

(Prljav, memljiv i hladan hodnik sa zavojitim stepeništem koje, očito, vodi u podrum. Na početku hodnika sobica, slična portirskoj, sa šuberom. Vidi se deo osunčanog dvorišta koji kontrastira sa memljivom tamom hodnika i stepeništa. Izvan: naredbe, osorni povici i batnogu. Iz dvorišta, a skoro pravilnim razmacima, ulaze ljudi u zatvoreničkim pantalonama, drvenoj obući i nagl do pojasa, pod vlažnim teretom džakova. Ramena i leđa su im prekrivene krvavim krastama oko kojih se zgrušala beličasta skrama slična onoj pri vrhovima i po uglovima vreća koje nose. Iza šubera vidimo podbulo lice čoveka u uniformi. Pred njim telefon, »borba«, i crvena sveska u koju, povremeno, nešto upisuje. U hodnik ulazi zatvorenik i kroz šuber dodaje zdelu s hranom. Odlazeći, na vratima hodnika se umalo sudari sa Dušanom koji unosi džak. Dušan zatetura ali uspeva da spusti džak sâm se jedva održavši na nogama. Drugi zatvorenik panično istrčava dok se kroz šuber, uz psovke, pomalja crveno, podbulo lice stražara.)

STRAŽAR: Marš! Bando! Nosi, majku ti izdajničku. Brže! Marš! (Dušan petlja oko vreće pokušavajući da je podigne na leđa. I njegova su leđa i ramena prekriveni krvavim krastama. Sad vidim da je to od soli koja probija kroz težinjavu sukno džaka. Ne uspešći, Dušan, praćen sve bešnjom vikom stražara, vuče vreću do početka stepeništa, silazi nekoliko stepenica, prislanja je uz leđa i pokušava da ustane. Usled inercije odveć naglo krene napred, s vrećom na leđima posrne, zatetura i pada niz stepenište u mrak podruma. Čuju se udarci, mukli jauk i pad dva tela. Stražar se smireno vraća za sto i primiče zdelu s jelom. Na trenutak podigne obrve — onda zavrti glavom, osmehne se i otvori porciju. U hladnoj prostoriji jelo isparava. On vadi iz stola kašiku i proba. Lice mu poprmi gadjljivu grimasu, pridigne se da dovikne kroz šuber ali se seti, zavlaci ruku u fioku stola i, konačno, nalazi. Vadi drvenu posudu, pomera poklopac, uzima među prste so i stavlja je u jelo. Proba, dodaje još malo soli, i počinje da jede udobnije se nameštivši u stolici.)

16. Vozovi, 1953.

(Provincijska železnička stanica. Jedna lokomotiva, manevarka, premešta vagone sa jednog koloseka na drugi. Jedan železničar, sa kapom pod mišicom, nadgleda manevar. Iz otpravničke kancelarije žurno izlazi čovek sa crvenom železničarskom šapkom i nešto dovikuje skretničaru pokazujući mu na veliki sta-

nični sat. Ovaj zviždi trčeći ka mašinovodi, a onda ka skretnici. Iz čekaonice izlazi Dušan, mršav i vidno ostareo, u civilnom odelu i sa zavežljajem pod rukom. Prilazi otpravniku koji briše znoj sa čela i nešto ga pita ali mi ne čujemo pitanje jer u tom trenutku, u punoj brzini, u stanicu ulazi zahuktali voz i bez zaustavljanja prolazi. Tek sada čujemo odgovor otpravni-
ka.)

OTPRAVNIK: Novi red. Više ne staje ovde. Imate sledeći za dva sata.

17. Tuberkuloza, kći, 1954.

(Jesen. Prazna ulica srpskog provincijskog gradića. Dušan sa ćerkicom razgleda izloge. Iz off-a, do kraja slike, dopire pesma »Hteo bih te videti još jedared mila«. Po koji biciklist. Jedne čezne. Na uglu, Dušan zastaje pažljivo slušajući ćerkino čavrljanje, a onda, držeći je za ruku, kreće ka ivici trotoara dok ona pokušava da ga povuče na drugu stranu ulice. On se smeje — a onda počinje da kašlje. Suv kašalj ga guši; nastojeći da dođe do vazduha, pušta ruku devojčice koja polazi preko ulice. On vadi maramicu, kašlje, i zaprepašeno posmatra crveni trag na platu. U tom trenutku iza ugla nailazi džip, pokušava da koči i skrene, ali ipak, ivicom branika, zahvata devojčicu i odbacuje je. Dušan s krikom, pritrčava i uz novi napad kašlja podiže omlitavelo telo. Nešto dalje — džip se zaustavlja. Vojnik na vozačkom sedištu se uplašeno osvrće ka mestu nesreće ali ga, blagi i zapovednički dodir po ramenu sa zadnjeg sedišta zaustavlja. Vojnik klima glavom, ubacuje u brzinu i odlazi. S detetom u naručju, klečeći, Dušan ukočeno gleda za njim.)

18. Groblje, ORA, 1955.

(Proleće. Vreme pred kišu. Groblje. Oslonjen o jedan spomenik, povrnuto okovratnika, sedi Dušan. Kraj njegovih nogu flaša rakije. Gleda tupog izraza niz grobljansku padinu, preko spomenika na put par stotina metara niže. Na putu akcijaši koji kopaju zemlju i odnose je tačkama do malih dvokolica. U njima, seljaci strpljivo čekaju da se napune zemljom male kante a onda, uz pucanj biča, pokreću konje i zemlju odvoze. Vesela vika, psovke, pesma i frktanje konja.)

19. Pojava, kraj, 1955.

(Lepo jesenje veče. Dvorišna kuća. Pred ulaznim vratima čovek u oficirskoj uniformi. Tiho kuca. Otvaraju se vrata i pomalja se brižno lice Dušanove žene. Kad vidi posetioca, izraz lica joj se menja.)

ASJA!? Ti si lud.

OFICIR: (Ulazeći, dok se ona neuverljivo opire, i ljubeći je) Što?

ASJA: Lud si, majke mi. (Zaključava vrata dok je on, s leđa, grli i povlači prema krevetu u predsoblju.)

DUŠAN: (Glas iz druge sobe) Asja! Asja!

(Dušanov glas, krkljav i prividno dalek, dopire iz druge sobe. Kamera ga sledi, prolazi iz predsoblja u kuhinju, a onda do sobnih vrata koja se otvaraju. Kako se otvaraju vrata pojačava se, inače tih, glas i vidimo Dušana, ispijenog, samrtničkog lica, na širokom krevetu pokrivenog dunjom. Dušanove oči, uperene prema vratima i nama, zaprepašeno se šire i on pokušava da se pridigne na jastucima kao da pokušava da ustukne pred nečim.)

DUŠAN: Ti!? Ti!? (Plan se širi i sada i mi vidimo posetioca. Visoku, plavokosu ženu u blještavo beloj haljini. Osmehnuta, jednom rukom zatvara vrata dok u drugoj, u visini grudi, drži crvenu jabuku. Dok zatvara vrata iz predsoblja dopire prigušen kikut, a onda, kada se vrata zatvore, čujemo samo suv kašalj bolesnika. Žena seda na ivicu kreveta blago tražeći Dušanovu ruku. On, bleđ, tek blago zarumenjenih obraza, pripijen uz tablu kreveta, prestaje da kašlje.)

DUŠAN: Ko si!? Ko? . . . An . . . davo . . . du . . . ?

(Dok se on drhteći upinje da izgovori razgovetno reč i skloni ruku od njene, grčevito stežući rub čaršava i navlačeći ga na grudi ona mu osmehnuta konačno stiše ruku i sa svojom preko nje zaustavlja mu je na grudima svejedno se smešeći. Uz pritisak njene, njegova ruka se smiruje. Lice mu se opušta u osmeh dok sluša odgovor zagledan u sopstvenu, usamljenu ruku koja se opušta lagano preko čaršava.)

GLAS: (Žene) Ja sam samo tvoj, Dušo. Samo tvoj. . .

(Sem njegovog, mrtvog, tela na krevetu — ni-
kog nema u sobi.)

Poslednje stranice rukopisa je već više listao no čitao. Na kraju, sklopivši stranice, počeo dlanovima i kažiprstom da ispravlja presavijene uglove listova. Uze olovku i, s osećanjem stida, precrta ime autora na naslovnoj strani. Opet je znao šta je umetnost. Gurnuvši rukopis i stonu svetiljku u stranu, pogled mu se susreće sa sopstvenim odrazom u praznom okviru televizijskog ekrana. Ruka sama pode ka daljinskom upravljaču ali, na pola puta, napipavši cigarete, odustade.

Pripalio je. Udobnije se nameštivši u fotelji, okrenut ka ekranu, sa uživanjem je povlačio dimove čvrsto stisnuvši očne kapke.

Gledao je, konačno, sve što je želeo.

buđenje majkrofta holmsa

(psiho-sonda i dvostruki otisak)

svetislav jovanov

Agati, električnom anđelu

Rastojanje između Firence i Milana — u našem vremenu trošenja i zanemarivanja prostora — ni sa jedne tačke gledišta ne predstavlja problem vredan pažnje (o tome svedoče čak i »inter-rail« kartice emancipovanih osamnaestogodišnjakinja). Ipak, ovo neugledno parče satelitskog snimka, ova mrko-zelena apeninsko-lombardijska dijagonala — upamtimo, ona proseca Kremonu! — za tili čas se pretvara u živi pesak fikcije, na čijim rubovima, fasciniran i prožet strepnjom u isto vreme, dvoimi (post)moderni Cogito. Jedan od najdelotvornijih načina da se savlada to snovito rastojanje jeste upotreba izvesnog norveškog imena: Sigerson. Misterija se pokazuje kao tipično holmsovska, zadata sa samog kraja, dakle, na određenom nivou, nepostojeća. U priči *Prazna kuća*, kojom Artur Konan Dojl iznova izvodi na scenu svog već mitskog detektiva, Šerlok Holms saopštava obradovanom pratiocu i »biografu« doktoru Votsonu kako je sopstvena, tajna, istraživačka putovanja preduzi-

mao pod navedenim norveškim pseudonimom. Na istoj stranici, pak, Holms — ne objašnjavajući detaljnije razloge za ovu neobičnu preciznost — pripoveda kako se, nakon obračuna sa demonskim profesorom Morijartijem, našao u Fierenci »s izvesnošću da niko na svetu ne zna šta se sa mnom desilo.« Pitanje je da li se, zarobljen na raskršćima u opasnoj blizini kremonskih majstora, savetodavac iz Baker Street-a 221 B ikada vratio u prvobitnom obliku (Dojlu i čitaocima); rub fikcije je baš ono što nju samu zasniva, kako svedoči Po, ukletki preteča: »Ne tvrdim da raspoložem snagom da produžim to stanje, niti da učinim da trenutak bude više nego samo trenutak, ali tvrdim da posle tog trenutka mogu ponovo da se probudim; i da tako i sam taj trenutak pređe u carstvo Sećanja« (*Marginalije*). Drugo »putovanje na Jug« u kojem figurira ime Sigerson, smešteno je na sam kraj »romana-parafraze« Nikolasa Mejerera *Sedampostotna otopina* (ili rastvor, ako hoćete), u epilog pustolovine koja je uveliko istkana na igrarijama sa oznakom »poslednja«. Nakon traumatičnih(!) i paralelnih odgonetanja, koja glavnim protagonistima Mejererove knjige omogućavaju neophodnu neravnomernost uvida, Šerlok Holms saopštava doktoru Votsonu, na peronu bečke železničke stanice, da se ne vraća u Englesku i da će od Milana započeti lutanje kao *violinist Sigerson*: »Mislim da mi je potrebno malo vremena za sebe samog, da razmislim i, da, da se saberem.« Tako se konandoljovska fikcija, opisujući paradoksalni luk — geteovsku stazu (na Jug, ka Izvoru) — pretvara u svoj sopstveni preduslov: »Savetodavni detektiv« će izroniti, najpre, iznova, ispred kuće ubijenog Rinaldo Adera u pripoveci *Prazna kuća*, pod maskom siromašnog bibliofila i knjižara. Mejer nam, međutim, ukazuje da taj dvostruki obrt, put isceljenja i samozaborava njegovog i Dojlovog pseudo—Sigersona, kao svoju treću tačku dotiče i »malu ali privlačnu kuću« u bečkoj Bergeasse 19 — mesto raskrivanja Imena, *gnozu Sigmunda Frojda*.

PSEUDO—HISTERIJA: DR VOTSON I ANA FROJD

»Paradoksalno, privlačna snaga tih afera leži upravo u divnim detaljima i situacijama, koji nažalost nemaju mnogo veze s istragom«, komentariše Stanko Lasić Holmsove pustolovine u *Poetici kriminalistič-*

ju Sleter + Lajnsdorf, maska do koje Šerlok i Frojd stižu krčeći naslage traumatične čutnje izgubljene Amerikanke Nensi Ozborn Sleter? Ne samo akter negativnog Edipovog kompleksa, nego i lukavi otmičar čiji se lik pretapa u aktancijalnu figuru tihog rada pruske generalštabne mašinerije. Nensi je, pak, i kidnapovana mlada udovica starog barona, carevog rodaka, ali i primarni predmet agresije za psihu mladog barona, traumatizovanog smrću majke. Ivice fikcionalnog polja prodire i u unutrašnje polje zapleta: upravo navedena »frojdovska« dimenzija mladog Lajnsdorfa sprečava Šerloka, Holmsa u razvijanju dinamike detektivske istrage, sve dok mu bečki lekar ne ponudi izvesna tumačenja kao »pomoćni trag«. »Smrt majke« predstavlja tako još jedan odblesak »primarne slike«, *Tekstualni presek*, neravnotežu psihologije i kriminalistike: u tome se opet iskazuje polazna i retroaktivna višeznačnost »Mejerove sonde«. Opet, ni lekar Votson, ni lekar Stenford, niti lekar Frojd, niko od njih trojice ne može pristupiti retorici lečenja, udobnoj samodovoljnosti analize, bez pomoći *izmeštenog*, apsolutno nepokretnog i vrebajućeg uma Majkrofta Holmsa, onoga koji poseduje ostatak tumačenja. Šuočen sa naknadnim dejstvom ove polazne nesaglasnosti, sa viškom samodetekcije i samoanalize, Mejerov Votson-pripovedač nastoji da pronađe novu dimenziju sklada — da izbije iskrnu napetosti iz vektora *ideološke* ravni. Otud konotacije suptilne igre sa fabrikama oružja (imovina Lajnsdorfovih), pretnje svetskog rata, itd. Cilj nije samo pojačanje čitačevog interesa u kompoziciji pseudo-trilera, već i izlaženje iz kruga u koji priču zatvara jedno od Majkroftovih *beskonačnih rešenja*: *Ego-Id-Superego*. Otud ideološka nadgradnja zapleta, zaludni Votsonov tvorački napor da uravnoteži poziciju Uma kao sopstveni posed, mesto onoga koji je posrnuo: jurnjava u poludelom vozu preko imaginarnih, gotovo hičkokovskih granica, reference na pisca *Zarobljenika dvorca Zende* (što ga detektivski par sreće u vozu za Beč). Rešenja, međutim, nema, sve se opet svodi na novu dimenziju hipnoze. Originalni naslov Mejerovog romana podcrtava tu uzaludnost napora Votsona-pisca da se potisne beskonačnost rešenja, neizmernost problema i njegova retorička pukotina; »*solution*« (*otopina, rastvor*) *istovremeno znači i »rešenje«*. Višak od sedam procenata — to je ono što se mora, ali ne može neutralisati, ono što ne može nestati u magiji lečenja i uravnotežavanja. Opet paradoksalno, u tom cilju se preduzimaju operacije koje prerastaju ne samo dimenzije »krimiča istrage« (neprevodiva naznaka »Whodunit«) i »trilera«, već i dimenzije onoga što Todorov naziva »suspense-priča«.

Soba za strance

Vreme ne radi za Votsona, protagonistu i pripovedača, otuda i njegova uspaničenost u sceni oproštaja na peronu milanskog voza. Privajajući homologije i ravnoteže, uočavanje trauma i otkrivanja prestupnika, on pokušava da umakne vremenu u njegovoj trostrukoj manifestaciji: poništavajući Šerloka, zanemarujući »naknadnog autora«, zaboravljajući Majkrofta. Tek u svetlu Šerlokovog otiskivanja prema Italiji, »Uvod« pokazuje svoju perfidnu taktiku: objavi ti istinu o »slučaju Morijarti«, o »poslednjem problemu«, ne posle Šerlokove, već tek posle Frojdove smrti. Ona, naime smrt, izjednačuje aktancijalne nivoe »stvarnih« i »izmišljenih« protagonistu. Dok Šerlok — nakon prolaženja kroz »operaciju Edipov kompleks« — samo *potvrđuje i troši* osobine mitskog junaka, mladi Sigmund Frojd postaje *predmet Mita*, tvorac onog već pomenutog pseudo-Sigersona. Alternativni pripovedač iz »Predgovora« ne zaboravlja, za razliku od Votsona, Dojlovu lapidarnu opomenu: Zločin je čest. Logika je retka. (*Crvene bukve*) Toliko retka, čak, da popušta pred lavinom tekstualnih zamena, tvoreći polje u kojem junaci izmjenjuju masku »profesora Morijartija«. Logika teksta, makar on bio i parabiografija, utapa se na dvosmiselnim rubovima prvobitnog zavodenja, proton pseudos-a: »Primarno jezgro, tzv. organsko, ima na svojoj periferiji tzv. psihičkog dvojnika, ili sekundarno jezgro, što je, ustvari, nesvesno«, kaže Nikola Abraham. »Ovo, opet, poseduje u sopstvenom omotaču i svoje spoljašnje homologo jezgro, svest« (*Školjka i jezgro*) Votson nema pravo da traži konačnu definiciju Šerlokove sudbine, budući da on, u stvari, *ovaj tekst i ne piše*, »artritis je to onemogućilo, nego diktiram ova sjećanja šarmantnoj tipkačici«. Lišen pisanja, otpadak novovekovnog Uma, Votson izgovara poplavu nekorisnih harmonija: budući da Morijarti nije ono što kaže Konan Dojl, budući da je Morijarti onaj kojeg Šerlok nikada ne spoznaje *izvan hipnoze*, budući da Frojd nikada ne sreće Morijartija *u tekstu* — da li je Morijarti uopšte živ? *Jer, ako je Morijarti mrtav, ni Šerlok Holms ne može biti među živima*. Onaj treći iz strukture dosetke može biti jedino Majkroft Holms, gojazni, stariji i inteligentniji potomak osirotelog vlastelina, bljesak infantilnog Super-ega, naličje Cogita, rečju, džentlmen učlanjen u klub »posvećen onima koji ne podnose klubove«. Majkroft je, isto tako, i onaj koji oduvek/već zna, ali i *onaj koji ne govori, onaj koji ne piše*. Radi se o logici koja je retka, ali i o retkom zločinu: da nije skriveni *demon teksta*, zar bi Majkroft slao Šerloka na uzaludno putovanje? Što će reći, da Mejerov roman *ipak ponavlja u paralelnom registru priču o smrti slavnog detektiva Šerloka Holmsa*. Da bi izbegao Majkroftovu sudbinu, Šerloku ostaje samo jedan izbor: nestajanje na kremenskoj dijonanali, haos geteovskog Juga i Pesak fikcije. Odatle mu nema povratka — izuzev u mučnu rutinu »rešavanja slučajeva«. Ideološko Znanje i psihoanalitička Istina se potiru, *ustpostavljajući zajedno* protivitežu Majkroftovoj praznini, tišini u Sobi za strance. »Šta treba da budem«, kaže Mišel Fuko, »ja koji mislim i koji sam svoja misao, da bih bio ono što ne misli, da moja misao bude ono što ja nisam?« (*Covek i njegovi dvojnici*). Samim činom odbijanja ovog problema, Majkroft Holms, zamrznuto mesto porodične traume i tekstualnog viška, pretvara se u *odsutnog Gospodara teksta*. Nestajanje na kremenskoj dijonanali jeste cena Majkroftovog buđenja koju plaća Šerlok Holms. Pa ipak, uprkos frojdovskoj istini i votsonovskom znanju, *potiskivanje neprestano ukida višak*, beskrajni i beznačajni. Rub fikcije stalno zamenjuje iskupljenje i katastrofu, a zapisivač — Mejer ili neko drugi — neprestano osvaja sopstvenih sedam procenata gubitka. Kao što se vidi iz izveštaja radoznalog autorovog ujaka Henrija, Mejer nikada i ne dobija »originalni Votsonov tekst«, već samo prepis: *sve što nije izgovoreno, izgubiće se u napisanom*. A mladi Sigmund Frojd, bi još do dao, nakon partije tenisa: »Dragi moj doktore, to je samo igra.«

»mačem sam tvoju ruku prosio«: šekspirova tragična paradigma madelon golke

Tradicionalno tumačenje teksta se zasniva na posebnom razumevanju metafore: obilaženju istine. Ne samo pojedinačne metafore ili sistemi metafora, već i proza uopšte, shvataju se kao obilaženje istine koju kritičar može iskazati kroz svoje tumačenje.

— Gajatri Čakravorti Spivak, prevodiočev predgovor delu *O gramatologiji* Žaka Deride

Većina onoga što ću reći o Šekspiru i o mogućnosti jednog feminističko-psihoanalitičkog tumačenja literature, a samim tim i kulture, zavisi od čitanja metafore. Metafora je ta koja nam dozvoljava dodatno čitanje, čitanje sa margina, analizu onoga što je skriveno ili jasno sadržano u strukturama svesti ili teksta. Jedan ozbiljan feministički kritičar neće daleko odmaći, a da ne postane paranoik, ukoliko se strogo pridržava intencionalističkog stanovišta. Raspravljati o seksizmu kao o svesnoj zaveri je glupo i apsurdno. S druge strane, praćenje implikacija metafore u smislu zapleta, karaktera i, moguće, žanra, je usvajanje jedne psihoanalitičke strategije koja produbljuje kontekst feminističkog tumačenja i bar stvara mogućnost za feminističko tumačenje istorije psihе.

Metafora omogućuje odgovarajući prilaz tekstu i, isto tako, zbog načina na koji osnovni nosilac značenja dosledno ide ispred opšteg smisla, određuje mesto početka psihoanalitičkog tumačenja. Na primer, sledeća dva stiha iz *Sna letnje noći* — »Hipolita, /Mačem sam tvoju ruku prosio/ I uvredama srce zarobio,« (I.1. 16—17) — prenose mnogo više nego prozno objašnjenje ponudeno u mom tekstu: »Tezej je zarobio Hipolitu kad je pokorio Amazonke.«¹ Ovi stihovi, u kojima mač može predstavljati metaforički ekvivalent falusa, u kojima se ljubav može roditi iz neprijateljstva i njime se utvrditi, i u kojima dva partnera zauzimaju sadišćički i mazohistički stav u međusobnom odnosu, važni su za značenja drame. Oni se mogu posmatrati kao odraz preterane potčinjenosti Helene Demetru, Oberonovog ponižavanja Titanije i kao prodiranje nasilja koje sadrži jezik ljubavi. Oni čak sadrže neku posrednu vezu sa »žalobnom komedijom« Pirama i Tizbe, propalim bračnim planom, sadržanim unutar šire strukture uspešnih heteroseksualnih zajednica, slavjenih na kraju drame.

Metafora, takode, može objasniti karakter, npr. Klaudija u *Mnogo vike ni oko čega*. Njegov je govor relativno siromašan pesničkim slikama dok sredinom drame ne dode do erupcije kroz osudu Here. Tu on, između ostalog, tvrdi: »Al' krv je vaša nezastitja/No u Venere, il' u site zveri/Od divlje pohote št' pomahnita.« (IV.1. 58—60). Razlog tom divljem i nesrazmernom izlivu je Klaudivijevo sumnjicavo predubedenje. Nije slučajno da se »rešenje« ovog konflikta oslanja na ubedenje da je Klaudivije ubio Heru svojom klevetom. Mogućnost heteroseksualnog zajedništva pojačava emocionalne sukobe, što uobličuje zaplet, oslobadajući vrstu nasilja koja u komedijama ostaje simbolična, pre zamišljena nego učinjena.

Na narednim stranicama razmotriću upotrebe metafore na nekoliko povezanih načina. U nekim slučajevima će to biti funkcija metafore u pojedinačnom delu, uz pretpostavku da je to izraz veoma bogat pesničkim slikama koji odmah nudi rešenja svesti, da metafora na neki način strukturiše svest. Dalje, pretpostavljam da metafora može strukturisati i radnju, tako da se neki činioци zapleta mogu shvatiti kao proširene metafore. Krećući se dalje van te premise želim da razmotrim mogućnost metaforičkog čitanja određene kulturne fikcije kao izraz nesvesnog pridržavanja kulturnih predrasuda. Posebno me interesuju Šekspirove tragedije u kojima mi se čini da se priča deli na deo o odnosu junaka prema ženama i na deo o njihovoj ranjivosti u odnosu na žene — priče protkane nasiljem koje proizilazi iz posebne vrste heteroseksualne dileme.

Prvenstvo metafore u strukturama individualne svesti, kao i u kolektivnoj drami zapleta, javlja se u ranoj tragediji *Romeo i Julija*, gde se nemogućnost drame da dostigne status srodan komediji, može shvatiti kao rezultat načina na koji su zamišljeni heteroseksualni odnosi. U razgovoru slugu, Samsona i Gregorija, seksualna veza, kroz igru reči koja se odnosi na reč devojaštvo, opisuju se kao neka vrsta ubistva.²

Samson: Svejedno; biću tiranin: pošto podelim megdan s ljudima, biću svirep prema devojkama; njih ću opljačkati.

Gregorio: Opljačkati devojke?

Samson: Da, opljačkaću device, ili im uzeti njihovo najveće blago. Shvati to u kom hoćeš smislu. (I.1. 23—28)