mela Hartwig 1893 Wien – 1967 London“, *Ariadne*, 31 (1997), str. 32-38, ovdje str. 35.

490 „Žene su materija koja preuzima svaki oblik. [...] Žena je ništa i zato, samo zato može postati sve.“ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle Untersuchung*, Beč, 1908., str. 399.

491 Usp. Bettina Fraisl, „Nachwort.“ U: Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 177.

492 Ulrike Stamm, „Die ‘Nullität’ der Frau und der Einspruch gegen das autonome Subjekt. Mela Hartwigs Roman ‘Das Weib ist ein Nichts’“. U: Julia Freytag; Alexandra Tacke (ur.), *Bubiköpfe und Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*, Köln, 2001., str. 57-69, ovdje str. 64.

moći i usprkos svim svojim kvalitetama, ostaje tek „jedno ništa“ u maskulinom svijetu. U toj kulturi muškarci su stvaraoci, revolucionari, znanstvenici i umjetnici, dok za ženu preostaje tek mjesto njihove pratilje. Ili kako je to definirao Weininger: „Es ist das Verhältnis von Mann und Weib kein anderes als das von Subjekt und Objekt. Das Weib sucht seine Vollendung als Objekt.“⁴⁹³ Za razliku od teorija u kojima se ženu definira kao inferiornu⁴⁹⁴, u to doba ne postoje teorije koje kulturološke norme povezuju s rodnim ulogama i kritički se odnose prema građanskom idealu žene. Hartwig, čak i iz perspektive današnjeg čitatelja, na vrlo radikalno i kritički oštar način pokazuje žensku stvarnost „zlatnih dvadesetih“ i njezin se diskurs nesumnjivo može definirati kao feministički.

Iako se muškarci na koje Bibiana na svom putu nailazi razlikuju po svom podrijetlu, zanimanju i socijalnom statusu, uzorci njihova ponašanja prema ženi zapravo su identični. Konstelacija moći također se uvijek pokazuje kao slična ili jednaka: muškarci imaju određene, pozitivno ili negativno konotirane funkcije u društvu, oni stvaraju paralelne svjetove ili umjetničke kreacije, oni upravljaju novcem, politikom i gospodarstvom ili se postavljaju kao vođe u borbi za društveni napredak.⁴⁹⁵ Bez obzira na svoje talente, Bibiana kao žena uvijek ostaje izvan tih struktura moći i u opreci femininost/maskulinost preuzima ulogu objekta. Dolazi do ponavljanja istog modela ponašanja, gotovo identičnih mehanizama s kojima se protagonistica kao žena predaje i odriče svog identiteta, dok je muškarci prisvajaju i potpuno podređuju sebi.⁴⁹⁶ Svi njezini muškarci do kraja romana ostaju bezimeni, naziva ih se ovisno o njihovom zanimanju kao dominantnoj crti identiteta: avanturist, glazbenik, bankar i radnik. U svakoj od tih veza Bibiana potpuno ili djelomično mijenja svoje ime jednako kao što mijenja svoj identitet,

493 „Odnos muškarca i žene jest odnos subjekta i objekta. Žena traži svoje ispunjenje kao objekt.“ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle Untersuchung*, str. 396.

494 Evelyn Fast, *Das Frauenbild der 20er Jahre – Literarische Positionen von Irmgard Keun, Marieluise Fleißer und Mela Hartwig*, str. 83.

495 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 248.

496 Isto, str. 248.

sukladno njihovim željama i potrebama: „Ich habe so viele Gesichter in meinem Gesicht.“⁴⁹⁷

U prvom poglavlju romana skicira se portret glavne junakinje koja stoji pred ogledalom kao da u vlastitu odrazu traži odgovore o svom identitetu.⁴⁹⁸ Bibiana radoznalo promatra crte vlastita lica, svoje ruke koje s radošću definira kao „kraljevske“ i napokon skida svu odjeću sa sebe da bi nastavila promatrati svoje golo tijelo: „Um das Orakel zu vollenden, entkleidete sie sich endlich und bot ihren Körper nackt dem Spiegel als Beweis dafür an, daß ihr Ehrgeiz stärker war als ihre Eitelkeit.“⁴⁹⁹ Njezino tijelo opisano je kao androgino i time u skladu s idealom ženske ljepote tog razdoblja: „Sie war nur mittelgroß, hatte schmale Hüften und eine verkümmerte Brust. Sie war gebrechlich mager. Aber sie war erst sechzehn Jahre.“⁵⁰⁰ To je jedina scena u romanu u kojoj se pojavljuje majka glavne junakinje i demonstrira krajnje neemocionalni, nemajčinski i zapravo neprijateljski odnos prema njoj. U kratkom dijalogu između majke i kćeri do izražaja dolazi sav apsurd idealizirane slike majčinske/feminine požrtvornosti i bezuvjetne ljubavi literarizirane u mnogim djelima 19. i 20. stoljeća.⁵⁰¹ Majka svoju kćer naziva kurvom kad je zatekne голу pred ogledalom, a njezino moraliziranje i zgražanje nad slikom gologa ženskog tijela dobiva svoj apsurdni nastavak u dijalogu u kojemu Bibiana želi saznati tajnu o svome ocu. Time se otkriva da je protagonistica izvanbračno dijete opterećeno

497 „Ja imam toliko lica u svome licu.“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, Graz /Beč, 2002., str. 9.

498 Markus Reitzenstein, „‘Mein Gesicht ist abenteuerlich vielfältig.’ Scheiternde weibliche Identitätsentwürfe in Mela Hartwigs Roman ‘Das Weib ist ein Nichts’“, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 239 (2023), str. 39-46, ovdje str. 40.

499 „Kako bi dovršila proročanstvo, konačno se razodjenula i svoje nago tijelo prinijela ogledalu kao dokaz da je njezina ambicija jača od taštine.“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 8.

500 „Bila je tek srednje visine, s uskim bokovima i zakržljanim prsima. Bila je krhko mršava. Ali imala je samo šesnaest godina.“ Isto, str. 8.

501 Vidi opširnije: Annette Kliewer, *Geistesfrucht und Leibesfrucht. Mütterlichkeit und weibliches Schreiben im Kontext der ersten bürgerlichen Frauenbewegung*, Pfaffenweiler, 1993., str. 26-27; Urte Helduser, „‘Hoffnungslose Geschlechter.’ ‚Unfruchtbarkeit‘ als Pathologie der Moderne um 1900“. U: Ursula Pasero; Anja Gottburgsen (ur.), *The Nature of Gender- The Gender of Nature*, Opladen, 2002., str. 319-333.

misterijom svog podrijetla, dok njezina majka odbija otkriti istinu usprkos tomu što je jedina instancija koja posjeduje tu moć. Jedini podatak koji joj otkriva o biološkom ocu jest tvrdnja da je bio častan čovjek: istina s kojom Bibiana ne može ništa započeti i ujedno dokaz da majka svojom tajnom pokušava obraniti vlastitu čast. Sukob između majke i kćeri produbljuje se majčinim optužbama za nemoralno ponašanje zbog stalnih večernjih izlazaka, što ukazuje na individualno i kolektivno licemjerje. Žena koja je kao „prirodna majka“ i sama bila izložena socijalnoj diskvalifikaciji i moraliziranju, nastoji zamijeniti uloge i na svoju kćer projicira status žrtve. Takva konstelacija pokazuje svjetonazor društva koji se odražava i u odnosima na relacija majka – kći, ali i sukreira ozračje traumatizirajuće samoće, osjećaja napuštenosti i izloženosti negativnim tendencijama koji će odrediti Bibianinu budućnost. Nakon sukoba s majkom za koji se može zaključiti da je samo kulminacija disfunkcionalnog odnosa prožeta konfliktima i nerazumijevanjem, protagonistica zauvijek odlazi iz svog doma.

Prvi muškarac na kojega Bibiana nailazi na svome životnom putu u romanu se identificira kao avanturist. U opisu njegova podrijetla i društvenog statusa on se definira kao čovjek bez imena, doma i domovine, kao neželjeno dijete koje je majka na putovanju ostavila kao nepotrebnu prtljagu:

Er hatte kein Vaterland, er hatte keinen Namen. Seine Mutter hatte ihn auf der Durchreise durch Frankreich geboren, seine Geburt dauerte von Basel bis Paris. Sie vergaß ihn in dem Coupé, das sie zur Gare St. Nazaire brachte. Der Kutscher lieferte ihn im Findelhaus ab.⁵⁰²

Ta činjenica zauvijek će obilježiti modele njegova ponašanja, pa će kao trinaestogodišnjak napustiti imućne roditelje/posvojitelje i odbaciti konvencionalni način života da bi se „bacio u vlastiti život“⁵⁰³. Njegov identitet konstruira se na temelju tendencije za avanturističkim načinom života koji simbolizira apsolutnu pobunu protiv građanskog

502 „Nije imao domovinu, nije imao ime. Majka ga je rodila na putu kroz Francusku, njegov porod trajao je od Basela do Pariza. Zaboravila ga je u kupeu koji ju je odvezao na Gare St. Nazaire. Kočijaš ga je dopremio u dom za nahoćad.“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 10.

503 Isto, str. 10.

sustava vrijednosti. Avanturist stoga sve do svoje tragične smrti ostaje čovjek koji egzistira izvan okvira onoga što se percipira kao normalnost. U tom svjetlu treba promatrati njegov odnos s Bibianom, mladom djevojkom koju slučajno susreće u životnoj fazi u kojoj, iako još fizički mlad i u naponu snage, osjeća egzistencijalnu dosadu koju više ne može prevladati/kompenzirati/neutralizirati putovanjima i seksualnim vezama s bezbrojnim ženama. Stoga Bibiana postaje više od projekta: ona je objekt koji zrcali pokušaj avanturistove samospoznaje, njegov *modus operandi* u potrazi za smislom vlastita života. On u njoj prepoznaje sindrom irelevantnosti od kojeg i sam boluje pa je bira za „suputnicu svom demonu“⁵⁰⁴.

Protagonistica kao biće bez stvarna identiteta samo prelazi iz ruku autoritarne majke u ruke beskrupuloznog manipulatora koji preuzima kontrolu nad njezinim životom. Ona mu se odmah potpuno predaje, duhovno i tjelesno: „In einer einzigen Nacht meielten seine zrtlichen Hnde diesen zuckenden Krper zu seinem willenlosen Geschpf.“⁵⁰⁵ Bibiana se nakon noći provedene s njim budi u vlaku, iznenađena novim okolnostima i zapanjena pejzažom kroz koji putuje. To se putovanje vlakom može promatrati u kontekstu literarizacije protagonističina životnog putovanja koje će obilježiti promjene, nestabilnost i otuđенost. Avanturist/prvi muškarac od samog se početka postavlja superiorno u tom odnosu i samostalno odlučuje o junakinjinim potrebama ili njezinu pravu na odgovore i istinu. On reagira šutnjom na njezino optovano pitanje o odredištu njihova putovanja te time demonstrira svoju maskulinu/dominatnu moć: „Ihren Fragen nach dem Ziel der Reise wich er aus, denn sie hatte nur das eine: Bibiana an das rasende Tempo seines Lebens und an alle Wechselflle seiner Launen zu gewhnen.“⁵⁰⁶ Početak veze s avanturistom za protagonisticu označava potpuni prekid s dotadašnjim životom. On u „jednome glavnom gradu“⁵⁰⁷ stvara

504 Isto, str. 10.

505 „U jednoj jedinoj noći, njegove njene ruke isklesale su njezino tijelo u stvorenje bez vlastite volje.“ Isto, str. 11.

506 „Izbjegavao je njezina pitanja o cilju putovanja jer je imao samo jedan: priviknuti Bibianu na bjesomućni tempo njegova života i na sve nestalnosti njegovih raspoloženja.“ Isto, str. 11.

507 Isto, str. 12.

pretpostavke za provođenje svoga skrivenog cilja: unajmljuje stan koji potom luksuzno oprema, zapošljava posluhu i Bibiani kupuje skupocijenu garderobu. Ona je u cijelom tom procesu samo pasivni promatrač, više prestrašena nego fascinirana bogatstvom koje je iznenada okružuje. Simbolično joj avanturist upravo sedmog dana, čime se Hartwig referira na biblijsko stvaranje svijeta,⁵⁰⁸ zapovijeda da od tog trenutka mora preuzeti novi, isključivo za nju kreirani identitet. Bibiana preuzima ulogu bogate Ruskinje, izvanbračne kćeri, dok avanturist u toj predstavi glumi njezina zakonska skrbnika. Pokazuje se da je Bibiana za njege samo projekt: on joj daje novo ime, novu nacionalnost, genealogiju, čak i novi materinski jezik.

‘Du wirst Russisch lernen’, fuhr er fort. ‘Du wirst Tag und Nacht arbeiten, weil du diese Sprache binnen längstens drei Monaten perfekt beherrschen mußt, und du wirst dir angewöhnen, deine eigene mit einem kleinen fremden Akzent zu sprechen. Du wirst außerdem ein wenig Französisch und Englisch lernen. Du hast nur die Wahl, diese drei Monate, die ich dir bewillige, gut anzuwenden, oder wir werden beide nach Ablauf dieser Frist als Schwindler verhaftet sein.’⁵⁰⁹

Transformacija koju od nje zahtijeva toliko je radikalna da se protagonistica, prestravljena i užasnuta ulogom koju joj nameće, u početku pokušava oduprijeti njegovim kriminalnim planovima. Međutim, njezin pokušaj pobune od početka je osuđen na propast jer muškarac/manipulator lako pronalazi riječi kojima lomi njezinu volju. Avanturist se s lakoćom uspijeva nametnuti kao vrhovna instancija znanja, životnog iskustva i mudrosti i impresionirati glavnu junakinju ispraznim frazama o sjajnoj budućnosti koju joj nudi: „Dein Herz soll das Herz dieser Stadt, mehr noch, das Herz Europas, noch immer zu wenig, das Herz der Welt sein.“⁵¹⁰ On samouvjereno govori o stvarima koje ona istinski

508 Slično kao u noveli *Die Hexe (Vještica)*, gdje redovnici pripremaju za slavlje šest dana, dok sedmog dana protagonisticu uvode u svečanu prostoriju.

509 „Naučit ćeš ruski“, nastavio je. ‘Radit ćeš danonoćno jer ovaj jezik moraš savršeno savladati u roku od najviše tri mjeseca i steći ćeš naviku svoj govoriti s malo stranog naglaska. Također ćeš naučiti malo francuskoga i engleskoga. Tvoj je jedini izbor dobro iskoristiti tri mjeseca koja sam ti dao, ili ćemo na kraju ovog razdoblja oboje biti uhićeni kao prevaranti.’“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 13.

510 „Tvoje bi srce trebalo biti srce ovog grada, više od toga, srce Europe, još uvijek premalo, srce svijeta.” Isto, str. 14.

ne razumije, ali do nje dopire zavodljivi zvuk njegovih riječi koje padaju na plodno tlo duboko zatomljene ambicije.

Prvi muškarac time se potvrđuje kao beskrupulozni manipulator koji dobro poznaje mehanizme kojima može utjecati na svijest jedne mlade žene. Njegov je utjecaj stoga prikazan kao hipnotizirajući: „Bibiana lächelte verzückt, schwankte, von dem Fieber seiner Stimme ergriffen, wie trunken hin und her.“⁵¹¹ Protagonistica upada u neko stanje bunila opijena njegovim riječima i njegovim obećanjima o sjajnoj budućnosti koja je čeka. Njegov je pristup vrlo kompleksan i temelji se na različitim tehnikama poput laskanja, korištenja njoj nerazumljivih izraza i konstrukcija, kombiniranih prijetnjama policijom i zatvorom. On preuzima ulogu režisera u svojevrsnome špijunskom trileru koji postaje junakinjina novokonstruirana stvarnost. Prošlost i sadašnjost isprepliću se i istovremeno poništavaju u realizaciji njegova monstruo- zna plana pa se siromašna austrijska djevojka Bibiana transformira u rusku plemkinju Nastasju: „‘Was bedeutet in diesem gigantischen Entwurf deines Lebens diese kleine Korrektur deiner Geburt?’“⁵¹² U romanu se više puta naglašava da avanturist na Bibianu djeluje kao hipnotizer čije zapovijedi bespogovorno izvršava u polusvjesnu stanju. Hartwig se u tom kontekstu referira na polazište Freudovih istraživanja u kojima je „liječenje funkcionalnih psihičkih poremećaja s pomoću sugestije i hipnoze“ imalo važnu ulogu.⁵¹³ Hipnoza u romanu označava avanturistovu/muškarčevu moć koju ostvaruje utjecajem na vezu između Bibianina/ženskog svjesnog i podsvjesnog dijela uma, ali i dodatno mistificira njegov lik: „Da befahl er: ‘Du bist müde. Geh schlafen.’ ‘Schlafen,’ wiederholte Bibiana verständnislos. ‘Schlafen.’ Ging dem Worte nach, bis an ihr Bett, ließ sich von der Zofe entkleiden, schlief

511 „Bibiana se ekstatično smješkala, njišući se naprijed-natrag kao pijana, obuzeta groznicom njegova glasa.“ Isto, str. 14.

512 „Što u gigantskoj konstrukciji tvog života znači mala korektura tvog rođenja?“ Isto, str. 15.

513 O tumačenju Freudovih istraživanja vidi opširnije: Jean-Michel Quinodoz, *Freud lesen. Eine chronologische Entdeckungsreise durch sein Werk*, Gießen, 2011.

ein.“⁵¹⁴ Bibiana uspijeva u kratkom roku savršeno ovladati ruskim jezikom, ali s lakoćom usvaja i nove norme ponašanja i toliko se uživljava u svoju ulogu da se i njezino lice mijenja i dobiva azijske crte. Ne bez ironije Hartwig pokazuje potpunu transformaciju „jednog ništa“ u „drugo ništa“, kao što će to pokazati razvoj događaja. Avanturist je fizički i psihički priprema za špijunsku misiju i upravo lakoća s kojom prisvaja njezinu sadašnjost i budućnost potvrđuje tezu da ona za njega predstavlja samo objekt: „‘Wer eine Mission hat, Nastasja, muß auf sein Leben verzichten.’“⁵¹⁵

U Bibianinu životu pojavljuje se još jedan muškarac, ruski student koji postaje njezin učitelj da bi se postigao (ne)mogući cilj. Avanturist od njega zahtijeva da u relativno kratkom vremenskom razdoblju neobrazovanu austrijsku djevojku preobrazi u privilegiranu rusku nasljednicu pa se u roman upleću elementi pigmalionskog motiva.⁵¹⁶ Bizarnost cijele situacije dodatno se zrcali u uvjetima na koje student pristaje: dok je nagrada za pozitivni ishod eksperimenta brodska karta za bijeg u Ameriku, kazna za neuspjeh jest smrt. Za Bibianu nastupa razdoblje iscrpljujućih poduka iz ruskog jezika i kulture koji poprimaju elemente ispiranja mozga.⁵¹⁷ Poduka traje gotovo cijeli dan i nastavlja se dok je ona u besvjesnu stanju; kad junakinja od iscrpljenosti zaspi, avanturist pušta rusku glazbu da bi utjecao na njezinu podsvijest. Protagonistica se pokazuje kao iznimno zahvalan materijal za oblikovanje pa u potpunosti preuzima identitet bogate ruske nasljednice. Hartwig ironizi-

514 „Zatim je naredio: ‘Umorna si. Idi na spavanje.’ ‘Na spavanje’, ponovila je Bibiana bez razumijevanja. ‘Na spavanje.’ Slijedila je njegove riječi do svoga kreveta, pustila služavku da je razodjene i zaspala.“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 15.

515 „Onaj tko ima misiju, Nastasja, mora se odreći svog života.“ Isto, str. 14.

516 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 253.

517 „Ovaj naziv, zapravo obuhvaća niz edukativno-propagandnih metoda i postupaka, koji se od uobičajenih edukativnih i propagandnih metoda razlikuju po tome što se ne ide samo za tim da primaoci propagande tek modificiraju i izmijene neke svoje stavove nego i za tim da izmijene čitavu strukturu ličnosti. To znači da je cilj ‘inspiranja mozga’ postići da individua kompletno napusti svoje dotadašnje stavove, uvjerenja, vrednote itd., da izmijeni čak i svoje karakterne osobine, te da ‘prihvati’ one stavove i osobine koje propagandist želi.“ Usp. Mladen Zvonarević, „*Inspiranje mozga* i primjer obrade psihokriminogenog ponašanja pojedinca delikventa“, *Revija za sociologiju*, 5, 3 (1975), str. 26-36, ovdje str. 26.

ra i do apsurdna dovodi mogućnost nasilne transformacije jedne žene; njezina je (pod)svjesna identifikacija s ulogom toliko snažna da u zrcalu opaža kako joj lice mijenja svoju fizionomiju i poprima slavenske karakteristike.

Između ruskog studenta i protagonistice, dvoje mladih ljudi koji su, svatko na svoj specifičan način, žrtve avanturistove zločinačke ambicije, razvija se bliskost i oni postaju ljubavnici. Iako je depersonalizirana Bibiana, uvjerena u to da je uspjela sačuvati svoju tajnu i time djelić sebstva, avanturist svojom sarkastičnom primjedbom otkriva da je čitavo vrijeme znao za njihovu vezu: „Wir haben seine Dienste, meine ich nur, mit der sehr beträchtlichen Summe, dem Schiffsbillett, dem falschen Paß und deinem Körper dazu ein wenig überzahlt.“⁵¹⁸ On time demonstrira svoju apsolutnu moć nad njezinim tijelom kojim može trgovati po potrebi i do apsurdna dovodi svoje prijašnje ljubavne izjave. U tom kontekstu njihov odnos pokazuje sličnosti s protagonistima iz novele *Das Kind (Dijete)*, muškarac paradoksalno potvrđuje svoju moć nad ženom dopuštajući da drugi muškarci posjeduju njezino tijelo. Zahvaljujući manipulaciji kojoj je sustavno podvrgava, Bibianini osjećaji prema njemu stalno osciliraju između straha i slijepa obožavanja. Protagonistica u nekim situacijama verbalizira da se boji njegove okrutnosti, ali kao rezultat procesa depersonalizacije pokazuje potpunu submisivnost.

Nakon tromjesečne pripreme u kojoj je ruski student, jamčeći pozitivan ishod vlastitim životom, imao zadatak transformirati običnu austrijsku djevojku u rusku plemkinju, avanturistov eksperiment/projekt ulazi u novu fazu. Bibiana dobiva zadatak prvi put odigrati ulogu Natasche, odnosno javno demonstrirati naučeno znanje i vještine. Razvoj radnje u romanu otkriva da je avanturistov strateški cilj uključiti protagonisticu u špijunažu. Kao apsolutni gospodar njezina tijela i uma, njezine svijesti i podsvijesti, muškarac joj naređuje da zavede

518 „Samo mislim da smo malo preplatili njegove usluge vrlo značajnom svotom, brodskom kartom, lažnom putovnicom i tvojim tijelom.““ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 22.

šefa odjela za špijunažu i postane dvostruka špijunka: „Nicht weil dein Körper mich betrogen hat, nur weil er mir gehört, verführe ich über ihn.“⁵¹⁹

Junakinja se mora suočiti s novom realnošću u kojoj je prisiljena prostituirati se u svrhu špijunaže, čime njezino/žensko tijelo i seksualnost postaju oružje u geopolitičkim odnosima. Prihvaćajući svoju submisivnu ulogu i muškarčevu moć nad njezinim životom, ona ga ponizno moli da ne trguje njezinim tijelom:

‘Ich will für dich tun, was du verlangst, jedes Verbrechen, wenn du es willst, ich habe ja keine Wahl mehr. Ich habe kein Gehirn im Schädel, nur deinen Willen, ich habe kein Blut in den Adern, nur deinen Willen, ich habe kein Herz in der Brust, nur deinen rasenden Willen. Aber ich beschwöre dich, laß meinen Körper aus dem bösen Spiel.’⁵²⁰

U očajničkom pokušaju uspostavljanja svojevrzne moralne autonomije i integriteta, ona pokušava potencijalnim majčinstvom redefinirati funkciju svog (ženskog) tijela: „Ich will ein Kind von dir haben.“⁵²¹ Motiv potencijalnog/nerealiziranog majčinstva često se pojavljuje u književnom opusu Mele Hartwig. Gotovo sve njezine junakinje u nekom trenutku izražavaju želju ili mogućnost da postanu majke, ali samo protagonistica iz novele *Das Kind (Dijete)* u tome (iako nerado) uspijeva. Iako postoje neke sličnosti u postavkama unutar kojih brojni ženski likovi (ne)realiziraju majčinstvo, sve se protagonistice suočavaju s različitim modifikacijama patrijarhata. U tom kontekstu i motiv majčinstva poprima drukčiju simboliku i može se interpretirati kao kritičko preispitivanje dviju, po važećim rodnim normama, suprotstavljenih, iako zapravo kompatibilnih funkcija ženskog tijela.⁵²² Sukladno svjetonazoru,

519 „Ne zato što me tvoje tijelo izdalo, samo zato što mi pripada, raspolažem njime.“ Isto, str. 25.

520 „Učinit ću za tebe što god tražiš, bilo kakav zločin ako želiš, ionako više nemam izbora. Ja nemam mozak u lubanji, samo tvoju volju, nemam krvi u venama, samo tvoju volju, nemam srce u grudima, samo tvoju snažnu volju. Ali preklinjem te, ostavi moje tijelo izvan zle igre.“ Isto, str. 26.

521 „Želim imati dijete s tobom.“ Isto, str. 26.

522 Ulrike Stamm, „Die ‘Nullität’ der Frau und der Einspruch gegen das autonome Subjekt. Mela Hartwigs Roman ‘Das Weib ist ein Nichts’“, str. 59.

muško-ženski odnos percipiran je na način da (izvanbračna) seksualnost ženu pretvara u bezvrijedni objekt, dok joj majčinstvo kao jamstvo nastavka muške/patrijarhalne kulture osigurava konstruiranje subjektiviteta. Bibiana stoga avanturistu nudi dijete u zamjenu za tjelesni integritet, odnosno kao pokušaj transformacije njezine seksualnosti iz društveno neprihvatljive u prihvatljivu. Njezin pokušaj uspostavljanja promijenjenih rodnih odnosa ne može se realizirati jer avanturist, kao muškarac koji egzistira izvan građanskog etičkog sustava vrijednosti, ne pokazuje zanimanje za takvu vrstu „normalnosti“.

Kao karizmatični manipulator, muškarac opet demonstrira svoju nadmoć i nameće joj izbor lažno prikazujući tu situaciju kao dopuštenje da sama izabere svoj put. Avanturist jasno artikulira odnos majčinstva i ženstvenosti, njihovo međusobno isključivanje, odnosno nekompatibilnost unutar građanskog svjetonazora:

‘Du wirst bedenken müssen, daß du in eben dem Maße aufhören wirst, du selbst zu sein, dieses süße Nichts, das du bist. Du wirst bedenken müssen, daß du in eben dem Maße aufhören wirst, Frau zu sein, als du Mutter werden wirst, Nastasja, so ausschließlich Mutter werden, wie du heute ausschließlich Frau bist. Ich fürchte, du wirst auf mich oder auf das Kind verzichten müssen, Nastasja, und du hast die Wahl.’⁵²³

Muškarac ovom manipulacijom, odnosno izborom između seksualnosti/ljubavi i majčinstva koji joj nudi, uspostavlja potpunu hegemoniju nad junakinjinim životom. On prisvaja njezino tijelo, kontrolira njezine emocije i konstruira sve njezine (ne)realizirane identitete.⁵²⁴

Pripremajući protagonisticu za ulogu dvostruke špijunke, avanturist je psihički i fizički iscrpljuje do krajnjih granica, a potom joj nudi dvadeset i četiri sata sna u zamjenu za konzumaciju otrova, odnosno

523 „Morat ćeš razmisliti o tome da ćeš u istoj mjeri prestati biti ono što jesi, jedno slatko ništa. Morat ćeš razmisliti o tome da ćeš prestati biti žena u istoj mjeri u kojoj ćeš postati majka, Nastasja, i da ćeš postati isključivo majka, kao što si danas isključivo žena. Bojim se da ćeš se morati odreći mene ili djeteta, Nastasja, a izbor je tvoj.“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 26.

524 Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 223.

inscenirani pokušaj samoubojstva: „Wir sind der Gesellschaft lange schon eine kleine Sensation schuldig.“⁵²⁵ Njegov egoizam i beskrupuloznost ovim se zahtjevom uzdižu na novu razinu nehumanosti i zrcale sav apsurd neograničene moći koju uspostavlja. Depersonalizirana Bibiana koja je postala marionetom u njegovim rukama, poslušno ispija otrov i budi se sljedećeg dana okružena novinarima. Njezin inscenirani pokušaj samoubojstva izazove veliki publicitet, čime se u romanu naznačuje moć medija u konstrukciji lažne stvarnosti. Cijeli kontekst, radikaliziran medijskim eksponiranjem trivijalnosti, dodatno se ironizira avanturistovim planom da daljnjim akcijama dovede do poremećaja na burzi. On ne pokazuje znakove empatije prema njezinu iscrpljenu i poniženu tijelu, već joj nameće nove zadatke i naređuje joj da skрати kosu poput dječaka i počne voziti automobil da bi stekla reputaciju moderne žene.⁵²⁶ Bibiana u cijelom tom procesu zauzima ulogu objekta; ona je ne samo depersonalizirana, već i defeminizirana: „Zum ersten Mal fiel es ihr auf, daß sie für ihn keine Frau, daß sie für ihn nur ein Werkzeug war.“⁵²⁷

Usprkos njezinu submisivnu položaju, Bibiana je oslikana kao iznimno inteligentna osoba koja se izvrsno snalazi u svijetu špijunaže. Slijedeći avanturistov plan, ona postaje ljubavnica čelnog čovjeka sigurnosne službe i zahvaljujući fenomenalnoj memoriji važna karijka u cijelom projektu: „Ihr phänomenales Gedächtnis übermittelte Kolonnen von Zahlen, ganze Sätze unartikulierter Silben jeder Sprache, Chiffrenberichte von so gefährlichem Inhalt, daß man sie auch ohne Schlüssel keiner Niederschrift anvertrauen wollte.“⁵²⁸ Bibiana posjeduje fotografsko pamćenje koje joj omogućava izvrsne rezultate u

525 „Već dugo društvu dugujemo jednu malu senzaciju.“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 28.

526 Čime se približava mitskoj slici žene 1920-ih godina. Usp. Elke Kupschinsky, „Die vernünftige Nephertete. Die ‘Neue Frau’ der 20er Jahre in Berlin“, str. 168.

527 „Prvi joj je put palo na pamet da za njega nije bila žena, da je za njega bila samo instrument.“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 34.

528 „Njezino fenomenalno pamćenje prenosilo je stupce brojeva, cijele rečenice neartikuliranih slogova iz svih jezika, šifrirana izvješća s tako opasnim sadržajem da se bez ključa ne bi povjerila nijednom pisanom zapisu.“ Isto, str. 34.

savladavanju različitih zadataka, čime žena, usprkos rodnim stereotipima, pokazuje intelektualnu superiornost. Međutim, osim genijalnosti na polju učenja stranih jezika i pamćenja složenih kombinacija brojeva i slova, protagonistica pokazuje i osjećaj za moral. Kad se mora suočiti s činjenicom da neki ljudi životima plaćaju njezine špijunske aktivnosti, ona za razliku od muškog subjekta pokazuje empatiju i kajanje. Protagonistica se ne može nositi s predodžbom da je indirektno skrivila mnoge smrti, pa doživljava tešku traumu koja se manifestira kao nervni slom. Bibiana počinje preispitivati podrijetlo i oblike avanturistove moći nad njom:

‘Kann man das Liebe nennen, was mich so besinnungslos in deine Hände gibt? Ich schlafe mit andern Männern, weil du es so willst, ich erschlage, vergifte, erwürge Menschen mit meinem Mund, weil du es so willst. Ich weiß nicht, ob ich dich liebe, aber ich weiß, daß alles sinnlos werden müßte, wenn ich dich ja verliere.’⁵²⁹

Usprkos tomu što kritički preispituje predodžbu o ljubavi koja avanturistu/muškarcu služi da bi nju/ženu držao u submisivnu položaju, protagonistica potvrđuje snažnu identifikaciju s ulogom njegove suputnice. Bibiana racionalno artikulira njegov toksični utjecaj i zloupotrebu njezina tijela u misijama koje je čine suučesnicom u zločinu, ali nije u stanju konstruirati svoj subjektivitet izvan veze s njim. Stoga poslušno instrumentalizira svoje tijelo i um da bi služila njegovim/tuđim ciljevima što verbalizira kao odvojenost od sebe: „Ich lebe ja nicht mich, ich lebe – ich glaube, ich lebe dich.”⁵³⁰ Avanturist tumači podrijetlo i uzroke svoje moći, odnosno njezine nemoći: „Vielleicht weil du fürchtest, daß ich dich nicht liebe.”⁵³¹ Njihov psihopatološki odnos dobiva novu dimenziju kad Bibiana, na granici nadnaravnog, počinje percipirati njegove najskrivenije tajne: „Sie stahl ihm ja, von seinem Willen besessen, seine geheimsten Gedanken. [...] Sie verwandelte sich

529 „Može li se to što me tako izvan sebe daje u tvoje ruke nazvati ljubavlju? Spavam s drugim muškarcima jer ti tako želiš, ubijam, trujem i davim ljude svojim ustima, jer ti tako želiš. Ne znam volim li te, ali znam da bi sve postalo besmisleno kad bih te izgubila.” Isto, str. 36.

530 „Ja ne živim sebe, ja živim – ja mislim da živim tebe.” Isto, str. 36.

531 „Možda zato što se bojiš da te ne volim?” Isto, str. 36.

unmerklich in seinen lebendigen Dämon.“⁵³² Takvim razvojem radnje, fokus se usmjerava na transformaciju žene u „živećeg demona“, odnosno u neku vrstu čudovišta koje je nastalo iz psihopatološkog suodnosa muškarca/stvaratelja i žene/marionete: „Eine Figurine in meinem Spiel ist lebendig geworden. Das ist das einzige, was ich nicht vorgehen habe.“⁵³³ Ali prije nego što se potencijalna opasnost probudene i emancipirane ženske energije aktivira, dolazi do raspleta radnje koji kulminira muškarčevom smrću, odnosno samoubojstvom zbog straha od zatvora. Prije suicida po Bibianinoj koži nevidljivom tintom ispiše šifrirane poruke i na taj način posljednji put instrumentalizira njezino/žensko tijelo.

Usprkos svojim vještinama i inteligenciji, Bibiana je potpuno nekompetentna (samo)ostvariti se izvan veze s nekim muškarcem, pa stoga avanturistovu smrt doživi kao vlastitu: „Sieben Tage und Nächte lag Bibiana röchelnd in der Agonie eines fremden Todes, das Herz von zähem Entsetzen und fassungsloser Trauer vergiftet [...]“.“⁵³⁴ Za protagonisticu ljubav predstavlja žrtvovanje vlastita identiteta, što se definira prijelazom „volim te“ u „živim te“, pa zbog toga i sama mora „prestat živjeti“ da bi se uspješno odvojila od avanturista/muškarca.⁵³⁵ Nakon kratke agonije, ona se gotovo inercijom nađe u novoj vezi koja, iako bitno različita od prijašnje, također pokazuje svoj toksični potencijal. Protagonistica postaje ljubavnicom politički moćna muškarca kojeg se u tekstu naziva titulom „njegova ekscelencija“ i koji je, poput avanturista, namjerava potpuno podrediti svojoj volji: „Seine Exzellenz wollte es auf sich nehmen, die Menschen auszuwählen, mit denen sie verkehren durften, ihre Lektüre, ihre Korrespondenz, sie selbst zu überwachen [...]“.“⁵³⁶

532 Krala mu je, opsjednuta njegovom voljom, najtajnije misli. [...] Neprimjetno se pretvorila u njegova živog demona.“ Isto, str. 37.

533 „Oživjela je figurica u mojoj igri. To je jedino što nisam predvidio.“ Isto, str. 37.

534 „Sedam dana i noći Bibiana je preležala jecajući u agoniji tuđe smrti.“ Isto, str. 44.

535 Markus Reitzenstein, „‘Mein Gesicht ist abenteuerlich vielfältig.’ Scheiternde weibliche Identitätsentwürfe in Mela Hartwigs Roman ‘Das Weib ist ein Nichts’“, str. 42-43.

536 „Njegova ekscelencija htjela je na sebe preuzeti odabir ljudi s kojima se smjela družiti, nadzirati njezino čitanje, dopisivanje, nju samu [...]“.“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 45.

U fokusu radnje svakako je odnos protagonistice s različitim muškarcima koji stimuliraju njezin fleksibilni stil života, odnosno potpuno različite moduse življenja. Ona u relativno kratkom razdoblju koje se u romanu tematizira, postaje ljubavnicom velikog broja muškaraca. Njezine heteroseksualne veze mogu se podijeliti na usputne seksualne veze i četiri relevantne veze koje predstavljaju referentne točke njezina života. Prvi u nizu značajnih/sudbinskih muških likova koji se pojavljuju u romanu jest avanturist, drugi je glazbenik, treći bankar i četvrti/posljednji radnik. Zanimljivo je da samo jedan od njih, glazbenik, ne pokazuje intenciju promijeniti njezino vlastito ime. Dok ju je avanturist, uz kompletnu transformaciju identiteta, nazvao Nastasja, u vezi sa sljedećim važnim muškarcem u svome životu, glazbenikom, ona ponovno postaje Bibiana. Treći muškarac, bankar, zvat će je Bibi, dok će joj radnik dati ime Anna. Varijacijama njezina imena suprotstavlja se bezimenost muškaraca koje susreće. Određena depersonalizacija koja se time postiže pokazuje, usporedivo s Weiningerovim stavovima, mušku božansku bit⁵³⁷, što autorica nesumnjivo ironizira: „Der reine Mann ist das Ebenbild Gottes, des absoluten Etwas, das Weib, auch das Weib im Manne, ist das Symbol des Nichts: das ist die Bedeutung des Weibes im Universum, und so ergänzen und bedingen sich Mann und Weib.“⁵³⁸

Drugoga važnog muškarca, glazbenika, protagonistica upoznaje kao učitelja klavira u kući njegove ekscelencije. Bogati zaštitnik u junakinji također vidi potencijal za (re)oblikovanje po vlastitim željama, pa Bibiana opet postaje dio projekta, ali samo nakratko jer uskoro bježi iz njegove kuće s novom ljubavi svog života. Njegova ekscelencija tako neće uspjeti ostvariti svoju ambiciju i pokazat će se kao usputna instancija čija je uloga u premošćivanju različitih faza njezina života. Za razliku od avanturista, glazbenik nije opisan kao privlačan muškarac, u romanu je okarakteriziran „kao klaun s dušom mučenika“⁵³⁹, ali njegova umjetnost čini ga privlačnim i protagonisticu navodi na osjećaj

537 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 256.

538 „Muškarac je slika boga, apsolutnog nečeg, žena, također žena u muškarcu, simbol je ničeg: to je značenje žene u svemiru, tako se nadopunjavaju i međusobno uvjetuju muškarac i žena.“

Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle Untersuchung*, str. 403.

539 Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 48.

da „stoji pred vulkanom“⁵⁴⁰. Junakinja doživljava potpunu fascinaciju njegovom ličnosti; on utjelovljuje ne samo strast prema klasičnoj glazbi, već potpunu predanost erosu umjetnosti, oslobođenu materijalističkih tendencija. Iako lik glazbenika predstavlja potpuno različit tip muškarca od avanturista, razvoj radnje otkrit će neke sličnosti među njima, prije svega u odnosu prema protagonistici/ženi. Obojica će u njoj vidjeti potencijal vlastita samoostvarenja i zahtijevati njezinu depersonalizaciju da bi mogli nanovo konstruirati njezin(e) identitet(e). On je na početku podučavanja smatra netalemtiranom, pa Bibiana još jednom demonstrira svoju neobičnu sposobnost svladavanja različitih vještina: „[...] Sie haben kein Gehör, sie haben keinen Rhythmus in den Gliedern, im Blut, Sie sind unmusikalisch.“⁵⁴¹ Nakon samo dva tjedna pauze i požrtvovna vježbanja, protagonistica uspijeva ovladati sviranjem klavira jednakom lakoćom kojom je svojevremeno ovladala ruskim jezikom. S obzirom na činjenicu da je junakinja, tijekom glazbenikove odsutnosti, idealizirala njegovu pojavu, dolazi do suočavanja nerealističke slike s njegovim stvarnim fizičkim izgledom:

„[...] fühlte sich Bibiana so schmerzhaft enttäuscht von der quälenden Diskrepanz zwischen seinem Äußeren, das sie einfach vergessen hatte, und seinem leidenschaftlichen Willen, dem sie sich seit zwei Wochen, in diesem Augenblick begriff sie es, unterworfen hatte [...]“⁵⁴²

Iako razočarana njegovom neprivlačnom fizičkom pojavom, protagonistica osvještava da se potpuno podredila njegovoj „strastvenoj volji“⁵⁴³. Glazbenik jasno artikulira svoj strah da se Bibiana zaljubila u ideal, a ne u njega kao stvarnu osobu:

‘Du verwechselst mich und meine Musik. Sie ist ein Brand, der mich verkohlt, und was übrig bleibt von mir ist Asche [...]. Ich habe Nerven statt Muskeln, ich habe Phantasie in den Adern statt Blut. Wie kann eine Frau

540 Isto, str. 48.

541 „[...] Vi nemate sluha, nemate ritma u svojim udovima, u svojoj krvi, nemuzikalni ste.“
Isto, str. 48.

542 „[...] Bibiana se osjećala tako bolno razočaranom mučnim neskladom između njegova izgleda, koji je jednostavno zaboravila, i njegove strastvene volje kojoj se, u tom je trenutku to shvatila, prije dva tjedna podvrgnula [...]“ Isto, str. 50.

543 Isto, str. 50.

je lieben, was sie nicht mit ihren Sinnen wahrnehmen kann? Du betrügst dich oder mich?“⁵⁴⁴

Glazbenik koji sam sebe doživljava kao genija, od Bibiane traži da mu udahne život: „[...] du wirst mir die furchtbare Vision in lebendiges Leben verwandeln, nicht war?“⁵⁴⁵ Protagonistica je fascinirana njegovim umjetničkim habitusom i svoje osjećaje definira kao ljubav: „Ich liebe dich, wiederholte sie besinnungslos und taumelte in seine Arme, in sein Leben hinein.“⁵⁴⁶ Bibiana ponavlja model svog ponašanja i opet se potpuno predaje muškarcu, kako na simboličkoj razini, tako i u stvarnosti. Iz vile svoga bogatog zaštitnika useljava se u skroman stan u predgrađu. Prvi susret sa stvarnim okolnostima njegova života, odnosno siromaštvom, za nju je izrazito frustrirajući. Iako se nikako ne može definirati kao materijalistički orijentiranu osobu, Bibiana u susretu s bijedom doživljava kulturološki šok koji je vraća u prošlost:

Die Armut ihrer eigenen Kindheit, zwischen Gasse und Gosse, zwischen Fabrikshöfen und Sparherdzimmer, der sie so unvermutet und wunderbar entsprungen war, schien wieder über sie hereinzubrechen. Unwiderstehlich packte sie der Wunsch davonzulaufen.⁵⁴⁷

To je ujedno i jedina situacija u romanu u kojoj se opisuje njezina prošlost; osim kratke scene s majkom na početku, u djelu se uopće ne tematizira podrijetlo glavne junakinje. Usprkos njezinu početnu šoku od povratka u siromaštvo, njihov se odnos u početku čini idiličnim. Glazbenik joj se potpuno posvećuje zanemarujući svoj posao i trošeći posuđeni novac. Međutim, to kratko razdoblje „medenog mjeseca“ završava povratkom u stvarnost: „Von einem Tag auf den andern

544 „Ti brkaš mene i moju glazbu. Ona je vatra koja me pretvara u ugljen, a ono što ostaje od mene jest pepeo [...]. Imam živce umjesto mišića, imam maštu u venama umjesto krvi. Kako žena može voljeti ono što ne može osjetiti svojim čulima? Varaš li sebe ili mene?“ Isto, str. 54.

545 „[...] Ti ćeš moju zastrašujuću viziju pretvoriti u stvarni život, zar ne?“ Isto, str. 55.

546 „Volim te“, ponovila je nesvjesno i oteturala mu u zagrljaj, u njegov život.“ Isto, str. 55.

547 „Siromaštvo vlastita djetinjstva, između uličica i oluka, između tvorničkih dvorišta i soba s ograđenim ognjištima, iz kojega je tako neočekivano i divno iskočila, kao da ju je opet snašlo. Imala je neodoljivu želju pobjeći.“ Isto, str. 58.

veränderten sich, schmerzhaft genug für Bibiana, die Bedingungen ihrer Lebensgemeinschaft. Die Wirklichkeit machte, und nicht sehr sanft, ihre Rechte gegen die Träumenden geltend.“⁵⁴⁸ Kad potroši sav novac koji je dobio kao predujam od jednoga kazališta, glazbenik se vraća svojoj uobičajenoj rutini, što ona doživljava kao zanemarivanje jer jedini smisao života vidi u interakciji s voljenim muškarcem: „Bibiana verbrachte buchstäblich ihre Zeit damit, auf ihn zu warten.“⁵⁴⁹

Razdoblja čekanja na glazbenikov povratak kući stalno se produžavaju, pa protagonistica počinje osvještavati svoju sporednu ulogu u njegovu životu: „Erriet Bibiana schon damals, daß er einmal zwischen ihr und seiner Arbeit wählen mußte, daß er sein Werk aufopfern mußte, und schwieg sie nur, weil sie ihn noch nicht verlieren wollte?“⁵⁵⁰ Glazbenik se nakon kratke pauze potpuno posvećuje skladanju glazbe kao najvećoj ljubavi i strasti svog života, ali i okosnici svoje egzistencije. Takav rasplet radnje nužno rezultira repozicioniranjem uloge žene iz nekog oblika partnerstva u ulogu promatrača: „An seinen Schreibtisch geschmiedet, vergaß er zu essen, zu schlafen, während Bibiana stundenlang reglos sein Profil anstarrte [...]“.⁵⁵¹ Jedino mjesto koje protagonistica može zauzeti „kao jedno ništa“ jest mjesto objekta dok glazbenik/muškarac svoj subjektivitet konstruira kroz karijeru skladatelja: „Genau wußte er selbst nicht, warum er sich plötzlich von ihr in sich selbst verkroch. [...] vielleicht gestand er sich zum ersten Mal ein, daß er einmal, früher oder später, zwischen einem persönlichen und einem schöpferischen Leben wählen mußte.“⁵⁵² Iako pati jer se osjeća

548 „Iz dana u dan mijenjali su se, dovoljno bolno za Bibianu, uvjeti njihove zajednice. Stvarnost je upotrijebila svoja prava protiv sanjara, i to ne baš nježno.“ Isto, str. 69.

549 „Bibiana je doslovno provodila vrijeme čekajući ga.“ Isto, str. 69.

550 „Je li Bibiana već tada slutila da će on jednom morati birati između nje i svog rada, da će morati žrtvovati svoj rad i je li šutjela zato jer ga još nije htjela izgubiti?“ Isto, str. 73.

551 „Zakovan za radnim stolom, zaboravljao je jesti, spavati, dok je Bibiana satima nepomično zurila u njegov profil [...]“ Isto, str. 76.

552 „Nije točno znao zašto se iznenada povukao u sebe. [...] možda je prvi put sam sebi priznao da će jednog dana, prije ili poslije, morati izabrati između privatnog i stvaralačkog života.“ Isto, str. 77.

zapošavljenom, ona moralnom podrškom, ali i približavanjem jednom moćnom muškarcu, nastoji pomoći njegovoj karijeri. Glazbenik nakon te epizode ne pokazuje zahvalnost, već se samo još više distancira od nje: „Kein Mensch, keine Frau schob sich zwischen sie und ihn, nur sein Schreibtisch.“⁵⁵³

Upravo će glazbenikov doživljeni neuspjeh na poslovnom planu označiti prekretnicu u njihovu odnosu i dovesti do potpuna otuđenja. Dok je glazbenik doživljava kao svoju muzu, on njezinu životnu energiju transformira u vlastitu stvaralačku kreativnost. Bibiana u toj konstelaciji preuzima novi identitet i omogućava da se supstancija njezina života ugrađuje u njegovu glazbu. Stoga ne može živjeti pored njega, nego samo za njega, što on, opsjednut idejom o besmrtnosti svog umjetničkog stvaralaštva, počinje opstruirati: „Weil ich nicht neben dir, nur mit dir leben könnte’ entgegnete sie verzweifelt, ‘weil ich mich nicht länger damit begnügen könnte, nur mit deinem Körper zu leben, weil ich dich zu sehr liebe vielleicht.“⁵⁵⁴

Bibiana je svjesna toga da je heteroseksualna ljubav, odnosno veza s muškarcem jedino uporište njezina života, pa osvještava svoju tešku poziciju:

Kann man sich selbst davonlaufen? Sie wollte rasend aufspringen, sich wahllos irgendeinem fremden Menschen in die Arme stürzen, besinnungslos in sein Leben hineinspringen, nur um sich selbst zu entkommen, oder sich vor eine Straßenbahn hinwerfen, nur um dieses Nichts in sich zu zermalmen, [...].⁵⁵⁵

Iako osjeća toliki strah od samačkog/samostalnog života da u trenutku slabosti rješenje vidi u tome da se baci u naručje bilo kojemu strancu ili čak izvrši samoubojstvo, Bibiana ipak pokazuje iznimnu

553 „Nijedan muškarac, nijedna žena nije stala između njega i nje, samo njegov pisaći stol.“ Isto, str. 85.

554 „Zato što nisam mogla živjeti pored tebe, samo s tobom’, odgovorila je očajnički, ‘zato što više nisam mogla biti zadovoljna životom samo s tvojim tijelom, jer te možda previše volim.“ Isto, str. 94.

555 „Može li se pobjeći od samoga sebe? Željela je snažno poskočiti, nesputano se baciti u ruke bilo kojemu strancu, samo da pobjegne od same sebe ili se baciti pred tramvaj, samo da zgnječi to ništavilo u sebi, [...].“ Isto, str. 98.

moralnu snagu, napušta glazbenika i zapošljava se u jednoj banci, čime započinje kratko razdoblje njezine neovisnosti i približavanja konceptu nove žene. Banku se definira kao mjesto na kojemu odzvanja „artiljerija pisaćih strojeva“⁵⁵⁶ i gdje se junakinja bavi tipičnim ženskim zanimanjem tog razdoblja.⁵⁵⁷ Ondje upoznaje bankara, muškarca koji je zapravo vlasnik banke i nakon nekog vremena postaje njegovom ljubavnikom, čime započinje treća faza njezina života. Bankar je opisan kao arogantan, egocentričan i autoritativan muškarac srednjih godina, neugledne vanjštine: „Schwarzes Haar wuchs ihm borstig tief in die Stirn hinein. Ohne aufzublicken erteilte er ihr einen Befehl. Seine Stimme klang wie Metall.“⁵⁵⁸ Iako je bankar, poput drugih muškaraca, opisan kao fizički neprivlačan,⁵⁵⁹ protagonistica je fascinirana snagom njegova karaktera i moći koju utjelovljuje.⁵⁶⁰ Hartwig u ovome romanu, kojemu je u fokusu preispitivanje rodnih normi, tematizira i mnoge druge aspekte ženske egzistencije tog razdoblja. Kroz opise Bibianina posla u banci, oslikava se težak položaj zaposlenih tajnica i službenica koje su za skromne prihode većinu dana provodile u uredima i obavljale mnoge iscrpljujuće poslove.⁵⁶¹ Protagonistica pokazuje veliku požrtvornost u poslovnim zadacima jer se bankaru želi dokazati kao kompetentna zaposlenica. On je u početku ignorira i tek nakon određena razdoblja počinje obraćati pozornost na nju, prvo kao na službenicu/zaposlenicu, a tek potom i kao na mladu/atraktivnu ženu. Bibiana je u početku fokusirana na njegov neugodan izgled i težak karakter, pa se može zaključiti da njezin odnos prema njemu varira između straha/odbojnosti

556 Isto, str. 100.

557 Maren Dorner; Katrin Völkner, „Lebenswelten der weiblichen Angestellten: Kontor, Kino und Konsum?“, str. 88.

558 „Crna kosa rasla mu je čekinjasto duboko preko čela. Izdavao joj je naredbe ne podižući pogled. Glas mu je zvučao poput metala.“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 104.

559 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 260.

560 Evelyn Fast, *Das Frauenbild der 20er Jahre – Literarische Positionen von Irmgard Keun, Marieluise Fleißer und Mela Hartwig*, str. 82.

561 Usp. Maren Dorner; Katrin Völkner, „Lebenswelten der weiblichen Angestellten: Kontor, Kino und Konsum?“, str. 86-88.

i poštovanja/privlačnosti. Njegova vanjšina opisana je gotovo karikaturno pa protagonistica opaža njegove, od duhanskog dima potamnjele zube, četvrtastu bradu, male, tamne, zle oči: „Ein widerliches und gewalttätiges Gesicht, was weiter, versuchte Bibiana sich zu beruhigen, ein groteskes und gnadenloses Gesicht.“⁵⁶² Od svih muškaraca u Bibianinu životu, jedino je avanturist opisan kao privlačan muškarac, a jedino bankar kao izrazito ružan i antipatičan. Bibiana njegovo lice čak doživljava kao groteskno, pa se u tom smislu može povući paralela između njega i bolničarke iz novele *Aufzeichnungen einer Häßlichen* (*Zapisi jedne ružne žene*).

Međutim, dok se ženu identificira s njezinim fizičkim izgledom, odnosno ljepotom koja joj (potencijalno) daje vrijednost u očima društva, muškarčev identitet nije definiran njegovom vanjšinom. Njemu, za razliku od žene, preostaju druge karakteristike na kojima temelji svoj subjektivitet. U važećoj podjeli rodnih uloga, muškarac je nositelj znanja, (političke) moći i autoriteta, dok je ženina funkcija (samo)žrtvovanje i podređivanje njegovoj volji/zadovoljstvu. Upravo zato sudbina žene može biti (pre)određena njezinim izgledom, dok muškarac svoj subjektivitet izgrađuje neovisno o tjelesnim karakteristikama. Iako je Bibiana prikazana kao iznimno pametna žena, njezin se identitet u očima drugih ljudi, muškaraca i žena izgrađuje na temelju njezine ljepote i seksualne privlačnosti. Čak i bankar, za kojeg se čini da cijeni njezin intelektualni potencijal, nakon što postanu ljubavnici, svoj interes usmjerava isključivo na njezino tijelo. Junakinja cijeli svoj kratki život provodi u vezama s različitim muškarcima i upravo je doba njezina zaposlenja u banci jedino razdoblje samostalnosti. Ona u tome kratkom razdoblju pokazuje mnoge karakteristike moderne žene pa između ostalog poaha večernji tečaj stenografije. Iako se time otkrivaju ambicija i sposobnost prilagodbe različitim uvjetima, ona je prije svega motivirana željom da privuče bankarevu/muškarčevu pozornost, pa se vrijednost/značaj njezina napretka ipak relativizira i kritički preispituje. Stoga se

⁵⁶² „Odvratno i nasilno lice, što dalje, pokušavala se smiriti Bibiana, groteskno i nemilosrdno lice.“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 105.

proces emancipacije kroz koji prolazi može promatrati i u kontekstu objektivna kritička preispitivanja koji projicira ambivalentne predodžbe u odnosu na granice rodni normi.

Nakon dužeg razdoblja ignoriranja i marginalizacije protagonistice kao (još) jedne u čitavom nizu zaposlenih službenica, bankar zapaža njezino genijalno pamćenje. On joj pruža priliku napredovanja u poslu da bi iskoristio njezin potencijal, a Bibiana prihvaća njegovu ponudu da bi mu se približila. Ona u tom smislu predstavlja neki degenerirani oblik nove žene jer prihvaća svoju društvenu/javnu ulogu i nezavisnu karijeru ne zato da bi se emancipirala od muškog/patrijarhalnog utjecaja, već upravo obratno. Čak i onda kada se čini da pokazuje poslovnu ambiciju, junakinja je zapravo samo u potrazi za ljubavi i prihvaćanjem:

Nicht dem Verstand allein, damit kam sie nicht aus, ihre Nerven mobilisierte sie, die zähe Willenskraft des Blutes, die Hellsichtigkeit eines ehrgeizigen Körpers, die Intuition eines empfindlichen Herzens, Gedächtnis und Instinkt, ihrem Chef zuliebe Magie und Maschinerie der Zahl zu ergründen.⁵⁶³

U tom kontekstu njezina se opčinjenost bankarom može promatrati i u svjetlu njezina odrastanja u disfunkcionalnoj obitelji, kao potragu za očinskom figurom. Bankar zapaža njezin analitički um koji joj omogućava precizne zaključke i predviđanja, pa ona s mjesta tajnice napreduje na visoko rangirano radno mjesto na kojemu se posvećuje kompleksnim zadacima. Usprkos neiskustvu i nedostatku formalna obrazovanja, Bibiana prilično suvereno ulazi u poslovni svijet bankarstva i financija. Zahvaljujući svojoj inteligenciji i fantastičnoj memoriji, protagonistica počinje raditi važne poslove za bankara.⁵⁶⁴ Iako se u tom segmentu pokazuje kao moderna, ambiciozna, emancipirana žena “zlatnih dvadesetih”, odnosno kao prototip nove žene, nakon kratkog vremena dolazi do njezina repozicioniranja na socijalnoj ljestvici.

563 „Ne samo svoj razum, to nije bilo dovoljno, mobilizirala je svoje živce, žilavu snagu krvi, vidovitost ambicioznog tijela, intuiciju osjetljivog srca, pamćenje i instinkt, da dokuči magiju i mašineriju brojeva za svog šefa.“ Isto, str. 111.

564 Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 224.

Junakinja svojevolumno napušta karijeru i žrtvuje svoju samostalnost da bi se ponovno statusno transformirala u ljubavnicu. Ona time pristaje odreći se svih prethodno stečenih elemenata svog identiteta žene kao individue/subjekta, odnosno pristaje na depersonalizaciju i degradaciju od emancipirane žene u zavisnu i submisivnu marionetu.

Usprkos velikoj razlici u godinama i njegovoj fizičkoj neprivlačnosti, Bibiana, kao i u prijašnjim vezama, razvija snažne osjećaje prema muškarcu, čime pokazuje sklonost prema ponavljanju određenog uzorka ponašanja. Svoju zavisnost o maskulinoj energiji i impresioniranost muškom snagom i moći ponovno interpretira kao zaljubljenost. Bankar kao racionalan poslovni čovjek od početka pokušava utvrditi materijalne osnove njihova odnosa. Njegov lik prikazan je u kontekstu ekonomski turbulentnog, moralno beskrupuloznog doba i simbolizira sklonost prekoračenju etičkih i zakonskih granica. Naviknut na život u kojemu se sve, pa i ljudski integritet, može kupiti i/ili prodati, bankar junakinji nudi novac kao odštetu za prijelaz iz relativno sigurne pozicije zaposlenice u nesigurnu poziciju ljubavnice. Ona odbija njegovu ponudu i artikulira bit njegova otuđenja: „Warum verstecken Sie sich denn immer hinter Ihrem Geld?“⁵⁶⁵ U sceni u kojoj na neki način utvrđuju uloge, odnosno granice i prostor njihova odnosa, bankar jedini put pokazuje ljudskost iza maske superiornosti. On zapravo drži monolog u kojemu (re)definira vlastito mjesto u prostoru i vremenu, priznaje svoju otuđenost od ljudi i strah od bliskosti:

‘Ich habe keine Zeit ein Mensch zu sein. Ich kann es mir nicht leisten. Das ist keine Geldfrage, wie Sie vielleicht zu glauben belieben, das ist eine Frage der inneren Organisation. Ich kann mich nicht umstülpen für Sie, und ich will es nicht. Ich will es nicht, hören Sie?’ Er sprach wie im Fieber vor sich hin, seine Worte schienen mühsam aus dem Schweigen verschütteter Jahre hervorzuquellen.⁵⁶⁶

565 „Zašto se uvijek skrivate iza svoga novca?“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 117.

566 „Nemam vremena biti čovjek. Ne mogu si to priuštiti. Ovo nije pitanje novca, kao što možda mislite, to je pitanje unutarnje organizacije. Ne mogu se okrenuti naopako zbog vas, i ne želim. Ne želim, čujete li me?“ Govorio je sam sebi kao u groznici, a njegove riječi kao da su mukotrpno izranjale iz tišine izgubljenih godina.“ Isto, str. 118.

Bibiana shvaća da njegovo (samo)otkrivanje nije motivirano potrebom da se predstavi pred drugima, već dubokim iznenadnim porivom (re)definiranja smisla vlastita života: „Er sprach mit sich selbst. ‘Ein lebendiger Mensch sein, einmal, einen Augenblick lang. Was sage ich? Das ist doch Literatur. Ein Gymnasiast sein, romantisch, sentimental und fanatisch an das Unmögliche glauben, an eine Frau.’“⁵⁶⁷ Za razliku od avanturista i glazbenika koji su Bibiani obećavali bezuvjetnu ljubav i potpunu predanost, bankar otpočетка postavlja njihov odnos u realnim okvirima. On samoga sebe precizno definira kao oženjena čovjeka s odraslom djecom, kao poduzetnika koji nosi teret vlastite prošlosti i od kojega se ne mogu očekivati mladenački entuzijazam i predanost. Protagonistica usprkos tomu započinje ljubavnu aferu i svoje samoostvarenje iznova nalazi u interakciji s muškim subjektom. Veza s bankarom neizbježno utječe na njezinu socijalnu poziciju pa počinje živjeti život bogate, privilegirane žene: „Mein Gott, war das schön, von Laden zu Laden zu taumeln, von Wunsch zu Wunsch, und abends todmüde in das Auto zu sinken [...]“.⁵⁶⁸ Iako nije prikazana kao materijalistički tip osobnosti, što posebno do izražaja dolazi u vezi sa siromašnim glazbenikom, Bibiana ipak uživa u blagodatima svoga novog života. Hartwig inače u svim svojim djelima integrira elemente (manje ili više suptilne) socijalne kritike, pa u tom svjetlu treba gledati i junakinjino uživljavanje u konzumerističke trendove toga doba. Okruživanje luksuznim predmetima i novcem preuzima ulogu kompenzacije za iskrene emocije i (samo)zadovoljstvo: „Er füllte ihr die Hände mit Geld an, nein, das Herz, schien ihr, stopfte er ihr mit Geld voll [...]“.⁵⁶⁹ Protagonistica osvještava svoju uloge pratilje i zabavljačice pa je usprkos luksuznu životu, frustrirana nedostatkom stvarne bliskosti i emocionalnom distanciranosti koju percipira:

567 „Govorio je sam sa sobom. ‘Biti živo ljudsko biće, jednom, na trenutak. Što da kažem? To je ipak književnost. Biti gimnazijalac, romantično, sentimentalno i fanatično vjerovati u nemoguće, u ženu.’“ Isto, str. 119.

568 „Bože moj, kako je bilo lijepo teturati od dućana do dućana, od želje do želje, i navečer mrtav umoran utonuti u automobil [...]“ Isto, str. 120.

569 „Napunio joj je ruke novcem, ne, činilo joj se, napunio joj je srce novcem [...]“ Isto, str. 121.

Sein verschlossenes Gesicht noch einmal, ein einziges Mal aufzureißen, gelang ihr nicht, sich nicht immer nur in seine Arme, sich einmal wieder in sein Herz hineinzustürzen, gelang ihr nicht. War denn jedes Herz, fragte sie sich verstört, mit irgendeinem Panzer umgürtet, aus Gehirnschubstanz, aus Musik, aus Geld, konnte man denn wirklich an keinen Menschen näher herankommen, als bis an unsichtbare Mauern der Selbstsucht, konnte man denn immer nur in ihre Eitelkeiten, ihre Interessen, ihre Begierden und niemals in sie selbst eindringen und war es deshalb so schmerzhaft zu lieben?⁵⁷⁰

Upravo nedostatak emocionalne topline i iskrene bliskosti za kojom traga junakinju motiviraju na duboko razmišljanje o muškarcima, vezama i ljubavi. Ona intuitivno osjeća da ne dobiva željenu satisfakciju za svoju apsolutnu predanost i požrtvornost, da se između nje i njezina objekta zaljubljenosti uvijek ispriječi neka druga ljubav ili ambicija. U tom se segmentu analizira uloga žene u društvu kojim vladaju muškarci; uzroci i posljedice njezina submisivna položaja i (ne)promjenjive granice ženstvenosti.

U opisima Bibianina hedonističkog života bogataševe ljubavnice zrcali se (prikrivena) socijalna kritika koja do puna izražaja dolazi tek u sljedećoj fazi njezina života, u suživotu s radnikom. Razvoj događaja osvjetlit će ili makar naznačiti nelegitimne i nemoralne načine na koji je bankar stekao svoje bogatstvo. On će, neposredno prije sloma burze, jednostavno nestati bez traga, čime se implicira njegova osobna uloga u tom događaju. Usprkos svojoj prošlosti, Bibiana se lako privikava na glamurozni život i s bankarom putuje u nepoznate gradove i države, provodi dane u mondenim odmorištima i luksuznim hotelima, uživa u zabavama, plesu i kocki: „Nächte in Tanz, über Spieltische rollt Lachen und Gold.“⁵⁷¹ Opisi njezina hedonističkog stila života u snažnom su kontrastu prema njezinu životu s glazbenikom u prošlosti,

570 „Nije uspjela još jednom, samo jednom, otvoriti njegovo zatvoreno lice, i baciti se u njegovo srce, a ne uvijek samo u njegov zagrljaj. Je li svako srce, pitala se izbezumljeno, opasano nekom vrstom oklopa, načinjena od moždane tvari, glazbe, novca? Zar se nikome ne možeš približiti više od nevidljivih zidova sebičnosti, je li moguće samo ući u njihove taštine, njihove interese, njihove želje i nikada prodrijeti u njih same i je li zato bilo tako bolno voljeti?“ Isto, str. 123.

571 „Noći u plesu, smijeh i zlato kotrljaju se po stolovima za kockanje i kartanje.“ Isto, str. 124.

kao i prema životu s radnikom koji će stvoriti u budućnosti. U tom kontekstu Hartwig otkriva različite svjetove koji paralelno egzistiraju u austrijskom društvu postimperijalnog razdoblja, naizgled potpuno odvojeni, usprkos uzročno-posljedičnoj vezi među njima. Moglo bi se zaključiti da su bankareva nedokučivost i emocionalna distanciranost u kontrastu prema vanjskim znakovima njegove velikodušnosti, pa Bibianu obasipa skupim darovima. Djelomično se ponavlja model njezina života s glazbenikom; ona u samoći očekuje dolazak muškarca/ljubavnika. Međutim, postoji i velika razlika u odnosu na tu fazu njezina života: dok je na povratak glazbenika čekala u bijednu podstanarskom stanu bez grijanja, bankara očekuje u vili. Druga razlika između dvaju modela života očituje se u frekvenciji muškarčevih dolazaka; dok se glazbenik svakodnevno vraćao u zajednički dom, bankar živi na više lokacija i navraća ili odlazi bez objašnjenja i opravdanja. On time potvrđuje svoju superiornu ulogu, svoje vlasništvo nad njezinim tijelom i životom općenito, dok mu je protagonistica dvostruko podređena, u rodnom i socijalnom smislu: „Er kam, wie es ihm gefiel. Manchmal am frühen Morgen, manchmal eben zum Diner, manchmal auch mitten in der Nacht. [...] Sie war ein Spielzeug und hieß Bibi. Er brachte ihr Naschwerk, er brachte ihr Schmuck [...]“. ⁵⁷² Iz opisa njihove veze postaje očigledno da Bibiana za njega, kao i za druge muškarce, predstavlja tek objekt: bankar prvo kupuje njezin um, a potom i njezino tijelo. Zanimljivo je i da joj čak i promjenom njezina imena nameće novi identitet, pa Bibiana postaje Bibi, igračka u njegovim rukama.

Nakon razdoblja provedena u blagostanju, junakinju opet očekuje velika transformacija kojom započinje četvrta i posljednja faza. Bankar ne samo da iščezava iz njezina života, on nestaje iz grada neposredno prije kraha burze ⁵⁷³ pa u romanu pitanje njegove sudbine ostaje

572 „Dolazio je kako mu se sviđalo. Ponekad rano ujutro, ponekad za večeru, ponekad usred noći. [...] Bila je igračka i zvala se Bibi. Donosio joj je slatkiše, donosio joj je nakit [...]“. Isto, str. 125.

573 O ekonomskoj krizi koja nastupa nakon sloma burze 1929. vidi opširnije: Mark Mazower, *Mračni kontinent. Europsko 20. stoljeće*, Zagreb, 2004., str. 85-116.

otvoreno. Kao i nakon avanturistove smrti i prekida veze s glazbenikom, protagonistica ne može prihvatiti samoću i pada u depresiju:

Tagelang vergaß sie zu essen, zu schlafen, zu leben, weinte sich durch bleierne Stunden hindurch, weinte um den Toten und vielleicht auch schon über sich selbst. [...] Nicht den Freund allein, begriff sie plötzlich, hatte sie verloren, mit dem Freund und bereits zum drittenmal verlor sie den Sinn ihres Lebens.⁵⁷⁴

Ona duboko pati jer smatra da je izgubivši ljubav muškarca, već treći put u životu izgubila smisao svog života. Usprkos tomu što se u tom kontekstu preispituju uzroci i posljedice tradicionalnih rodničkih odnosa, unutar kojih junakinja zauzima ulogu žrtve, ona će još jednom pokazati svoju (ne)tipičnu moralnu snagu. U posljednjem poglavlju romana koje ujedno opisuje i zadnju, četvrtu etapu njezina života, socijalna kritika se od rubne teme prebacuje u samo središte radnje. Upravo će u vezi s radnikom – revolucionarom, iako ne i njegovom izravnom zaslugom, Bibiana prvi put u svom životu pokrenuti reverzibilni proces personalizacije, odnosno makar djelomično ostvariti transformaciju iz objekta u subjekt. Taj će proces, doduše, ostati nezavršen zbog njezine iznenadne tragične pogibije, ali će svejedno ostati upečatljiv trag njezina pokušaja konstrukcije moralnog integriteta i autonomnog odnosa prema životu općenito.

Radnika upoznaje slučajno kad u gradu nailazi na demonstracije i njezinu pozornost privuče masa koja izvikuje riječ „glad“ kao ključnu šifru njihova otpora vlasti. Hartwig opisima ljevičarskih demonstracija, odnosno radničke borbe za socijalna prava, tematizira velike društvene turbulencije koje su obilježile to razdoblje povijesti. Bibianin susret s problemima radničke klase odvija se neposredno nakon života s bankarom koji simbolizira krupni kapital, pa se u takvu raspletu radnje zrcali oštra socijalna kritika. Teška ekonomska kriza koja nastaje krajem 1920-ih godina uzrokovana je, između ostalog, i špekulacijama ljudi poput bankara, pa se junakinjin povratak u svijet siromašnih i potlačenih

574 „Danima je zaboravljala jesti, spavati, živjeti, plakala je kroz olovne sate, plakala za mrtvim čovjekom, a možda čak i za samom sobom. [...] Ona iznenada shvati da nije izgubila samo prijatelja, s prijateljem je po treći put izgubila smisao svog života.“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 135.

može promatrati i kao pokušaj ispravljanja nepravde, neka vrsta kompenzacije za ulogu koju je i sama neizravno odigrala. Privučena masom ljudi okupljenih oko iste ideje i cilja, junakinja odmah zapaža glavnoga govornika koji je impresionira snagom volje i karizmatiskim utjecajem na mase: „Dann tauchte langsam ein Kopf über die andern Köpfe empor, wuchs aus der Masse hinaus [...]. Das war kein Mensch, begriff Bibiana verstört [...]: das war nur der Kopf dieser Masse und ihr Mund [...].“⁵⁷⁵ Protagonistica ne razumije smisao njegovih riječi, ali je očarana njihovim zvukom i snažnom voljom kojom govornik odiše:

Bibiana verstand kein Wort, aber jedes schnitt ihr ins Fleisch, traf sie wie ein Schlag ins Gesicht, verwunderte sie unverständlich und tief, wie ein Geschloß. [...] Der träge und gewalttätige Wille, spürte sie, der ihm aus allen Herzen, auch aus ihrem, bedingungslos zuströmte, in seinem Herzen verwandelte er sich in Dynamit.⁵⁷⁶

Ona je jednako fascinirana radnikom/revolucionarom, kao što je bila očarana avanturistom, glazbenikom i bankarom, pa se naglašava kontinuirano ponavljanje istog uzorka ponašanja. Protagonistica u izravnom kontaktu prvo opaža njegovu mladost, a potom njegovu ružnoću, odnosno neprivlačnu vanjštinu: „Abstoßend häßlich war er überdies, fiel ihr ein.“⁵⁷⁷ U tom kontekstu radnik je prikazan jednako fizički neprivlačan, samo znatno mlađi od bankara. Radnik u protagonistici vidi ono što ona u tom trenutku utjelovljuje; privilegiranu ženu kojoj su nezaposlenost, glad i drugi problemi nižih socijalnih slojeva potpuno nepoznati. On je stoga izrazito ciničan u svojim komentarima i općenito neprijateljski nastrojen prema njoj. Kad mu otkrije razlog svoga posjeta, odnosno artikulira misao da osjeća potrebu za čovjekom poput njega kojemu se može povjeriti bez srama, radnik izražava

575 „Zatim se polako jedna glava pojavila iznad ostalih glava, izrastajući iz mase [...]. To nije bio čovjek, shvatila je Bibiana izbezumljena [...]: to je bila samo glava ove mase i njezina usta [...].“ Isto, str. 131.

576 „Bibiana nije razumjela ni riječi, ali svaka joj se zarezala u meso, pogodila je kao šamar, ranila je neshvatljivo i duboko, poput metka. [...] Troma i silovita volja, osjećala je, koja je bezuvjetno strujala iz svih srca, uključujući i njezino, u njegovom se srcu pretvorila u dinamit.“ Isto, str. 132.

577 „Bio je i odvratno ružan, palo joj je na pamet.“ Isto, str. 137.

skepsu: „Ich bin kein Messias, wie Sie anzunehmen beliebten, ich bin Politiker.“⁵⁷⁸ Može se zaključiti da muškarac pokazuje svoj autonomni odnos prema ženi bez identiteta (samo)definirajući samoga sebe kao političara. Nakon početnog odbijanja, dolazi do blage transformacije u njegovoj verbalnoj i neverbalnoj komunikaciji pa joj čak daje i novo ime: „Sie haben einen hysterischen Namen. Ich würde ihn in der Mitte entzweibrechen und Sie Anna nennen.“⁵⁷⁹ Protagonistica postupno otkriva njegove osobine, ali neizravno pokušava definirati i vlastiti identitet: „Vielleicht sind Sie ein guter Mensch und wissen es nur nicht. Man weiß ja so wenig von sich selbst. [...] Ich weiß ja nicht einmal, ob ich wirklich lebe, [...]“⁵⁸⁰ Kao i s drugim muškarcima u njezinu životu, junakinja uspostavlja neku vrstu apsolutnog odnosa u kojemu se potpuno podređuje i predaje njegovoj volji: „Bibiana lächelte benommen, schwankte wie eine Schlafwandlerin, die man anruft. ‘Anna’, wiederholte er flehend. Langsam sank sie vornüber in seine Arme, in sein Leben hinein.“⁵⁸¹ Nakon života u bogatstvu, protagonistica još jednom potpuno mijenja svoj identitet i životne okolnosti, pa za ljubav radnika nastavlja živjeti kao radnička žena. Radnik je prikazan kao idealist i revolucionar, posvećen političkoj borbi za klasnu jednakost, ali i za nje ga Bibiana ostaje tek objekt. On za nju konstruira novi identitet i daje joj ime Anna jer ime Bibiana zvuči „histerično“, što se u ovom slučaju može tumačiti kao „buržujski“.⁵⁸² Bibiana opet postaje objektom muške manipulacije, tipična žena iz Weiningerove teorije: potpuno pasivna, ali sposobna prilagoditi se, bez stvaralačkog talenta te predstavlja plodno tlo za mušku kreativnost.

578 „Nisam mesija, kao što volite misliti, ja sam političar.“ Isto, str. 140.

579 „Imate histerično ime. Prelomio bih ga na pola i nazvao vas Anna.“ Isto, str. 141.

580 „Možda ste dobar čovjek i samo to ne znate. Tako malo čovjek zna o sebi.“ [...] ‘Ja čak ne znam živim li, [...]’ Isto, str. 142.

581 Bibiana se ošamućeno nasmiješila, njišući se kao mjesečarka koju pozivaju. ‘Anna’, ponovio je molećivo. Polako je tonula naprijed u njegove ruke, u njegov život.“ Isto, str. 150.

582 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 255.

Već nakon prve zajedničke noći protagonistica pred radnikom otkriva svoje najintimnije misli i kontekstualizira vlastitu bezidentitetnost:

‘Ich habe kein eigenes Gesicht, kannst du das begreifen, ich habe immer nur das Gesicht gehabt, das ich eben erlebt habe. Ich war immer nur Geliebte, ich war kein Mensch. Ich habe mich in Rasereien verwandelt, in Musik, in Gold, jeden Blutstropfen, jeden Atemzug hab ich hingegeben und war doch kein Mensch.’⁵⁸³

Bibiana problematizira pitanje svoga pravog lica, onoga koje se nalazi iza maske ženstvenosti. Ona prvi puta jasno artikulira da je u heteroseksualnim vezama doživljavala gubitak identiteta, da je uloga ljubavnice/partnerice istovremeno poništavala njezino pravo na individualnost. Dopuštajući muškarcima da instrumentaliziraju/transformiraju njezino tijelo i dušu u različite oblike poput glazbe kao simbola duhovne vrijednosti ili zlata kao simbola materijalne vrijednosti, odnosno da je čitavu pretvore u zalag vlastite ambicije, ljubavi i opsesije, ona je prestala biti čovjekom. Bibiana nastavlja s bolnim procesom samootkrivanja i samoanalize svog života i značenja: „Ich war immer nur ein Gefäß, in das irgendeiner sein Leben hineingestopft hat. Nicht einmal ein Gefäß, eine spiegelnde Fläche vielleicht, die Leidenschaften zurückstrahlt, eine Figurine in einem fremden Spiel vielleicht.“⁵⁸⁴ Junakinja samu sebe definira kao objekt koji zrcali maskulinu strast, kao marionetu u tuđoj igri i prvi put izražava volju i moralnu snagu osmisлити vlastiti život konstrukcijom subjektiviteta:

‘Ich will endlich einmal auf eigene Faust leben, mit meinen Augen sehen, mit meinen Ohren hören, ein eigenes Gewissen, eine eigene Überzeugung haben, mit meinen Händen, mit meinem Willen irgendetwas Gutes, irgendetwas Böses tun, in meinem Herzen ein einziges Mal etwas Lebendiges spüren, ein fieberndes Opfer, eine inbrüstige Wirklichkeit.’⁵⁸⁵

583 „Nemam vlastito lice, možeš li to razumjeti, oduvijek sam imala samo lice koje sam upravo doživjela. Uvijek sam bila samo ljubavnica, nisam bila čovjek. Preobrazila sam se u srdžbu, u glazbu, u zlato, odrekla sam se svake kapi krvi, svakog daha, a ipak nisam bila čovjek.“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 152.

584 „Uvijek sam bila samo posuda u koju je netko trpao svoj život. Čak ni posuda, možda reflektirajuća površina koja reflektira strasti, možda figurica u nepoznatoj igri.“ Isto, str. 152.

585 „Želim konačno živjeti samostalno, vidjeti svojim očima, čuti svojim ušima, imati svoju savjest, svoja uvjerenja, učiniti svojim rukama, svojom voljom nešto dobro, nešto loše, samo jednom u svome srcu osjećati nešto živo, grozničavu žrtvu, žarku stvarnost.“ Isto, str. 152.

Radnik joj, iako suptilno, daje do znanja da ona ne može biti isključivi smisao njegova života i time definira partnerski odnos po jednakom ključu kao avanturist, glazbenik i bankar. On u središte svog života postavlja percepciju društvene odgovornosti koja podrazumijeva žrtvovanje vlastite sreće u cilju postizanja uzvišenih ciljeva: „Anna, ich habe keine Zeit, glücklich zu sein. Das wollte ich dir vorhin sagen.“⁵⁸⁶ Radnik time otkriva da je njegov dominantni identitet onaj karizmatiskog vođe i da, usprkos racionalnom prihvatanju nepremostivih razlika među njima, osjeća privlačnost koju ne može kontrolirati: „Anna, es ist ein Irrsinn, deinen verwöhnten Körper, dein verwöhntes Herz in meine Armut hineinzuzwängen, den Müßiggänger und das Arbeitstier zusammenzuspannen, ich weiß.“⁵⁸⁷ Iako su je svi muškarci u njezinu životu podređivali i transformirali sukladno svojim željama i interesima, radnik je prvi koji to verbalizira: „Ich liebe dich ja gar nicht so, wie du bist, begreifst du das nicht? Ich werde dein Herz, wenn es nur erst mir gehört, um und um kneten.“⁵⁸⁸ On odmah na početku njihove veze otkriva da je njegova ljubav uvjetovana njezinom transformacijom u njegov ideal žene i zapravo je time determinira. Njegov zahtjev implicira veliko samopouzdanje u kontekstu društvene uloge, ali i superiornost na razini rodničkih normi. U vezi s radnikom Bibianina transformacija postaje ne samo nasilna kao u vezi s avanturistom, već i dramatično progresivna jer joj muškarac daje samo tjedan dana da prekine sa svim što je činilo njezin život: „Eine Woche gab er ihr Frist, ihr bisheriges Leben zu liquidieren. Sie verkaufte, sie verschleuderte ihre Villa, ihr Auto, nur um beides so schnell wie möglich loszuwerden.“⁵⁸⁹ Prodajom kuće i predmeta koji su bili sastavni dio njezine svakodnevice, protagonistica se odriče ne samo svog identiteta bogate žene/ljubavnice, već

586 „Anna, ja nemam vremena za sreću. Htio sam ti to unaprijed reći.“ Isto, str. 152.

587 „Anna, ludost je utjerati tvoje razmaženo tijelo, tvoje razmaženo srce u moje siromaštvo, upregnuti zajedno besposličara i radnoga konja, znam to.“ Isto, str. 154.

588 „Uopće te ne volim takvu kakva jesi, zar to ne razumiješ? Premijesit ću tvoje srce kad jednom bude moje.“ Isto, str. 154.

589 „Dao joj je tjedan dana da likvidira svoj prethodni život. Prodala je, protraćila je vilu i auto, samo da se što prije riješi i jednog i drugog.“ Isto, str. 155.

i svoje kompletne prošlosti: „Ihr Haus leerte sich, ihre Vergangenheit leerte sich [...].“⁵⁹⁰ Napuštanjem vile i useljavanjem u radnikov stan, započinje četvrta i posljednja faza Bibianina života. Kao što se nakon luk-suznog, iako stresnog i opasnog života s avanturistom brzo priviknula na siromašni život s glazbenikom, tako se nakon buržoaskog stila života opet dobrovoljno prilagođava na egzistencijalnu bijedu. Bibiana u svome novom životu ne žali za materijalnim stvarima i društvenim statusom, već je razočarana radnikovom emocionalnom distancom prema njoj: „Er setzte der Hochspannung ihrer Erwartungen sehr bewußt ein ökonomisches Herz entgegen [...].“⁵⁹¹ Bježeći od samoće u veze s različitim muškarcima, u opsesiju koju naziva „ljubav“, Bibiana paradoksalno aktualizira i još dublje osvještava svoju samoću:

Wenn Bibiana ihm nicht nach einem Monat bereits einfach davonlief, so unterließ sie es keineswegs deshalb, weil sie über eine heroische Geduld verfügte, sondern nur deshalb, weil sie sich aus ihrem bisherigen Dasein mit allen Wurzeln herausgerissen hatte und buchstäblich nicht wußte, was sie mit sich beginnen sollte, wenn sie diesen letzten Winkel Heimat verließ.⁵⁹²

U četvrtoj vezi koja ujedno predstavlja i najzreliju fazu njezina kratka života, protagonistica pokazuje racionalniji odnos prema svojoj sadašnjosti i budućnosti nego prije. Ona manje idealistički promatra suživot s radnikom i svoju ljubav prema njemu, ali je svjesna toga da je svoj prijašnji život prekinula tako radikalno da se više nema čemu vratiti. Radnik otkriva da život s Bibianom za njega djelomično predstavlja eksperiment, čime potvrđuje njezinu submisivnu poziciju. On priznaje da joj je život učinio težim nego što je bilo potrebno da bi ona stekla stvarno iskustvo o radničkom životu:

‘Ich will nicht mit einer Puppe leben. Das kann ich mir nicht leisten. [...] Aber ich verlange von dir, daß du dich mit deinem eigenen Gewissen auseinandersetzt,

590 „Njezina se kuća ispraznila, njezina se prošlost ispraznila [...].“ Isto, str. 155.

591 „On je njezinim visokim očekivanjima vrlo svjesno suprotstavio ekonomično srce [...].“ Isto, str. 157.

592 „Ako Bibiana nije jednostavno od njega pobjegla nakon mjesec dana, nije to učinila zato što je imala junačko strpljenje, već zato što se potpuno iščupala iz svoje dotadašnje egzistencije i doslovno nije znala što započeti ako napusti ovaj posljednji kutak doma.“ Isto, str. 157.

daß Not für dich nicht länger eine rührende Legende ist, daß du mit deiner Vergangenheit oder mit mich brichst. Halbheiten, Anna, dulde ich nicht.⁵⁹³

Radnik se samodefinira kao beskompromisni borac za pravdu koji od nje zahtijeva da prekine sve veze s vlastitom prošlosti, da se odrekne čak i svojeg imena, da bi živjela njegov život. Iako jasno određuje granice njezina života i utvrđuje joj moguću perspektivu, on tvrdi da ne želi živjeti s lutkom, što pokazuje da podređivanje žene smatra prirodnim procesom. Pojam lutke stoga za njega ne utjelovljuje ženu kojom se manipulira, već onu koja živi privilegiranim životom. Površnost njegova odnosa prema protagonistici zrcali se i u tome što on očigledno poznaje i problematizira samo njezinu nedavnu prošlost, ignorirajući činjenicu njezina podrijetla. Bibiana novu prilagodbu na teške egzistencijalne okolnosti djelomično ublažava potajnim trošenjem novca koji joj je ostao iz prijašnje faze života, ali radnik inzistira na tome da ga se odrekne. Ona ponovno pokazuje beskompromisnu spremnost (samo)-žrtvovanja za ljubav muškarca, odnosno za suživot s njim: „Ich will hungern, wenn du es willst“, flehte sie.“⁵⁹⁴ Kao i u vezi s avanturistom, protagonistica prolazi kroz proces fizičke preobrazbe, pa prije svega njezine nekoć „kraljevske ruke“, kako ih definira na početku romana, počinju odražavati transformaciju u radničku ženu:

Es dauerte einige Sekunden, bis sie begriff, daß es wirklich ihre Hände waren. [...] ihre Hände, als sie wieder aufblickte, waren ebenso häßlich wie zuvor [...] Da spürte sie plötzlich, daß er sie ansah, und spürte, daß er lächelte, aber dann beugte er sich plötzlich tief herab und küßte ihre Hände zum ersten Mal.⁵⁹⁵

Usprkos snazi svoga karaktera i moralnoj superiornosti koju ne-prestano i gotovo dramatično demonstrira, radnik često pokazuje

593 „Ne želim živjeti s lutkom. Ne mogu si to priuštiti. [...] Ali zahtijevam od tebe da se suočiš s vlastitom savješću, da bijeda za tebe više ne bude dirljiva legenda, da raskineš sa svojom prošlošću ili sa mnom. Neću tolerirati polovične mjere, Anna.“ Isto, str. 159.

594 „Gladovat ću ako ti to želiš“, preklinjala je.“ Isto, str. 160.

595 „Trebalo joj je nekoliko sekundi da shvati da su to doista njezine ruke. [...] kad je ponovno podigla pogled, ruke su joj bile jednako ružne kao prije [...] Tada je iznenada osjetila da je on gleda i da se smiješi, ali tada se iznenada sagnuo i poljubio je njezine ruke po prvi put.“ Isto, str. 161.

ambivalentne stavove prema njoj, odnosno prema onome što protagonista za njega predstavlja. Iako je prije svoju ljubav uvjetovao njezinom potpunom preobrazbom, on u sljedećem obraćanju ne negira svoju ljubav prema njoj kao privilegiranoj ženi, ali zahtijeva od nje da preuzme identitet radničke žene da bi izgradila suživot s njim: „Ich liebe dich, wie du bist, ein süßes, zärtliches, verwöhntes Nichts, eine schöne, gepflegte, launenhafte Frau [...]. Aber wenn du dich nicht in düstere Wirklichkeit verwandelst, die meine Welt ausmacht, kann ich dich nicht brauchen.“⁵⁹⁶ Potpuno je jasno da radnik u fokus njihova odnosa stavlja samoga sebe, odnosno da sve okolnosti njihova zajedničkog života promatra iz perspektive vlastite ambicije i vjere u svoju društvenu/političku misiju. Ona se stoga, kao žena karizmatskog vođe, mora podrediti njegovim idealima i odreći vlastita identiteta. Radnik je prvi muškarac u njezinu životu koji joj predlaže da imaju dijete:

‘Wenn wir ein Kind hätten, Anna, wenn du die Mutter meines Kindes wärest, dann würde sich dieses schmerzhaftes Mißtrauen gegen dich, gegen dein verwöhntes Herz vielleicht in Zutrauen verwandeln, in Nachsicht vielleicht oder wenigstens in Mitleid. Wir müssen ein Kind haben, Anna, nicht war?’⁵⁹⁷

Muškarac u rađanju djeteta vidi legitimaciju njihova odnosa i potvrdu njezine konačne transformacije iz jednoga razmaženog ništa u ženu/majku. Bibiana ne odbija njegovu ideju izravno, ali je dovodi do apsurdna navodeći njezine reperkusije i zapravo iz vlastite, ženske perspektive ponavlja avanturistov tekst:

‘Ich werde dir ein Kind gebären, wenn du es willst. Das ist dein gutes Recht und das kannst du von mir verlangen. Aber du wirst bedenken müssen, daß ich aufhören werde, Frau zu sein, als ich Mutter sein werde, und ich werde so ausschließlich Mutter sein, wie ich heute ausschließlich Frau bin. Ich fürchte, du wirst

596 „Volim te takvu kakva jesi, jedno slatko, nježno, razmaženo ništa, jedna lijepa, njegovana, prevrtljiva žena [...]. Ali ako se ne pretvoriš u mračnu stvarnost koja čini moj svijet, nemam koristi od tebe.“ Isto, str. 162.

597 „Da imamo dijete, Anna, da si ti majka moga djeteta, onda bi se ovo bolno nepovjerenje prema tebi, prema tvome razmaženu srcu, možda pretvorilo u povjerenje, možda u snošljivost, ili barem u sažaljenje. Moramo imati dijete, Anna, zar ne?“ Isto, str. 162.

auf mich oder auf das Kind verzichten müssen, Liebster. Meinst du denn, ich könnte dich und das Kind zugleich lieben?⁵⁹⁸

Protagonistica time utvrđuje naučenu ulogu ljubavnice/pratilje koja ne korespondira s ulogom majke jer se, u društvu koje funkcionira na temelju rodnih normi, te dvije funkcije međusobno poništavaju. Bibiana i u tom segmentu života pokazuje da je postigla određeni razvoj svog identiteta, samo što rezultate svog sazrijevanja ne pokazuje izravno. Kao još jedan argument za takvu interpretaciju služi i njezina preobrazba koja ovaj put nije samo fizička, već i duhovna. Ona počinje proučavati različitu literaturu o socijalnim pitanjima i time pokazuje želju za intelektualnim napretkom: „Sie trieb ihre Studien anfangs ganz heimlich, wie etwas Verbotenes. [...] Sie verstand zuerst kaum ein Wort. Da verfiel sie darauf, dem spröden Text seine Stimme zu unterlegen, hörte ihn sprechen, während sie las.“⁵⁹⁹ Hartwig u tom dijelu romana problematizira različite povijesno-društvene događaje poput inflacije i nezaposlenosti. Protagonistica upoznaje obespravljene i siromašne ljude i, inspirirana sadržajima koje je potajno proučavala, pred njima problematizira socijalno-politička pitanja. Na njezino veliko razočaranje, radnikova hladna reakcija pokazuje skepsu prema njezinu istinskom zanimanju za društvenu nepravdu, pa ona počinje preispitivati vlastitu poziciju. Bibiana se zapošljava u tvornici da bi njemu, ali i samoj sebi dokazala da je doživjela stvarnu transformaciju: „Gewiß hoffte sie, ihn mit diesem, wie ihr schien, heroischen Entschluß zu rühren, gewiß war es vor allem ein letzter, rasender, ein verzweifelter Versuch, in sein Herz einzudringen.“⁶⁰⁰ Iako se čini da je njezina recentna žrtva samo

598 „Rodit ću ti dijete, ako to želiš. To je tvoje pravo i to možeš tražiti od mene. Ali moraš razmisliti o tome da ću prestati biti žena kada postanem majka, i bit ću tako isključivo majka kao što sam danas isključivo žena. Bojim se da ćeš se morati odreći mene ili djeteta, najdraži. Misliš li da bih mogla voljeti i tebe i dijete u isto vrijeme?“ Isto, str. 163.

599 „U početku je tajno istraživala, kao da je nešto zabranjeno. [...] Isprva jedva da je razumjela riječ. Zatim je odlučila krhkom tekstu dodati njegov glas i čula ga kako govori dok je čitala.“ Isto, str. 163.

600 „Svakako se nadala da će ga dirnuti ovom, kako joj se činilo, herojskom odlukom; svakako je to prije svega bio posljednji, bjesomučni, očajnički pokušaj provale u njegovo srce.“ Isto, str. 167.

posljedica želje da se približi voljenom muškarcu, u romanu se naznačuje i drugi mogući motiv takve odluke: „[...] vielleicht hatte sie es wirklich satt, bis zum Überdruß satt, immer nur einen fremden Willen nachzuleben, ihr Geltungsbedürfnis immer nur in andere zu verlegen [...]“. ⁶⁰¹

Bibiana polako postaje svjesnom posuđenih/tuđih identiteta i svoje uloge objekta. Žensko se tijelo s jedne strane pokazuje kao mjesto konstrukcijskih procesa, kao znak asimilacije tuđeg identiteta i njegove internalizacije, dok se s druge strane pokazuje kao ekstatično, kao izvoriste užitka, ali i bolesti. ⁶⁰² Protagonistica prvi put zauzima kritički stav prema „svome ništa“ i doživljava određeni unutarnji razvoj. ⁶⁰³ Kao Anna postaje pomoćna radnica u tvornici i polako se u njoj javlja nejasna ideja o višestrukim identitetima koje preuzima i potrebi da upozna svoje stvarno ja.

Bibiana u toj fazi života nesumnjivo počinje kritički razmišljati o svom životu i preispitivati vlastiti identitet, pa se u tom kontekstu identifikira s prototipom tvorničke radnice, ali njezina odluka osim idealističke sadrži i pragmatičnu stranu: „Das war keine Teuerung mehr, das war ein Hexensabbat auffliegender Preise, eine wüste Orgie unsichtbarer und gefährlicher Kräfte, die einem den kärglichen Bissen noch vor dem Mund wegschnappten.“ ⁶⁰⁴ Međutim, osim želje za (samo)definiranjem i potrebe za dodatnom zaradom zbog poskupljenja hrane, čime se Hartwig opet referira na stvarne društveno-povijesne događaje, protagonisticu na zaposlenje u tvornici motivira i samoća koju sve teže podnosi. Iako je nesretna zbog toga što radnik zbog svoga političkog angažmana često izbiva, Bibiana je i dalje fascinirana njegovim govo-

601 „[...] možda se zasitila, možda joj je doista dozlogrdilo, živjeti uvijek samo po tuđoj volji, svoju želju za isticanjem uvijek prebacivati na druge [...]“. Isto, str. 167.

602 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 336.

603 Evelyn Fast, *Das Frauenbild der 20er Jahre – Literarische Positionen von Irmgard Keun, Marieluise Fleißer und Mela Hartwig*, str. 81.

604 „To više nije bilo poskupljenje, bio je to vještiji šabat poskupljenja, divlja orgija nevidljivih i opasnih sila koje vam otimaju mršavi zalogaj iz usta.“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 168.

rima i karizmatičnom osobnosti: „Zum ersten Mal spürte sie nicht nur die Gewalt seiner Stimme, seines Herzens, spürte sie die vulkanische Gewalt seines Willens, die dämonische Gewalt seiner Gesinnung.“⁶⁰⁵ Nakon toga govora koji za protagonisticu odražava vulkansku, čak demonsku snagu njegove volje, radnik biva uhićen.⁶⁰⁶ Bibiana ponovno proživljava agoniju gubitka i u potrazi za odgovorima na različita pitanja, privatna i javna, sudjeluje u demonstracijama protiv vladajuće politike. Prosvjed kulminira nasilnim sukobom između demonstranata i policije u kojemu Bibiana postaje slučajnom žrtvom jer biva nasmrtno pregažena. Roman završava opisom njezina mrtva tijela:

Die Tote, die zur Feststellung ihrer Person im Leichenschauhaus aufgebahrt wurde, war gräßlich verstümmelt und anscheinend von Pferdehufen förmlich zerstampft. Ihr Gesicht aber war unversehrt und um ihren Mund kerbte ein ganz kleines und sehr kindliches Lächeln eine fragende Spur.⁶⁰⁷

Njezina bizarna smrt može se tumačiti kao kulminaciju procesa transformacije jednog „ništa“ u jedno nejasno „nešto“, iako nasilna smrt žene na kraju romana ne otvara prostor velikom optimizmu u pogledu skorih promjena rodnih odnosa i zadanih društvenih normi i vrijednosti.

605 „Prvi put nije samo osjetila snagu njegova glasa, njegova srca, osjetila je vulkansku snagu njegove volje, demonsku snagu njegova raspoloženja.“ Isto, str. 169.

606 Stamm naglašava da se na kraju romana stapaju kritika opće društvene nepravde i nepravde prema ženama. Usp. Ulrike Stamm, „Die ‘Nullität’ der Frau und der Einspruch gegen das autonome Subjekt. Mela Hartwigs Roman ‘Das Weib ist ein Nichts’“, str. 65.

607 „Mrtva žena, koju su položili u mrtvačnicu kako bi je identificirali, bila je užasno osakaćena i činilo se da su je zgazila konjska kopita. Ali njezino je lice bilo netaknuto, a oko njezinih usta bio je urezan vrlo mali i vrlo djetinjasti smiješak, trag pitanja.“ Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, str. 175.

10. Roman *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* (*Jesam li ja suvišno ljudsko biće?*)

Mela Hartwig poslala je manuskript ovoga romana svom izdavaču u veljači 1931. godine, što govori u prilog činjenici da djelo nije nastalo između 1931. – 1932. kako se to često pogrešno navodi u literaturi.⁶⁰⁸ Krajem travnja te iste godine, iz izdavačke kuće *Zsolnay* joj šalju odgovor u kojemu objašnjavaju da su manuskript čitali s velikim zanimanjem i hvale njezin stil pisanja, ali odgađaju i uvjetuju objavu djela jer nije u skladu s ukusom tadašnje čitalačke publike.⁶⁰⁹ Gotovo dvije godine poslije, 16. ožujka 1933., Hartwig od izdavača dobiva novo pismo u kojemu objavu zbirke kratkih priča *Quer durch die Krise* (*Kroz krizu*) i roman *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* (*Jesam li ja suvišno ljudsko biće?*) definitivno odbijaju zbog, kako navode, promijenjene slike svijeta njemačke čitalačke publike i pogotovo njemačke žene u odnosu na svjetonazor koji iz djela progovara.⁶¹⁰ Posve je očito da taj odgovor nije imao nikakve veze sa strateškim marketingom izdavača, već je bio isključivo politički konotiran.⁶¹¹

Roman *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* (*Jesam li ja suvišno ljudsko biće?*) pokazuje neke razlike u odnosu na većinu njezinih prijašnjih proznih tekstova pisanih u ekspresionističkom stilu, čija je radikalnost

608 Datiranje romana između 1931. i 1932. posljedica je rukom napisane bilješke na naslovnici manuskripta. Usp. Bettina Fraisl, „Nachwort“. U: Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, Graz/Beč, 2001., str. 157-168, ovdje str. 160.

609 Isto, str. 160.

610 Isto, str. 157.

611 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 273.

imponirala književnim kritičarima i istovremeno ih iritirala.⁶¹² Osim drukčijeg, objektivnog stila pisanja, djelo odražava i novu tematsku orijentaciju: dok su u svojim dotadašnjim djelima autorica fokusirala na drastične suprotnosti, u ovome romanu tematizira osrednjost koja se može definirati kao svojevrsni „ekstrem sredine“.⁶¹³ Roman je prvi put objavljen tek posmrtno, čak trideset i četiri godine nakon autoričine smrti te se u njemu problematizira život jedne potpuno obične, prosječne žene koja se pokušava (re)pozicionirati unutar austrijskog društva „zlatnih dvadesetih“. Roman je napisan iz perspektive pripovjedačice u prvom licu, kao ispovijest tridesetogodišnje stenotipistice Aloisie (Luise) Schmidt te započinje njezinim samodefiniranjem: „Ich bin Stenotypistin. Ich habe nahezu ein Dutzend Dienstjahre hinter mich. Ich stenographiere äußerst flink und bin flotte Maschinschreiberin. Ich erwähne es nur, weil ich feststellen will, daß ich zu etwas taue. Denn ich bin ehrgeizig.“⁶¹⁴ Tako se već u prvom pasusu identitet pripovjedačice konstruira na temelju njezina zanimanja, radnog iskustva i vještine, ali i njezine interpretacije vlastita karaktera. Ona se snažno identificira sa svojim društvenim položajem/zaposlenjem stenotipistice pa svoj život vrednuje i tumači sukladno tomu. Protagonistica opisuje svoju vanjštinu kao prosječnu: „Ich bin nicht schön, ich bin nicht häßlich. Ich habe ein Gesicht, das weder angenehm noch unangenehm auffällt, das weder anziehend noch abstoßend ist, das man einfach nicht beachtet.“⁶¹⁵ Luisein proces samoidentifikacije odvija se na dvjema razinama; dok je ona sukladno društveno prihvaćenu sustavu vrijednosti osoba prosječna izgleda te prosječnih kognitivnih i motoričkih sposobnosti, u kontekstu povijesno-političkih promjena između dva-

612 Bettina Fraisl, „Nachwort“. U: Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 161.

613 Isto, str. 161.

614 „Ja sam stenotipistica. Iza sebe imam desetak godina radnog staža. Iznimno sam spretna u stenografiji i brza daktilografinja. Spominjem to samo zato što želim utvrditi da sam za nešto dobra. Jer ja sam ambiciozna.“ Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, Graz/Beč, 2001., str. 5.

615 „Nisam lijepa, nisam ružna. Imam lice koje nije ni ugodno ni neugodno, koje nije ni privlačno ni odbojno, koje se jednostavno ne primjećuje.“ Isto, str. 5.

ju svjetskih ratova, pogotovo na području ženske emancipacije, ona predstavlja tipičnu zaposlenu ženu/tajnicu/slужbenicu:

Ich habe ein Einkommen, von dem ich leben kann, von dem ich mir zur Not monatlich kleine Beträge absparen und zurücklegen kann. Aber ich muß einen Notpfennig haben. Ich habe nicht den Mut, nur im Augenblick zu leben. Ich vergönne mir zuweilen auch eine billige Theaterkarte, ich bewillige mir ein ständiges Abonnement in einer Leihbibliothek, das ist wahr. Aber darauf kann ich einfach nicht verzichten, eher kann ich hin und wieder eine Mahlzeit entbehren.⁶¹⁶

U uvodu romana saznajemo sve relevantne informacije o protagonistici/priповјedačici u prvome licu: njezino ime, dob, profesiju, kao i osnovne podatke o njezinu socijalnu podrijetlu. Ispovijest je napisana kao kronologija junakinjina života od djetinjstva do točke pripovijedanja u kojoj je ona tridesetogodišnja žena. Ključni događaji, odnosno različite životne faze koje opisuje motiviraju je na retrospektivna razmišljanja koja su najviše usmjerena na vlastiti subjektivitet. Može se zaključiti da proces pripovijedanja karakterizira kontinuirana izmjena istovremenog i kasnijeg pripovijedanja što pripovjedačici u prvom licu omogućava razmišljanje o doživljenom.⁶¹⁷ Radnja romana smještena je u vrlo konkretan povijesni kontekst i događa se u Austriji u razdoblju 1899. – 1929. Detaljnim opisima koji zrcale društveno-političke prilike koje su obilježile to doba, Hartwig u *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* (*Jesam li ja suviše ljudsko biće?*) dodatno apostrofira i intenzivira socijalno-kritički aspekt prisutan u ranijim djelima.⁶¹⁸ Međutim, osim očitih razlika u stilu i konceptualnoj/tematskoj orijentaciji, roman zrcali i mnoge sličnosti s prethodno nastalim književnim tekstovima, pa se u fokusu pripovijedanja opet nalazi mlada žena koja se djelomično (ne)uklapa u dominantne društvene strukture. Patnja protagoniste

616 „Imam prihod od kojeg mogu živjeti i od kojeg mogu mjesečno štedjeti i sa strane stavljati male iznose za slučaj potrebe. Moram imati novca za hitne slučajeve. Nemam hrabrosti živjeti samo u trenutku. Ponekad se počastim jeftinom kartom za kazalište, osigurala sam si stalnu pretplatu u knjižnici, to je istina. Ali jednostavno ne mogu bez toga, prije se mogu tu i tamo odreći obroka.“ Isto, str. 16.

617 Marijke Box, *Inneres Erleben erzählen. Zur Prosa von Mela Hartwig und Irmgard Keun, 1928-1948*, str. 95.

618 Bettina Fraisl, „Nachwort“. U: Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch*, str. 161.

nanovo je rezultat autsajderske pozicije koju zauzima u odnosu na (ne)- prilagođene pojedince iz njezine okoline, ali i ishod njezina (ne) svjesna suprotstavljanja društvenim normama. U ovome romanu, kao i u ostalim autoričnim književnim djelima, glavni je lik žena, pa se ta činjenica može promatrati kao konstanta u njezinu opusu.⁶¹⁹ U romanu se tematizira život protagonistice koja vrlo rano postaje svjesnom vlastitih ograničenja i legitimira se kroz poziciju i perspektivu mediokriteta. Ona utvrđivanje vlastita identiteta doživljava kao iscrpljujuću potragu za alternativnim rješenjima i načinima života, za prijateljstvom, ljubavi i društvenim priznanjem. Može se utvrditi da se unutar takve konstelacije preispituje i redefinira mjesto i uloga tzv. nove žene jer pripovjedačica opisuje procese svog obrazovanja, usavršavanja i razvoj svoje karijere. Kao i mnoge druge austrijske autorice iz 1920-ih i ranih 1930-ih godina poput Marte Karlweis, Friderike Marie Winternitz, Marie Lazar, Alme Johanne Koenig, Therese Rie alias L. Andro i Else Feldmann, Hartwig u svojim novelama i ranim romanima problematizira nove društvene promjene unutar kojih tzv. nova žena pokušava konstruirati svoj (suvremeni) identitet.⁶²⁰ Stilski gledano roman pokazuje najviše sličnosti s novelom *Aufzeichnungen einer Häßlichen* jer oba djela pripadaju ispovjednoj književnosti. Odlike žanra očituju se u čestom ponavljanju fraza i priznanja pripovjedačice u prvom licu, njezinim refleksijama o procesu sjećanja i potvrđivanju narativne točnosti koja se reflektira kao potraga za ispravnim pojmovima da bi se događaji što vjernije opisali.⁶²¹ Protagonistica samu sebe smatra suvišnom i to mišljenje pokušava argumentirati pa se detaljizirana naracija „bezsudbinstva“ može tumačiti i kao pokušaj njezina samopotvrđivanja.⁶²²

Kao i u mnogim drugim književnim tekstovima, Mela Hartwig problematizira težak socijalni položaj zaposlenih žena, u ovome konkretnom slučaju tajnica i službenica koje su, usprkos napornom i odgovornom

619 Isto, str. 161.

620 Isto, str. 162.

621 Isto, str. 162.

622 Isto, str. 162.

radu, živjele na rubu egzistencije. Upravo nerazmjer između njihovih financijskih mogućnosti i velike ponude u zabavnom/društvenom životu gradova postaje izvorom različitih frustracija. Pripovjedačica stoga objašnjava da se ponekad odriče obroka da bi mogla uživati u predstavama, odnosno u čitanju knjiga, čime se naznačuje konflikt između tjelesnih i duhovnih potreba, između fizičke gladi i gladi za kulturnim sadržajima, druženjem, prijateljstvom i ljubavi. Luise na početku svoje ispovijesti dalje navodi da je njezina životna priča smiješno svakodnevna, čime ukazuje na to da se okolnosti njezina života mogu promatrati u širem kontekstu, kao rekonstrukcija života tipične zaposlene žene tog razdoblja: „[...] und das ist meine Geschichte, die ich niederschreiben will, obwohl sie so lächerlich alltäglich, [...] ist.“⁶²³ Iako pripovjedačica kontinuirano ponavlja i naglašava da je njezino glavno obilježje mediotetstvo, ona samu sebe ujedno definira kao taštu/ambicioznu osobu. Radnja romana i karakterizacija glavne junakinje navode na zaključak da se njezina samoanaliza može promatrati u kontekstu opetovanog pokušaja prilagođavanja društvenim očekivanjima. Za razliku od protagonistica iz nekih drugih proznih ostvarenja, kao npr. *Aufzeichnungen einer Häßlichen* (*Zapisi jedne ružne žene*), *Der phantastische Paragraph* (*Fantastični paragraf*) ili *Das Kind* (*Dijete*), Luise ne pati zbog svoje ljepote ili ružnoće, zbog nasilne uzurpacije svoje seksualnosti ili asekualne egzistencije, niti zbog društveno uvjetovane patologizacije, već upravo obratno, zbog „normalnosti“ koju (samo)identificira kao prosječnost.⁶²⁴ Prosječnost se nameće kao dominantna karakteristika koja određuje dinamiku njezine (samo)spoznaje na svim razinama. Ona samu sebe percipira kao žrtvu prosječnosti u kontekstu izgleda, podrijetla, obrazovanja i zanimanja, ali i (ne)sposobnosti intenzivna proživljavanja pozitivnih i negativnih emocija. Njezin se život sastoji od kontinuiranih pokušaja neutralizacije i/ili maskiranja prosječnosti koju izjednačava s društvenom stigmatizacijom i nevidljivosti. Međutim,

623 „[...] i ovo je moja priča koju želim zapisati, iako je tako smiješno uobičajena [...]“. Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 6.

624 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 276.

njezini pokušaji isticanja i privlačenja pozornosti, gotovo uvijek po istom ili sličnom uzorku, dovode do produbljivanja krize identiteta, razočaranja životom, čak i svojevrsne depresije.⁶²⁵ Taj proces započinje u djetinjstvu, intenzivira se tijekom školovanja i kulminira u odrasloj dobi u kojoj se nastoji repositionirati i samoostvariti u ljubavnim/sek-sualnim vezama.

Društveno okruženje Austro-Ugarske Monarhije, a potom i Republike Austrije, prikazano je jasnije nego u Hartwiginim ranijim djelima pa su ljudi i institucije detaljno opisani u svom utjecaju na život junakinje. U romanu se, unutar realistički opisana urbanoga kulturnog kruga, prikazuje razgranata mreža (među)ljudskih i institucijskih od-nosa u čijem se fokusu nalazi protagonistica. Kao posebno zanimljiva inovacija javlja se autentičan odnos na relaciji majka – kći, koji postaje posebno važnim zbog odsutnosti oca tijekom Prvoga svjetskog rata te svjedoči o konfliktu između različitih koncepata ženstvenosti kao ge-neracijskog problema.⁶²⁶ Iako tjelesna determiniranost protagonistice ne predstavlja njezino glavno obilježje kao što je to slučaj kod ženskih likova iz zbirke novela *Ekstasen* (*Ekstaze*) ili u romanu *Das Weib ist ein Nichts* (*Žena je jedno ništa*), simbolika ženskog tijela i dalje je važna jer Luiseino tijelo odražava problem njezine radikalne neprimjetnosti i iznova problematizira njezinu prosječnost.⁶²⁷

U trenutku u kojemu započinje svoju priču, odnosno svoju ispovi-jest, evocirajući sjećanja na djetinjstvo, protagonistica je neudana tri-desetogodišnja zaposlena žena. Roman se može analizirati u kontekstu njezine potrage za vlastitim identitetom i potrebom da, u uobičajenom društvenom okruženju tog razdoblja, stalno balansira između prilagodbe i pobune. Tražeći načine samoidentifikacije i afirmacije, Luise

625 Markus Reizenstein ovaj roman smatra primjerom tzv. ženskog romana depresije. Usp. Markus Reizenstein, „‘Bin ich ein überflüssiger Mensch?’ Konstitutive Merkmale des weiblichen Depressionsromans der Moderne anhand der prototypischen Beispiele Mela Hartwigs und Sylvia Plaths“, *Comparatio*, 8, 1 (2016), str. 119-141.

626 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 274.

627 Isto, str. 278-279.

doživljava doba „zlatnih dvadesetih“ u gotovo svim njegovim aspektima i sudjeluje u zabavnom životu tipičnom za tu epohu. Protagonistica posjećuje kino i kazalište, sklapa poznanstva sa ženama i muškarcima, odlazi u plesni bar i doživljava različite manifestacije gospodarske krize poput nezaposlenosti, inflacije, izolacije i gladi.⁶²⁸ Pripovjedačica se postavlja u središte gotovo potpuno monoloških opisa u kojima samu sebe definira kao model prosječnosti,⁶²⁹ pa oko te predodžbe konstruira druge aspekte svoje egzistencije. U tom kontekstu odlazak u školu nameće se kao posebno važan događaj, kao prijelomna točka samoosvještavanja prosječnosti, odnosno vlastitih ograničenih mentalnih sposobnosti u kontrastu prema ambiciji da bude najbolja. Kad usprkos napornu učenju rezultati izostanu, Luise se mora suočiti s činjenicom da radom i marljivošću ne može nadoknaditi nedostatak talenta. Njezin otac, poštanski službenik, pokazuje veliku ambiciju za svoje jedino dijete, pa je na školovanje šalje u višu školu za djevojke. Međutim, umjesto ostvarivanja očevih ambicija, odnosno dobrog obrazovanja koje joj može otvoriti nove perspektive, Luise doživljava poraz na svim razinama. U liceju postaje svjesnom svoga društvenog položaja, odnosno siromaštva svoje obitelji u odnosu na druge djevojke. Protagonistica po svome materijalnom statusu odskaka od drugih; ona nosi staromodnu, preveliku odjeću koju njezina majka vječno prekraja i ne dobiva džeparac. Ta se spoznaja kod nje reflektira kao kronični nedostatak samopouzdanja: „Heute weiß ich, daß es diese perfide, diese hochmütige Sicherheit war, die Geld und soziale Geltung verleihen. Diese Sicherheit fehlte mir.“⁶³⁰ Može se zaključiti da je upravo nerazmjer između ambicija njezina oca i njezinih realnih mogućnosti (samo)ostvarenja uzrok kompleksa inferiornosti koji će obilježiti njezin život utjelovljen u „traumi prosječnosti“. Luise kao djevojčica žarko želi zadobiti ljubav i priznanje svojih roditelja, pa se upravo disfunkcionalni obiteljski odnosi mogu tumačiti

628 Marijke Box, *Inneres Erleben erzählen. Zur Prosa von Mela Hartwig und Irmgard Keun, 1928-1948*, str. 91.

629 Isto, str. 92.

630 „Danas znam da tu perfidnu, tu bahatu sigurnost daju novac i društveni status. Ta mi je sigurnost nedostajala.“ Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 10.

kao ishodište njezine patnje. Dok emocionalno hladna majka nastoji pretvoriti kćer u usavršenu presliku same sebe, otac u njoj vidi potencijal za uspon na društvenoj ljestvici. Protagonistica se stoga već u djetinjstvu pokušava prilagoditi željama i ambicijama drugih, pa je njezino djelovanje uvelike motivirano žudnjom za majčinskom i očinskom ljubavi. Dok oca pokušava učiniti ponosnim svojim školskim rezultatima, u čemu ne uspijeva zbog ograničenih intelektualnih resursa, majčinu pažnju pokušava privući čak i devijantnim ponašanjem. Doživljeni neuspjeh transformira se u sudbinski osjećaj krivnje pa se čitava njezina egzistencija može promatrati kao suočavanje s emocijama koje potiskuje jer se ne može nositi s njima. Tek na kraju romana, u posljednjem dijelu njezine ispovijesti, nazire se pomirenje s osjećajem krivnje kao indikator (samo)prihvatanja.

U prozi Mele Hartwig često se ponavlja motiv stida koji se većinom obrađuje u obliku ispovijesti ili priznanja. Pritom se unutarnje refleksije opisuju u ekspresivnim scenama u kojima se protagonistice suočavaju s osobnim deficitima ili pravim izljevima stida. Tako se, u bolnim scenarijima samopreispitivanja, stid i krivnja približavaju sve dok se više ne mogu razlikovati jedno od drugog.⁶³¹ U autoričinim književnim djelima tematiziraju se za to doba specifične veze ženstvenosti, zaposlenosti i seksualnosti u svakodnevnom životu.⁶³² Njezini glavni ženski likovi se, kroz nove društvene strukture, suočavaju s čitavim nizom životnih koncepata drugih likova, koje uzimaju i istražuju kao kriterije njihova vlastita načina života.⁶³³

Odnos protagonistice s njezinim roditeljima pokazuje se kao problematičan na dvjema razinama. Dok je Luise s jedne strane nesposobna udovoljiti njihovim ambicijama zbog potkapacitiranosti, problem je s druge strane uzrokovan i društvenim normama, zahtjevima i mogućnostima za mlade žene, koje generacija kćeri tek treba provesti u praksi.

631 Marijke Box, *Inneres Erleben erzählen. Zur Prosa von Mela Hartwig und Irmgard Keun, 1928-1948*, str. 35.

632 Isto, str. 51.

633 Isto, str. 120.

Budući da se svako pokoljenje suočava s različitim izazovima, javlja se i specifična manifestacija problema narcisoidnosti.⁶³⁴ Već naslov romana Mele Hartwig upućuje na poremećeno samoljublje kao središnji motiv. Riječ je zapravo o roditeljskom domu koji promiče narcisoidne strukture u kojima protagonistica odrasta: otac, poštanski službenik, koji sam nije uspio ostvariti viši društveni status, omogućava svojoj kćeri pohađanje liceja, čime demonstrira visoke kriterije.⁶³⁵ Luise u toj konstelaciji iskorištava mogućnosti koje su se pružile njezinoj generaciji da bi ispunila očekivanja svog autoritativnog oca. Ona stoga nije motivirana vlastitom ambicijom, već upravo patrijarhalnom građanskom kulturom koja je mladim ženama dotad onemogućavala takvo obrazovanje. Stoga se može zaključiti da se emancipatorski aspekt obrazovanja koji je prethodno bio rezerviran za muško potomstvo, tek prividno ostvaruje u odnosu na protagonisticu jer ona u konačnici djeluje kao kompenzator za očeve narcisoidne želje.⁶³⁶ Psihološka heterotopija između prividne emancipacije i konzervativizma praćena je neurotičnim samopouzdanjem, koje nije vezano samo uz profesionalni život, već utječe na strukturu ličnosti u cjelini.⁶³⁷ Problem nepripadanja⁶³⁸ stoga nije ograničen na mjesto u društvu i proteže se na sva područja života, uključujući samoprocjenu fizičkog izgleda. Kao što protagonistica ostaje zarobljenom na pola puta između emancipacije i tradicionalne uloge kćeri, ona samu sebe ne smatra ni lijepom ni ružnom, što percipira kao dokaz svoje beznačajnosti.⁶³⁹ Geneza junakinjina problema postaje opipljivom kroz ambivalentnu vezu s majkom čiju ljubav u djetinjstvu pokušava osigurati na različite načine. U tom kontekstu očevi ambiciozni planovi nisu uzrok, već samo vode kontinuitetu psihološke strukture uspostavljene u djetinjstvu. Istodobno, ironijski ton protagonističine

634 Markus Reizenstein, *Der Depressionsroman im 20. Jahrhundert. Zur Entfaltung eines neuen Genres*, Habilitationsschrift, Gießen, 2019., str. 157.

635 Isto, str. 157.

636 Isto, str. 157-158.

637 Isto, str. 158.

638 Isto, str. 159.

639 Isto, str. 159.

samoanalize signalizira kritički odmak Mele Hartwig od psihoanalitičkih teorija. Psihoanaliza se stoga pojavljuje kao oblik manifestacije patrijarhalne kulture i ne nudi oslobađanje od tradicionalnih uzora, već jamči njihov kontinuitet u modificiranim uvjetima.⁶⁴⁰

Luise opisuje svoju lijenost kao bolest, čime se njezina prosječnost na neki način patologizira i usklađuje s tjelesnim deficitima. Nedostatak bliskosti s majkom očituje se i u tom segmentu jer protagonistica potpuno nespremno doživljava pubertetske promjene. Prva menstruacija u tom kontekstu uzrokuje šok i strah od smrti. Neupućena u tajne ženskog tijela, Luise krvarenje doživljava kao znak teške bolesti, a potom i kao simbol vlastite, ženske slabosti: „Ich erfuhr zwar, daß ich keineswegs sterben mußte, aber ich konnte mich noch monatelang nicht mit dieser, wie mir schien, beschämenden Schwäche des weiblichen Körpers abfinden.“⁶⁴¹ Autoričina kritika neadekvatnog emocionalnog odnosa između majke i kćeri, odnosno dviju generacija žena, produbljuje se kritikom svjetonazora građanskog društva koje je promicalo kult nepoznavanja vlastita, ženskog tijela i njegovih funkcija. Protagonistica stoga svoj prirodni razvoj doživljava kao znak poremećenosti i izvor frustracija: „Alles an mir und in mir war plötzlich schief, verzeichnet, verzerrt. [...] Ich begann meinem Körper Beachtung zu schenken, [...], ich lernte das gefährliche Vergnügen, ihn zu berühren, kennen.“⁶⁴² Ona otkriva vlastitu seksualnost kroz masturbaciju, ali istovremeno razvija osjećaj krivnje i stida zbog toga. Stoga se može zaključiti da se dinamika njezine tjelesne egzistencije, odnosno fizičkog i psihoseksualnog razvoja, demonstrira kroz razvojne faze njezina tijela, kao i kroz iskustva ugone i boli.⁶⁴³

640 Isto, str. 159.

641 „Saznala sam da ne moram umrijeti, ali mjesecima se još nisam mogla pomiriti s onim što mi se činilo kao sramotna slabost ženskog tijela.“ Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 12.

642 „Sve je na meni i u meni odjednom bilo krivo, pogrešno, iskrivljeno. [...] Počela sam obraćati pozornost na svoje tijelo, [...] upoznala sam opasan užitak u njegovu dodirivanju.“ Isto, str. 13.

643 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 279.

Potreba za bliskosti koju ne može ostvariti unutar emocionalno disfunkcionalne obitelji dovodi protagonisticu u situacije u kojima se ponižava za ostvarenje prijateljskog odnosa. Ona već tada pokazuje određenu sklonost idealizaciji (izabranih) pojedinaca koji postaju objektima nekritičkog obožavanja. U školi bira djevojku iz višega društvenog staleža za „omiljenu osobu“ i čak pristaje nositi njezinu školsku torbu. Međutim, dok bogatu djevojku u početku zabavlja Luiseino servilno ponašanje, nakon kratkog vremena osjeća zasićenje njezinom prisutnošću pa prekida prijateljstvo. Protagonistica svoju patološku opsesiju pokazuje na različite načine, pa i opsesivnim ispisivanjem prijateljičina imena: „Ihren Namen liebte ich. Vielleicht liebte ich ihren Namen nur deshalb so sehr, weil ich meinen eigenen geradezu haßte.“⁶⁴⁴ U toj opsesiji zrcali se nedostatak samoljublja i samopouzdanja koji pokušava kompenzirati kroz odnos s drugom djevojkom koju doživljava kao ideal. Kasniji događaji u njezinu životu samo će potencirati deficitarn odnos prema samoj sebi i rezultirati mnogim razočaranjima i boli. Protagonistica će se u tom smislu morati suočiti s činjenicom da zadovoljstvo ne može pronaći u odnosima s drugim ljudima, kako ženama, tako i muškarcima, već ga mora pronaći u samoj sebi ili svoj život proživjeti neispunjena.

Kao još jedan dokaz njezine integracije u urbani život grada, odnosno stila života moderne/nove žene, javlja se njezino oduševljenje kazalištem. Upravo otkrivanje čitave strukture koja se izgrađuje oko teatra za protagonisticu predstavlja otkrivanje jednoga novog svijeta koji joj pruža zadovoljstvo i na neki način kompenzira emocionalnu prazninu. Luise čak mašta o tome da postane glumica i da dramatisacijom tuđih života neutralizira vlastitu bolnu prosječnost. U tom segmentu ponovno se naglašava njezina potraga za (samo)ispunjenjem i (samo)zadovoljstvom, ali i za konstruiranjem vlastita identiteta izvan granica svojih mogućnosti. Čak i nakon što osvještava svoju elementarnu nesposobnost za ostvarenje tog cilja, pripovjedačica i dalje odlazi na kazališne

644 „Voljela sam njezino ime. Možda sam njezino ime toliko voljela samo zato što sam mrzila svoje.“ Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 16.

predstave i spremna je odreći se mnogih drugih stvari da bi si mogla priuštiti najjeftiniju ulaznicu. Paralelno s tjelesnim promjenama koje prate transformaciju iz djevojčice u djevojku, Luise počinje pokazivati zanimanje za muškarce. Prvi muškarac prema kojemu osjeća privlačnost kazališni je glumac, pa protagonistica pokazuje tipične simptome pubertetske zaljubljenosti; njegovu fotografiju danju nosi u školskoj torbi, a noću skriva pod jastukom. Mašta o njemu, idealizira ga i promatra s distance te istovremeno razvija duboki stid zbog svojih emocija. Njegov je pogled pretvara u estetsko-erotski objekt, a njezina želja za tim pogledom označava afirmaciju položaja koji joj je dodijeljen.⁶⁴⁵ Iako ta ljubav ostaje nerealiziranom u stvarnosti, tjelesno sazrijevanje praćeno je buđenjem seksualnosti, pa se sve češće samozadovoljava. Osjećaj stida i krivnje dodatno se intenzivira kad njezina emocionalno distancirana majka posumnja na mogući „griješ tijela“; Luise doživi smrtni strah od Božje kazne i odluči prestati dodirivati vlastito tijelo: „Aber noch während ich meine Mutter belog, gelobte ich mir, meinen Körper nie mehr zu berühren, nie mehr.“⁶⁴⁶ S obzirom na majčin odgoj koji podrazumijeva izbjegavanje teme seksualnosti i skrivanje znanstvene istine u tom kontekstu, protagonistica je prepuštena drugim načinima stjecanja predodžbi o spolnosti. Prvi razgovor o tome vodi s jednom kolegicom iz razreda, koja i sama tek površno upućena u tajne ljudske intime iznosi teorije koje kod protagonistice izazivaju strah i zabrinutost. Paralelno s procesom otkrivanja vlastita tijela i opsesivne zaljubljenosti u glumca, ionako skromni školski rezultati postaju još gori i kulminiraju ponavljanjem razreda. Kako se usto financijska situacija u obitelji dodatno pogoršava zbog ekonomske krize pred početak Prvoga svjetskog rata, otac je ispisuje iz liceja i upisuje u Trgovačku školu koja joj treba omogućiti brzo zapošljavanje. Početak rata za protagonisticu koincidira s drugim promjena u njezinu životu koje teško podnosi: „Der Sommer

645 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 281.

646 „Ali dok sam lagala svojoj majci, zaklela sam se da više nikad neću dotaknuti svoje tijelo, nikada više.“ Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 20.

1914 begann also für mich mit einer Katastrophe.“⁶⁴⁷ Katastrofa koju spominje zapravo je radikalna promjena dnevne rutine na kojoj inzistira njezin otac. Kako nema prostora za preispitivanje patrijarhalnog autoriteta, protagonistica je prisiljena pomagati majci u omraženim kućanskim poslovima. Osim neželjena zaokreta u njezinoj svakodnevnici, dolazi i do ozbiljnih društveno-povijesnih previranja koji kulminiraju izbijanjem rata. Pripovjedačica detaljno opisuje trenutak u kojemu je rat službeno obznanjen, oduševljenje ljudi koje je uslijedilo po ulicama i rezultiralo iskazivanjem domoljublja, između ostalog i pjevanjem himne, u čemu čak i sama sudjeluje. Hartwig u ovom romanu nastavlja s praksom integracije društveno kritičkih aspekata preciznim opisima socioekonomskih uvjeta i promjena nastalih u prva tri desetljeća 20. stoljeća, uz osvrt na povijesne događaje.⁶⁴⁸

Prva posljedica rata koju protagonistica doživljava jest mobilizacija njezina oca. Taj događaj u početku djeluje šokantno na nju, ali se s vremenom navikava na novu situaciju. Upravo u toj lakoći kojom prihvaća očev odlazak na frontu, protagonistica vidi još jednu manifestaciju svoje površnosti. Čitavo to zbivanje percipira kao dokaz vlastite radikalne bezosjećajnosti, što posljedično kod nje razvija osjećaj krivnje.

Luise se u tom razdoblju, po završetku škole, kao 17-godišnjakinja prvi put zapošljava u jednome trgovačkom poduzeću. Uredski posao opisuje kao prezahtjevan; junakinja se ne uspijeva snaći u zaduženjima kao ni naviknuti na zaglušnu buku pisaaćih strojeva, zvonjavu telefona, zvukove otvaranja/zatvaranja vrata i ljudske glasove. Opisi uredskog stila života nalikuju na opise u romanu *Das Weib ist ein Nichts* (Žena je jedno ništa). Luise uredsku buku opisuje slično kao Bibiana, kao mješavinu žurbe, meteža, revnosti i divljanja, koji se zajedno mogu definirati kao „zvuk posla“. Integracija u tipični svijet službenica i/ili tajnica toga doba kao prototipa nove žene kod protagonistice izaziva negativne osjećaje, paniku, tjeskobu i anksioznost. Kad nakon samo tri tjedna rada, čak i prije isteka probnog roka, dobiva otkaz, za Luise je to konačna potvrda njezine sudbinske nesposobnosti. Gotovo istovremeno

647 „Ljeto 1914. za mene je započelo katastrofom.“ Isto, str. 22.

648 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 274.

protagonistica se mora suočiti s prvim dokazima vlastite ženstvenosti, što rezultira potpunom konfuzijom i osjećajem izgubljenosti. Na ulici joj jednog dana prilazi nepoznati muškarac i poziva je na večeru; iako taj kontakt traje svega nekoliko sekundi jer Luise posramljeno pobjegne bez riječi, sam događaj ostavlja dubok trag na njezinu psihu. Ona prvi put postaje svjesnom svoje ženstvenosti i činjenice da može biti privlačna muškarcima. Ne samo što taj slučajni, kratki susret stalno nanovo proživljava i smatra avanturom svog života, već se pokazuje kao polazište za maštanje o potencijalnim odnosima na relaciji žena – muškarac. Za junakinju taj slučajni susret i zanimanje jednog anonimnog muškarca svjedoče o tome da njezino tijelo može biti percipirano kao atraktivno i uzbudljivo, usprkos tomu što samu sebe karakterizira kao sitnu, neuhranjenu i neprivlačnu.

Paralelno s osvještavanjem ženstvenosti/seksualnosti, protagonistica prolazi kroz proces suočavanja s osjećajem krivnje kao posljedicom gubitka posla. Zbog neemocionalnog odnosa s majkom i nedostatka bliskosti koja bi joj jamčila razumijevanje i podršku, junakinja nema hrabrosti priznati istinu i počinje živjeti dvostruki život. Luise se svakoga jutra pretvara da ide na posao, pa dane provodi u šetnji gradom i čitanju knjiga. Međutim, usprkos strahu od razotkrivanja istine i majčine kazne, protagonistica počinje uživati u slobodi koju prvi put u životu konzumira. U tom segmentu očituje se snažna autoričina kritika ženskog odgoja i obrazovanja; Luise napokon može uživati u čitanju knjiga, aktivnosti koju je njezina majka ograničavala kao neprimjerenu za ženu, dok ju je istovremeno motivirala na obavljanje ženi primjerenih, kućanskih poslova:

Ich konnte mich also endlich einmal satt lesen. [...] Meine Mutter sah es nicht gerne, wenn ich las. Ihrer Ansicht nach war Lektüre verkappter Müßiggang. Sie sah es viel lieber, wenn ich stopfte oder flickte oder mich mit einer Handarbeit beschäftigte. Unter keinen Umständen duldeten sie es, daß ich abends, wenn ich mich bereits zu Bett gelegt hatte, noch las.⁶⁴⁹

649 „Tako da sam se napokon mogla načitati do mile volje. [...] Mojoj se majci nije sviđalo kad sam čitala. Po njezinu mišljenju, čitanje je bilo prikriveno besposličarenje. Puno me je radije gledala kako krpam ili se bavim ručnim radom. Ni pod kojim okolnostima nije tolerirala da čitam navečer nakon što sam već legla.“ Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 32.

Protagonistica počinje otkrivati svijet književnosti kao mjesto (su)-konstruiranja različitih identiteta i proživljavanja mnogostrukih života i sudbina. Ona u čitanju nalazi ne samo utjehu, već i kompenzaciju za vlastitu deficitarnu stvarnost: „Ich las, um mich selbst zu vergessen, um aus einem Buch in das andere, aus einem Schicksal in das andere hineinzu schlüpfen, um mich mit der jeweiligen weiblichen Hauptfigur zu identifizieren.“⁶⁵⁰ Usprkos grižnji savjesti koju osjeća, junakinja u prolongiranju trenutka u kojemu će majci priznati istinu, zapravo demonstira jedan vid pobune protiv nametnutih patrijarhalnih rodni normi. Ona uživa u svojoj tajnoj slobodi i identifikaciji s fiktivnim likovima i njihovim sudbinama te joj takva konstelacija omogućava posredno samoostvarenje. Romani za nju predstavljaju jamstvo intenzivna življenja; junakinja se napokon osjeća bogatom i značajnom, lijepom i talentiranom, sposobnom i uspješnom, zaljubljenom i sretnom, pa sama tumači da od književnosti uzima ono što joj nedostaje – fantaziju. Kad njezina majka slučajno sazna za prijevaru i doživi neku vrstu nervnog sloma, protagonistica prvi put osvještava težinu obiteljske situacije. Suočavanje s vlastitim egoizmom u kontrastu prema majčinoj požrtvornosti, u njoj pobuđuje konfuzne osjećaje koje nije u stanju definirati i još manje kontrolirati te odražava širi društveni kontekst pozicije/uloge žena u ratu. Luise prvi put svoju majku vidi autonomno, kao ženu, a ne samo kao majku i shvaća da je njezin identitet puno kompleksniji od te uloge. Odnos s majkom odjednom sagledava u kontekstu njezina teška života i žrtve koju podnosi za obitelj, ali ta spoznaja neće dovesti do zbližavanja jer se generacijska i karakterni razlika pokazuju kao nepremostive prepreke. Iako ne dolazi do neke ključne promjene u odnosima na relaciji majka – kći, protagonistici ta nova perspektiva prvi put omogućava stvaranje realističke predodžbe o ratu: „In diesem einzigen Augenblick, und ich habe es glücklicherweise bald wieder vergessen, wußte ich, was

650 „Čitala sam da zaboravim na samu sebe, da klizim iz jedne knjige u drugu, iz jedne sudbine u drugu, da se poistovjetim s odgovarajućom ženskom protagonisticom.“ Isto, str. 33.

es heißt, einen Krieg zu erleben.“⁶⁵¹ Majka je nositeljica konzervativnog/tradicionalnog odnosa prema rodnim ulogama i osuđuje kćerine pokušaje samoostvarenja izvan zamišljenih granica ženstvenosti, pa je njezina srdžba više usmjerena na Luiseino inzistiranje na laži, nego na samu činjenicu da više nije zaposlena: „Über meine Entlassung grämte sie sich nicht sehr. Ihrer Ansicht nach sollte eine Frau keinen anderen Beruf haben als den, zu heiraten und Kinder zu bekommen.“⁶⁵² Nakon gubitka posla protagonistica je opet prisiljena pomagati majci u kućanstvu, ali usprkos dosadnoj rutini i nedostatku bilo kakvih događaja i uzbuđenja, ona i dalje prati promjene svoga tijela i razvija opsesiju svojim izgledom: „Studenlang, wenn meine Mutter zufällig nicht zu Hause war, stand ich vor dem Spiegel [...]“.“⁶⁵³ Zanimljivo je da se i u ovom Hartwiginu djelu, premda samo rubno, javlja motiv ogledala.⁶⁵⁴ Odraz koji protagonistica promatra simbolizira manjkavosti njezina tijela koje su uzrokovane deficitom hrane, ali i njezino suočavanje s vlastitim identitetom, kao i njezin pokušaj samootkrivanja i pozicioniranja u društvu.

Literarizaciju junakinjinih iskustava potrebno je sagledati s obzirom na njihovu formalnu strukturu, pa se stil i tehnike pisanja mogu povezati s pitanjima o sadržaju. U tom kontekstu moguće je izvesti zaključak o odnosima naratoloških i oblikovno-semantičkih aspekata teksta s mogućnostima i ograničenjima prenesenim u sadržaj, o kojima pripovjedačko ja izvještava iz ženske perspektive.⁶⁵⁵ Inzistiranje na osrednjosti ne samo protagonističina izgleda, nego i cijele njezine

651 „U tom jednom trenutku, a na svu sreću ubrzo sam to opet zaboravila, znala sam što znači doživjeti rat.“ Isto, str. 37.

652 „Nije se jako uzrujavala zbog mog otkaza. Po njezinu mišljenju, žena ne bi trebala imati drugi posao osim udaje i rađanja djece.“ Isto, str. 38.

653 „Satima sam, kad god majka slučajno nije bila kod kuće, stajala pred ogledalom [...]“. Isto, str. 39.

654 O simbolici zrcala vidi opširnije: Sigrid Schmid-Bortenschlager, „Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen“, str. 77-95.

655 Marijke Box, *Inneres Erleben erzählen. Zur Prosa von Mela Hartwig und Irmgard Keun, 1928-1948*, str. 93.

osobnosti, moguće je načelno relativizirati dosljednim iskazima glavne junakinje.⁶⁵⁶ Tu konstataciju moguće je dokazati sadržajnim i stilskim kriterijima; Hartwig u ovom romanu brojnim metaforama osigurava proces polisemantizacije, što ukazuje na poteškoće konkretnog imenovanja i postizanje uvjerljivosti naracije pripovjedača u prvom licu.⁶⁵⁷ Status problematičnog subjekta za protagonisticu predstavlja polazište preispitivanja rodni normi, ali i samopreispitivanja. Kao rezultat njezina samoistraživanja javlja se osjećaj stida koji nastaje kao rezultat deficitarnog pozicioniranja unutar područja društvenih očekivanja, pa je moguće argumentirati da je Luiseino samopoimanje utemeljeno na određenim unutarnjim napetostima. Autorica usto književnom konstrukcijom identiteta jedne po svemu prosječne žene, odnosno kroz njezine samoprojekcije, komentira i kritizira čitavu jednu kulturu koja se nalazi iza (neupitne) muške dominacije.⁶⁵⁸

Luise u toj fazi života počinje sve intenzivnije osjećati potrebu za ljubavlju i muškom pažnjom, pa nedostatak uzbuđenja u stvarnosti nadoknađuje maštanjem. Ponavlja se motiv zrcala u kojemu protagonistica preispituje status vlastite ženstvenosti i pokušava dokučiti njegov potencijal. Noću zamišlja kako muška ruka dodiruje njezino tijelo: „[...] und glaubte manchmal schon halb im Schlaf, daß nicht meine eigene Hand, daß die Hand eines Mannes mich lieb koste, und ich konnte diesen zärtlichen Fingern, die immer unverschämter, immer zudringlicher wurden, einfach nicht widerstehen.“⁶⁵⁹ Hartwig detaljno prati protagونيstičin tjelesni razvoj i s njim povezane psihološke promjene, seksualne potrebe koje postaju artikulirane s njezinom spolnom zrelošću i manifestiraju se kao samozadovoljavanje. Fokus na tjelesno iskustvo,

⁶⁵⁶ Isto, str. 93.

⁶⁵⁷ Isto, str. 93.

⁶⁵⁸ Isto, str. 94.

⁶⁵⁹ „[...] a ponekad sam u polusnu vjerovala da me ne miluje moja vlastita, nego muška ruka, i jednostavno nisam mogla odoljeti tim nježnim prstima koji su postajali sve drskiji i name-tljiviji.“ Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 39.

njegovu procesualnost i dinamiku, nadopunjava se junakinjinom konstrukcijom „ženstvenosti“.⁶⁶⁰

Kao što je na početku rata očevo odlazak označio prekretnicu u njezinu životu, tako i njegov povratak nakon ranjavanja uzrokuje promjene, napetosti i gubitak određene razine autonomije. Usprkos invaliditetu, on ubrzo nanovo uspostavlja hegemoniju nad ženskim članovima obitelji, odnosno nameće svoj patrijarhalni autoritet: „Seine Rechte Hand war verstümmelt und hing in einer Schlinge. Aber das hinderte ihn nicht, in einem einzigen Augenblick die ganze Autorität, die ihm als Familienoberhaupt gebührte, wieder an sich zu reißen.“⁶⁶¹ Ovdje se problematizira uloga žena u ratu i njihova emancipacija od muškog/patrijarhalnog autoriteta koja se naglo prekida povratkom muškog subjekta. Istovremeno se pokazuje i teška ekonomska kriza koja je uzrokovala siromaštvo mnogih obitelji, pa u tom kontekstu otac, svjestan toga da će uskoro biti umirovljen, od Luise zahtijeva da se zaposli: „Ich müßte, je eher, desto besser, damit beginnen, für mich selbst zu sorgen.“⁶⁶² Otac ne samo da ne pokazuje razumijevanje za promjene kojima su njegova žena i kći bile dugotrajno izložene, prvotno njegovim odlaskom iz obitelji, a potom i povratkom, već svojim ponašanjem pokušava poništiti svaki oblik njihove autonomije i prava na samoodlučivanje. Njegov povratak stoga djeluje više traumatski na junakinju nego njegov odlazak u rat; Luise se teško privikava na novu submisivnu ulogu kćeri koju joj je otac namijenio. On uspijeva afirmirati svoj autoritet repozicioniranjem njihovih uloga te na sebe preuzima funkciju „zajedničkog mozga“; razmišlja i odlučuje u ime ženskih članova obitelji bez prethodnih konzultacija s njima. U tom segmentu očituje se autoričina kritika društva koje, unatoč ratnim okolnostima započetoj/nužnoj emancipaciji žena, kroz (ne)formalne oblike patrijarhata i dalje počiva isključivo na tra-

660 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 283.

661 „Desna mu je ruka bila osakaćena i obješena o remen. Ali to ga nije spriječilo da u jednom trenutku ponovno preuzme sav autoritet koji mu je pripadao kao glavi obitelji.“ Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 40.

662 „Trebala bih se početi brinuti sama o sebi, što prije to bolje.“ Isto, str. 41.

dicionalnim/konzervativnim strukturama.⁶⁶³ Protagonistica stoga ironično primjećuje da je očev mozak dovoljan za tročlanu obitelj i pita se nije li njegovo ponašanje tek osveta za jednogodišnje razdoblje koje su uspjeli preživjeti bez njega. Usprkos svojoj prosječnosti i nedostatku talenta i vještina, junakinja ipak priznaje da ima vlastitu volju i time pokazuju tihi pobunu protiv očinskog/patrijarhalnog autoriteta: „Ich hatte daher seit einiger Zeit die Gewohnheit angenommen, so etwas wie einen eigenen Willen zu haben.“⁶⁶⁴ Luise očev povratak doživljava kao negativnu promjenu u svom životu, pa na njegove tragične priče iz rata reagira osjećajem krivnje. Slijedeći očeve upute, zapošljava se u jednom uredu za informiranje gdje se, zahvaljujući sažaljenju jedne starije kolegice, uspijeva održati čak punih devet mjeseci. Opisima poslova u uredu, kao i njezine elementarne nesposobnosti u svladavanju za njih potrebnih vještina i znanja, čemu zasigurno doprinosi i neuhranjenost, protagonistica se samodefinira kao osoba ispodprosječnih kompetencija: „Ich befand mich in einer elenden körperlichen Verfassung, ich hatte längst nicht mehr satt zu essen, und meinem Körper, dem es am Notwendigsten fehlte, fehlte es eben auch an Energie.“⁶⁶⁵

Upravo u takvu životnom kontekstu, između fizičkih i psihičkih simptoma neuhranjenosti i iscrpljenosti poslom, protagonistica doživljava prvu ljubav. Taj se događaj može promatrati kao prva faza, odnosno prvi u nizu njezinih heteroseksualnih/ljubavnih odnosa. Dok su kontakti s muškarcima do te prijelomne točke bili gotovo potpuno ograničeni na svijet fantazija, student medicine Emil K. prvi je muškarac s kojim ostvaruje stvarnu vezu. Zanimljivo je da protagonistica, prepričavajući taj događaj iz svoje prošlosti, prvu ljubav ne definira kao zaljubljenost iz perspektive subjekta, već zauzima poziciju objekta

663 Usp. Ellen de Visser, „Aspekte der gesellschaftlichen und politischen Situation von Frauen in der Weimarer Republik“, str. 107-118; Margret Friedrich, „Zur Genese der Stellung der Ehefrau im österreichischen Allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuch“, str. 97-109.

664 „Stoga sam već neko vrijeme stekla naviku imati nešto poput vlastite volje.“ Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 42.

665 „Bila sam u jednu fizičkom stanju, odavno nisam imala dovoljno hrane, a mojem tijelu, kojem je nedostajalo najnužnije, nedostajalo je i energije.“ Isto, str. 48.

objašnjavajući da je „bila voljena“: „Ich erlebte es nämlich – und zum ersten Mal, geliebt zu werden.“⁶⁶⁶ Međutim, čak i tu činjenicu potom problematizira te dodatno preispituje i relativizira intenzitet i značenje prve ljubavi. Studenta medicine Emil K., koji se ratne dužnosti oslobodio zbog zdravstvenih problema, protagonistica opisuje kao fizički neprivlačnog: „Er war ziemlich klein, sehr mager und hatte ein fahles, eingefallenes Gesicht, das beständig mit Pickeln bedeckt war.“⁶⁶⁷ Njezino zanimanje za njega javlja se kao posljedica njegova zanimanja za nju: „Er begann mir erst zu gefallen, als ich bemerkte, daß ich ihm gefiel.“⁶⁶⁸ On je prvi muškarac od kojeg dobiva komplimente, koji je dočekuje nakon posla, s kojim posjećuje kino ili kazalište i odlazi na izlete. Pripovjedačica u fokus tog odnosa ne stavlja osobu, već ugodu koju kod nje izaziva osjećaj da se nekome sviđa i da nekoga privlači usprkos svojoj prosječnosti. Ona se stoga, čim primijeti da joj se Emil K. udvara, osjeća proljepšanom, a dokaze za tu fizičku promjenu nalazi ne samo u svom odrazu u zrcalu, već i u pogledima drugih ljudi. Protagonistica se zapravo na neki način društveno pozicionira kroz pozitivnu predodžbu koju o njoj stvara muški subjekt.⁶⁶⁹ Luise usto Emila smatra iznimno pametnim, divi se njegovu širokom znanju i osjeća se inferiornom u odnosu njega: „Ich bin lächerlich unwissend, ich bin phantastisch phantasielos, ich bin so unbegreiflich, so völlig, so in jeder Beziehung unbegabt, daß ich mich vor mir selbst schäme. Ich bin nicht dazu gemacht, geliebt zu werden.“⁶⁷⁰ Upravo će kompleks manje vrijednosti, koji se u heteroseksualnoj vezi manifestira kao kroničan nedostatak samopouzdanja i strah od gubitka ljubavi, dovesti do prekida veze. Emil je naposljetku napušta jer se više ne može nositi s njezinom pato-

666 „Doživjela sam – i to prvi put u životu, biti voljena.“ Isto, str. 49.

667 „Bio je prilično nizak, vrlo mršav i imao je blijedo, upalo lice koje je stalno bilo prekriveno prištićima.“ Isto, str. 49.

668 „Počeo mi se sviđati tek kad sam shvatila da se ja njemu sviđam.“ Isto, str. 49.

669 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 282.

670 „Smiješna sam neznalica, fantastično sam nemaštovita, toliko sam neshvatljiva, toliko potpuno netaleantirana u svakom pogledu da se sramim same sebe. Nisam stvorena da budem voljena.“ Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 56.

loškom nesigurnosti i strahom, a zbog ljubavnih briga dekoncentrirana protagonistica dobiva otkaz, čime se nastavlja niz negativnih događaja. U trenutku u kojemu se mora suočiti s gubitkom muškarčeve ljubavi/zanimanja, a time i s gubitkom određene poboljšane samopercepcije, ponovno se javlja motiv zrcala u kojemu protagonistica promatra svoje lice. Ona razmišlja o posljedicama rata koje su vidljive na različite načine, pa i na njezinu, prebrzo ostarjelu licu. Luise opisuje iscrpljenost svog organizma od gladi koju ne osjeća samo u želudcu, već kao silu koja preplavljuje cijelo tijelo.⁶⁷¹ Ispovijest u prvom licu u tom segmentu dobiva elemente društvena kronike i šalje snažnu pacifističku poruku. Protagonistica čak i u situaciji u kojoj se mora suočiti s prekidom veze, usprkos boli koju osjeća, naglasak stavlja na muškarčevu/tuđu ljubav: „Es schmerzte mich, ihn verloren zu haben, aber heftiger schmerzte es mich, seine Liebe verloren zu haben [...]“.“⁶⁷²

U romanu se ljubavni problemi protagonistice isprepliću sa stvarnim povijesnim događajima, pa pripovjedačica, gotovo usputno, spominje socijalne nered, kao i završetak rata, raspad Austro-Ugarske Monarhije i utemeljenje demokratske države. Luiseini se roditelji nakon očeva umirovljenja sele u jedan manji grad, a brigu o kćeri prepuštaju rodbini. Protagonistica je u egzistencijalnom smislu prepuštena samoj sebi pa se zapošljava u jednom odvjetničkom uredu. Tada počinje druga faza njezina života, odnosno razdoblje obilježeno vezom s Antonom W., kolegom koji će djelomično na sebe preuzeti njezina zaduženja i tako joj pomoći da se čak dvije godine zadrži na spomenutu poslu. On počinje pokazivati zanimanje za nju sitnim gestama; prati je kući, kupuje joj poklone, knjige, cvijeće, poklanja kazališne ulaznice. Pripovjedačica ga oslikava gotovo karikaturalno: „Er war nicht mehr sehr jung, hatte eine Glatze, hatte tabakgebeizte, verdorbene Zähne, war ziemlich groß und sehr hager und wußte niemals, was er mit seinen zu langen Armen

671 Isto, str. 58-59.

672 „Boljelo me što sam ga izgubila, ali više me je boljelo što sam izgubila njegovu ljubav [...]“. Isto, str. 61.

und Beinen anfangen sollte.“⁶⁷³ Opisuje ga kao neprivlačnog, pa čak i ružnog muškarca te djelomično ponavlja obrazac ponašanja iz prijašnje veze te u fokus ne stavlja svoje osjećaje, već njegove osjećaje prema njoj. Usprkos tomu što je ne privlači, prihvaća ne samo njegovo udvaranje, već i bračnu ponudu: „Aber diese körperliche Mangel hätte ich ihm zweifellos verzeihen, denn einem Mann, der einem seine Liebe erklärt und überdies einen Heiratsantrag macht, verzeiht man manches.“⁶⁷⁴ Dok je u prvoj heteroseksualnoj vezi sa studentom Emilom ipak pokazivala neke znakove naklonosti i divljenja prema muškarcu/partneru, usprkos tomu što samu sebe nije postavila u poziciju subjekta, već objekta, u novoj ljubavnoj vezi postavlja se racionalno i potpuno deziluzionirano. Junakinja svoj oportunizam opravdava lošim i nesigurnim socijalnim statusom neudane žene, a u bračnoj ponudi, hladno i proračunato, prepoznaje rješenje svojih problema, odnosno jamstvo svoje egzistencije. Hartwig se i u tom segmentu društvenih očekivanja obračunava s modelima modificiranog patrijarhata te ironizira slobodu nove žene u mogućnostima izbora. Usprkos djelomičnoj emancipaciji na području obrazovanja i zaposlenja, rodna ravnopravnost u stvarnosti je bila uvjetovana egzistencijalnim modusima i nužnim kompromisima. Ženama je često preostajao samo život u tuđoj sjeni jer je sva moć ostala koncentrirana u muškim/patrijarhalnim rukama. Luise stoga bračnoj ponudi pristupa kao jedinoj mogućoj alternativi, kao protuteži egzistencijalnoj nesigurnosti koja je prijetila zaposlenim ženama.

Anton W. ubrzo se pokazuje kao konzervativan, ljubomoran i posesivan muškarac koji nastoji uspostaviti dominaciju nad protagonisticom na svim razinama. On se postavlja superiorno i percipira je kao svoje vlasništvo, pa bez zadržke komentira njezin izgled i/ili ponašanje prema drugim muškarcima. Usprkos znakovima psihičkog zlostavljanja, Luise kao žena bez samopouzdanja nije u stanju procesuirati i artikulirati njegovo ponašanje. Pokušava zamaskirati svoju ravnodušnost više iz sažaljenja, nego iz straha od gubitka: „Ich hatte Mitleid mit ihm und

673 „Nije više bio jako mlad, bio je ćelav, imao je od duhana umrljane, pokvarene zube, bio je prilično visok i vrlo mršav i nikad nije znao što bi sa svojim predugim rukama i nogama.“ Isto, str. 64.

674 „Ali fizičke nedostatke nesumnjivo bih mu oprostila jer muškarcu koji vam izjavi ljubav i predloži brak oprostite puno toga.“ Isto, str. 64.

log, behauptete, daß er mir ganz und gar nicht gleichgültig sei.“⁶⁷⁵ Tek kada on počinje inzistirati na fizičkom kontaktu, junakinja osvještava da ljubavna veza odnosno brak podrazumijeva i intimne odnose. Ona ga decidirano odbija ne zbog odgoja ili etičkih dvojbi, već iz osjećaja odvratnosti i gađenja prema njegovu tijelu: „[...] daß ich einfach mit einem so widerlichen Körper nichts zu tun haben wollte, wenigstens nicht, ehe ich es nicht zu meinen ehelichen Verpflichtungen gehörte, mit ihm zu tun zu haben.“⁶⁷⁶ U odnosu protagonistice prema seksualnosti kao bračnoj dužnosti zrcali se licemjerman odnos društva prema pitanjima spolnosti, ali i rodnom normama općenito. Osim kao iznimno ružan muškarac, njezin zaručnik opisan je i kao patološki škrtac kojemu na kraju ušteđevina propadne zbog inflacije. Osim dodatne karakterizacije muškog lika, povijesno-društveni događaji u djelu spominju se i kao putokaz u rekonstrukciji svakodnevice Republike Austrije.

Luise jedne večeri upoznaje muškarca koji će, usprkos kratkotrajnosti te veze, odigrati značajnu ulogu pa započinje treća faza njezina života. Taj se muškarac može identificirati kao prevarant koji, po uhdanu/provjerenu modelu zavodi naivne djevojke, seksualno ih iskorištava i nestane da bi izbjegao posljedice svog čina. On se predstavlja kao bogati poslovni čovjek i služi perfidnim metodama i konstrukcijama da bi manipulirao ženskim osjećajima i postupcima. Luise postaje njegovom žrtvom dijelom i zbog toga što mu želi vjerovati jer prvi put osjeća snažnu seksualnu privlačnost prema nekom muškarcu: „Mein Körper glaubte ihm Wort für Wort, und ich hatte einfach aufgehört, etwas anderes als ein Körper zu sein.“⁶⁷⁷ Protagonistica je potpuno fascinirana prevarantovim izgledom i ponašanjem, pa mu se nekritički prepušta i uvjerena u to da je pronašla ljubav svog života, izgubi nevinost u nekome jeftinom hotelu. Tim činom započinje njezina otvorena pobuna protiv društvenih konvencija i radikalna obračuna sa svim elementima dotadašnjeg života. U očekivanju sretne i ispunjene

675 „Bilo mi ga je žao i lagala sam, tvrdeći da nisam nimalo ravnodušna prema njemu.“ Isto, str. 67.

676 „[...] da jednostavno nisam željela imati ništa s tako odvratnim tijelom, barem ne dok to nije dio mojih bračnih obveza.“ Isto, str. 67.

677 „Moje mu je tijelo vjerovalo od riječi do riječi, a ja sam jednostavno prestala biti išta drugo nego tijelo.“ Isto, str. 70.

budućnosti, protagonistica samouvjereno ruši sve mostove za sobom pa se nakon svađe s tetom iseli iz njezina stana, prekida zaruke i daje otkaz na poslu. Kad se ljubavnik/prevarant ne pojavi u dogovoreno vrijeme, Luise se mora suočiti s činjenicom da je bila žrtva prijevare i da muškarac u kojeg se tako nekritički zaljubila uopće ne postoji; da je njeгова pojava u njezinu životu tek rezultat izmišljenog/lažnog identiteta. Pripovjedačica se odjednom nađe na samom dnu socijalne hijerarhije, u ulozi siromašne i nezaposlene žene bez krova nad glavom: „Ich hatte keine Unterkunft, ich hatte keinen Posten, ich hatte es mir mit Anton verdorben, ich hatte sehr wenig Geld, und dieses Geld büßte überdies täglich einige Prozent seiner Kaufkraft ein.“⁶⁷⁸ Hartwig ovim opisom inkorporira socijalno-kritički aspekt; isprepliće probleme individue i kolektiva, pa se privatni/individualni rizici i konflikti transformiraju u projekciju društvenih anomalija.

Dovedena na sam rub egzistencije, protagonistica se uspijeva zaposliti i sprijateljiti sa starijom kolegicom s kojom odlazi na politička okupljanja, odnosno na skupove socijalista. Hartwig suptilno izgrađuje stvarni povijesni svijet oko identiteta pripovjedačice te otkriva paradigmatške poremećaje/probleme austrijskog društva tog razdoblja. Protagonistica jasno artikulira svoju nezainteresiranost za društvenu problematiku i da preferira plesne barove u odnosu na političke skupove: „[...] es war zweifellos wesentlich vergnüglicher, ein Tanzlokal [...] als eine Versammlung zu besuchen, den Leichtsinn mitzuerleben, [...] als sich um die Not zu bekümmern.“⁶⁷⁹ Luiseina površnost u izgrađivanju odnosa, stavova i emocionalnih stanja, očituje se i u deklariranoj apolitičnosti koja je zapravo krinka za suštinsku nezainteresiranost za sve teme izvan njezina uskog interesnog kruga. Kad upoznaje Elisabeth, 19-godišnju studenticu glume koja pohađa konzervatorij, počinje četvrta faza njezina života. Protagonistica u lijepoj mladoj ženi

678 „Nisam imala gdje boraviti, nisam imala posao, upropastila sam stvari s Antonom, imala sam vrlo malo novca, a štoviše, taj je novac svakim danom gubio nekoliko postotaka kupovne moći.“ Isto, str. 76.

679 „[...] nedvojbeno je bilo mnogo ugodnije posjetiti plesnu dvoranu [...] nego politički skup, doživjeti bezbrižnost [...] nego brinuti o nevolji.“ Isto, str. 80.

kratke crne kose i po svemu moderne pojave, otkriva svoj zatomljeni/nerealizirani/potencijalni alter ego i pokušava dokučiti njezin, ali i svoj stvarni identitet. Fizički opis Elisabeth, ali i njezino zanimanje, upućuju na autobiografske elemente u romanu.⁶⁸⁰ Luise je potpuno fascinirana njezinom pojavom i glumačkim talentom: „Sie hatte nicht ein einziges, sie hatte zumindest ein Dutzend Gesichter [...]“.⁶⁸¹ Ona na lijepu i privlačnu mladu glumicu projicira sve svoje nerealizirane težnje u opo-
našanju/postizanju/utjelovljenju ideala žene tog razdoblja, a njezino umjetničko samoostvarenje doživljava kao kreativni potencijal za koji je sama uskraćena zbog svoje prosječnosti:

Sie war, [...] nie ganz sie selbst, sie war immer der Mensch, der sie gerade zu sein wünschte, die Heldin des Romans, den sie eben las, die Heldin des Dramas, der Komödie, die sie eben einstudierte, es genügte ihr offenbar nicht, sie selbst zu sein, es genügte ihr anscheinend nicht, ein einziges Leben zu leben [...].⁶⁸²

Junakinja se toliko snažno identificira s Elisabeth da se u njezinoj mašti njihove karakterne osobine i sudbine isprepliću i stvaraju neki novi, hibridni oblik:

Sie suchte sich selbst, aber nicht die Frau, die sie war, sondern die Frau, die sie sein wollte, die Frau, die so intensiv zu leben und zu lieben fähig war, wie sie intensiv zu leben und zu lieben fähig sein wollte. Mein Gott, mein Gott, was rede ich denn da? Spreche ich von ihr oder spreche ich von mir?⁶⁸³

Luise u Elisabeth prepoznaje odraz svoje unutarnje nesposobnosti u izražavanju autentičnih osjećaja prema drugim ljudima ili stvarima, što predstavlja temelj stabilnog identiteta, ali i uspješne društvene

680 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 276.

681 „Nije imala samo jedno, imala je barem desetak lica [...]“ Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 81-82.

682 „Ona nikada nije bila svoja, uvijek je bila osoba kakva je htjela biti, junakinja romana koji je čitala, junakinja drame, komedije koju je uvježbavala, očito joj nikada nije bilo dovoljno da bude ono što jest, očito joj nikada nije bilo dovoljno živjeti jedan život [...]“ Isto, str. 82.

683 „Tražila je samu sebe, ali ne ženu kakva je bila, već ženu kakva je željela biti, ženu koja je bila sposobna živjeti i voljeti onoliko intenzivno koliko je ona željela moći intenzivno živjeti i voljeti. Bože moj, Bože moj, pa o čemu ja to govorim? Govorim li o njoj ili o sebi?“ Isto, str. 83.

integracije. Zaokupljena divljenjem prema prijateljici, protagonistica propušta vidjeti njezinu psihičku patnju.⁶⁸⁴

Između dviju potpuno različitih ličnosti, žene koja simbolizira pro-sječnost i žene koja utjelovljuje darovitost, kreativnost i umjetnički eros, razvija se netipičan prijateljski odnos prožet stalnim napetostima. Glumica se pokazuje kao bolesno senzibilna osoba koja brzo mijenja raspoloženja i svoj identitet konstruira ovisno o trenutačnoj inspiraciji, odnosno ulozi u koju se uživljava. Usprkos ljepoti i brojnim ljudima u svom okruženju, Elisabeth je zapravo jednako usamljena i rezignirana kao Luise. U svrhu postizanja više razine narativne uvjerljivosti, Hartwig na više mjesta u romanu, pa i u dijelu u kojemu tematizira odnos dviju žena, inkorporira socijalno-kritičke elemente. Pripovjedačica se tako, usprkos određenoj samokritičnosti, opet referira na nesigurnost, gubitak posla i gospodarsku krizu kao uzroke svoga katastrofalnog položaja:

Ich gebe zu, daß nicht die Tüchtigsten abgebaut wurden und daß ich meine Entlassung nicht nur der Wirtschaftskrise, [...], sondern auch meiner eigenen Untüchtigkeit zuzuschreiben hatte, aber genau genommen doch nur einem System, das für Arbeitswillige keine Arbeit und für Hungernde kein Brot hat.⁶⁸⁵

Luise ponovno razvija neku vrstu opsesije: snažno se vezuje uz novu prijateljicu usprkos njezinu neuravnoteženom ponašanju i čestim ispadima koji opterećuju njihov odnos. Elisabeth za nju ostaje vječita misterija i nastavlja je privlačiti svojom čudesnom pojavom i boemskim životnim stilom. Iako zbog doživljenih neugodnosti i frustracija više puta odlučuje prekinuti svaki kontakt s njom, uvijek joj se novo vraća, nalazeći u tom odnosu kompenzaciju za monotoniju vlastita života. To će prijateljstvo obilježiti protagonističinu sudbinu na puno različitih razina i pružiti joj uzbudljive životne trenutke, ali i potaknuti proces bolna (samo)preispitivanja:

684 Markus Reizenstein, *Der Depressionsroman im 20. Jahrhundert. Zur Entfaltung eines neuen Genres*, str. 165.

685 „Priznajem da nisu najsposobniji ljudi bili otpušteni i da sam svoj otkaz morala pripisati ne samo gospodarskoj krizi, [...] već i vlastitoj nesposobnosti, ali strogo govoreći sustavu koji ne daje posla onima koji su voljni raditi, ni kruha onima koji su gladni.“ Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 95.

Ich liebte sie nur. Ich hatte se daher gar nicht nötig, etwas von ihr zu wissen, denn ich fühlte sie. Ich weiß nicht, weshalb ich sie eigentlich liebte. Ihr Gesicht, ihren Körper liebte ich nicht, keine Spur einer Zärtlichkeit empfand ich für sie. Ich schulde es ihr, ich schulde es mir selbst, das festzustellen. Vielleicht liebte ich nur ihre Fähigkeit, bedingungslos, inbrüstig, verzweifelt zu lieben, wie ich zu lieben fähig sein wollte.⁶⁸⁶

Tajanstvena Elisabeth pokazuje se kao prva osoba koju pripovjedačica percipira kao središte/izvor svojih emocija. Junakinja slučajno otkriva da je mlada glumica nesretno zaljubljena kad, skrivena iza zastora, svjedoči njezinu susretu s muškim subjektom. Dok se u toj neobičnoj sceni muškarac drži rezervirano i konverzaciju usmjerava prema općim temama, Elisabeth govorom lica i tijela pokazuje bol. U jednome dramatičnom trenutku mlada glumica ostaje gola pred muškarcem, ali on hladno odbija njezino tijelo:

Er wurde sehr bleich. ‘Was bezwecken Sie damit?’ fragte er eisig. Sie schloß nur die Augen, sie rührte sich nicht. ‘Sie haben die Rechnung ohne mein Gedächtnis gemacht’, sagte er endlich unversöhnlich. Dann bückte er sich, hob den Kimono auf und legte ihn um ihre Schultern. Sie rührte sich nicht. Einen Augenblick lang zögerte er noch, dann ging er.⁶⁸⁷

Nakon što nepoznati muškarac napusti stan, Luise bježi bez riječi, postidjena što je svjedočila intimnoj sceni u kojoj je muškarac odbijanjem duboko ponizio njezinu prijateljicu, a sljedeće jutro saznaje da je Elisabeth izvršila samoubojstvo.⁶⁸⁸ Protagonistica kod kuće nalazi pismo mrtve prijateljice koje treba osobno dostaviti Egonu Z., muškarcu

686 „Jednostavno sam je voljela. Zbog toga nisam imala potrebu nešto znati o njoj, osjećala sam je. Ne znam zašto sam je zapravo voljela. Nisam voljela njezino lice ni tijelo; nisam osjećala ni traga nježnosti prema njoj. Dugujem njoj, dugujem samoj sebi to utvrditi. Možda sam samo voljela njezinu sposobnost da voli bezuvjetno, žarko, očajnički, onako kako sam ja željela moći voljeti.“ Isto, str. 103.

687 „Problijedio je. ‘Što želite time postići?’ ledeno je upitao. Samo je zatvorila oči, nije se pomaknula. ‘Napravili ste račun bez pokrića’, konačno je nepopustljivo rekao. Zatim se sagnuo, podignuo kimono i stavio joj ga oko ramena. Nije se pomaknula. Na trenutak je oklijevao, a zatim otišao.“ Isto, str. 108.

688 Zanimljivo je da je samoubojstvo počinjeno pucanjem iz vatrenog oružja, dakle vrlo nasilno i netipično za ženu, a pištolj se može promatrati i kao falusni simbol. U tom kontekstu može se povući paralela s ubojstvom iz novele *Das Verbrechen (Zločin)*.

za kojeg je Elisabeth mislila da bez njega ne može živjeti. Luise izvršava posljednju želju pokojnice i nakon toga počinje intenzivno razmišljati o Egonu Z. te on postaje novim objektom njezine opsesije. Elisabeth nakon smrti mijenja svoju poziciju u junakinjinu životu pa ona od predmeta nekritičkog obožavanja postaje objektom preispitivanja i relativizacije vlastitih osjećaja:

[...] ich hatte vermutlich gar nicht sie selbst geliebt, sondern nur die Schauspielerin, die sie war und die ich so gerne gewesen wäre [...]. Aber jene andere Elisabeth, die ein eigenes Leben hatte und ein eigenes Schicksal, das Egon Z. hieß, hatte ich nicht einmal gekannt.⁶⁸⁹

Protagonistica biva opsjednuta životom mrtve prijateljice u kontekstu njezina odnosa s fatalnim muškarcem i zaključuje da se mora uživjeti u njezin život da bi shvatila njezin očajnički čin: „Ich hatte Elisabeth gesucht und mich selbst gefunden. Ich hatte geglaubt, sie nicht zu kennen, und hatte nur mich selbst nicht gekannt.“⁶⁹⁰ Luise u Elisabeth prepoznaje svoj alter ego i započinje proces opsesivna preuzimanja tuđeg identiteta koji ujedno označava novu fazu njezina života. Protagonistica kontinuirano fantazira o Egonu Z. i želi doživjeti bol nesretne zaljubljenosti koja je Elisabeth otjerala u smrt. Junakinja počinje živjeti u paralelnoj stvarnosti i u tom se segmentu približava duševnom stanju bolničarke iz novele *Aufzeichnungen einer Häßlichen* (*Zapisi jedne ružne žene*); u mašti doživljava susrete, razgovore i tjelesne kontakte s muškarcem. Pripovjedačica se zaljubljuje u predodžbu o ljubavi koju projicira na nepoznatog muškarca, a nakon što se on jednom prilikom pojavi na njezinim vratima da bi s njom razgovarao o Elisabeth, njezina se opsesija dodatno produbljuje: „In diesem Augenblick wußte ich, daß ich ihn liebte.“⁶⁹¹ Ona perpetuira iluziju o ljubavi na način da objekt svoje zaljubljenosti/opsesije počinje uhoditi. Njezin psihopatološki odnos

689 „[...] vjerojatno uopće nisam voljela nju, nego samo glumicu kakva je bila i kakva sam ja tako rado htjela biti [...]. Ali tu drugu Elisabeth, koja je imala svoj vlastiti život i svoju sudbinu, koja se zvala Egon Z., nisam čak ni poznavala.“ Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 112.

690 „Tražila sam Elisabeth i pronašla samu sebe. Mislio sam da je ne poznajem, a zapravo nisam poznavala samu sebe.“ Isto, str. 114.

691 „U tom sam trenutku znala da ga volim.“ Isto, str. 117.

prema muškarcu, koji kontinuirano izbjegava njezine pokušaje približavanja, kulminira u svakodnevnu telefonskom uznemiravanju. U želji da mu čuje glas, Luise ga naziva iz obližnje govornice i potom šuti, što slikovito odražava njezinu psihičku neuravnoteženost i potrebu za svojevrsnim, makar i iluzornim, kontaktom s objektom svoje opčinjenosti.

Njezina strategija u sljedećoj etapi pokušaja približavanja i uspostavljanja bliskosti uključuje dolazak na vrata fatalnog muškarca. Luise svoj čin opravdava navodnom bezuspješnim potragom za poslom i moli ga da joj pomogne. Egon Z. u početku se drži distancirano i odbija joj pomoći, ali njezino pozivanje na prijateljstvo s mrtvom djevojkom rezultira promjenom njegova držanja pa joj ipak ponudi posao steno-daktilografinje u svom uredu. Pripovjedačica detaljno opisuje tipične poslove koje je, poput drugih službenica i tajnica, obavljala:

Ich hatte das Telephon zu bedienen, die einlaufende Post zu öffnen und für den Chef zurechtzulegen, Briefe zur Post zu bringen, die Registratur zu besorgen, Aufschreibungen über Portoaussagen zu führen, die ich monatlich abzurechnen hatte, das Diktat aufzunehmen, Briefe, Gutachten, Kostenvorschläge, Schätzungen, das Diktat in Maschinschrift zu übertragen und die Abschrift der statischen Berechnungen zu besorgen [...].⁶⁹²

Luise se trudi udovoljiti zahtjevima posla da bi impresionirala svog šefa, ali se mora suočiti s činjenicom da je on ne primjećuje izvan konteksta uloge zaposlenice:

Der einzige, der sich über den leidenschaftlichen Eifer, den ich meinen Obliegenheiten widmete, keine Gedanken zu machen schien, der es nicht zu bemerken geruhte, daß ich ihm täglich, daß ich ihm stündlich mein Herz darbrachte, war Egon Z. [...] ich existierte einfach nicht für ihn. [...] ich war für ihn zweifellos gar kein Mensch, gar keine Frau, ich war für ihn lediglich eine Beamtin [...].⁶⁹³

692 „Morala sam odgovarati na telefonske pozive, otvarati pristiglu poštu i pripremati je za šefa, dostavljati pisma na poštu, voditi brigu o registratorima, voditi evidenciju poštanskih troškova koje sam morala podmirivati mjesečno, uzimati diktate, pisma, izvještaje, troškovnike, predračune, pretipkavati diktate i pobrinuti se za kopiranje statičkih proračuna [...].“ Isto, str. 133.

693 „Jedini koji se nije brinuo zbog strastvenog žara kojim sam se posvetila svojim dužnostima, koji se nije udostojio primijetiti da mu nudim svoje srce svakoga dana, da mu nudim svoje srce svakoga sata, bio je Egon Z. [...] za njega jednostavno nisam postojala. [...] za njega nesumnjivo nisam bila čovjek, nisam bila žena, bila sam samo službenica [...].“ Isto, str. 134.

Luise, poput bolničarke iz novele *Aufzeichnungen einer Häßlichen* (*Zapisi jedne ružne žene*), počinje živjeti dvostruki život; dok u stvarnosti vodi tipični monotoni život zaposlene tajnice, u snovima proživljava burnu ljubavnu vezu s objektom svoje ljubavi/opsesije: „Der Egon Z., den ich nachts an mein Bett rief und der kam, [...], war ein zärtlicher Gefährte, den ich um keine Liebkosung erst bitten mußte.“⁶⁹⁴ Međutim, javlja se i bitna razlika između dvaju ženskih likova: za razliku od bolničarke koja više ne može razlikovati stvarnost i maštu, Luise je potpuno svjesna granice među njima i razvija samoprijezir. Počinju se javljati ideje o samoubojstvu, ne samo u smislu rješenja konflikta između željenog i stvarnog, već i kao potencijalni pokušaj samoafirmacije. Međutim, protagonistica osvještava da nema hrabrosti za autodestruktivni čin: „Ich hätte damals ein Ende machen müssen, denn ein Mensch, der sich selbst verachtet, ist eine klägliche, eine lächerliche Figur, und ich dachte auch daran, ein Ende zu machen, aber nur einen Augenblick lang, auch dazu war ich zu feig.“⁶⁹⁵ Slično kao bolničarka, Luise na spoznaju da u životu obožavanog muškarca postoji druga – stvarna žena, reagira patološkim ispadom ljubomore pa dobiva otkaz. Njezina prosječnost i površnost u intenzitetu emocija javlja se kao krajnja, neočekivana reakcija pa se ona brzo oporavlja od gubitka i započinju, za nju uobičajeni, procesi relativizacije i (samo)preispitivanja: „Durfte man dieses träge Gefühl - und wenn es zugleich auch das heftigste war, das ich jemals empfunden hatte - überhaupt Liebe nennen, fragte ich mich.“⁶⁹⁶

Protagonistica započinje proces rekapitulacije vlastita života i dolazi do zaključka da je njezino postojanje kontinuirano obilježeno deficitom emocija i stidom te dalje generira pitanje/konstataciju koja je ujedno i naslov romana, kao i njegov (skriveni) lajtmotiv: „[...] wozu

694 „Egon Z., kojeg sam noću zvala u krevet i koji je dolazio [...], bio je nježan suputnik kojeg nisam morala moliti za milovanje.“ Isto, str. 136.

695 „Trebala sam tada tomu stati na kraj, jer osoba koja samu sebe prezire jest jadan, smiješan lik i razmišljala sam o tome da učinim kraj, ali samo na trenutak, jer sam i za to bila prevelika kukavica.“ Isto, str. 137.

696 „Pitala sam se može li se taj tromi osjećaj – iako je bio i najintenzivniji koji sam ikada osjetila – uopće nazvati ljubavlju.“ Isto, str. 142.

lebt ein Mensch wie ich eigentlich, wozu, fragte ich mich hoffnungslos, ein Mensch der zu nichts taugt, weil er nicht an sich glaubt, und der nicht an sich glaubt, weil er zu nichts taugt, ein vollkommen überflüssiger Mensch.“⁶⁹⁷ Preisпитivanje suvišnosti vlastite egzistencije vodi u neki oblik depresije, pa se ponovno javljaju suicidalne misli. U toj fazi nalazi hrabrost za samoubojstvo, ali u zadnji trenutak zaustavlja istjecanje plina i sutradan panično pokušava spriječiti da patetično oproštajno pismo dopiše do Egona. On ga ipak uspijeva pročitati i, usprkos hladnoj reakciji i emocionalnoj distanci koju se trudi uspostaviti, pokazuje određenu razinu empatije. Njezin odnos s fatalnim muškarcem na taj način zauvijek završava, ali joj on pomaže zaposliti se u jednome drugom uredu, u kojemu pripovjedačica radi u trenutku u kojemu nastaje njezina ispovijest.

Dok Elisabeth počini samoubojstvo zbog neispunjene ljubavi prema muškarcu i na kraju dokaže nešto poput autentičnosti u očima protagonistice, Luise pristaje na izbore u skladu sa svojom prosječnosti. Iako se pokušava nesretno zaljubiti u istog muškarca kao mlada glumica, na kraju taj pokušaj prepoznaje kao neautentičan i stoga smiješan. Suočena s neuspjelim pokušajem samoubojstva u kojem oponaša mrtvu prijateljicu, osjeća samo stid.⁶⁹⁸

Posljednje poglavlje romana zapravo je opis njezina djelomična uklapanja i prilagodbe novim životnim okolnostima kroz poboljšane vještine/produktivnost. Luise napokon prihvaća svoju realnost bez uveličavanja i pretjerane samokritičnosti:

Ich bin heute noch Angestellte dieser Baufirma. Ich gelte als äußerst flinke Stenographin und als flotte Maschinschreiberin. Ich bin anerkannt fleißig, gewissenhaft und leidlich verlässlich. Ich habe keine besonders rasche Auffassungsgabe, ich habe keine Initiative. Ich bin daher nicht unentbehrlich und werde es niemals dazu bringen, unentbehrlich zu sein. Aber ich bin längst nicht mehr die

697 „[...] zašto zapravo živi osoba poput mene, zašto, beznadno sam se pitala, osoba koja nije dobra ni za što jer ne vjeruje u sebe, i koja ne vjeruje u sebe jer nije dobra ni za što, jedna savršeno suvišno ljudsko biće.“ Isto, str. 143.

698 Markus Reizenstein, *Der Depressionsroman im 20. Jahrhundert. Zur Entfaltung eines neuen Genres*, str. 165.

Untüchtigste unter meinen Bürokolleginen, wie früher einmal, und wenn mich auch manche überholt, es bleiben auch manche hinter mir zurück.⁶⁹⁹

Osim opisa svoje pozicije unutar ureda u kojemu je zaposlena, pripovjedačica se referira i na svoj ljubavni život, pa saznajemo da joj jedan knjigovođa nudi brak. Opisuje ga kao neku maskulinu verziju same sebe, kao prosječnog i neprimjetnog, pa ironično dodaje da bi brak između njih predstavljao multipliciranje dviju ništica. Luise u toj, unutar ispovijesnog narativa posljednjoj fazi svog života, osim rezignacije, pokazuje određenu emocionalnu zrelost i objektivnost. Međutim demonstrira i određeni modus pobune protiv nametnutih društvenih normi pa zaključuje da možda ipak odbije bračnu ponudu i pokaže hrabrost da, kad već ne može doživjeti ono neobično, makar odbije ono obično. U skladu s prijašnjom repetitivnom relativizacijom i preispitivanjem negativnih ili općenito pretjeranih emocija, protagonistica još jednom samokritično artikulira da se mora odreći svoje smiješne ambicije/tastine kojoj nije dorasla i da joj je suđeno – ne imati sudbinu.

Ispovijest protagonistice može se izjednačiti s pričom o njezinu životu i interpretirati kroz odnose s različitim muškarcima s kojima u pojedinim fazama života (ne)uspjeva ostvariti bliskost. Prvi u nizu, student medicine Emil, simbolizira prvo ljubavno iskustvo koje, introspekcijom, tumači kao zaljubljenost u ideju ljubavi. Drugi muškarac, računovođa Anton W., pojavljuje se kao potencijalni spas od vanjskih opasnosti i jamstvo egzistencijalne sigurnosti, ali diktira i zatumljivanje vlastita identiteta. Treći muškarac bezimeni je prevarant koji je potiče na prepoznavanje potisnute seksualne žudnje i simbolizira tradicionalni muško – ženski odnos na relaciji zavodnik – žrtva. Egon Z. kao četvrti muškarac tipični je junak iz popularnih ljubavnih romana, on je privlačan, uspješan i moralan te postaje (nedostižni) objekt ljubavne

699 „I danas sam još zaposlenica te građevinske tvrtke. Smatraju me iznimno spretnom stenografinjom i brzom daktilografinjom. Priznata sam kao vrijedna, savjesna i relativno pouzdana. Nisam posebno brza u shvaćanju, nemam nikakvu inicijativu. Stoga nisam i nikada neću biti nezamjenjiva. Ali već dugo više nisam najnekompetentnija među kolegicama u uredu, kao što sam nekada bila, i iako su me neke prestige, ima i onih koje su ostale iza mene.“ Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, str. 153.

opsesije. Protagonistica na kraju svoje ispovijesti spominje petog muškarca, bezimenog knjigovođu koji simbolizira racionalno/deziluzionirano prihvaćanje vlastite prosječnosti, ali ona ipak, iako s dozom skepse koja se može tumačiti kao refleksija postignute zrelosti, ostavlja otvoren prostor nekoj novoj ljubavi/uzbuđenju.

Rezignacija i razočaranje protagonistice na kraju njezine ispovijesti svjedoče o tome da je društvena integracija tek djelomično postignuta. Iako se Luise naizgled uspijeva uklopiti u (izvan)institucionalne strukture, ona ostaje deziluzionirana jer nije uspjela ostvariti autentični emocionalni život niti je postigla ambiciozne profesionalne ciljeve koji su se u mladosti činili dohvatljivima. Ono što ostaje jest površna vanjska prilagodba pred nedostatkom alternative kao specifičan oblik unutarnje emigracije. Takvu konstelaciju ne treba tumačiti samo negativno jer pokazuje i pozitivnu tendenciju u vidu prekida vezanosti za idealizirane/nerealne ciljeve.⁷⁰⁰ Stoga se roman *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* (*Jesam li ja suvišno ljudsko biće?*) može interpretirati kao dokaz za sve snažniju individualizaciju nove žene, koja u promijenjenim društveno-političkim uvjetima koji se mogu svesti pod zajednički nazivnik emancipacije, ne predstavlja samo razvojni potencijal, već istovremeno i izvoriste pojačanom poslovnom i privatnom pritisku.⁷⁰¹

700 Markus Reizenstein, *Der Depressionsroman im 20. Jahrhundert. Zur Entfaltung eines neuen Genres*, str. 166-167.

701 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 283.

11. Zaključno razmatranje: Vještice „zlatnih dvadesetih“

Provedeno istraživanje na korpusu sastavljenom od pet novela i dvaju romana koji su nastali u razdoblju zlatnih dvadesetih i/ili ga tematiziraju, pokazalo je da poveznicu među ženskim likovima čini njihovo pozicioniranje u odnosu prema društvenim vrijednostima, mjerilima i očekivanjima. Junakinje zbog svog autsajderskog statusa bivaju depersonalizirane, diskriminirane, stigmatizirane, psihički i fizički zlostavljane, izopćene, zatočene, osuđene ili čak ubijene. U novelama *Das Verbrechen* (Zločin), *Aufzeichnungen einer Häßlichen* (Zapisi jedne ružne žene) i *Der phantastische Paragraph* (Fantastični paragraf) i *Das Kind* (Dijete), romanima *Das Weib ist ein Nichts* (Žena je jedno ništa) i *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* (Jesam li ja suvišno ljudsko biće?), protagonistice se moraju suočiti s različitim paradigmama mizogine društvene kulture koja, usprkos nekim elementima emancipacije i politički izborenoj ustavnoj jednakosti, još uvijek počiva na diskriminatornim zakonima i konzervativnom svjetonazoru iz 19. stoljeća. Ženski likovi u djelima Mele Hartwig stoga postaju žrtvama znanstvenih teorija, institucija, zakona, rodnih normi, ideologije, etičkih principa i svjetonazora koje su (za njih) kreirali muškarci. U noveli *Die Hexe* (Vještica), koja se događa u 17. stoljeću, prije opisana konstelacija još je restriktivnija, ali kao što je analiza pokazala, suštinski zapravo jednaka. I u toj noveli junakinja se suočava s konceptima maskuline moći te postaje žrtvom društvenih struktura i svjetonazora; rata, ideologije, inkvizicije, ali i praznovjerja, bolesti i gladi.

Hartwig literarizira živote žena koje su osuđene na stigmatizaciju, društveno izopćenje i razvoj psihičkih poremećaja/bolesti zbog svojih

nekonvencionalnih karakteristika. Agnes iz novele *Das Verbrechen* (*Zločin*) postaje žrtvom svog oca/psihijatra koji joj dijagnosticira Elektrin kompleks dok nad njom provodi radikalni eksperiment/psihološku analizu. On demonstrira da kao muškarac ima apsolutnu moć nad ženom/kćerju; da ima pravo posjedovati njezino tijelo kao seksualni objekt, ali i pravo odbiti njezinu golotinju i njezinu ljubav, tući je, ozljeđivati, navoditi na samoubojstvo, slomiti njezin duh i prijetiti joj zatvaranjem u umobolnicu. Junakinja se ne može obraniti od njegova destruktivna utjecaja na njezinu psihu niti može očekivati pomoć iz vanjskog svijeta jer je on taj koji, usprkos prekoračenju moralnih granica, reprezentira institucionalnu i društvenu moć. Pobuna protiv općeprihvaćena znanstvenog i patrijarhalnog autoriteta stoga se može realizirati samo izvan granica normalnosti, odnosno u prostoru psihopatologije i kriminaliteta. Iako novela završava repozicioniranjem uloga u „igri“ i prije nego što protagonisticu sustignu posljedice njezina čina, jasno je da će ona, oslobodivši se moći svog zlostavljača, postati žrtvom institucionalne moći i da će je počinjeni zločin zauvijek obilježiti kao društvenu otpadnicu.

Bezimena junakinja iz novele *Aufzeichnungen einer Häßlichen* (*Zapisi jedne ružne žene*) u početku je racionalna bolničarka/zaposlena/samostalna žena koja društvene norme i očekivanja, zbog dramatičnog/drastičnog iskliznuća iz ideala ženske ljepote, percipira kao osporavanje njezina prava na ženstvenost i/ili ljudskost. Njezina pobuna utjelovljena je u borbi za pravo na ljubav, seksualnost i majčinstvo, ali protagonistica nema nikakve šanse uspješno se suprotstaviti sustavu ili ga promijeniti, pa doživljava razna traumatična iskustva koja je tjeraju u psihopatoška stanja. U noveli se postavljaju uznemirujuća pitanja koja duboko zadiru u tkivo nove društvene kulture i (re)interpretiraju mit o novoj ženi „zlatnih dvadesetih“, propitujući njezinu stvarnost dok se pokušava pozicionirati između tradicionalne uloge služenja i nove ideologije. Hartwig otkriva da je svakodnevica žena, onih jednakih, a nejednakih, diktirana zakonima, ali i društvenim očekivanjima i vrijednostima koje često određuju nefleksibilnu granicu između poželjnog i

nepoželjnog, prihvatljivog i neprihvatljivog, između žene kao društveno integrirane individue i autsajderice.

Sabine iz novele *Der phantastische Paragraph* (*Fantastični paragraf*) od svih autoričinih ženskih likova najradikalnije utjelovljuje (psiho)patološki ženski lik. Ona je studentica medicine koja boluje od tuberkuloze i podsvjesno se prepušta fantazijama da bi pobjegla od svoje nesretne stvarnosti. Kao siromašnoj, bolesnoj i neprivlačnoj ženi uskraćeno joj je pravo na seksualnost, ljubav i majčinstvo pa sve to nastoji kompenzirati svojim „mjesečarskim avanturama“. U noveli se problematizira pitanje pobačaja, odnosno uloga represivnoga aparata kojim država, zastupana isključivo muškarcima, potvrđuje vlasništvo nad ženskim tijelom. Društvene strukture koje je odbacuju kao ženu nasilno ulaze u prostor njezine najdublje intime i kažnjavaju čak i njezine fantazije. Sudac koji na kraju novele, u ime države koju predstavlja, odnosno njezine patrijarhalno-autokratske strukture, ženu proglašava krivom za (umišljeni) pobačaj samo je posljednji u nizu reprezentanata maskuline moći koji upravljaju njezinim životom. Kod nje se (psiho)patološko stanje manifestira istovremeno kao uzrok i posljedica koja je vodi prema socijalnoj diskvalifikaciji, oduzimanju slobode i statusu društvenog izopćenika.

U noveli *Das Kind* (*Dijete*) junakinja se u početku čini kao utjelovljenje ideala nove žene i prividno se značajno razlikuje od ženskih likova iz drugih autoričinih djela. Iako se protagonisticu može definirati kao hibrid nastao ispreplitanjem tradicionalnih i modernih elemenata ženstvenosti, interpretacija novele projicira čitav splet kompleksnih stanja i odnosa na relaciji maskulino – feminino. Junakinja se mora suočiti s činjenicom da je, usprkos svim svojim kvalitetama i privilegijima, samo marioneta u rukama svog muža. Muškarac svojim kontinuiranim manipulacijama i devijantnim seksualnim ponašanjem utvrđuje granice svog vlasništva i proširuje zonu svoje jurisdikcije; on posjeduje tijelo svoje žene i gospodar je svake njezine aktivnosti, pa čak i njezina preljuba. Dijete kao simbol ostvarenih društvenih očekivanja samo potvrđuje da se odnos muškarca i žene ne može rekonstruirati jer počiva

na temelju isključive moći i kontrole muža, pa mržnja i bol ostaju autentični fragmenti njihova bračnog (su)života.

Rune iz *Die Hexe* (Vještica) postaje žrtvom klerikalno-militarističkog društva 17. stoljeća koje, u doba nastanka djela, pripada davnoj prošlosti. Unatoč tomu, interpretacija novele, u kontekstu preispitivanja pozicije i uloge žena u „zlatnim dvadesetim“, otkriva uznemirujuće sličnosti. Nepoznavanje govora, tradicije, običaja i etičkih normi oblikuju junakinju kao intuitivno biće koje svoju povezanost s prirodom pokazuje nalazeći izvore vode ili predosjećajući bolest i smrt. Iako svojim čudesnim moćima želi pomoći ljudima, oni je kažnjavaju smrću jer se ženskoj individui ne može tolerirati odstupanje od poznata/dopuštena/prihvatljiva ponašanja. U društvu 17., ali i 20. stoljeća, nema prostora za nekonvencionalno žensko biće; institucionalni oblici moći, reprezentirani kroz crkvene i svjetovne autoritete, drastično je kažnjavaju, siluju i na kraju zapale na lomači. U noveli se usto javlja i motiv kuge koja izobličuje fizionomiju ljudi i pretvara ih u neljudska stvorenja. Međutim, Hartwig pokazuje da bolest ne uništava samo ljudska tijela, njezin utjecaj ima dalekosežne posljedice i reflektira se kao smrt humanosti, rađanje mržnje i nasilja koji kulminiraju ubojstvom stigmatizirane žene – vještice.

Bibianu iz romana *Das Weib ist ein Nichts* (Žena je jedno ništa) pokreće i motivira potreba za ljubavlju, bliskošću i priznanjem, pa junakinja, izgubljena u muškoj projekciji ženstvenosti, preuzima svaki identitet koji za nju konstruiraju muškarci. Njezina životna priča stoga se može okarakterizirati kao mitska priča o ženi koja kreće u potragu za svojim stvarnim identitetom, ali u tome ne uspijeva pa se (samo)ironično doživljava kao „jedno ništa“. Iako se muškarci u koje se protagonistica zaljubljuje razlikuju po svom podrijetlu, socijalnom statusu i životnoj dobi, uzorci njihova ponašanja zapravo su identični. Konstelacija moći također se uvijek pokazuje kao slična ili jednaka: muškarci imaju određene, pozitivno ili negativno konotirane funkcije u društvu, oni stvaraju prilike ili umjetničke kreacije, upravljaju novcem, politikom i gospodarstvom ili se identificiraju s ulogom vođe u borbi za društveni

napredak. Bez obzira na svoje talente, junakinja kao žena uvijek ostaje izvan tih struktura moći i u opreci femininost/maskulinosť preuzima ulogu objekta. Stoga dolazi do ponavljanja istog modela ponašanja, gotovo identičnih mehanizama koji ženu oblikuju kao submisivno i identitetski nedefinirano biće, dok je muškarci prisvajaju i potpuno podređuju sebi. Svi Bibianini muškarci do kraja romana ostaju bezimena, naziva ih se ovisno o njihovu zanimanju kao dominantnoj crti identiteta: avanturist, glazbenik, bankar i radnik. U svakoj od tih veza, koje predstavljaju referentne točke njezina života, protagonistica potpuno ili djelomično mijenja svoje ime jednako kao što mijenja svoj identitet. U važećoj podjeli rodniĸ uloga, muškarac je nositelj znanja, (političke) moći i autoriteta, dok je ženina funkcija (samo)žrtvovanje i podređivanje njegovoj volji/zadovoljstvu. Junakinja na kraju svoga kratkog života osvještava da su je muškarci, uvijek po istom ili sličnom uzorku, instrumentalizirali i transformirali u različite oblike kao zalog vlastite ambicije, ljubavi i opsesije i time je zadržavali u bezidentitetskom stanju. Njezina bizarna smrt stoga se može tumačiti ambivalentno: kao dokaz procesa transformacije jednog „ništa“ u jedno nejasno „nešto“ ili kao potvrda nepromjenjivosti rodniĸ odnosa i zadanih društvenih normi i vrijednosti.

U romanu *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* (*Jesam li ja suvišno ljudsko biće?*) glavna junakinja Luise ne pati zbog svoje ljepote ili ružnoće, ona nije stigmatizirana zbog svojih nekonvencionalnih osobina ili ponašanja, već upravo obratno, zbog prosječnosti koja je sprječava u ostvarenju želja i ambicija. Prosječnost se nameće kao dominantna karakteristika koja određuje dinamiku njezine (samo)spoznaje na svim razinama, kako u kontekstu izgleda, podrijetla, obrazovanja i zanimanja, tako i u smislu (ne)sposobnosti intenzivnog proživljavanja pozitivnih i negativnih emocija. Ispovijest protagonistice moguće je interpretirati kroz odnose s različitim muškarcima s kojima u pojedinim fazama života (ne) uspijeva ostvariti bliskost. Međutim, posebna i najvažnija faza njezina života započinje kad upoznaje lijepu studenticu glume u kojoj otkriva svoj zatomljeni/nerealizirani/potencijalni alter

ego. Nakon prijateljičine tragične smrti, odnosno samoubojstva zbog nesretne ljubavi, Luise započinje proces opsesivna preuzimanja njezina identiteta pa se zaljubljuje u istog muškarca. Može se zaključiti da se Luisein život sastoji od kontinuiranih pokušaja neutralizacije i/ili maskiranja prosječnosti koju izjednačava s društvenom stigmatizacijom i nevidljivošću, dok eksperimentiranje na području isticanja i privlačenja pozornosti rezultira produbljivanjem krize identiteta i osjećaja razočaranja životom. Prvi muškarac u protagonističinu životu, student medicine, utjelovljuje samu ideju ljubavi; drugi muškarac, kolega s posla, simbolizira egzistencijalnu sigurnost, a treći, bezimeni prevarant, kulminaciju potisnute seksualne žudnje. Četvrti muškarac, Emil Z., za junakinju postaje (nedostižni) objekt ljubavne opsesije. Protagonistica na kraju svoje ispovijesti spominje (potencijalnog) petog muškarca, bezimenoga knjigovođu koji simbolizira racionalno/deziluzionirano prihvatanje vlastite prosječnosti. U romanu se problematiziraju (među)ljudski i (među)institucijski odnosi u čijem se fokusu nalazi jedna žena koja se djelomično (ne)uklapa u dominantne društvene strukture. Patnja protagonističina rezultat je (u ovom slučaju) unutarnje autsajderske pozicije, ali i ishod njezine (ne)svjesne pobune protiv društvenih normi. Stoga se roman može interpretirati u kontekstu repozicioniranja nove žene u novom društvu i procesa individualizacije/emancipacije u kojemu ona postaje istovremeno pobjednikom i žrtvom.

U književnom narativu Mele Hartwig nova žena liberalnih 1920-ih godina pokazuje se kao mit, kao medijski i politički stvoren konstrukt bez čvrstog uporišta u realnosti.⁷⁰² Dok u Freudovim psihoanalitičkim slučajevima muškarci *post festum* iščezavaju⁷⁰³, u narativu Mele Hartwig ostaju vidljivi te se rodni odnosi pokazuju u ideološkom kontekstu. Autorica može djelovati uznemirujuće dok pripovijeda o

702 Bettina Fraisl, *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, str. 120.

703 Evelyne Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 211.

temama kojima ruši tabue i stvara mračni intimistički svijet svojih ženskih likova.⁷⁰⁴ Hartwig je odabrala vrlo radikalnu, neobičnu i provokativnu formu analize i kritike: ona pokazuje tjelesna i duševna stanja izvan granica prihvatljivoga, progovara o nasilju, neurozama i boli. Interpretirane literarne tekstove moguće je iščitavati kao lektiru za razumijevanje jednoga specifičnog doba, iako stvoreni koncepti i predodžbe o ženama sadržavaju i određenu aktualnost.⁷⁰⁵ Njezine junakinje ne posjeduju vlastiti moralni integritet, kao ni autonomiju, pa u muškim rukama poprimaju različite oblike. „Žena je jedno ništa“ vrišti iz književnog narativa Mele Hartwig i autorica ne pokazuje optimizam u pogledu skoroga stvarnog mijenjanja rodnih odnosa. Uspón nacionalsocijalističke ideologije pokazat će koliko je bila u pravu, pa njezina vizija žene bez identiteta, zarobljene u svijetu mizoginih teorija i manipulacije kolektivističkom svijesti, djeluje gotovo proročanskom.⁷⁰⁶

Autoričin književni izričaj i na današnjeg čitatelja, premda naviknula na eksplicitne scene nasilja u različitim medijima, djeluje šokantno. Hartwig se nesumnjivo koristi vrlo provokativnim oblikom kritike da bi konstruirala književni svijet svojih likova – autsajderica, odnosno psihička i fizička stanja izvan granica onog što se može definirati kao društveno prihvatljivo.⁷⁰⁷ Može se zaključiti da o luđakinjama, izopčenicama, (ne)majkama i vješticama, odnosno različitim aspektima njihova autsajderskog identiteta, autorica progovara kroz priču o njihovim tragičnim životima obilježenima stigmom (ne)postojećeg zločina koji generira stvarnu, okrutnu i zastrašujuću kaznu.

Hartwig u svojim književnim djelima često preispituje različite (psiho)patološke fenomene kod svojih ženskih junakinja i otkriva

704 Margit Schreiner, „Mela Hartwig: ‘Ekstasen’. Ein Kultbuch“. U: Mela Hartwig, *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, str. 5-16.

705 Evelyn Polt-Heinzl, „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie“, str. 211.

706 O Hartwig kao političkoj autorici vidi opširnije: Vojin Saša Vukadinović, „Der kommende Scheiterhaufen. Mela Hartwig als politische Schriftstellerin“, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 239 (2023), str. 67-73.

707 Stefanie Rinke, „Zur Politik toxischer und nicht-toxischer Ekstasen“, str. 34.

institucionalne i izvaninstitucionalne mehanizme koji uspostavljaju ili brišu granicu između normalnog/prihvatljivog i bolesnog/neprihvatljivog ponašanja. U 17. stoljeću društveni mehanizmi žene proglašavaju vješticama i spaljuju na lomačama, dok je u 20. stoljeću njihov instrumentarij sofisticiraniji pa se služe zakonima i dijagnozama da bi ih smjestili u zatvore i umobolnice. Upravo zato interpretirane novele i romani zadržavaju svoju aktualnost i početkom 21. stoljeća, kada se lov na vještice, odnosno autsajderstvo kao društvenu pojavu, vodi na neki drugi, ali jednako zastrašujući način.

Iako su „zlatne dvadesete“ nesumnjivo obilježene pozitivnim pomacima u području emancipacije žena, autorica nas uvodi u književni svijet koji zrcali kompleksnu poziciju nove žene od koje se, usprkos svim postignućima, očekuje da i dalje predstavlja integralni dio muške projekcije svijeta, bez prava na vlastiti glas. Politički (djelomično) osvojeni prostor slobode pokazuje se kao mjesto ženske patnje jer je proces samoostvarenja bitno ograničen konzervativnim društvenim normama i očekivanjima. Nova žena stoga se razotkriva kao utvara, kao ideal koji je mutirao u ideologiju da bi generirao nove oblike i sadržaje rodne nejednakosti. Autorica na kritički oštar, pa čak i radikalna način, pokazuje žensku stvarnost: šokantne i/ili bizarne situacije koje literarizira omogućavaju čitateljima rekonstrukciju autentičnog ozračja „zlatnih dvadesetih“, ali i motiviraju na preispitivanje vlastita, predrasudama i diskriminacijom obilježena doba, u kojemu su mizoginija i lov na vještice samo poprimili neke nove oblike.

12. Literatura

12.1. Primarna literatura:

1. Hartwig, Mela: „Das Verbrechen“. U: Mela Hartwig, *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, Graz/Beč, 2004., str. 19-61.
2. Hartwig, Mela: „Der phantastische Paragraph“. U: Mela Hartwig, *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, Graz/Beč, 2004., str. 63-129.
3. Hartwig, Mela: „Aufzeichnungen einer Häßlichen“. U: Mela Hartwig, *Das Verbrechen. Novellen und Erzählunge*, Graz/Beč, 2004., str. 131-202.
4. Hartwig, Mela: „Die Hexe“. U: Mela Hartwig, *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, Graz/Beč, 2004., str. 203-235.
5. Hartwig, Mela: „Das Kind“. U: Mela Hartwig, *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, Graz/Beč, 2004., str. 237-252.
6. Hartwig, Mela: *Das Weib ist ein Nichts*, Graz/Beč, 2002.
7. Hartwig, Mela: *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, Graz/Beč, 2001.

12.2. Sekundarna literatura:

1. Ankum, Katharina von: „Karriere – Konsum – Kosmetik. Zur Ästhetik des weiblichen Gesichts.“ U: Claudia Schmölders; Sander Gilman (ur.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln, 2000., str. 175-190.
2. Anselm, Sigrun: „Emanzipation und Tradition in den 20er Jahren.“ U: Sigrun Anselm; Barbara Beck (ur.), *Triumph am Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*, Berlin, 1987., str. 253 – 274.

3. Bader-Zaar, Birgitta: „Die politische Partizipation der bürgerlich-liberalen Frauenbewegung in Österreich 1918–1934.“, *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 26 (2015), 2, str. 93-117.
4. Baigent, Michael; Leigh, Richard: *Inkvizicija*, Zagreb, 2002.
5. Barndt, Kerstin: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*, Köln/Weimar/Beč, 2003.
6. Barstow, Anne Llwellyn: *Witchcraze: A New History of the European Witch Hunts*, San Francisco, 1994.
7. Bertschik, Julia: *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*, Köln, 2005.
8. Bettinger, Elfi; Funk, Julia: „Vorwort“. U: Elfi Bettinger; Julia Funk (ur.), *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin, 1995., str. 7-13.
9. Bischoff, Claudia: *Frauen in der Krankenpflege. Zur Entwicklung von Frauenrolle und Frauenberufstätigkeit im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, 1992.
10. Blauert, Andreas: „Die Erforschung der Anfänge der europäischen Hexenverfolgungen“. U: Andreas Blauert (ur.), *Ketzer, Zauberer, Hexen: Die Anfänge der europäischen Hexenverfolgungen*, Frankfurt am Main, 1990., str. 11-42.
11. Bock, Petra: „Zwischen den Zeiten – Neue Frau und die Weimarer Republik.“ U: Petra Bock; Katja Koblitz (ur.), *Neue Frauen zwischen den Zeiten*, Berlin, 1995., str. 14-37.
12. Bock, Sigrid: „Roman im Exil – Entstehungsbedingungen, Wirkungsabsichten und Wirkungsmöglichkeiten.“ U: Sigrid Bock; Manfred Hahn (ur.), *Erfahrung Exil. Antifaschistische Romane 1933 – 1945*, Berlin/Weimar, 1981.
13. Box, Marijke: „Unzeitgemäßes aus dem Exil. Zu Mela Hartwigs Nachkriegsroman ‘Inferno’“, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 239 Mela Hartwig (2023), Marijke Box; Vojin Saša Vukadinović (ur.), str. 47-54.
14. Box, Marijke: „Die Neue Frau als Herausforderung. Mela Hartwig und Irmgard Keuns Subjekte der Neuen Sachlichkeit zwischen Anpassung und Irritation“, *IZGOnZeit*, 10 (2021), str. 82-97.
15. Box, Marijke: *Inneres Erleben erzählen. Zur Prosa von Mela Hartwig und Irmgard Keun, 1928-1948*, Bielefeld, 2023.

16. Box, Marijke: „‘Es ist, als ob du mich schlägst.’ Das tragische Spiel um Scham, Schuld und Gewalt in Mela Hartwigs ‘Das Verbrechen’“, *IZGOnZeit. Onlinezeitschrift des Interdisziplinären Zentrums für Geschlechterforschung*, 6 (2017), str. 23–38.
17. Boxberger, Vivien: „Emanzipation der ‘Neuen Tochter’ in Mela Hartwigs *Das Verbrechen* (1927)“. U: Primus-Heinz Kucher, *Verdrängte Moderne - Vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918-1938*, Göttingen, 2016., str. 237-250.
18. Brinker-Gabler, Gisela: „Selbstständigkeit und/oder Liebe: Über die Entwicklung eines Frauenproblems in drei Romanen aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts“. U: Maria Böhmer (ur.), *Frauen sehen ihre Zeit*, Mainz, 1984., str. 41-53.
19. Brownmiller, Susan: *Against Our Will. Men, Women and Rape*. London, 1975.
20. Bruckmüller, Ernst: *Sozialgeschichte Österreichs*, München, 2000.
21. Burkhardt, Johannes: *Der Dreißigjährige Krieg 1618–1648*, Frankfurt am Main, 1992.
22. Botz, Gerhard; Oxaal, Ivar; Pollak, Ivar; Scholz, Nina (ur.): *Eine zersörte Kultur: Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*, Beč, 2002.
23. Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg, 2005.
24. Dane, Gesa: *Zeter und Mordio! Vergewaltigung in Literatur und Recht*, Göttingen, 2005.
25. Denzler, Georg: „Die verbotene Lust. 2000 Jahre christliche Sexualmoral“. U: Anja Bagel-Bohlan; Michael Salewski (ur.), *Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert*, Wiesbaden, 1990., str. 17-26.
26. Dorner, Maren; Völkner, Katrin: „Lebenswelten der weiblichen Angestellten: Kontor, Kino und Konsum?“. U: Petra Bock; Katja Koblitz (ur.), *Neue Frauen zwischen den Zeiten*, Berlin, 1995., str. 84-111.
27. Dornhof, Dorothea: „Figurationen dämonischer Weiblichkeit an der Schnittstelle von Literatur und Wissen. Mela Hartwigs ‘Ekstasen’ (1928)“, *Neue Beiträge zur Germanistik*, 138 (2009), str. 62-78.
28. Drescher, Barbara: „Die ‘Neue Frau’“. U: Walter Fähnders; Helga Karrenbrock (ur.), *Autorinnen der Weimarer Republik*, Bielefeld, 2003., str. 163-186.

29. Ehlers, Fiona: „Berlin bei Nacht“. U: Joachim Mohr; Frank Patalong; Eva-Maria Schnurr (ur.), *Deutschland in den Goldenen Zwanzigern. Von schillernden Nächten und dunklen Tagen*, München, 2021., str. 15-39.
30. Echols, Alice: *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America 1967-1975*, Minneapolis, 1989.
31. Erhart, Walter; Schmiedebach, Heinz-Peter: „Hysterie, Blut und ‘Das Verbrechen’ Rätselhafte Verflechtungen von Literatur und Psychiatrie“, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 239 Mela Hartwig (2023), Marijke Box; Vojin Saša Vukadinović (ur.), str. 12-22.
32. Fast, Evelyn: *Das Frauenbild der 20er Jahre – Literarische Positionen von Irmgard Keun, Marieluise Fleißer und Mela Hartwig*, Paderborn, 2006.
33. Fähnders, Walter: „Über zwei Romane, die 1933 nicht erscheinen durften. Mela Hartwigs ‘Bin ich ein überflüssiger Mensch?’ und Ruth Landshoff-Yorcks ‘Roman einer Tänzerin’“. U: Axel E. Walter (ur.): *Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Interne*, Amsterdam, 2004., str. 161-190.
34. Fraisl, Bettina: „Nachwort.“ U: Mela Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, Graz/Beč, 2002., str. 177-189.
35. Fraisl, Bettina: *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, Beč, 2002.
36. Fraisl, Bettina: „Nachwort“. U: Mela Hartwig, *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, Graz/Beč, 2001., str. 157-168.
37. Frederiksen, Elke (ur.): *Die Frauenfrage in Deutschland 1865-191. Texte und Dokumente*, Stuttgart 1981.
38. Frenschkowski, Marco: *Die Hexen. Eine kulturgeschichtliche Analyse*, Wiesbaden, 2012.
39. Freud, Sigmund; Breuer, Josef: *Studien über Hysteri*, Leipzig/Beč, 1895.
40. Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt am Main, 1986.
41. Frevert, Ute: „Kunstseidener Glanz: Weibliche Angestellte“. U: Kristine von Soden; Maruta Schmidt (ur.) *Neue Frauen. Die zwanziger Jahre*, Berlin, 1988., str. 25-31.

42. Friedrich, Margret: „Zur Genese der Stellung der Ehefrau im österreichischen Allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuch“, *L' homme: Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft*, 14, 1 (2003), str. 97-109.
43. Gierlich, Gabriele: *Hexen – Mythos und Wirklichkeit*, Speyer, 2009.
44. Gilman, Sander L.: *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*, Reinbek bei Hamburg, 1992.
45. Grossmann, Atina: „The New Woman and the Rationalization of Sexuality in Weimar Germany“. U: Ann Barr Snitow (ur.), *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, New York, 1983., str. 153-169.
46. Grubišić Pulišelić, Eldi: „Žena je jedno ništa' Mele Hartwig: Feminizam u književnom narativu postimperijalnog naslijeđa“, *Književna smotra*, 188, 2 (2018), str. 95-10.
47. Grubišić Pulišelić, Eldi: „(Psiho)patološki fenomeni u 'Ekstazama' Mele Hartwig“, *Anafora: Časopis za znanost o književnosti*, VIII, 2 (2021), str. 379-399.
48. Grubišić Pulišelić, Eldi: „(Un)schön, (un)weiblich, (un)geliebt. Die Frau im verzerrten Spiegel in Mela Hartwigs 'Aufzeichnungen einer Häßlichen'“, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 239 Mela Hartwig (2023), Marijke Box; Vojin Saša Vukadinović (ur.), str. 31-38.
49. Grubišić Pulišelić, Eldi: „Witches and Unaccomplished Mothers: Female Outcasts in Mela Hartwig's 'The Witch'“, *Folia linguistica et Litteraria*, 34, 1 (2021), str. 41-57.
50. Güniz Sertel, Yasemin: *Female Outcasts. Essays on American Novel*. Bloomington, 2014.
51. Hall, Murray G.: *Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil*, Tübingen, 1994.
52. Helduser, Urte: „„Hoffnungslose Geschlechter.' Unfruchtbarkeit' als Pathologie der Moderne um 1900“. U: Ursula Pasero; Anja Gottburgsen (ur.), *The Nature of Gender- The Gender of Nature*, Opladen, 2002., str. 319-333.
53. Healy, Maureen: *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I.*, Cambridge, 2004.
54. Hirschfeld, Gerhard; Krumeich, Gerd; Renz, Irina (ur.): *1918. Die Deutschen zwischen Weltkrieg und Revolution*, Berlin, 2018.
55. Hermanns, Doris: *'Und alles ist hier fremd.' Deutschsprachige Schriftstellerinnen im britischen Exil*, Berlin, 2022.

56. Herrberg, Heike; Wagner, Heidi: *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*, Berlin, 2002.
57. Institoris, Heinrich; Sprenger, Jacob: *Malleus maleficarum. Malj koji ubija vještice*, Zagreb, 2006.
58. Irod, Maria: „Antisemitism, Antifeminism and the Crisis of German Culture in Early 20th Century“, *Studia Hebraica*, 9–10 (2009/2010), str. 330–339.
59. Kliewer, Annette: *Geistesfrucht und Leibesfrucht. Mütterlichkeit und ‚weibliches Schreiben‘ im Kontext der ersten bürgerlichen Frauenbewegung*, Pfaffenweiler, 1993.
60. Koch, Christiane: „Sachlich, sportlich, sinnlich. Frauenkleidung in den zwanziger Jahren.“ U: Kristine von Soden; Maruta Schmidt (ur.), *Neue Frauen. Die zwanziger Jahre*, Berlin, 1988., str. 16-19.
61. Kupschinsky, Elke: „Die vernünftige Nephertete. Die ‘Neue Frau’ der 20er Jahre in Berlin.“ U: Jochen Boberg (ur.), *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, München, 1986., str. 164-173.
62. Levack, Brian P.: *Hexenjagd. Die Geschichte der Hexenverfolgungen in Europa*, München, 2009.
63. Lickhardt, Maren: „‘Uhu’, ‘Dame’, ‘Querschnitt’ oder: Von Keun bis Keilson – Männlichkeitskonzepte in den Zwanziger Jahren.“ U: Gregor Schuhen (ur.), *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*, Bielefeld, 2014., str. 131-154.
64. Lohmann, Hans-Martin: *Sigmund Freud zur Einführung*, Hamburg, 2002.
65. Matijašević, Željka: „Freud: neuroze, psihoze i shvaćanje analize“, *Zarez*, 181 (2006), str. 50-53.
66. Mazower, Mark: *Mračni kontinent. Europsko 20. stoljeće*, Zagreb, 2004.
67. Melchior, Sabrina: *Die „Neue(n) Frau(en) in der Weimarer Republik*, Hamburg, 2013.
68. Mitscherlich, Alexander; Richards, Angela; Strachey, James(ur.): *Sigmund Freud Studienausgabe*, Band 5: *Sexualleben*, Frankfurt/M., 1972.
69. Mohr, Joachim; Patalong, Frank; Schnurr, Eva-Maria: „Vorwort“. U: Joachim Mohr; Frank Patalong; Eva-Maria Schnurr (ur.), *Deutschland in den Goldenen Zwanzigern. Von schillernden Nächten und dunklen Tagen*, München, 2021., str. 11-13.

70. Mohrland, Juliane: *Die Frau zwischen Narr und Tod. Untersuchungen zu einem Motiv der frühneuzeitlichen Bildpublizistik*, Berlin, 2013.
71. Nenonen, Marko: „The Dubious History of the Witch-Hunts“. U: Marko Nenonen; Raisa Maria Toivo, *Writing Witch-Hunt Histories. Challenging the Paradigm*, Leiden, 2013., str. 17-39.
72. Niederkofler, Heidi: „Die Krux mit der Gleichheit: Diskussionen um Geschlechtergleichheit im österreichischen Familienrecht der 1950er Jahre“, *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 20, 3 (2009), str. 108-133.
73. Painitz, Sarah: „‘Embodiments’: Mela Hartwig’s ‘Das Verbrechen’ and ‘Der phantastische Paragraph’“. U: Rebecca S. Thomas (ur.), *Madness and Crime in Modern Austria: Myth, Metaphor and Cultural Realities*, Cambridge, 2008., str. 117 – 135.
74. Pelz, Annegret: „City Girls im Büro. Schreibkräfte mit Bubikopf“. U: Julia Freytag; Alexandra Tacke (ur.), *Bubiköpfe und Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*, Köln, 2001., str. 35-54.
75. Pfoser, Alfred: „Verstörte Männer und emanzipierte Frauen. Zur Sitten- und Literaturgeschichte der Ersten Republik.“ U: Franz Kadrnoska (ur.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Beč, 1981., str. 205-222.
76. Polt-Heinzl, Evelyne: „Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie.“ U: Primus-Heinz Kucher (ur.): *Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil*, Bielefeld, 2007., str. 211- 226.
77. Quinodoz, Jean-Michel: *Freud lesen. Eine chronologische Entdeckungsreise durch sein Werk*, Gießen, 2011.
78. Reizenstein Markus: „‘Bin ich ein überflüssiger Mensch?’ Konstitutive Merkmale des weiblichen Depressionsromans der Moderne anhand der prototypischen Beispiele Mela Hartwigs und Sylvia Plaths“, *Comparatio*, 8, 1 (2016), str. 119-141.
79. Reizenstein, Markus: *Der Depressionsroman im 20. Jahrhundert. Zur Entfaltung eines neuen Genres*, Habilitationsschrift, Gießen, 2019.
80. Reitzenstein, Markus: „‘Mein Gesicht ist abenteuerlich vielfältig.’ Scheiternde weibliche Identitätsentwürfe in Mela Hartwigs Roman ‘Das Weib ist ein Nichts’“,

- TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur, 239 Mela Hartwig (2023), Marijke Box; Vojin Saša Vukadinović (ur.), str. 39-46.
81. Richter, Hedwig; Wolff, Kerstin: „Demokratiegeschichte als Frauengeschichte“. U: Hedwig Richter; Kerstin Wolff (ur.), *Frauenwahlrecht. Demokratisierung der Demokratie in Deutschland und Europa*, Hamburg 2018., str. 7-32.
82. Riedel, Gerda: „‘Alles von rechts wegen!’ Frühneuzeitliches Hexenprozeß-(un-)wesen am Beispiel des Falles Sidonia von Borcke“. U: Marion George; Andrea Rudolph (ur.), *Hexen: historische Faktizität und fiktive Bildlichkeit*, Dettelbach, 2004., str. 133–154.
83. Rinke, Stefanie: „Zur Politik toxischer und nicht-toxischer Ekstasen“, *Kritische Berichte*, 38, 4 (2010), str. 29–38.
84. Riviere, Joan: „Weiblichkeit als Maskerade“. U: Liliane Weissberg (ur.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main, 1994., str. 34-47.
85. Rohlf, Sabine: „Der Bruch 1933: Die ‘Neue Frau’ im nationalsozialistischen Deutschland und im Exil“. U: Walter Fähnders; Helga Karrenbrock (ur.), *Autorinnen der Weimarer Republik*, Bielefeld, 2003., str. 257-277.
86. Rützou Petersen, Vibeke: *Women and Modernity in Weimar Germany. Reality and its Representation in Popular Fiction*, New York, 2001.
87. Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen“, *Modern Austrian Literature*, 12, 3-4 (1979), str. 77-95.
88. Schreiner, Margit: „Mela Hartwig: ‘Ekstasen’. Ein Kultbuch“. U: Mela Hartwig, *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, str. 5-16.
89. Schüller, Liane: *Vom Ernst der Zerstreuung: schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik*, Tübingen, 2006.
90. Springer, Mirjam: „Der letzte Versuch. Mela Hartwigs Lyrikband ‘Spiegelungen’ (1953)“, TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur, 239 Mela Hartwig (2023), Marijke Box; Vojin Saša Vukadinović (ur.), str. 55-66.
91. Stamm, Ulrike: „Die ‘Nullität’ der Frau und der Einspruch gegen das autonome Subjekt. Mela Hartwigs Roman ‘Das Weib ist ein Nichts’“. U: Julia Freytag;

- Alexandra Tacke (ur.), *Bubiköpfe und Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*, Köln, 2001., str. 57-69.
92. Sykora, Katharina: „Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre.“ U: Katharina Sykora; Annette Dorgerloh; Ada Raev (ur.), *Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg, 1993., str. 9-24.
93. Tergit, Gabriele: „Die Exilsituation in England“. U: Manfred Durzak (ur.), *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart, 1973., str. 135-144.
94. Thébaud, Françoise: „Der Erste Weltkrieg. Triumph der Geschlechtertrennung.“ U: Françoise Thébaud (ur.), *20. Jahrhundert/Geschichte der Frauen*, br. 5, Frankfurt/New York/Paris, 1995., str. 33-91.
95. Visser, Ellen de: „Aspekte der gesellschaftlichen und politischen Situation von Frauen in der Weimarer Republik.“ U: Babara Dettermann; Ulrike Hammer; Doro Kiesel (ur.), *Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und Fünfziger Jahren*, Frankfurt am Main, 1991., str. 107 – 118.
96. Vogel, Juliane: „Mord und Montage.“ U: Bernhard Fetz; Klaus Kastberger (ur.), *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*, Beč, 2003., str. 22-43.
97. Vollmer, Hartmut: „Erzählerische ‘Fallstudien’ weiblicher psychischer Grenzzustände. Mela Hartwigs Buchdebüt ‘Ekstasen’“, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 239 Mela Hartwig (2023), Marijke Box; Vojin Saša Vukadinović (ur.), str. 23-30.
98. Vukadinović, Vojin Saša: „Der kommende Scheiterhaufen. Mela Hartwig als politische Schriftstellerin“, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 239 Mela Hartwig (2023), Marijke Box; Vojin Saša Vukadinović (ur.), str. 67-73.
99. Wagner, Nike: *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt/M., 1982.
100. Wiedemann, Felix: *Rassenmutter und Rebellin: Hexenbilder in Romantik, völkischer Bewegung, Neuheidentum und Feminismus*, Würzburg, 2007.
101. Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle Untersuchung*, Beč, 1908.

102. Wende, Petra Maria: „Eine vergessene Grenzgängerin zwischen den Künsten: Mela Hartwig 1893 Wien – 1967 London“, *Ariadne*, 31 (1997), str. 32-38.
103. Wesel, Uwe: *Der Mythos vom Matriarchat. Über Bachhofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher Herrschaft*, Frankfurt a. M., 1980.
104. Wysocki, Gisela von: „Mit weiblicher Wissbegier nach dem Unbekannten greifen. Das aufsässige Instrumentarium der Mela Hartwig“, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 239 Mela Hartwig (2023), Marijke Box; Vojin Saša Vukadinović (ur.), str. 3-11.
105. Zvonarević, Mladen: „*Ispiranje mozga* i primjer obrade psihokriminogenog ponašanja pojedinca delikventa“, *Revija za sociologiju*, 5, 3 (1975), str. 26-36.



9 789533 521152
ISBN 978-953-352-115-2