

Psihologija ekstrema, Lav Nikolajevič Tolstoj "Ana Karenjina" i Gustave Flaubert "Gospođa Bovary"

Kušić, Zoran

Undergraduate thesis / Završni rad

2017

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:756190>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-10**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za kroatistiku

Psihologija ekstrema, Lav Nikolajevič Tolstoj *Ana Karenjina* i Gustave
Flaubert *Gospoda Bovary*

Preddiplomski završni rad

Mentor: doc. dr. sc. Dejan Durić

Student: Zoran Kušić

Hrvatski jezik i književnost/ Povijest

Rijeka, rujan 2017.

Sadržaj:

1. Uvod – početna razmatranja i metodologija rada	1.str.
2. Psihološka presvlačenja Ane Karenjine.....	4.str.
3. Portretiranje Gospođe Bovary.....	28.str.
4. Pitanje reprezentacije i psihologija ekstrema.....	39.str.
5. Zaključak.....	41.str.
6. Literatura.....	42.str.

Uvod – početna razmatranja i metodologija rada

Ako su sve sretne obitelji nalik jedna na drugu, a svaka nesretna, nesretna na svoj način, onda svaka od nesretnih upravo svojim specifikumom nesreće, postaje vrelom najrazličitijih, a opet toliko obično - neobičnih, reprezentativnih oblika ličnosti i karaktera, modeliranih odnosima i ostvarenih kontekstima:

Happy families resemble each other because their lives are filled with undramatic incidents that do not make a good story, but unhappy lives each have a story: and each story is different. (Morson; 1998, 118)

all happy individuals have the same psychology, but all unhappy individuals have unique and fascinating psychologies worth exploring. (Wachtel; 1998, 99)

Prema tome, autori svjetske književnosti poput Lava Nikolajeviča Tolstoja i Gustavea Flauberta u svojoj potrazi za romanom, ni ne moraju ići dalje od brojnih činjenica što ih već okružuju. Njihov je zadatak stvoriti život, a model za takvo što može se jedino i pronaći u njemu samome.¹ Stoga se čitatelj ne bi prevario kada bi konstatirao kako mu se likovi poput Ane ili Emme čine stvarnima, štoviše stvarnijima, zanimljivijima i kompleksnijima od pravih ljudi koje poznaje. Međutim spomenuto on direktno duguje Tolstoju i Flaubertu, odnosno njihovu naumu "otvaranja" svojih likova. Prikazu njihova unutrašnjega mnijenja, očekivanih i neočekivanih postupaka, protkanih prirodnošću narativnoga protjecanja. Upravo u toj prirodnosti, u toj beskompromisnosti relacija, leži perspektiva autora koji svojim iako probrano – izmišljenim i strukturno dotjeranim konstruktima ostvaruju roman uzorak. Riječ je naime o uzorku stoljeća, odnosa, društva, motivacija, mentaliteta, razvoja i ukrštavanja psihe.² Predstavljena je snaga presjeka, seciranja realija kroz prizmu umjetničkoga djela. Za referentnu točku ne mora se ići dalje od čovjeka. Društvenoga i misaonoga bića ostvarenoga u zajednici, obitelji i u vlastitim psihičkim sklopovima razmišljanja i propitivanja. Zato realizam. Jedna jedina riječ koja tako savršeno točno i sažeto obuhvaća sve one konvencije, sve ono što se može postaviti pod zajednički nazivnik Tolstojeva, Flaubertova i svih ostalih svjetski poznatih djela, sličnih nakana i istoga razdoblja. Međutim unatoč očitim sličnostima

¹ Međutim treba razlikovati činjenicu kako ovi romani ne zrcale (ne reprezentiraju) stvarni život, već su njime zrcaljeni - detaljnije u poglavlju o pitanju reprezentacije.

² Radi se o uzorku iz stoljeća, ali ne o uzorku (reprezentiranju) stoljeća. Naime niti jedno umjetničko djelo nema objektivnu snagu apsolutnoga reprezentanta (reprezentativnoga uzorka), međutim to ne negira činjenicu da umjetničko djelo nastaje u stoljeću koje utječe na njega i njenoga autora. Stoga implementirati te elemente stoljeća u roman znači stvoriti jedan uzorak, dok na čitatelju ostaje zadatak identificirati reprezentativnost toga uzorka.

(linearno-kronološke narativne linije, heterodijegetski pripovjedač, tipovi likova, socijalna i psihološka motiviranost djelovanja, uzročno-posljedični odnosi, odsustvo trivijalne akcije (ubojstva, otmica, trovanja, zavjera), narativni postupci – propovijedanje, opisivanje, prikaz monologa i dijaloga te slobodnoga neupravnoga govora) mogu se uočiti ne samo formalne, strukturne i narativne inovacije koje Tolstoj i Flaubert razvijaju, već i umjetnički varijetet prisutan u svim ostalim konvencionalnim aspektima realizma. Tako će *Ana Karenjina* biti protkana specifikumom paralelnih narativnih linija, situacijskim rimama, binarnim opozicijama te pomno ubačenim komentarima, koji će miješajući se s ostalim narativnim tehnikama pripovijedanja,³ sjediniti trojstvo – lika, pripovjedača i čitatelja tako da će oni uživljeni, zaboraviti na sebe. Nadalje, Flaubert će na samo njemu svojstven način pokazati simboliku brojeva, formalnu i strukturnu rimovanost te savršenstvo izraza. Stoga se može govoriti o inovacijama, ne dotičući se uopće ni dubljih odnosa u i među likovima. Prema tome, ova djela, romani, utjelovljuju onu najjednostavniju definiciju književnosti kao umjetničkoga (autoru svojstvenoga) čina građenja konstrukcija riječima. Odnosno potrebo je u okviru istosti izdići se, postati velik, inovativan, ali opet tako realan, prizeman i prirodan te stvoriti sebe. Flaubert kada kaže *Madame Bovary, c'est moi..* On predaje sebe u njoj, sva svoja razmatranja, sve želje, nakane i misli (dio duše?):

Flaubert identifies himself with Emma by subordinating his voice to hers, by speaking through her language, and refrains from commenting on it from the outside ... To identify with Emma in this way, as Flaubert does in his writing, is to attribute emptiness to her language rather than to her. It is an identification that rehumanizes Emma — it recovers her as a character from readings that would construe her as little more than a composite of discourses. (Amann; 2006, 221)

Tako nam on kroz prizmu svoje heroine predaje svoje vrijeme, kontekst u kojemu je živio, koji je vidio, osjećao i napisao.⁴ Baš kao i Tolstoj. *Osveta je moja i ja ću je vratiti* glasi jedan moto romana. Iako se ova misao ne može naširoko raspraviti u uvodu, može se ukazati na njenu sveobuhvatnost i širinu. Kao da je i on sebe unio u tu izjavu, a ne samo Anu.

Prema tome, ovi pripovjedači ljudskih osobnih i obiteljskih nesreća kao tematskih i motivskih izvorišta, preko kojih se lome konvencije svijeta, društva i života općenito, unijeti će onu

³ Radi se o tehnici direktnoga iznošenja misli (najčešće unutrašnjem monologu) i tehnici slobodnoga neupravnoga govora.

⁴ Ovo ne treba shvatiti u autobiografskom smislu, već više u smislu onoga što je moglo i jest utjecalo na Flauberta kao na autora romana koji odiše brojnim, iako ne eksplicitnim historijskim referencama. O kojim se to referencama radi biti će objašnjeno u kasnijim poglavljima.

dozu toliko potrebne prirodnosti, koja će progovoriti o toliko tema i problema da je jednostavno nemoguće sve obuhvatiti u jednom završnom radu. Stoga će se kao nužno morati uzeti jedan aspekt, jedno pitanje, ono koje se najosobnije tiče glavnih protagonistica, a to su one same. Njihova intima, shvaćanje svijeta te položaj u odnosu na sebe same i druge. Pitanje načina na koji će se to postići znači objasniti metodologiju rada. U tom smislu može se reći kako će se vršiti analiza probranih i izdvojenih dijelova teksta, tako što će se isti isprva kraćim pripovijedanjem uvesti u strukturu rada, potkrijepiti pomnim citatima te zatim objasniti adekvatnim komentarima oslonjenim i ne oslonjenim na gledišta stručne literature. Kako je bilo rečeno primarni aspekt analize usmjerit će se na psihološki razvoj protagonistica (karakterizaciju), međutim, spomenuto će se činiti tako što će se nastojati (kroz izabrane dijelove) objasniti kako se ona mijenjala i zašto? te kako se iz nje mogu iščitati autorske strategije, postupci i načini oblikovanja protagonistica i ostalih adekvatnih likova. Također će se otvoriti pitanje politike reprezentacije u ovim romanima i objasniti će se sintagma – psihologija ekstrema.

Ukratko pokušat će se promotriti najvažnije činjenice i pitanja (poput sukoba dužnosti i želja) te kako se sve to reflektira na esenciju romana. Što to u kontekstu realističnoga romana uopće znači? – Tko su Ana Karenjina i Emma Bovary i koja je njihova uloga u djelu?

Psihološka presvlačenja Ane Karenjine

Pokušamo li Anu okarakterizirati u svega nekoliko riječi, zasigurno nećemo biti u krivu ako ustvrdimo kako je posrijedi lijepa i energična žena, k tome strastvena koliko i beskompromisna. Međutim, prilikom takvih zaključaka moramo biti na oprezu od klasifikacije koja bi Anu svrstala u domenu one šablonske jednostavnosti. Pošto bi smetnuti potonje s uma, bilo isto što i povladiti činjenici da je Tolstoj imao napisan papir s njenim osobinama, pa ona mora biti beskompromisna prema lažima, aktivna, energična, snažna i samouvjerenana. Prema tome, njen karakter ako i odgovara svemu navedenom, onda je to zato što je to sve navedeno ostvareno postupno, prirodno. Drugim riječima, Ana je živa heroina čije karakterne osobine "ne mogu biti zadane u kamenu" odnosno one ne mogu vrijediti uvijek i svugdje. Naime, nije li se ona mnogo puta sebi čudila kako laže?, kako se i sama znala pretvarati u tom društvu? Štoviše to laganje joj se na momente učinilo u tom društvenom okruženju čak toliko prirodno, da je u tome uživala:

Već sto godina obećavam – reče Ana kojoj je laž, tuđa njenoj naravi, postala ne samo jednostavna i prirodna u društvu, nego joj je čak pričinjala zadovoljstvo. (Tolstoj, knj.1. 2004, 390)

I tako je živjela osam godina (svjesno ne znajući) životom laži i obmana, onoliko dugo dok se iz "određenih razloga"⁵ nije rastrijeznila. Odatle njena beskompromisnost prema društvenim lažima i obmanama. Zgražanje nad njima i analogna želja za umirenjem u prirodnom.⁶ Nadalje, nije li i njoj manjkalo energije i aktivnosti ? – ponekad se željela predati poput pasivnoga bića koje očekuje razrješenje svoga položaja:

Ana mu se predavala i od njega očekivala odluku svoje sudbine unaprijed se pokoravajući svemu. (Tolstoj, knj.1. 2004, 469)

⁵ Sintagma "određeni razlozi" podrazumijeva odgovor na pitanje što se, kako i zašto dogodilo Ani, da je ona odjednom napustila osam godina dotadašnjega života – odgovor slijedi u drugom pasusu.

⁶ "Želja za umirenjem u prirodnom" bi se mogla protumačiti dvojako. Naime može se jednostavno raditi o želji za umirenjem u životnoj zajednici (u braku s Vronskim) oslobođenoj od laži. No može se raditi i o povratku ka onoj prirodnoj smirenosti tj. identifikaciji sebe kao žene i majke koja je oslobođena samoanaliziranja i kontemplacija. Zaključak da se Ana željela umiriti u prirodnom je donesen analogno na temelju činjenice da se zgrozila na lažnošću kao nad nečim što je neprirodno. Međutim, za sada još uvijek ostaje otvoreno pitanje, je li riječ – prirodno – u smislu povratka svojoj prirodnoj ulozi, nešto što je za Anu uopće bilo moguće? Odgovor u bilješci 33.

No unatoč tome, uvijek iznova i svaki puta sa sve većom energijom, baštinila je sve veće i veće pokretačke strasti. Nešto verterovsko u njoj se budilo – strastveno i tamno, nalik na nesreću uvijek protkanu u sreću. Neko miješanje osjećaja u čemu je uživala. Međutim što je s njenom samouvjerenosti? Nije li i ona više proizvod njene vanjštine – gracije, izgleda i zanosa?, dok je po istini prepuna unutrašnje (psihološke) kontradiktornosti i nemira:

The point is that what Tolstoi attempted to do in all his novels was to show how the human personality, which looks like a smooth and finished whole from the outside, is in fact constructed of a mass of frequently self-contradictory elements held in unstable equilibrium by the self. (Wachtel; 1998, 106)

Nebrojene su glave romana prikazivale njenu nesigurnost, zbunjenost, vlastito analiziranje i propitivanje čini li ispravnu stvar? Ona se pita je li to ona? ili neka druga? Iz navedenoga je vidljivo kako ne postoji niti jedna stalna, crno - bijela osobina koja za nju apsolutno i uvijek vrijedi, čak ni njena neprikoslovljena ljepota:

Promijenila se na gore i duševno i fizički. Sva se raskrupnjala ... On ju je gledao kao što čovjek gleda uveo cvjetić što ga je on otkinuo i u kojem s mukom prepoznaje ljepotu s koje ga je otkinuo i pogubio. (Tolstoj, knj.1. 2004, 471/472)

Tako se ovim posljednjim citatom koji čak propituje stalnost njene ljepote, završava niz postavljenih pitanja, čija je uloga bila demantirati Anine karakterne tvrdnje kao stalne. Ipak je stalnost (odsustvo promjene) svojstvo pasivnosti.

Anina "presvlačenja" započinju kada sukladno Tolstojevom planu, protagonistica biva "naslonjena" na narativnu liniju Oblonskih (prvi dio). Ona se tada kroz pripovijedanje i dijalog s Doli čini uistinu mirnom i prirodnom.⁷ Štoviše, upravo su iskrena sućut i spontani savjeti od srca ono čime je Ana spasila propast jedne konvencionalne obitelji opterećene preljubom.⁸ Međutim upravo se tim činom Ana potencira kao braniteljica jednoga braka ne bi li se još jače naglasila njena oprečna uloga nositeljice destrukcije vlastitoga. Riječ je naime o postupku kontrastiranja (sučeljavanja oprečnosti) koji naročito dolazi do izražaja među likovima. Sukladno tome Judith M. Armstrong u svojoj knjizi *The Unsaid Anna Karenina* čini jasnu usporedbu između Ane kao jedne i Kitty kao druge krajnosti. (Armstrong; 1988,

⁷ Konstatacija da se Ana čini prirodnom znači – ne opterećenom pitanjima samoanalize i kontemplacije.

⁸ Unatoč prirodnosti koju osjeća prema Ani, Tolstoj komentira kako je Doli prisjećajući se doma Karenjinih osjetila neku lažnost u toj obitelji. Međutim kako se može zaključiti, ta lažnost u Ani nije bilo nešto što ju je aktivno morilo, radilo se tek o neaktivnom i mirnom vulkanu.

112) Autorica, naime, ne samo da kontrastiranjem između dvaju protagonistica ili bolje rečeno između junaka ("hero" – Ane) i junakinje (Kitti – "heroine")⁹ otkriva njihove karakterne crte, već i korespondira s feminističkom literaturom te priziva u razmatranje historijski referent djela - žensko pitanje. Prema tome, kao važna, ističe se zadaća identifikacije Tolstojeva stajališta te načina na koji je on primijenio, obradio i implementirao potonje aktualnosti u djelo. Kako bi se navedeno razumjelo potrebno je objasniti problem, odnosno iznijeti različita internalna i eksternalna¹⁰ stajališta/ perspektive te uvidjeti načine njihove korespondencije. Imajući posljednje na umu može se reći kako za Tolstoja, ali i Flauberta vrijedi činjenica vizualne objektivnosti. Naime čitatelj ne može jasno razlučiti koje stajalište zauzima autor tj pripovjedač, jer ne postoji eksplicitna (didaktička) sugeriranost. Umjesto sugestije prikazane su mogućnosti, različiti pogledi, odnosno perspektive. Stoga na čitatelju ostaje zadatak da ih promotri u svom njihovom svjetlu i odgonetne (sagledavajući i jednu i drugu stranu) suštinu problema, ali i moguće smjerove tumačenja. Na taj se način Tolstoj hvata u koštac s kontroverznom temom. Međutim u čemu se sastoji kontroverznost? Ona se prije svega očituje u različitim ideološkim stajalištima glede tada aktualnoga ženskoga pitanja. Jedni se svađaju kako žena ima isto pravo na sudjelovanje u relevantnim (muškim) političkim poslovima koliko i muškarac u svojoj namjeri da postane medicinska sestra ili kako je Tolstoj u djelu napisao dojlja. No od ove konzervativnosti još je opasnija radikalna progresivnost Alexandera Dumasa koju autorica citira kao izjavu dubokoga Tolstojeva protivljenja:

If you have joined to your life a creature unworthy of you; if, after having vainly tried to make her the wife she ought to be to you, you have not been able to save her through maternity, that earthly redemption of her sex; if, wishing no longer to listen to you neither as a husband nor as a father, nor as a friend, nor as a teacher she not only abandons your children but goes off with the first man she meets and brings other children into the world ... She is not ... a woman ... she is simply animal, she is the monkey from the Biblical land of Nod, she is Cain's female; kill her. (Armstrong; 1988, 109/110)

S druge pak strane može se čuti feministički glas. Studija Terese de Lauretis – *Alice Doesn't* kao djelo usmjereno prema prikazu dvostrukoga ženskoga statusa u tadašnjem društvu – žena kao nositelj i hranitelj djece. (Armstrong; 1988, 110/111) Ustvari se radi o činjenici kako je

⁹ Kako će se kasnije još objasniti, autorica u svojoj knjizi objašnjava po čemu bi se Anu moglo smatrati herojem (veza s mitskim) u odnosu na sve ostale obične junakinje (heroine).

¹⁰ Riječ je o stajalištima izvan i unutar dijela.

žena gledana samo kao vrijednost (miraz koji donosi), odnosno kao teret (miraz koji ne donosi). Nadalje, njena je osobna vrijednost uvelike ovisna o muškarcu (mužu), što istu čini inferiornom. Što se pak tiče njene slobode, ona je određena socijalnom hijerarhijom. Ipak su muškarci ti koji se bave višim/ važnim poslovima, dok žene podliježu ritualima zavođenja, braka te običajima kuhanja, pospremanja i odgoja djece. Međutim sve je to kroz feminističku literaturu uglavnom prikazano u negativnom svjetlu. Tolstoj s druge strane ne stvara feminističku literaturu. *Ana Karenjina* tako nije feminističko djelo, ali je djelo snažne poruke. Naime, kako je to i J. M. Armstrong istakla *Ana Karenjina* predstavlja tek manji opus u domeni feminističkoga pitanja. Zapravo sve polazi od činjenice Tolstojeva zanimanja za raspravu o ženskom pitanju i kako je do sad bilo istaknuto, za različita sukobljena stajališta. Prema tome, Tolstojeva je strategija demantirati ono što on nikako ne može smatrati kao ispravno. Potonje će se stoga ostvariti upravo uporabom karakterno oprečnih likova, koji će utjeloviti različite, ali ispravne perspektive. Misli se dakako na ideju profiliranja Ane sučeljene prema Kitti. U tom sučeljavanju Armstrong pronalazi ključ razumijevanja teme. Kitti će tako biti svijetli proizvod ruske tradicije. Svih onih familijarnih i romantičnih ideala. Rekli bismo vrhunska pomoćnica, sluškinja i supruga. Međutim, Armstrong tvrdi kako to ne treba shvatiti u onom feminističko negativnom svjetlu. Dapače kod Tolstoja, Kitti predstavlja njegovo oružje u obrani patrijarhalnoga sistema koji se našao na udaru feminističke ideje. (Armstrong; 1988, 112) On cijeni njene vrijednosti. Zahvalan joj je na njima. Armstrong smatra da se ustvari radi o profiliranju lika protkanoga moralno i prirodno ispravnim vrijednostima (u mitološkom smislu - majke zemlje), koji nadopunjava svoga junaka (Levina) i pomaže mu u njegovoj spoznaji (smirenju u prirodnom¹¹). Kittina sreća prema tome, leži više u njenoj želji za pronalaženjem svoje uloge u društvu i zamjeni (supstituiranju) svoga statusa kćeri za status žene koja brine o svom domu. (Armstrong; 1988, 121) Armstrong nastavlja tumačiti da ona tako čezne više za idejom braka nego za strastvenom ljubavi prema Levinu¹² i sukladno tome, kako će se uvidjeti u drugom dijelu rada bliska je Leonu. Međutim, Ana je za razliku od Kitti prijestupnik i uzurpator. Ona je kontrast, odnosno kontra proizvod ruske tradicije koji narušava premisu socijalnoga života kao produžetka obiteljskoga. (Armstrong; 1988, 112, 118) Radi se više o lijepom i gracioznom

¹¹Pomaže mu u odustajanju od samoanaliziranja i kontemplacija o esenciji života. Također u prihvaćanju religioznih vrijednosti koje je naučio cijeniti zbog njene predanosti (naročito u scene umiranja vlastitoga brata).

¹² Što ne znači da ga ne voli. No, kada se bude govorilo o Vronskovom karakteru uvidjet će se kako je upravo zbog ovakve konstatacije (da ona čezne za brakom više nego za ljubavi) njihova veza bila apsolutno nemoguća.

vizualnom objektu (iluziji rezanoj po mjeri želje) koji plijeni pažnju.¹³ Nadalje, dok su Kitty i Doli objekti čežnje maskuliniteta koji doprinosi patrijarhalnoj konstrukciji žene, Ana izlazi iz toga kalupa. Ona je u mitološkom smislu heroj, a ne majka zemlja. Njeno biće obiluje mobilnosti¹⁴ tj. pravom pomicanja socijalnih granica:

Only mobile characters, of course, have the right to cross frontiers. (Armstrong; 1988, 115)

Anna seeks to be mobile instead of fixed, to be the active principle rather than the passive, to assume mobility to the extent of trying to operate her own exchange (Karenin for Vronsky) instead of simply being given in marriage. (Armstrong; 1988, 118)

But it is as if the mobility denied to the nineteenth century female heroine bursts out in Anna in the form of a super-vitality that makes her metaphorically larger than life, as were the heroes of antiquity. It is in this sense that I categorise Anna as 'hero', while leaving it to Kitty, Masha and Natasha to remain mere heroines ... She simply has more life than any of them. (Armstrong; 1988, 120/121)

Ona je jednostavno posebna, ali i opća. Iako predstavlja ekstremnu individuu, u esenciji njena priča je priča mnogih žena uvijek i svugdje. Armstrong zaključuje kako se radi o Tolstojevom odobravanju ideje nekonvencionalnoga, o ženskoj misiji da postane subjekt, a ne objekt. U tome i leži sav njen feminizam jer Ana uopće nije femina.¹⁵ Ona se ne ponaša poput tipiče žene. Po aktivnosti i zanimanju za arhitekturu, zgrade i strojeve ona više pokazuje maskulinitet utkan u žensku vanjštinu. (Armstrong; 1988, 121) Međutim još uvijek ostaje otvoreno pitanje "presvlačenja". Kako smo vidjeli na početku ovoga pasusa, Ana je još uvijek odisala prirodnom mirnoćom udate žene. Za zapitati se je, što se dogodilo i kako? No odgovoriti na to, značilo bi početi otkrivati sve one elemente,¹⁶ koji su od nje stvorili pojam subjekta, odnosno jednoga ne više tako pasivnoga i mirnoga bića.

Prethodni pasus (postajanje subjekta) će se nastaviti kada se počne odgovarati na pitanja kako se seksualnost (pojam seksualne čežnje) počinje implementirati u Anin lik i što to u njenom kontekstu znači. No prije toga potrebno je ukazati na tehniku uspostave situacijskih¹⁷ i

¹³ U narednom će se pasusu pokazati kako se Vronski zagledao u Anu te odlučio da ju svakako mora još jednom vidjeti.

¹⁴ Prema njoj Kitty je pasivna i naivna.

¹⁵ Kada se kaže da Ana nije femina, ne misli se na njen izgled, već na ponašanje.

¹⁶ Odnosno početi otkrivati sve one načine i postupke pomoću kojih je Tolstoj ostvario svoju narativnu strategiju.

¹⁷ Termin "situacijske rime" u struku uvodi Jan Meijer

motivskih rima (podudarnosti) koje povezuju brojne, kronološki udaljene narativne linije¹⁸ te ih pritom čine dinamičnim, kontrastnim i poznatim. Čitatelj stoga s lakoćom "probavlja" ambijent/ kontekst okruženja lika. Uostalom, ako se malo bolje razmisli, upravo taj kontekst predstavlja nešto više od samoga dekora, on i sam postaje dio motivsko - psihološke strategije kao svojevrsni pratitelj i stimulans raspoloženja likova.¹⁹ Na primjer, prva Anina narativna linija, prvoga dijela knjige omeđena je motivom željeznice. Ako bismo stilizirali najvažnija očista, onda bismo mogli povući liniju – željeznica, bal, željeznica. Time dobivamo kontekst izgradnje Aninih psiholoških kontura. Kako su te konture i same u velikoj mjeri oprečne, one također svoju oprečnost i kompleksnost prenose na kontekst koji ih okružuje (u ovom slučaju na željeznicu) , ali i same iz njega (konteksta) uzimaju određenu dozu podražaja, bilo da se radilo o opisu prirode (snijeg, vjetar) ili događaja (smrt čuvara pod točkovima). Tako Tolstoju željeznica kao leitmotiv, predstavlja prostor miješanja iliti sudaranja različitih oprečnosti najšire rečeno života i smrti.²⁰ Nadalje, potrebo je još istaknuti činjenicu kako je posrijedi motiv putovanja jednako kao i novine.²¹ Stoga ne čudi kako Tolstoj strateški vodi svoju junakinju na putovanje. Međutim putovanje ovdje treba shvatiti kao figurativno i doslovno. Naime, radi se o prekretnici u Aninom životu koja ju vodi od predmeta objekta ka pojmu subjekta, jednako kao što će ju voditi od života prema smrti. I upravo u takvom vidu treba sagledati Anino početno uparivanje s Vronskima, kao katalizatorima unutrašnje (psihološke) reakcije koja se kao nužna morala dogoditi, ali je mnogo godina bila potiskivana.

Njen će prvi kontakt, ne slučajno, biti s Gospođom Vronski majkom. Gospođa Vronski u ovom kontekstu ima trojaku ulogu. Ona predstavlja svoga sina Ani (odnosno posreduje). Potom se (posebice ako se u obzir uzme situacijska rima²²) otkriva kao presnažna i opasna majka koja voli kontrolirati svoga sina. Te naposljetku utjelovljuje motiv đavolskoga, protiv čega će se Vronski tijekom cijeloga romana boriti, no na kraju neće uspjeti:

¹⁸ Misli se na udaljene dijelove u romanu.

¹⁹ Kako će to još biti naglašeno, valjano je zaključiti kako kontekst poput snježne mećave / oluje koji prati Anu na željeznici ustvari korespondira, odnosno reflektira Anin unutrašnji (psihološki) nemir.

²⁰ Takvim činom, odnosno uspostavom scena poput Anina unutrašnjega nemira, samoanaliziranja, kontemplacija i smrti čuvara pod točkovima, u kontekstu željeznice, može se zaključiti kako i sam prostor željeznice počinje odasati karakterom nemira, samoanalize, kontempliranja te smrti, što će se pokazati kao točnim kada se u sedmom dijelu Ana ponovno pojavi u njenom okruženju.

²¹ U tehnološkom smislu razvoj željeznice u 19. st. bio je dio industrijske revolucije odnosno novine koja je obećavala promjenu, napredak i bolju budućnost. Ovdje također valja ukazati na Tolstojevu skepsu prema svim zapadnjačkim importima.

²² Situacijska rima se tiče činjenice da se grofica Vronski pojavljuje u sličnom okruženju i ambijentu u prvom i u posljednjem dijelu knjige, s bitnom razlikom prvobitnoga hvaljenja, odnosno finalnoga blačenja Ane.

We become aware that she herself was instrumental in causing Anna's death. For Vronsky was visiting his mother at her insistence when Anna finally gave up hope; Anna died at the railway station serving Countess Vronsky's country estate. (Armstrong; 1988, 141)

But he is accompanied on the first leg of the journey by his mother - a spectral maternal image now become something close to diabolic. (Countess Vronsky vindictively salts the wound of searing guilt felt by Vronsky at Anna's death. (Armstrong; 1988, 141)

Kako situacijska rima otkriva, Grofica Vronski se osvećuje sinu što se pobunio protiv nje, tako što ona đavolski (i dvolično), ocrnjuje Anu koju je nekada hvalila. No kao bolji primjer spajanja krajnosti i oprečnosti ranije spominjanih psiholoških kontura, poslužiti će odnos Vronskoga i Ane nakon bala. Tako Ana u okvirima vagona dobiva povremene provale podsvjesnih podražaja u aktivnu svijest. Ona čita knjigu. Međutim svako toliko u njenu svijest provali osjet povezan psihološkim pitanjem:

Ali zašto se on stidi? A zašto bih se ja stidjela? ... kao da je osjetila unutrašnji glas Toplo, toplo, toplo, vruće – No, šta je? zar između nas mogu postojati drugi odnosi nego oni kao sa znancem? (Tolstoj, knj.1. 2004, 140)

Tada je osjetila radost i uzbuđenje, odnosno pronašla se na karakternoj prekretnici koja će od nje stvoriti onu Anu Karenjinu koju bismo označili kao herojsku ("hero"). No, o čemu se radi? Naime, već ranije spominjana autorica, Judith M. Armstrong na ovom mjestu priziva jednu veoma zanimljivu (iako opću) teoriju, koja ima snagu objasniti one najdublje korijene ljudske strasti.²³ Počevši od najranije faze djetinjstva, može se zaključiti²⁴ kako u inicijalnim odnosima između majke i njenoga djeteta, ovisno o spolu, ovisi razina seksualne senzacije za oboje. Potonje tako potencira premisu kako pravi seksualni objekt može biti jedino onaj suprotna spola.²⁵ (Armstrong; 1988, 130) Što će reći kako majka ne može biti zadovoljavajući seksualni objekt za kćer kao što je za sina. U slučaju kćeri, djevojka se nalazi u frustrirajućem položaju²⁶ koji ju dovodi u stadij potražnje zadovoljenja u narcisoidnom:

Thus the generalised view that 'women need their narcissism satisfied and men seem unfit to do so' (i.e. to satisfy it) is predicated on the belief that women are narcissistic 'before all

²³ Autorica se pritom oslanja na Freudovu psihoanalizu.

²⁴ Grunberg zaključuje. (Armstrong; 1988, 130)

²⁵ Radi se o tome da majka kao seksualno biće i objekt ima različite afinitete (vrijednosti) prema djevojčici nego prema dječaku.

²⁶ Kćer gleda na majku kao na zamjenski seksualni objekt i ne osjeća onu dozu majčinske ljubavi ni satisfakcije koju očekuje.

else', for reasons which go back to the fact that neither mother nor daughter can be satisfactory objects for the other. A woman thus cathects her own ego, and invests everything in self-love, in substitute love-objects, and in love itself. (Armstrong; 1988, 131)

Na drugu ruku, Armstrong smatra da dječak isprva teži majci, no nemogućnost zadovoljenja edipskoga kompleksa ostavlja na njemu slične narcističke "rane" kao i na djevojčici. Međutim, unatoč prvobitnoj narcisoidnosti koja se ostvaruje u iskustvu pregenitalnoga zadovoljavanja, mladi muškarac, za razliku od žene, će upravo u stremljenju ka drugoj ženi, nastojati ublažiti svoje komplekse:

A man, on the other hand, may choose a woman - and her love - as the first object of cathexis; but when there he moves on to a 'hierarchy of realities', with, moreover, the narcissistic aspect of his cathexis subordinated to the instinctual. He is thus less fully engaged in 'love' than is the female. (Armstrong; 1988, 131)

Armstrong nastavlja da se ustvari radi o činjenici kako djevojka, za razliku od muškaraca koji je po prirodi mobilniji,²⁷ čeka (kao pasivnije biće) uparivanje sa svojim seksualnim partnerom, dok u međuvremenu svoje narcističke potrebe ostvaruje u autoerotičnosti i u služenju prema ocu.²⁸ Takva samoća u njoj jedino može pokrenuti stvaranje slike idealnoga seksualnoga objekta (muškarca) koji će zadovoljiti sve njene narcisoidne kategorije:

But any real-life partner is unlikely to fill all such requirements, and thus disappoints. (Grunberger adds that the woman will accept her disappointment so long as she can count on the essential condition of being loved.). (Armstrong; 1988, 131)

Naravno, kako to i proizlazi iz posljednjega citata, ideali su jedno, a realitet drugo. Prema tome, može se otvoriti teorijska pretpostavka kako razočarana i nevoljena žena baštini (makar i podsvjesno), želju supstituiranja trenutnoga partnera boljim, ako i kada joj se za to pruži prilika. Ovakva tvrdnja nesumnjivo podsjeća na Anin slučaj. Međutim potrebno je pobliže objasniti kako se sve do sad rečeno odnosi na Anu. Imajući to na umu, Anin primjer se može opisati kao ekstreman slučaj:

²⁷ Muškarac je taj koji ide u potragu za ženom.

²⁸ Njena ljubav prema ocu je narušena činjenicom pregenitalnoga zadovoljavanja. Međutim čin zavodjenja oca u njenim očima znači pojačavanje njene osobne vrijednosti, jer se ona nalazi u položaju objekta očeve žudnje. Potonje pak analogno znači da se djevojka zanosi mogućnošću zavodjenja muškoga junaka obiteljske romance. Otac će stoga, ne bi li osnažio svoje veze s kćeri, njoj braniti seksualne odnose s drugim muškarcima (drugim riječima ponašat će se zaštitnički, jer jednom kada ju izmijeni s drugim muškarcem, on ju gubi.). Djevojka će se kako ne bi uplašila oca, morati žrtvovati u svojoj pokornosti. Prema tome može se zapitati kakva sudbina očekuje heroinu koja iskušava svoga autora izvan njegove snage? (Armstrong; 1988, 133,134)

It can therefore be said that Tolstoy gives us a heroine whose inscription can be read as an extreme example. (Armstrong; 1988, 132)

Iako čitatelj nema uvid u njena najranija stanja svijesti i mladenačke ideale, ono u što ima, jest činjenica ne postojanja njena familijarnoga života. Naime, bivajući odgojena od tetke te potisnuta u rani brak iz računa, Ana nikako nije mogla ostvariti onu seksualnu satisfakciju svojstvenu tolikim mladim djevojkama. U njenom slučaju idealni objekt satisfakcije morao je biti potisnut u korist igranja društvene uloge i uživanja u materijalnim okuženju. No potonje ne isključuje, već otvara činjenicu kako se najdublji i neispunjeni kompleksi moraju kad tad početi ostvarivati. To je barem vidljivo iz njene, kako J. M. Armstrong zaključuje, uznapredovale narcisoidnosti. Ustvari, mogli bismo reći kako je u Aninom slučaju zbog poremećaja normalnih obiteljskih odnosa, ona prvobitna djevojačka narcisoidnost bila odgođena do pojave Vronskoga, kada je uzela maha. Tada je započeo njen interludij strasti. (Armstrong; 1988, 71) Tolstoj je najprije kroz subjektivno iskustvo Kitty postavio čitatelja na distanciranu lokaciju koja promatra ples Ane i Vronskoga na balu. U njihovim pogledima bilo je identifikacije i zrcaljenja:

Kitty sees happening between Anna and Vronsky, is that each partner experiences a sense of loss of self as the object libido is brought to the object with the accompanying exhilaration of release as if from bondage, and, simultaneously, a re-identification of self with the other. (Armstrong; 1988, 83)

Ana se osjećala važnom i u centru pažnje lijepa i mlada čovjeka. Prema tome, njegovo će zavođenje, ne dvojbeno aktivirati onaj osjećaj osobne vrijednosti (k tome i narcisoidnost) koji će joj otvoriti, tada još nepoznati svijet prave seksualnosti. S druge strane, slučaj Vronskoga je daleko jednostavniji. Kako smo ranije uvidjeli, srž njegovih problema leži u činjenici presnažne majke, odnosno nepostojanja pravoga familijarnoga života. Stoga će on svoje komplekse (majčina kontrola, nemogućnost zadovoljavanja seksualnih zadovoljstava) liječiti u svom bohemskom životu, tj. u zavođenju drugih žena. Sukladno tome, prvi put kada je ugledao Anu ona mu se učinila divnim vizualnim objektom koji je morao još jednom svakako vidjeti. U želji za ispunjenjem svoga užitka, a s obzirom na njegovu karakternu narav, Tolstoj je u svojoj strategiji analize seksualnosti i smrti, morao Vronskoga postaviti u domenu lova, lovine, fantazije i destrukcije. Armstrong tako zaključuje kako svi potonji elementi proizlaze iz njegove seksualnosti i narcisoidnosti. Naime, postaje sasvim jasno kako je smisao njegova života pogled koji se vraćao na Anu, drugim riječima koncept zavođenja, lova udate i

društveno samouvjerene žene. Kako će se to u narednom tijeku naracije potvrditi, njegova će drama završiti gubljenjem osjećaja vrijednosti, jednom kada se on približi lovini i izgubi onu instancu fantazijskoga spektra maštanja o željenom ljubavnom objektu (Ani). (Armstrong; 1988, 99) Tada će njegove fantazije početi uključivati objekte iznad same Ane, dok će njezine biti usmjerene samo prema njemu. Međutim Anina strana seksualnosti je mnogo kompliciranija. Čitatelj je Tolstojevim narativnim tehnikama, miješanjem pripovijedanja i njenih unutrašnjih misli odmah uvučen u atmosferu košmara psihološke ubrzanosti i zbunjenosti:

Šta je tamo, na ručki, je li to bunda ili zvijer? I jesam li to ja ovdje ? Ja glavom ili tko drugi? - predavala se tom bunilu, nešto ju je u to uvlačilo, a ona se predavala i uzmicala... prenula se i razgledavala sve oko sebe, osjetila je bila da je propala u ponor - ali bilo je zabavno. (Tolstoj, knj.1. 2004, 141)

Već se na ovom mjestu uviđa kako Ana gubi onu stranu prirodne smirenosti kojom je odisala na početku prvoga dijela. Štoviše upada u bolest:

As she falls in love with Vronskii, however, this naturalness begins to disappear. She has been infected with a particularly virulent form of the disease of self-consciousness ... Self-awareness, however, leads slowly to a kind of solipsism in Anna, and by the end of the novel she lives in an inner world of her own creation; indeed, as is the case with most of the characters I have discussed here, we can say that self-awareness is itself Anna's disease. (Wachtel; 1998, 106)

Kako je vidljivo bolest je manifestirana u činjenici njene samoanalize, postupka koji ima ulogu provedbe finalne strategije – prikaza studije strasti i društva.

Studija strasti započinje već nekim konstatiranim činjenicama. Naime, kako je bilo vidljivo iz citata – *osjetila je bila da je propala u ponor - ali bilo je zabavno*, Ana počinje otkrivati do tada njoj još nepoznate strane seksualnosti (ponora). Povežemo li to s činjenicom njene skore i sve veće narcisoidnosti, uvidjet ćemo da potonja mora inzistirati na ostvarenju užitka isto kao u slučaju Vronskoga. Međutim sagledali se na teoretskoj bazi pojam užitka, postat će jasno, kako Armstrong i tvrdi, da se on dijeli na činjenicu seksualnoga zadovoljavanja, odnosno na činjenicu energičnoga uživanja. U energičnom uživanju, posebice ako se u obzir uzmu ekstremni primjeri poput Ane, treba tražiti korijene sadizma i mazohizma te stremljenja

k smrti kao ultimativnoga uživanja u boli. (Armstrong; 1988, 95)²⁹ Prema tome, ono što Ana počinje osjećati u vagonu, naročito nakon Vronskova otvorenoga priznanja ljubavi, jest njena sentimentalna drama (roman) – ponor uzrokovan kontempliranjem o sukobu kontrastnih činjenica društvenih dužnosti i užitka. Spomenuto se na izvanjskom planu očituje Tolstojevim naumom smještanja svoje protagonistice u vagon (motiv putovanja), koji putuje željeznicom (motiv novoga), kroz snježnu mećavu (motiv unutrašnjega nemira i sukoba oprečnosti) prema bivšem "prirodnom" stanju (Petrograd) u pratnji engleskih romana (motiv idealne sreće i pokazatelj buđenja njene aktivnosti te anticipacija – njeno postepeno stremljenje ka takvome životu).³⁰ Međutim, analogno svemu, čovjek uvijek stremi prema onome za što drži kao ugodno. Sukladno tome, Ana nije iznimka, premda njen užitak naročito onaj energični, svoju energiju duguje probuđenoj seksualnosti. Odnosno seksualnost se mora hraniti s jedne strane čežnjom za seksualnim pražnjenjem, što je istovremeno i nužno i kontradiktorno jer finalni cilj pražnjenja, lišava seksualnost svoje energije i zatamljuje ju (što se dogodilo Vronskom u Italiji) i s druge strane seksualnost se mora i može, ovisno o razini narcisoidnosti, ostvarivati u uživanju koje kao glavni izvor energije budi požudu, koja dovodi do činjenice uživanja u boli tj. u izazivanju boli (mazohizam i sadizam). Primijenivši teoriju na praksu, uviđamo kako je Vronski u Ani probudio njenu narcisoidnost i seksualnost. Ona je kroz procese samoanaliziranja i kontempliranja shvatila da zaslužuje supstituciju za svoga razočaravajućega partnera (muža). Nadalje, energiju za svoju seksualnost izvlačila je iz seksualne čežnje prema Vronskom (želja za seksualnim odnosom) te iz još veće požude tj. uživanja u svome seksualnom objektu koji joj je zbog njena društvenoga položaja nedostupan, i zbog čega ona "pati", ne bi li se ustvari pronašla u činjenici da u svemu uživa (govori kako je sretna), dok čitatelj uporno dobiva signale kako je rastresena i opterećena, rekli bismo nesretna. Ovo neprirodno miješanje sreće i nesreće, odnosno užitka u ne-užitku (njenom teškom socijalnom položaju), jedino se može objasniti kao uživanje u boli, što u njenom ekstremnom primjeru nesumnjivo zrači mazohizmom. Vronski će pak u njihovom prvom interkursu osjetiti elemente destrukcije i sadizma:

I ogorčeno, nekako strastveno, baca se ubojica na to tijelo i vuče ga, i siječe ga; tako je i on poljupcima pokrивao njeno lice i ramena ... Da ovi su poljupci - ono što je kupljeno tim sramom. (Tolstoj, knj.1. 2004, 204)

²⁹ Autorica se oslanja na zaključke Laplanchea

³⁰ Fikciju sreće engleskih romana Ana će pokušati ostvariti na selu s Vronskim. Imat će dom i poslugu uređenu po engleski način.

Isprva je uživao u nadvladavanju Ane koja mu se sklopčala do nogu, a potom je očajavao kada je shvatio kako je ubio prvi dio njihove ljubavi (došlo je do seksualnoga pražnjenja):

The second passage clearly repeats the message of the first: that Vronsky's love is destructive. In one case he has killed 'the first period of their love. (Armstrong; 1988, 87)

Daljnji slijed naracije uvelike se oslanja na sve do sada rečeno. Radi se ustvari o realizaciji Tolstojeve strategije³¹ koja svoje protagoniste postavlja poput eksperimenta u različita društvena okruženja (salon Betsi Tverske, hipodrom, soba Karenjinovih – scena umiranja, Italija, operna dvorana, seoski (engleski) Anin dom te željeznica / put u smrt).

Zaključenje moskovske faze donijelo je Ani kako smo vidjeli ljubavnu sjenu, ali i psihološku opterećenost. Povratak u Petrograd, u njeno do tada "prirodno" stanje, obilježen je Vronskovim metaforičnim (neprirodnim)³² govorom o Karenjnu na željeznici:

Kad je ugledao Alekseja Aleksandroviča, njegovo petrogradsko svježe lice i strogo samosvjesnu pojavu, s okruglim šeširom, malo ukrućenih leđa, povjerovao je u njega i osjetio neprijaznost nalik na onu koju osjeća čovjek koji se, mučen žeđu, dokopao izvora i na tom izvoru našao psa, ovcu ili svinju koja je i popila i zamutila vodu. (Tolstoj, knj.1. 2004, 146)

Ana je pak zbog svoje probuđene narcisoidnosti, seksualnosti i samosvijesti zaključila kako joj se njeno nekadašnje "prirodno"³³ stanje gadi.³⁴ Prema tome, ako bismo ju tada morali okarakterizirati u jednoj rečenici, onda bi se nesumnjivo bilo potrebno prisjetiti Kitinih riječi. I to riječi ove mlade djevojke koje zrače očaranošću, ljubavi i ljubomorom:

Bijaše nešto užasno i okrutno u njenoj divoti ... jeste ima nečega tuđeg, paklenog i bajnog u njoj. (Tolstoj, knj.1. 2004, 118)

³¹ Strategija odnosno prikaz studije psihologije strasti i njene realizacije kroz devetnaestoljetni društveni kontekst. Naravno ako se prati Anina narativna linija.

³² Judith M. Armstrong zaključuje kako je Anin i Vronskov jezik, za razliku od Levinova, opterećen simbolima i metaforama koji sugeriraju njihov neprirodni i nekonvencionalni put. (Armstrong; 1988, 85)

³³ Potrebno je razlikovati ono što je ovdje napisano kao "nekadašnje prirodno stanje" u smislu, ono što se po konvenciji smatra prirodnim – ona u braku i u svojoj ulozi majke, od one želje za umirenjem u prirodnom spomenute u prvom pasusu kao oprečnosti neprirodnom stanju odnosno lažima. Također, ako se veza Vronskoga i Ane obilježi kao neprirodna to ustvari znači u tadašnjem kontekstu, nekonvencijalna i nepriznata. Nadalje, njeno mazohističko raspoloženje u njenom kontekstu ustvari je neprirodno, jer u tolikoj mjeri ne može biti opće (pa ni prirodno). Što znači, (da se odgovori na pitanje iz šeste bilješke) - s obzirom da Ana toliko uživa u neprirodnom / nekonvencionalnom mazohizmu teško bi bilo zaključiti da će se skoro smiriti ili uspjeti smiriti u konvencionalnoj /prirodno nametnutoj joj ulozi žene i majke. (makar i u braku s Vronskim).

³⁴ Počela je zamjećivati čak nezgrapne muževe uši i društveno licemjerstvo (laži).

Ima nekih – *skeletons*³⁵ – skrivenih mračnih neugodnosti, čije izbijanje Ana osjeća kao prijatno. Ustvari kao da nešto duguje onim romantičarskim junakinjama koje u tolikoj mjeri prerasta. Možda njihovu strastvenu fatalnost? No sličnih linija posjeduje i Vronski. Taj mladi oficir koji neodoljivo podsjeća na suvišnoga čovjeka, beskompromisnoga i hrabroga mladca, spremnoga na avanture i pustolovine. Mogao bi se protumačiti kao tip ruske mladeži, no i u njemu i u njoj očit su elementi psihološkoga razvoja i seksualnih kompleksa. Točnije za zapitati se je u kolikoj će se on mjeri pokušati odmaknuti od vlastitoga načela: *ja sam rođen kao bohem i umrijet ću kao bohem*. Naime, kada on obilazi mladu Kiti, (a potom i Anu) uistinu i razmišlja bohemski, međutim, romantičarski junak kao da nikada potpuno ne sazrijeva i kao da uvijek ostaje vjeran svojim crno- bijelim načelima. Kod Ane i Vronskoga nije tako. Oni se mijenjaju psihički i fizički ovisno o vanjskim i unutrašnjim podražajima. Ana se tako, nakon svoje psihološke i seksualne osvijetljenosti bavi svojom toaletom. Prekraja haljine i stremi prema onome u čemu će osjetiti užitak, zadovoljstvo i uživanje. Drugim riječima, stremi prema društvu gdje će pronaći Vronskoga, bez obzira koliko će se to njeno strastveno i seksualno prelamati preko njenog konvencionalno realnog.³⁶

Drugi dio prve knjige (salon Betsi Tverske – oklop od laži – preljub – hipodrom) sastoji se od strateški raspoređenih epizoda koje imaju ulogu kontrastiranja Ane u odnosu na muža (društvene norme) i na društvo u cijelosti. Kroz istaknute epizode može se pratiti razvoj / manifest Anine seksualne psihologije. Tako, kao što je bilo naznačeno u potonjem pasusu, Ana stremi (privučena kao magnetom) prema onom društvu gdje može pronaći uzrok svoje seksualne energije – Vronskoga. Njihovo uparivanje se odvija u salonu Betsi Tverske koja, ako se uzme u obzir cjelokupni aspekt romana, predstavlja karakternu suprotnost Ani. Naime, društveno gledao, Ana ima sve predispozicije da bude poput kneginje Tverske. Bogata je, ugledna, ima muža i ljubavnika. No bitna razlika se očituje u činjenici kako Ana poput produžene Tolstojeve ruke, igra ulogu prokazivanja lažnosti i licemjerstva petrogradskoga visokoga društva.³⁷ Vratimo li se sada ponovno na odnos Ane i Vronskoga možemo ih zateći u sljedećem dijalogu:

Dobila sam pismo da je Kiti bolesna; Ma nemojte? kaže Vronski; Vas to ne zanima? - Naprotiv, i te kako? ... Ružno ste se ponijeli, ružno, jako ružno; Ja ne znam u čemu - kaže on - Tko je kriv za to? ; Vi nemate srca - odgovara ona (pogled ju izdaje); on nastavlja - Kiti je

³⁵ Riječ koju Ana izgovara u razgovoru s Doli kako bi opisala svoje unutrašnje stanje. (Tolstoj, knj.1. 2004, 136)

³⁶ Ana ne mari što će ljudi u društvu misliti; ponašali se onako kako joj dolikuje ili ne

³⁷ Kneginja Tverska isto ima ljubavnika, no za razliku od Anine javne, radi se o tajnoj vezi - ne pogođenoj društvenim (licemjernim zgražanjem) kao u Aninu slučaju.

bila pogreška, a ne ljubav; nisam li vam zabranila da govorite tu riječ? - vi me silite da se ćutim krivom ni sama ne znam zbog čega - tomu mora biti kraj ; što vi hoćete od mene?- odgovara on ; da odete u Moskvu i zamolite Kiti za oprostjenje - Vi toga nećete - Vi i ja za mene je jedno - govori Vronski - vidim da možemo biti očajni, nesretni ... ili vidim da možemo biti sretni, još kako sretni; uprezala se da kaže razumski što treba, ali ju je zaljubljen pogled izdao. (Tolstoj, knj.1. 2004, 189, 190, 191)

Iz navedenoga je jasno kako se Ana igrajući namještenu ulogu razumske žene razotkriva nevjerovatnom brzinom. Ovaj dijalog protkan povremenim Tolstojevim komentiranjem (*nastavi ona odlučno mu gledajući u oči i sva goreći od rumenila što joj je peklo obraze*) djeluje poput zrcala. Ustvari se potpuno razotkriva ispred svijeta, u društvu. Stoga se može zaključiti kako salon nije slučajno uzet kao dekor. On poput željeznice postaje mjesto kontrastiranja, spajanja krajnosti i naglašavanja. S jedne strane sve one ugledne, lažne i licemjerne dame, dok s druge potpuno iskreno otvaranje Anina tijela. Riječi su ionako bile suviše, nju je izdao pogled. Društvo se uskomešalo, njen muž ih nije primijetio, ali je čuo od drugih. Očište se sada pomiče na njega i nju. Njen psihološki zaokret od one koja je bila prije i one koja je postala poslije Moskve, sada kulminira prelamanjem istine preko *oklopa od laži*. Pritom njena uloga još nije objelodaniti sve formalno, već kroz lažne i isprazne riječi čitatelju potvrditi sebe u pravom, odnosno svoga muža u lažnom svjetlu.³⁸ Sukladno tome, rasprava se vodila oko društvenih (patrijarhalno – hijerarhijskih) dužnosti na koje ju je on bio dužan upozoriti, pošto se ponašala onako kako se nije moglo poželjeti.³⁹ Na ovom mjestu Tolstoj je ubacio veoma zanimljiv komentar koji direktno korespondira Karenjinovu zaključku o pitanju ljubomore – (kako se u ženu mora imati povjerenja):

Zašto se mora imati povjerenja, to jest biti čvrsto uvjeren da će ga njegova mlada žena uvijek voljeti, nije se on pitao. (Tolstoj, knj.1. 2004, 195)

Ovime je ustvari i više no što se na prvi pogled čini uspostavljena opozicija Ana – Aleksej Aleksandrovič. Mogli bismo čak govoriti o prvom dijelu situacijske rime. Jer će se upravo slično, Ana kasnije pitati (razmišljajući o ljubomori) ono što je Tolstoj komentirao da je Alekseju Aleksandroviču, ne samo bilo nemoguće postaviti (kao pitanje), već i odgovoriti.⁴⁰

³⁸ Radi se o ultimativnom Tolstojevom kontrastiranju, koje otkriva svu lažnost i ispraznost riječi koje govori Ana , a koje (iako očito lažne) umiruju njenoga konvencionalnoga muža. Tako čitatelj shvaća Anine prave osjećaje, odnosno Karenjinovo hranjenje lažima i pretvaranjem.

³⁹ Svi su u društvu držali ne primjerenim da udata i ugledna žena popu Ane, toliko dugo priča i biva izdvojena s nekim poput Vronskog.

⁴⁰ Pitala se ispruživši svoje bijele ruke: *zar će ga ove ruke moći zadržati ?(Vronskoga).*

Time ona pokazuje sposobnosti uskraćene Alekseju Aleksandroviču – razmišljati o svojim i tuđim osjećajima. Da je tome tako svjedoči jedan od dijaloga s Vronskim, gdje se ona postavlja u Karenjinovu ulogu govoreći i ismijavajući ga:

To ti nije muškarac, nije čovjek, lutka je to. O, da sam ja na njegovu mjestu, ubila bih, rastrgala bih već odavno na komade tu ženu, takvu kao što sam ja, a ne bih govorila: ti ma chere, Ana. To ti nije čovjek, već ministarski stroj. (Tolstoj, knj.1. 2004, 473)

I uistinu, ona dok govori te pomno izabrane riječi zrači nevjerojatnom snagom i životom. No ako se ponovo vratimo na njen *oklop od laži* kojim se brani pred mužem:

Ana moram se porazgovoriti s tobom - reče on; Što li je sad? A o čemu? ; Ana moram te upozoriti ; Upozoriti? - Na što ? - odgovara ona ... Pa što je to sad? - Šta ti hoćeš od mene? ... bože moj ništa ne razumijem - kako mi se samo spava - govorila je. (Tolstoj, knj.1. 2004, 198 – 201)

možemo shvatiti koliko je toga ona nosila u sebi i koliko je još uvijek bila nespremana prihvatiti svoju novu, nekonvencionalnu ulogu i probuđenu seksualnost, da je i dalje nastavila igranje uloga unatoč buđenju novoga života koji se počeo kositi s njenim dotadašnjim i stvarao ovo stanje neuvjerljivoga, ali opet neprobojnoga laganja. Osjetio je to i Aleksej Aleksandrovič, međutim bio je nemoćan. Sve što je njemu bilo potrebno, nije iskreno priznanje, već njeno nijekanje situacije. Stoga i ne čudi njegova kasnija izjava Doli:

Sve bih dao kad bi sumnja jošte bila moguća ... teško se prevariti kad žena sama te obznanjuje ... dok sam sumnjao bilo je teško, ali lakše no sada. (Tolstoj, knj.1. 2004, 515)

Prema tome, ni čitatelj se ne može prevariti u Karenjinu kada gleda čovjeka koji je toliko živio u laži da su mu one postale ugodnije od istine. Međutim ispod sve te mirnoće i hladnoće, bio je to duboko nesretan i rastrojen čovjek koji za povjerenje svojih emocija nije znao. One su ga izjedale iznutra, dok od njega nisu napravile pasivnu ljušturu koja se predala Lidiji Ivanovnoj kao vreli lažnosti kojim se napajala, ne bi li životarila u već rutinskoj kolotečini besmislenoga života. Ana je bila njegova emocionalna vertikala koju je on izgubio.

Nakon te večeri započeo je za Anu *nov život*. Ona i Vronski su konačno počeli konzumirati sve užitke preljuba. Submisivno mu se predavala i crpila njegovu seksualnu energiju. No, ne treba misliti da se ona zbog toga nalazi u poziciji objekta. Naprotiv, ona je jednako objekt

njegove žudnje kao i on njezine. Štoviše, kako je bilo istaknuto u posljednjem paragrafu, ona se pitanjem: *zar će ga ove ruke moći zadržati ?* aktivno boji da ga ne izgubi, što će, kako ćemo još vidjeti, aktivirati njen posljednji obrambeni mehanizam – ponovno zavođenje, kao aktivni način vezivanja svoga objekta uza se.

Međutim ako se vratimo interludiju strasti, uvidjet ćemo kako nas Tolstoj vodi prema novom teatralnom okupljanju – hipodromu. Naime, epizoda o hipodromu iliti danu utrka, ima sličnu funkciju kao ranije sagledana scena sučeljavanja Ane i Vronskoga u salonu. Sukladno tome, jednako se radi o eksperimentalnom sagledavanju psihološki i emocionalno rastrojene žene⁴¹ u odnosu na konvencionalnu dvetnaestoljetnu svjetinu i ambijent. No, može se postaviti pitanje na koji nam to način Tolstoj prezentira njenu psihološku rastrojenost? Odgovor se nazire u domeni simboličnoga, odnosno snovitoga. Naime, kako je to ranije bilo isticano, situacije koje uključuju Anu i Vronskoga, često su, za razliku od Levinovih, obgrljene ili metaforičnim govorom ili jednostavno snovitom anticipacijom. Konkretno, Ana je u među poglavlju, između pražnjenja svoje seksualne energije s Vronskim i otkrivanja svoje prave naravi na hipodromu, svake noći snivala san o dvojici Alekseja,⁴² međutim, ubrzo se taj san pretvarao u noćnu moru koja ju je gušila. Što će ustvari reći kako je čitatelju prezentirana situacija u kojoj postoji toliko jak podsvjesni podražaj da od snova čini noćne more. Drugim riječima sav se onaj odlagani unutrašnji nemir (njen sentimentalni roman sukoba ideologija – konvencionalne i nekonvencionalne naravi te njeno emocionalno variranje između zadovoljavanja (pražnjenja) i obnavljanja (punjenja) seksualne energije kroz čežnju i požudu), sada pretočio u snovitu (snovite) anticipacije događaja koji će u svojoj radikalnosti isprava utjeloviti misao o smirenju u smrti (njena post-porođajna groznica), a potom i sadističko-mazohističku stranu (njena osveta u smrti).⁴³

Vratimo li se sada ponovo na tijek naracije, možemo uvidjeti još jedan veoma zanimljiv i simboličan trenutak koji netom prethodi hipodromskoj sceni. Radi se zapravo o odlasku Vronskoga u ljetnikovac Karenjinih. U koji on ulazi na stražnja vrata, kroz vrt, poput čovjeka koji se nepozvan (straga) prikrao u tuđi život. Time ljetnikovac kao ranije željeznica i salon zadobiva šire značenje od običnoga dekora. Njegovo ulaženje straga, mužu iza leđa, snažno

⁴¹ Ana premda zna koji je njen pravi put, i premda se može mazohistički naslađivati u svojoj boli, ona i dalje vodi poprilično aktivnu i rastrojenu borbu svijesti, koja u ovoj epizodi dolazi do izražaja kao opterećenje zasnovano na pitanju: što će se dogoditi s njom?, čak njenim sinom ili bolje rečeno njenom "prirodnom" ženskom ulogom, kada sve objelodani mužu i društvu?

⁴² Sanjala je da su obojica njeni muževi i da su sretni.

⁴³ U oba slučaja se smrt isprava javljala u obliku sna i prethodila je svim kontemplativnim događajima glede njenih zaključaka kako će u smrti svih osloboditi problema te naposljetku kako će natjerati Vronskoga da pati.

djeluje na atmosferu zabranjene ljubavi, odnosno unošenja nemira u konvenciju. Nadalje, kako to biva još vidljivije, infiltracija Vronskoga se dodatno pojačava činjenicom otkrivanja Anine trudnoće. Sukladno tome, započinje se konstruiranje njihova dijaloga o budućnosti koji u svojoj kulminaciji rezultira veoma zanimljivom Aninom rečenicom:

Ja nisam nesretna - ja sam poput gladna čovjeka kome su dali jesti. Njemu je, možda, hladno, odjeća mu je poderana, i stid ga je, ali nesretan on nije. Ja da sam nesretna? (Tolstoj, knj.1. 2004, 255/256)

Prema tome, čitatelju je veoma teško točno utvrditi omjer njene sreće / nesreće. Međutim potonje i ne čudi, imajući na umu njenu promijenjenu psihološku, odnosno seksualnu narav. Stoga bi se i ovdje moglo zaključiti da ona ipak, (koliko se god nalazila u teškom položaju pred pragom skore odluke koju morati donijeti) nije nesretna, već nahranjena kako se čini ljubavnim užitkom. Da je tome tako vidjeti ćemo na samom teatralnom podiju – hipodromu. Ondje je Ana postavljena u restriktivan položaj promatračice svoga ljubavnika. Tim je činom svedena na sjedenje, okruženo publikom. Međutim, ono što je zanimljivo jest način na koji Tolstoj uzdrma onaj patrijarhalno-državnički autoritet Alekseja Aleksandroviča i to bez i jedne progovorene riječi.⁴⁴ Radi se naime o govoru tijela, pomno konstruiranoj gestikulaciji pokreta koja za ulogu ima skidanje njenoga *oklopa od laži*.

Lice joj je bilo blijedo i strogo. Očito, ona ništa i nikoga nije vidjela osim jednoga. Ruka joj je grčevito stiskala lepezu i nije disala ... Oficir donese vijest da se jahač nije ubio, ali da je konj slomio hrptenicu. Kad to ču, Ana naglo sjede i prekrije lice lepezom. Aleksej Aleksandrovič vidje da ona plače, i ne samo da nije mogla suspregnuti suze, nego ni ridanje što joj je nadimalo grudi . (Tolstoj, knj.1. 2004, 279/281)

S druge pak strane, pripovjedač čitatelju otkriva kako Karenjin također čuti snažnu psihološku uznemirenost. No, ona je u njegovu slučaju maskirana grubom državničkom fasadom i pametnim razgovorima u koje se upušta. Kontradiktorno, samo se u njemu lomi pojam duhovne čovječnosti i velikodušnosti, rekli bismo, čovjekoljublja preko realnosti njegove osobe kao nesposobne za razumijevanje tuđih emocija. Zapravo se postavlja pitanje, kako netko tko uporno potiskuje razumijevanje tuđih i vlastitih emocija može uopće uživati sreću i mir? Prema tome, on se razumski uzda u svoju sreću, *jer on ne može biti kriv zbog grešne žene*. Ali umjesto prihvaćanja realnoga stanja, realizaciju te svoje "sreće" (jer on ne

⁴⁴ Misli se od strane svoje protagonistice.

smije biti nesretan) traži upravo u duhovnom izdizanju i kršćanskom praštanju, samo kako bi aktivirao svoj poništeni status detroniranoga alfa muškaraca. Sukladno rečenom, valja nadodati kako je položaj u koji ga je dovela Ana za njega označio slom njegova patrijarhalno-državnoga autoriteta, odnosno stvorio je od njega ispraznu i zbunjenu ljušturu koja je sve to više postajala nesposobna samostalno živjeti. Potonje se očituje u njegovoj *mrtvačkoj ukočenosti* nakon što mu je Ana sve u kočiji priznala.⁴⁵

Nadalje, treći je dio prve knjige obilježen Aninom samoanalizom u sjeni iščekivanja Karenjinove odluke.⁴⁶ Način na koji se to postiže oslanja se u velikoj mjeri na ona psihološka stanja i dileme koji su do sada već bili poznati i objašnjeni. Međutim, prije nego se potonje konkretnije objasni, valjalo bi skrenuti pozornost na narativne tehnike. Prema tome, i za razliku od Flauberta, Tolstojev pripovjedač će se veoma često znati distancirati od svoje junakinje. Drugim riječima, on će biti skloniji direktnom iznošenju njenih misli te svojevrsnoj korespondenciji s njim u vidu donošenja zaključaka komentiranjem:

Vidjela sam Vronskoga i nisam mu rekla. Još istoga onog trenutka dok je odlazio htjela sam ga pozvati da se vrati i reći mu, ali sam se predomislila, jer mi je bilo čudno zašto mu nisam odmah rekla. Zašto sam mu htjela reći a nisam? ; I u odgovor na to pitanje vrela joj se rumen stida razli po licu. Shvatila je šta ju je odvratilo od toga; shvatila je da ju je bilo sram. (Tolstoj, knj.1. 2004, 379/380)

U citiranom dijelu nema slobodnoga neupravnoga govora, već se više radi o unutrašnjem monologu popraćenim pripovjedačevim pojašnjenjem. Međutim, to ne znači da Tolstoj ne rabi tehniku koju Flaubertov pripovjedač toliko često koristi kada čitatelju želi iznijeti tijekom Emminih misli. Naprotiv, tehnika se koristi kada se u trećem licu želi iznijeti brz i kratak tijekom Aninih misli:

I opet osjeti da joj se u duši počne nešto cijepati. "Ne treba misliti, ne treba - reče u sebi. - Treba se pokupiti. Kamo? Kada? Koga da uzme sa sobom? Da, u Moskvu, večernjim vlakom. Anuška i Serjoža, i samo najpotrebnije stvari. Ali prvo im treba obojici štogod napisati." Žurno pođe u kuću, u svoj kabinet, sjedne za stol te napiše mužu. (Tolstoj, knj.1. 2004, 383)

⁴⁵Zanimljivo je istaknuti kako u njihovom post hipodromskom razgovoru Aleksej Aleksandrovič zamjenjuje ime Vronskoga s konstrukcijom – *jedan od jahača*, što samo dodatno potvrđuje kako u Vronskovom imenu Karenjin čuti svoj osobni poraz.

⁴⁶Radilo se o odluci status quo – kao do sada

Međutim, kako će se to još kasnije uvidjeti, Tolstoj je u pitanju narativne tehnike najinovativniji bio na kraju djela, kada je pustio (zgrožen i distanciran postupcima svoje junakinje) njeno mahnito i slobodno kretanje svijesti i tijela u nepovratan kraj. No, vratimo li se sada na Aninu samoanalizu, možemo se pitati, koji dio svoje svijesti ona sad analizira i zašto? Odgovor se nazire u konstataciji koju Judith M. Armstrong konstruira na sljedeći način:

Sexuality is both life-preserving, and self-destructive (a death-drive); the death-drive is a drive without energy of its own, having to use that of sexuality. It is thus that sexuality serves both the life and the death instincts. In the case of Anna the paradox is expressed symbolically in that her maternal love for Seriozha is swallowed up by her narcissistic passion for Vronsky, which also stifles any potential love she might bear for Ani. (Armstrong; 1988, 106)

Potonje ustvari sugerira kako se njena svijest lomi u analizi između odnosa njene nekadašnje (kako Tolstoj piše – *djelimice iskrene premda mnogo preuveličane uloge matere koja živi za sina*) i njene narcisoidne seksualnosti prema Vronskome. Sukladno tome, scena njihova sučeljavanja i buđena strastvenih osjećaja u ljetnikovcu Vrede⁴⁷ daje čitatelju do znanja koja je ljubav pobijedila.

Daljnji slijed naracije, četvrti dio, zaogrnut je metaforičnom i snovitom anticipacijom budućih događaja i motiva. Prema tome, u jednadžbu se sada, uz snoviđenje, unose motivi smrti i samoubojstva. Naime, Ana i Vronski snivaju isti san te njime bivaju zgroženi.⁴⁸ Najava skore smrti realizirana je kroz post porođajnu groznicu kao uvertira motivu Vronskova samoubojstva. U toj sceni do izražaja dolazi, posljednji i neprirodni Karenjinov duhovni let, protkan njegovom kršćanskom velikodušnosti prema grešnoj žene i njenu ljubavniku. Nadalje, kako je to bilo spomenuto u nekoliko pasusa ranije, Ana izmučena miješanjem kontemplacija, užitaka i boli, sada, u zanosu grešnice pokušava zadobiti posljednji oprost i smiriti svih u svojoj smrti. Sukladno tome, Vronski koji biva suočen s gubitkom voljenoga seksualnoga objekta i sam zapada, u za njega, neprirodno stanje kontemplativnosti. Pred njim je sada stajala nemoguća budućnost i egzistencijalno ništavilo uzrokovano mržnjom prema samome sebi. Njegova narcisoidnost prijetila je uništenju

⁴⁷ U ljetnikovcu strast poprima neizmjernu snagu: *ona kao da je željela da on strastveno kaže: Ostavi sve i bježi sa mnom – ona bi ostavila sve i pobjegla.*

⁴⁸ Oboje sanjaju seljaka hajkača, nakostriješene brade kako sagnut radi nešto nad željezom i mrmlja neke čudne francuske riječi.

samoga sebe zbog poniženja i odgovornosti koju je osjećao. Međutim, Judith. M. Armstrong neuspio slučaj Vronskova pokušaja samoubojstva dovodi u vezu s činjenicom, kako smo ranije vidjeli, da je on lovac obilježen fantazijskim mislima konstruiranim jakim emocionalnim podražajima. Prema tome, iako je on osjetio gubitak lovine (a lovac je ništa bez lovine) on očito nije osjetio gubitak fantazije, što ustvari znači da se ona izdiže iznad domene Ane kao ljubavnoga objekta, odnosno ne ovisi u cijelosti o njoj:

This seems to imply that the sense of the hunt is as it were larger than anyone object can be. The fantasies that throng in Vronsky's mind embrace more than just Anna, though naturally she becomes the ideational representative of what he is himself unable to express. This explains Vronsky's unsuccessful and somewhat halfhearted suicide-attempt which occurs after Anna's illness and near-death. Because at that moment Karenin has been briefly magnanimous, because the drama of the bedside has made Vronsky feel no longer like a hunter gleefully nearing his prey, but rather like an unworthy and beaten opponent for whom the goal is decisively out of reach, he can no longer sustain the fantasy of capture. (Armstrong; 1988, 99)

S druge strane u narativnom pogledu, scena Anina umiranja odiše brzinom i spontanosti. Slično kao da se radi o struji svijesti, pripovjedač iznosi direktne i kratke (brze i nasumične) Anine riječi te njima ocrta atmosferu:

On je dobar, tuga! Dajte mi brže vode! Ah, to će njoj, djevojčici će mojoj škoditi! No, dobro, pa dajte joj dojilju. E pa pristajem, to je čak i bolje. On će doći, bit će mu teško kad je bude vidio. Odnosite je. (Tolstoj, knj.1. 2004, 537)

Pošto su oboje preživjeli i bili osnaženi činjenicom da su jedno drugo zauvijek mogli izgubiti, njihova se seksualna energija napunila. Sukladno tome, poželjeli su konzumirati obnovljene strasti te su napustili atmosferu koja ih je gušila, putovanjem u inozemstvo. J. M. Armstrong ovo tumači kao najslabijim dijelom u tekstu, jer kako tvrdi, Tolstoj nije čitatelju dao uvjerljive razloge zašto Ana (čija je majčinska ljubav ionako presušila u korist njene narcisoidnosti), nije tada prihvatila Karenjinovu rastavu.⁴⁹ (Armstrong; 1988, 98)

Nov život u inozemstvu (Italiji) započeo je za nju oličenjem sreće. No, ono što je esencijalno u ovom dijelu romana, jest kontrast psihološkoga i seksualnoga raspoloženja nekonvencionalnih "bračnih" partnera. Prema tome Vronski je, za razliku od njene

⁴⁹ Kao razlog ne prihvaćanja rastave se uzima činjenica da nije htjela primiti Karenjinovu velikodušnost.

bezgranične sreće, osjećao emocionalnu praznoću. Ovdje se naravno radi o činjenici da se lovac kojemu je lov uzbudljiviji od cilja, zasitio svojom lovinom. Njegova čežnja, tumači Armstrong, tako je poprimala nove oblike, radilo se o čežnji za novom čežnjom. (Armstrong; 1988, 100) Ovakav slijed događaja omogućio je Tolstoju da progovori o pitanju umjetnosti kroz slikara Mihajlova:

Ne smije se čovjeku zabraniti da napravi lutku od voska i da je voli. Ali kad bi taj ... sjeo pored zaljubljenog čovjeka te svoju lutku stao milovati kao što zaljubljen miluje onu koju voli, zaljubljenome bi bilo nelagodno. (Tolstoj, knj.2. 2004, 60)

Također, život u Italiji im je stvorio iluziju društvenoga prihvaćanja, što je bilo temeljeno na činjenici anonimnosti i stranoga društva. (Armstrong; 1988, 119) Međutim prije nego razbije njihove iluzije (scena u opernom kazalištu), Tolstoj će kroz paralelne narativne linije, s jedne strane prikaz konvencionalno sretnoga i utemeljena braka Levina i Kitty, dok s druge strane nekonvencionalnoga, "eksperimentalnoga" braka Ane i Vronskoga, čitatelju pokazati usporedbu dvaju opcija i slijed njihova društvenoga ostvarivanja. Tako će Ana, kada se vrati u Rusiju, biti ponovno teatralno okružena društvenim očima. Međutim sada, za razliku od tada,⁵⁰ njena će formalno objelodanjena situacija naići na cjelokupnu društvenu osudu:

The barriers that her own society had not lowered after all are shown at their most intransigent in the scene at the opera, when Anna is snubbed and ostracised. It simply proves impossible in Moscow society to move from the world beyond the pale to the drawing-rooms of the 'insiders'. Branded as an outcast, Anna now wanders around the plot-space until the social barrier turns into the final frontier of death itself. (Armstrong; 1988, 119)

Vronski tako shvaća zatvorenost društva pred kojim stoji. No, njega će to više opterećivati nego nju.⁵¹ S druge strane Ani u ovoj psihološko - seksualnoj fazi društvo ne igra presudnu ulogu.⁵² Ono je smog podsjetnik kako joj osim svojih ljubavnih odnosa ne preostaje više ništa. Što znači da će prethodna konstatacija potencirati, ionako psihološki napete misli glede ljubavne ljubomore. Dok će se realizacija potonjega ostvariti u promjeni njenoga ponašanja. Sukladno tome, ona će aktivirati posljednji obrambeni mehanizam. Postat će zavodnicom:

⁵⁰ Za razliku od salona i hipodroma

⁵¹ Vronski se uspoređuje se s čovjekom kome su zabranili da protegne noge.

⁵² Što će zapravo reći, kako tvrdi i J. M. Armstrong, da je društvena izolacija više posljedica njenoga života, nego uzrok njene smrti.

Oblačeći se, ona se više nego u sve ove dane bavila svojom toaletom kao da se on, pošto ju je pretao voljeti, opet eto mogao zaljubiti. (Tolstoj, knj.2. 2004, 137)

Ovdje se ustvari počinju uviđati dva različita puta koja čitatelj nastavlja pratiti do kraja romana. Radi se naime o njegovom i njezinom putu, odnosno kao esencijalni faktor se postavlja činjenica manjka, koja aktivira čežnju. (Armstrong; 1988, 101) Međutim, postavi li se pitanje o kakvom je manju riječ? Odgovor, kako ga daje J. M. Armstrong, treba zapravo tražiti u višku (ekscesu). Drugim riječima, manjka ekscesa (nečega "extra"), a to "extra" će Vronski pokušati tražiti izvan nje, dok će ona isto, tražiti u njemu. Prema tome, konflikt je neizbježan i manifestira se u njenoj uznapredovaloj histeriji, odnosno na neosnovanim pretpostavkama. Nadalje, uloga tih pretpostavki, kako Armstrong navodi, paradoksalno služi Ani kao svojevrsna instanca kontrole i umirenja, iako pojačava histerične tenzije. Stoga Armstrong zaključuje kako je u njihovom slučaju strast neodrživa:

However it is precisely the narcissistic quality of passion that makes it unsustainable - in Vronsky because the 'capture' of Anna does not preclude fantasies which exceed satisfaction; and in Anna because she centres all desire on Vronsky, not understanding that desire is by nature incapable of complete satisfaction. She invents Vronsky's failure of love in order to create and develop, through anxiety, the effort to control that very fear. (Armstrong; 1988, 106)

Međutim, spoznaju te neodrživosti ona će iskusiti u ispraznim seksualnim odnosima, koji nakon što prava strast zamre, jedini preostaju. Tada će se početi gaditi sama sebi i shvatit će koliko se ponižava kada čini sve kako bi zadržala njegovu pažnju.⁵³ Sukladno rečenim, razvit će sadističku ideju osвете, koja spaja seksualnu energiju žudnje s činjenicom smrti. Tada su se već svi od nje distancirali. Pripovjedač, stoga iznosi direktne njene misli i ne upušta se u slobodni neupravni govor:

Ako dođe unatoč sobaričnim riječima, znači, još me voli. Ako li ne dođe, znači, sve je svršeno, i onda ću odlučiti što mi je učiniti! (Tolstoj, knj.2. 2004, 404)

Kako vidimo, Ana se nalazi na kraju svoga života, i ne čini se kako ju bilo tko može spasiti. Štoviše, nisu to mogle učiniti ni dobre Doli ni Kitty koje je posjetila netom prije kobne željeznice. Zatim Tolstoj otvara njen um tehnikom veoma bliskoj struji svijesti i čitatelj saznaje sve što joj struji kroz mozak. U njenim mislima ima štošta toga nasumičnoga i

⁵³ Odnosno upušta se u seksualne odnose s njim samo kako bi zadržala njegovu pažnju.

kontradiktornoga. Čini nam se kako je u jednom trenutku sve proklela kao ništavno, dok već u drugom obnavlja svoje raspoloženje, samo kako bi u trećem, u dijalogu sama sa sobom, sebe prekorila:

Gledala je u opijum – smrt bi bila tako laka i jednostavna – ona misli s nasladom kako će se on mučiti, kajati i voljeti kad bude prekasno... razmišlja o njegovim osjećajima nakon nje – "kako sam joj to mogao reći" ; Ne, sve, sve samo da se živi, ja ga volim, on mene voli ... otišao je svršeno je ... Zar je sve svršeno? – Ne, to ne može biti – vratit će se on, kako će mi objasniti onaj smiješak prema Sorokinovoj ... još malo, to ne može biti, idem se umiti, da počešljana sam; Tko je to u zrcalu? – da to sam ja ... Kako će on biti ponosan kad dobije moje pisamce – ali pokazat ću ja njemu ... tri dječaka jure igrajući se konjića – Serjoža – njega sam izgubila, sve je izgubljeno ; Možda se vratio Vronski? – opet tražiš poniženja? ... Zar čovjek može drugome kazivati što osjeća? ... Ja ni sama sebe ne poznajem ... Zvoni na večernju – čemu te crkve, ta zvonjava i ta laž? ... Idem sama k njemu ... Šta je on tražio u meni? – ne ljubav nego da zadovolji taštinu – likovanje zbog uspjeha i taštine – ponos zbog uspjeha, hvalio se mnome – sad ga je sve to plašilo, sad se više ne hvali – samo se stidi – sve mi je uzeo, ja sam mu na teret – naslade više nema – otkrio se ... Moja ljubav je sve strastvenija i sebičnija, a njegova gasne i gasne – tu nema pomoći. Ja ga želim uz sebe, a on želi sve jače i jače od mene – razilazimo se – on mi kaže da sam bezrazložno ljubomorna, a to nije istina ... Ja nisam ništa drugo do ljubavnice koja voli strastveno jedino njegovo milovanje – i tu ja izazivam njemu gađenje, a on u meni srdžbu ... Gdje sam? Što činim? Zašto? ... Seljačić onaj je mrmljao ... Svijeća pri kojoj je ona čitala knjigu prepunu nemira, obmana, nevolja i zla, planu svjetlošću življom no ikada, osvijetli joj sve ono što joj je prije bilo u mraku, zapucketala je, stala blijedjeti te se zauvijek ugasila. (Tolstoj, knj.2. 2004, 405, 409, 412, 416, 418, 419, 426)

Iako roman nije završio njenom smrću, ona ga je najviše obilježila. Ta smrt, pretvorena iz seksualne energije koja se provlačila kroz cijeli roman, nosi snagu finalnoga pečata i otvara trenutak retrospekcije. Jer se upravo nakon nje čitatelj vraća Ani i svemu onome što ona predstavlja. Pokušava dokučiti razloge i alternative. Te se pita zašto je umrla? Na potonje pitanje se ne može točno odgovoriti. Bila je ona žrtva Tolstojeva eksperimenta, konvencionalnoga društva i vlastite seksualnosti. Pokazala je kako unatoč svome spolu i

patrijarhalno ustrojenom društvu, može biti subjektom do samoga kraja. Ipak je ona sama sebe ubila.⁵⁴

⁵⁴ S druge strane čitatelj bi se mogao retrospektivno vraćati i analizirati Vronskoga. Pritom argumentirajući u kolikoj se mjeri on odmaknuo, odnosno nije odmaknuo od svoje premise kako će živjeti i umrijeti kao bohem. Jednako tako, može se pitati što je Ana u njegovom životu značila? Vidjeli smo kako je dugo bila predmetom njegove seksualne čežnje, no bi li ju on s vremenom prevario?

Portretiranje Gospođe Bovary

Usporede li se romani poput *Gospođe Bovary* i *Ane Karenjine* nesumnjivo se može govoriti o njihovoj međusobnoj sličnosti. Ona neupitno proizlazi iz one već spomenute želje autora za stvaranjem romana koji će i sami stvoriti život. K tome mogu se uočiti slični narativni i strukturni postupci, premda Tolstoj (obilježivši uz Dostojevskoga kasni / visoki realizam) ipak odlazi korak dalje od Flauberta.⁵⁵ Međutim ona prava sličnost, odnosno prva sličnost koju čitatelj uočava, leži u usporedbi dvaju protagonistica. I uistinu, one djeluju toliko bliske. Kao da jedna drugu mogu nadopunjavati, razumjeti, savjetovati se. No, sličnost je više trivijalna. One možda jesu žene (majke), istovremeno prepune čežnje i opće sputanosti društvenim položajem, ali one su također i utjelovljenje dvaju različitih svjetova, osoba drugačijih motivacijsko – psiholoških procesa kojih jedino što povezuje pripada domeni njihove seksualnosti. Stoga se ne bi prevarili kada bi Emmu, poput Ane, označili kao narcisoidnu žensku osobu koja razočarana slikom svoga muža, teži supstituiranju.

Međutim, čitatelj jasno može razlikovati dvije Emme. Mladu djevojku i mladu ženu. Prema tome, uvid je u njen lik potpun i cjelovit. Dok se o Aninom mladenačkom životu može tek spekulirati, znajući da je posrijedi relativno brz brak iz računa koji joj je otvorio svjetla raskoši. No, za zapitati se je o njenoj prvobitnoj motiviranosti? Nije li i ona poput Emme imala kojekakvih mladenačkih želja i nadanja? Ili je nju Vronski toliko iznenadio, otvorivši joj po prvi puta oči i srce? Štoviše, ona se pita zašto je on poseban? – zašto s njim ne može postupati kao sa svim ostalim znancima, koje je tisuću puta imala priliku sresti? Odgovor se može nazrijeti u perspektivi. Ana ušavši u svjetla velegradskoga visokoga i raskošnoga društva nije ni imala potrebu sanjariti o snovima seoske djevojke Emme Rouault.⁵⁶ Sve što je njoj falilo u životu bila je istinska emocija voljene žene koju će prvi puta otkriti u vagonu nakon bala.⁵⁷ Ta probuđena seksualnost bila je za nju neki mračni, strašno – lijepi *ponor* koji je osjećala. Isti onaj koji će osjećati i Emma. No, Emmina seoska besperspektivnost popraćena literaturom (knjigom), postaviti će se za osnovicu koju Ana nije mogla imati.

⁵⁵ Konstatirano se očituje u čestim izmjenama očišta; paralelnim narativnim linijama koje više podsjećaju na dezintegraciju nego na sintezu; metaforičnim i snovitim anticipacijama te u narativnoj tehnici, odnosno pripovjedaču koji se može distancirati od svojih likova, navodeći direktne njihove misli. Moglo bi se čak govoriti o struji svijesti.

⁵⁶ Kako se zaključuje, njena narcistička potreba supstitucije neadekvatnoga partnera, novim i boljim, kasnila je u usporedbi s Emmom. Jasno je da su se stvari izmijenile pojavom Vronskoga, no ovdje se pokušavaju sagledati razlozi kašnjenja.

⁵⁷ Za pretpostaviti je, kako smo vidjeli u analizi prvog dijela prve knjige *Ane Karenjine*, kako je ona bila mirna. Možda ne, sretna, ali zasigurno mirna tj smirena u svojoj konvencionalnoj ulozi žene i majke (više objekta, nego subjekta).

Sukladno tome, Emma ne može biti slična gradskoj dami koju utjelovljuje Ana. Ona naprosto pripada drugačijem životnom okruženju koje ju čini i protiv kojega se bori⁵⁸. U tome i leži sva njena obično- neobična priroda bitka. Jer možemo se pitati - koliko će onodobnih mladih provincijskih žena postati poput gospođe Homais?, koliko će njih sanjariti o boljem i raskošnijem životu?, koliko o strastvenim ljubavnicima?, a koliko će utjeloviti sve navedeno pojačano arsenom (suicidom)? Tako Emma postaje mogućim ekstremom. Flaubertovim oružjem kroz čiju će osobu propitati sve ono što ga je zanimalo i prokazati (kroz kritiku) sve ono što ga je tištalo.

Osvrnemo li se sada na strukturu romana, uvidjet ćemo kako ona služi Flaubertovoj strategiji portretiranja svoje heroine. Naime, cijeli je roman strukturno doveden do savršenstva forme. Što će ustvari reći da je čitatelj postavljen u priliku uočavanja mnogih pravilnih izmjena kontrastno sučeljenih scena i likova. U krajnosti, kako zaključuje Elizabeth Amann, potonje mu omogućava dva različita čitanja, odnosno tumačenja djela. S jedne strane, ono više identifikacijsko – naivnije prirode, dok s druge ono satirično – ironijske naravi. (Amann; 2006, 217) Prema tome, ovisno o putu kojega odabere, čitatelj će čitati roman ljudskoga apsurdna i gluposti ili identifikacije i frustracije. Da je tome tako, svjedoči jedan veoma zanimljiv i simboličan detalj na samom početku romana – Charlesova nezgrapna kapa:

Bilo je to jedno od onih složenih glavopokrivala što u sebi ima nešto od šubare i šapke, polucilindra, kape od vidrine kože i noćne kapice, ukratko, jedna od onih kukavnih stvarčica što u svojoj nijemoj ružnoći krije duboku izražajnost kao lice kakva glupana. (Flaubert, 2003, 18)

Sukladno potonjemu opisu, kapa nesumnjivo predstavlja predmet izazivanja smijeha i lišava Charlesa mogućnosti asimilacije među učenike u razredu. Međutim, ne radi se samo o pukom predmetu ismijavanja, već kapa poput Emmine svadbene torte, predstavlja dublji anticipativni smisao. Naime, radi se o najavi pompozna, raskošna kiča i klišeja koji će obilježiti i izgrađivati Emmin život, kako u djetinjim aspiracijama prema literarnim idolima, tako i u životnom konzumerizmu nepotrebnih i skupih predmeta.

Nadalje, sagleda li se grafički koncept ostvarivanja naracije, uvidjet će se kako pomno ubačeni dijelovi tvore kružnicu s uzlaznom valovitom krivuljom. Naime, kružnica uokviruje

⁵⁸ Kako će se još pokazati, provincijska sredina znatno izgrađuje Emmin identitet, a ona se uporno pokušava distancirati od nje.

Emminu psihologiju stanja unutar Charlesove životne sudbine⁵⁹, dok valovita uzlazna krivulja predstavlja njene točke emocionalnih uspona i padova, želja i razočaranja, ushita i depresije, fikcije i realiteta, mlade i odrasle dobi itd. Ustvari, gledano iz naivnije perspektive čitanja, život je za Emmu prikazan poput škole iskustva. Time on zadobiva ulogu raskrinkavanja fikcijskih iluzija, čijih će lažnosti Emma postati svjesna kroz postupak operne demistifikacije u trećem dijelu romana. Pritom će se pronaći, kako ćemo to još vidjeti, u stanju unutrašnjega paradoksa, razapeta između čežnje za življenjem u realitetu i retrospektivnom obnovom prošlih iluzija koje će pokušati projicirati na realitet. Kako bi potonje bilo jasnije, potrebno će biti sagledati nekoliko ključnih epizoda kroz koje je Flaubert formirao ne samo, psihologiju svoje protagonistice, već i slijed svoje socijalne kritike. Stoga, prizovemo li u razmatranje Emmine misli iz trećega dijela romana:

*Koliko je sreće bilo tih dana! Koliko slobode! Kakvih nada! Kakvih pustih tlapnja! I ništa joj sada nije od njih preostalo!*⁶⁰ (Flaubert, 2003, 359)

pronaći ćemo se u retrospektivnom sagledavanju psihologije njena bića, od najranije samostansko – odgojne faze, preko njenoga prvoga preljuba, do finalnoga.

Samostansko – odgojna faza (razvoj) može se smatrati njenom najosjetljivijom i motivacijsko - psihološki najupečatljivijom životnom fazom. Drugim riječima, riječ je o primarnom periodu njenoga djetinjstva koji je obilježio čitavu njenu odraslu dob, bračni i preljubnički život. Sukladno tome Elizabeth Amann u svojoj knjizi *Importing Madame Bovary* ukazuje kako je Flaubert jasno podijelio fazu na pet razvojnih dijelova, psihološko – emocionalnoga sazrijevanja. (Amann; 2006, 135) Kao prvi dio, autorica navodi Emmينو čitanje knjige *Paul and Virginia*, tj. radi se o nevinim dječjim maštanjima o braci, psiću i kućici od bambusa. Zatim stupanjem u samostan dolazi do odgovarajuće psihološke promjene. Odnosno Emma biva "opijena" svećeničkim, mistično – religioznim metaforama i romantičnom melankolijom Chateabrianda. U potonjoj "opijenosti" krije se snaga anticipiranja budućih uživanja u pohlepnom čitanju popularnih romana te prijelaz (triježnjene) od lirike (demantirane seoske idile) prema prozi (uzbudljivoj, akcijskoj i neproživljenoj vrevi). Prema tome, njena psihologija bića tada je bila protkana raznim sanjama (raskoš, plesovi, vikonti, grofovi, dame, kočije, ljubavnici i ljubavnice):

⁵⁹ S Charlesom počinje i završava djelo. Što znači da je time Emmin život zaokružen unutar njegova.

⁶⁰ Slobodni neupravn govori.

Voljela je more zbog oluja, livade radi ruševina ... crkve zbog cvijeća, glazbu zbog riječi u romancama , knjige zbog strastvenih osjećaja. (Flaubert, 2003, 59, 63)

Zračila je energijom mlade djevojke koja jedva čeka započeti svoj život. I upravo se taj segment *čekanja* toliko skladno pretapao preko seoskoga konteksta – *ne zbivanja* – da je zajedno s njime pojačavao njena stremljenja prema pokretanju (realizaciji literarnoga). Realizacija se odvijala u danima nakon smrti njene majke. Naime, bio je to za Emmu period kada je ona sve one pročitane sentimentalne osjećaje nastojala primijeniti na svoju tugu prema majci. Međutim, kako je ubrzo došlo do izražaja, žalost je bivala svakim danom natkriljena njenim užitkom u dostignuću visokih osjećaja osjetljivih duša, za koje je držala da prosječno srce nije sposobno osjetiti. No, esenciju ovoga pripovijedanja treba s identifikacijske strane tražiti upravo u posljednjoj rečenici, odnosno s druge strane u općenitoj Flaubertovoj kritici. Pojednostavljeno, osvrnemo li se na aspekt kritike, esencija može biti sumirana u sljedećem citatu:

By breaking Emma's readings down into their components and isolating them from the plot that links them, Flaubert emphasizes the arbitrariness of popular novels, which amount to little more than a mechanical combinatoire, a mindless assemblage of motifs and tropes. Emma's literature is but another product of the writing machine, an accumulation of heterogeneous signs that resists totalization, aesthetic coherence, and deeper meaning. Despite its randomness, however, it is an unfailing source of pleasure. Emma's fondness for this type of plot will drive her as an adult. (Amann; 2006, 135)

Međutim, osvrnemo li se na rečenicu o njenom dostignuću visokih osjećaja nedostupnih prosječnima, uvidjet ćemo kako esencija leži u njenom probuđenom narcisoidnom uživanju, koje će svoj veliki vrhunac doseći prilikom uparivanja s činjenicom seksualnosti. Radi se naime o primjeru iz drugoga dijela romana – yonvillske faze, kada ona provodi vrijeme s Leonom. Tada je sasvim očito koliko Emma uživa u vlastitom osjećaju više (narcisoidne) vrijednosti, jer se ista povezala sa elementom stvarne seksualne čežnje mladoga čovjeka. Potonje je ostvareno kontrastiranjem i glumljenjem uloga. Drugim riječima, Emma je namjerno postavljena u ulogu čedne i moralne žene tj. vjerne i odane supruge (majke), kako bi još više povlađivala svojoj osobnoj vrijednosti, znajući da odolijeva Leonovu zavodanju. No, vrhunac stvarnih psiholoških osjećaja leži u kontrastu njena raspoloženja koji nastupa kada Leon odlazi u Pariz:

Sutrašnji dan bijaše za Emmu dan smrtne žalosti ... u dušu joj je ponirala tuga ... Bilo je to ono sneno stanje koje nas obuzme zbog nečega što se više neće vratiti ... neka mračna sjeta, neko tupo očajanje ... Ah, otišao je, jedina draž njezina života, jedina nada u moguću sreću! Zašto nije zgrabila tu sreću kad joj se nudila! Zašto ga nije zadržala objema rukama ? (Flaubert, 2003, 164/ 165)

Zaključivši tako samostansko – odgojnu fazu s dva esencijalna zaključka,⁶¹ još uvijek ostaje otvoreno pitanje kako će nam, jednom kada je udario odgojno – motivacijske temelje, Flaubert nastaviti prezentirati svoju protagonisticu. Kako bi se odgovorilo na potonje, potrebno je sagledati narativni plan dijela, odnosno ukazati na ono što Flaubert čini, kako bi ostvario ono što želi.⁶² Imajući to na umu, može se reći kako Flaubert namjerno reducira vanjsku radnju, ne bi li time usporio trivijalnu dinamiku te pozornost skrenuo na unutrašnji plan svoje heroine. Prema tome, svrha naracije je u cijelosti podređena Emmi, a ostvarena je iznošenjem njezinih misli tehnikom slobodnoga neupravnoga govora. Tako pripovjedač govori kroz Emmu, identificira se njome te brani njene iskrene emocije i misli od ispraznoga i klišeiziranoga jezika kojim (ona) govori. On (pripovjedač) ostaje u trećem licu, sveprisutan i objektivn, ne razlučiv od objekta svoje kritike. Sukladno tome, ne postoje sugestije, niti jasni stavovi (komentari) kako bi se što trebalo tumačiti, već je sve kao na pladnju izloženo osobnoj procjeni čitatelja koji uočava kritiku ili identifikaciju s odgovarajućim likom/likovima. Vratimo li se sada ponovo na Emminu narativnu liniju. Veoma je važno sagledati kontekst kao alat provedbe Emminih psiholoških dilema. Naime, Emma je, kako Amann ističe, ocrtana kao samostalna figura bez sugovornika, okružena besperspektivnom provincijskom indiferentnošću. (Amann; 2006, 75) U Tostesu je nakon probuđene samostanske narcisoidnosti i fiktivnih ideala, uparena s Charlesovim kontrastnim karakterom.⁶³ Iz čega proizlazi ne mogućnost identifikacije s bračnim partnerom, odnosno zatvaranje u stadij samoanalize i kontemplacije. Daljnja naracija o njenim unutrašnjim mislim potvrđuje duboku depresivnost izazvanu redukcijom zbivanja te kontrastom želja (maštanje o Parizu) i realnosti (bljutavost braka). Ocrtavši takvu zagušljivu i melankoličnu atmosferu te neodrživu uniju pasivnoga muškarca i aktivne žene, Flaubert je jasno naglasio Emmine psihološke konture:

⁶¹ Dva zaključka – kritika popularnih romana i uznapredovala narcisoidnost.

⁶² Ono što želi jest psihološko portretiranje Emme i prikaz društvene kritike.

⁶³ Karakter ekstremno prosječne, neambiciozne i dosadne osobe

A njoj je život hladan poput tavana kojemu je okno okrenuto sjeveru i dosada joj, poput nijema pauka, u mraku plete mrežu po svim kutovima srca. (Flaubert, 2003, 70)

Nadalje, kako bi se radnja pokrenula ubačena je epizoda o Vaubyessardu, utjelovljenju bogatoga i raskošnoga aristokratskoga kiča kojim se toliko zanosila. Kao vječni podsjetnik i asocijativni faktor spajanja prošlosti i sadašnjosti, u naraciju je ubačen detalj pronalaska kutije za cigarete zelene svilene podstave. Tako će lijepa tabakera predstavljati neobičan i otmjen predmet u njenu domu, utjelovljenje aristokratskoga u malom.⁶⁴ Sukladno tome, navodit će ju i samu na čin pušenja kao na otmjenost, biti će njen podsjetnik na *Vicomtea* kao idealnoga ljubavnika čije će držanje i miris metaforičnom sličnošću spajati s Rodolpheom.⁶⁵ Nakon vaubyessardske epizode naracija se ponovno vraća profiliranju njene psihološko – emocionalne svijesti, kroz činjenicu sličnoga kontekstualnoga prijelaza Tostes – Yonville. Bacanjem vjenčanoga buketa u vatru te promjenom sredine, započeo je za Emmu novi stari život, s novim odnosno starim psihološkim konturama koje će tek uzdrmati narativna prekretnica njenoga preljuba.

Njen prvi preljub započeo je na dan stočnoga sajma. Radi se naime o tehnički veoma složenoj epizodi. Jednoj od glavnih prekretnica kako u identifikacijskom tako i u satirično - ironijskome smislu. Posrijedi je uparivanje Emme i Rodolphea nasuprot okupljenoj seoskoj svjetini koja sluša politički govor zamjenika prefekta. Flaubert je kroz igru riječi isprepleo privatnu i javnu priču, odnosno ukazao na fundamentalno izjednačenje političkoga i ljubavnoga zavođenja:

Interlacing Rodolphe's words with the speeches of local politicians, Flaubert situates his text within its context, adultery within the politics of France at that moment. (Amann; 2006, 95)

Imajući to na umu epizoda je više usmjerena na pitanje izraza, klišeiziranoga i ispraznoga govora, nego što se radi o kritici političkih ideja (Amann; 2006, 95). Prema tome, Elizabeth Amann pomnom analizom obaju isprepletenih govora, prikazuje jednaku strategiju zavođenja različite publike istim jezikom:

⁶⁴ Navedeno će također anticipirati njenu buduću zaludenost kupovanjem skupih, raskošnih i nepotrebnih predmeta, samo kako bi okružena kičem, stvarala atmosferu aristokratske otmjenosti, za koju je bila sigurna da počiva u materijalnom.

⁶⁵ Sugerira se na scenu stočnoga sajma kada se Emma u trenucima Rodolpheova zavođenja prisjeća svih prošlih lijepih trenutaka i spaja ih sa sadašnjosti. Također, Emma će kasnije Rodolpheu u znak profinjenosti njihove ljubavi pokloniti sličnu kutiju za cigarete kao onu Vicontovu.

The point of the episode, however, is not merely to suggest the common emptiness of these discourses. It also shows how this indifferenciation and vacuity can be deployed politically, how it can be made to cater simultaneously to conflicting interests and groups. The same words and strategies that pander to the masses appeal to Emma as signs of her distinction from them. (Amann; 2006, 102)

Tako politički govornik i Rodolphe počinju svoje izlaganje na posve jednak način – depresivnom evokacijom, kojom zazivanjem svoje prošlosti istu žele demantirati i pažnju usmjeriti na sadašnjost. Jednom kada su to učinili, počinju diferencirati sebe od svojih neprijatelja. Rodolphe priopćava Emmi svoje uzvišene osjećaje kao različite od pukih društvenih dužnosti koje simbolizira svjetina. Emma mu se stoga divi, ali kako ističe Amann, ne uviđa ironijsku bliskost riječi s pukim frazama i najobičnijim klišejima koje se u kontekstu provincijskoga Yonvilla čine toliko dislociranima i bliskima političkom govoru da je to smiješno:

The passage equates the seduction that leads to adultery with words that are divorced from their source, emptied of political meaning, and absurdly misapplied, with a rhetoric that is used ironically to repel the very storms it once served to conjure up. (Amann; 2006, 100)

Kao finalna degradacija Rodolpheova zavodničkoga čina postavljena je brza i paralelna izmjena njegovih riječi s nagradama za gnojivo:

Stotinu sam čak puta htio otići, ali sam išao za vama, ostao sam;" Za uzorno gnojenje zemljišta" – Ali vi ćete mene zaboraviti. Bit ću za vas samo sjena ... – O ne ! Ipak ću, zar ne, biti netko u vašim mislima, u vašem životu? ; "Svinjska rasa: nagradu dijele gospoda. (Flaubert, 2003, 194)

Međutim, ono što kao esencijalno valja zaključiti, odnosi se na činjenicu kako je klišeizirani i kičasti jezik identifikacije ustvari gradivni jezik narativa koji dekontekstualiziran (lišen značenja) biva kao oružje kritike upotrijebljen protiv sebe samoga. Tako potonje još jednom svjedoči o neodvojenosti kritike od predmeta naracije, što ukazuje da se radi o jednom te istom.

Elizabeth Amann u daljnjem nastavku pripovijedanja nastoji pronaći historijske referente. Pritom zaključuje kako drugi i treći dio romana korespondiraju jedan prema drugome kao sentimentalni roman prema bildungsromanu:

The movement from the structure of the sentimental novel in the first affair to that of the realist bildungsroman in the second is clear not only in the logic of the plots (the way that their codes interrelate) but also in a shift in the protagonist of the romance. Whereas the initial adultery focuses on Rodolphe's effect on Emma and her emotional awakening, the second affair examines Emma's influence on Léon and his sentimental education. (Amann; 2006, 229)

Sukladno tome, potrebo je naglasiti kako je Emmina veza s Rodolpheom, oslonjena na njenu narcisoidnu narav stremljenja supstituciji neadekvatnoga partnera, adekvatnim. Drugim riječima, Charlesovi nedostaci su prikazani kao ljubavnikovi atributi. Što će ustvari reći kako je sentimentalni roman potenciran konstruiranjem idealne slike objekta, međutim, upravo će takva esencijalna zabluda označiti slom unutrašnje (psihološke) reprezentacije, jer će objekt što ga je stvorila Emma, biti u konfliktu sa svojim stvarnim referentom. Pojednostavljeno, radi se o početku Emmina paradoksa, jer unatoč tome što će kasnije postati svjesnom lažnosti literarnih idola, ona nikad neće moći demistificirati Rodolpheu u tom svijetlu. Njena emocionalna ushićenost opisana je kao na vrhuncu. Tako naracija postaje prožeta segmentima koji sugeriraju aktivnu pokretljivost njenoga bića, kao izvanjskoga korespondenta unutrašnjem mnijenju:

Jednog jutra iziđe Charles iz kuće već prije zore, a nju obuze luda želja da smjesta vidi Rodolpheu ... Pri pomisli na to dah joj se ubrza od želje; uskoro se nađe na livadi: hodala je hitrim koracima i nije se okretala. (Flaubert, 2003, 211)

Potonjom rečenicom Emmu možemo označiti pojmom aktivnoga subjekta, koji teži uživanju u svome seksualnom objektu. Što ustvari direktno korespondira sa slučajem Ane Karenjine u domeni ženskoga pitanja. Naime, Emma, poput Ane, više je utjelovljenje maskuliniteta nego feminiteta. Njeno ponašanje se stoga lakše opisuje kao tendencija suprotna pasivno - feminilnom ostvaraju:

Emma's tendency to dress and act in a masculine way—her taste for smoking, men's glasses, or occasional cross-dressing. (Amann; 2006, 72)

Međutim, time je njena konvencionalna esencija žene kao kućnoga anđela, odnosno Gospođe Homais narušena, a potonja je u svojoj radikalnosti kritizirana. S obzirom na rečeno, zaključuje se Emmina autentična priroda karaktera te osjećaj istine čak kada ista biva zaogrnuti lažima i iluzijama. Da je tome tako potvrđuje nam njen neautentični, klišeizirani i

suviše raskošni govor kojim ona iskrene osjećaje prenosi Rodopheu. Sukladno tome Rodolphe se nalazi u poziciji "medvjeda" kojega njene iskrene riječi jedva razigravaju, a ona bi njima htjela "tronuti zvijezde". Štoviše, on ju zbog njena govora identificira s običnošću bilo kakve prostitutke, no pripovjedač slobodnim neupravnim govorom staje u obranu njenih iskrenih osjećaja:⁶⁶

In the passage above, the narrator distinguishes Emma from the looser ladies who have been Rodolphe's mistresses. Her words may be the same as the prostitutes', and Rodolphe may confuse her with them, but her feelings are fundamentally different. In Part III, in contrast, no such distinction is made. (Amann; 2006, 231)

Kako Elizabeth Amann zaključuje, treći je dio u kontrastu s drugim, već u činjenici što se ispod iznesenih riječi ne nalaze iskreni osjećaji. Da bi se to shvatilo, valja uvidjeti način na koji Flaubert postiže prijelaz sa sentimentalnoga, na bildungsroman. Prema tome, njegov je prvobitni zadatak prekinuti neprirodno stanje sukoba ideologija (dužnosti i čežnje) sentimentalnoga romana. Tada on pokazuje kako se to ne može učiniti favorizirajući niti jednu od suprotstavljenih strana. Naime, Emmin pokušaj uživanja u dužnostima (braku) nesumnjivo i zauvijek propada u epizodi o namještanju Hyppolitove noge, kada Charles situacijskom rimom gubi njeno povjerenje.⁶⁷ S druge pak strane, Rodolphe je dužan, sukladno svojim konvencionalnim probicima, naglo prekinuti njihovu vezu pismom. Potonje baca Emmu na rub suicida, koji se s obzirom na njeno tada još ne pripremljeno tijelo, do daljnjega odgađa. Međutim, za pretpostaviti je tada otvoreno suicidalno iskustvo kao anticipaciju finalnoga raspleta.

Treći dio romana, Leonov bildung, započinje Emmnim oporavkom nakon živčanoga sloma i demistifikacijom operne dvorane. Ondje je ona suočena s utjelovljenjem svojih literarnih fantazija. Čitatelj je stoga, navodi Amann, namjerno smješten u poziciju Charlesa kako bi mogao, ne poznavajući libreto, jedino promatrati raskošne i kičaste zvukove, geste i kostime. (Amann; 2006, 150) Za razliku od njega (muža i čitatelja), Emma se retrospektivno prisjeća literarne podloge predstave te sukladno tome, onih emocionalnih osjećaja zbog kojih zamalo nije umrla. No, ubrzo nakon identifikacije slijedi demistifikacija:

⁶⁶U domeni kritike, radi se o prokazivanju ispraznoga značenja jezika tj. o ne mogućnosti da se govorom iskažu iskreni osjećaji.

⁶⁷ Kada je namjestio nogu njenu ocu zadobio je njeno povjerenje, sada je pak suprotno zbog noge izgubio to povjerenje

Once again, Emma would like to step into the fiction. After Lagardy makes his appearance, however, the heroine's reaction changes slightly. While she is still reading in terms of her own life, what she observes is not the similarities but the differences. (Amann; 2006, 154)

Razlike koje Emma uočava tiču se kontrasta fikcije i realiteta. Nju ipak nitko nije volio kao što Lagardy voli - takvo što je zasigurno moguće samo u predstavi. Zbog toga će ona, tumači Amann, kao nekada u djetinjstvu, zamijeniti one estetske visine poezije prozom, odnosno sada, prozu realitetom. (Amann; 2006, 154) Pojavom Leona, Emma zaboravlja na operu i primiče se realnoj prilici.

Daljnji tijek naracije dovodi čitatelja do središnje epizode trećega dijela - obilaska katedrale. Esencija obilaska korespondira onoj stočnoga sajma. U prvom planu se ponovno ističe ispraznost jezika, odnosno Emmine ljubavne avanture utopljene u besmislenom i beskorisnom govoru crkvenjaka. Dok se Leon, baš kao nekada Rodolphe, nameće kao spasitelj. Međutim, kako će slijed ironijske gradacije pokazati, Leon se uopće ne razlikuje od crkvenjaka, kao ni što se Rodolphe nije razlikovao od ispraznoga političara:

Just as Rodolphe and Lieuvain ultimately coincide in their strategies and tropes, so also do Léon and the verger. At the end of the cathedral episode, Léon pulls Emma into a taxi, where he is finally able to seduce her. We witness this scene from outside as the hired coach, blinds lowered, circles the city and the narrator points out monuments the lovers fail to see. The seduction is ultimately as circular and indifferent a tour as the verger's in the cathedral. (Amann; 2006, 102)

Amann zaključuje da time Flaubert ruši granice između erotskoga jezika i praznih diskurza. (Amann; 2006, 102) No, fatalnost potonje jednakosti jače će doći do izražaja u Leonovom bildungsu, nego u Emminom sentimentalnom romanu. Naime, njihova će veza za njega označiti sukob čežnje i dužnosti, u korist potonjega. Dok će u Emmi stvoriti unutrašnji paradoks, uzrokovan prijelazom između dvaju romana. Prema tome, unatoč njenoj demistifikacijskoj spoznaji, ona će težiti obnovi prijašnjih osjećaja, koje će analogija govora i pisače mašine⁶⁸ rastegnuti u neistinito i isprazno razvlačenje. Tako ona neće voljeti Leona kao Rodolpheu, već će on postati njen projekt. Sukladno tome, ukazuje Amann, započeti će ponovno supstituiranje neadekvatnoga partnera, ali ovoga puta ne više muža ljubavnikom,

⁶⁸ Elizabeth Amann uspoređuje pisaču mašinu s govorom i Binetovim tokarskim strojem, čiji proizvodi označuju besmisleni i beskorisnu produkciju jednakih predmeta, a u čijem se zvuku ponekad gube Emmine riječi. (Amann; 2006, 128)

nego ljubavnika idealiziranom verzijom njega. (Amann; 2006, 234) U procesu, kako to Flaubert slikovito opisuje,

Ne smijemo dirati u idole: njihova nam pozlata ostaje na rukama. (Flaubert, 2003, 358)

ona nikako neće moći ostvariti prijašnju sreću, već će iznošene ljubavnih riječi predstavljati ispraznost, bez pravoga emocionalnoga pokrića.⁶⁹ U međuvremenu, će Leon otkrivši njene materijalne probleme završiti svoj bildungsroman u korist društvene emancipacije i u bijegu od opasne žene. S druge strane Emmin je finalni pad označen njenom utrkom s vremenom. Naime, potonje se realizira u činjenici neizbježne naplate duga, kao historijskoga referenta djela, koji će Leon kad - tad otkriti te se tako od nje distancirati. Motiv je duga povezan s Flaubertovom kritikom, znatno uznapredovala devetnaestljetna kapitalističko – konzumerističkoga društva. Imajući to na umu, možemo uvidjeti kako se beskorisni konzum tijekom čitava romana provlači kao svojevrsni leitmotiv. Naime, Emma od samoga početka konzumira "trash" literaturu koju Flaubert naočit kritizira. Te se potom konstantno okružuje kičem, ne bi li zadovoljila svoje narcisoidne aspiracije,⁷⁰ koje u utrci s vremenom moraju doći na naplatu. Kako se naplata približava, Emma na narativnom planu biva postupno degradirana u znak emocionalnoga i materijalnoga pada. Na primjer, za razliku od bala u Vaubyessardu, banči s lokalnom omladinom u Rouenskoj kavani i povraća.⁷¹

Njen kraj tako biva neizbježan. U onom identifikacijsko - naivnom čitanju mogao bi se protumačiti kao poraz u utrci s vremenom i finalna demistifikacija života. S kritičnije pak strane, moglo bi se govoriti o finalnom pečatu apsurdnom i frustrirajućem životu. Naime, u njenoj finalnoj sceni pojavljuje se stari, oronuli i slijepi prosjak, koji ne samo da možda ima sifilis, već nosi kapu neodoljivo sličnu Charlesovoj i pjeva razuzdanu pjesmicu o djevojci. U tom trenutku on personificira njenu životnu sliku, a ona umire u grozničavom i grotesknom smijehu.

⁶⁹ U suprotnosti s drugim dijelom.

⁷⁰ Kada već nije grofica, bar može pokušati živjeti kao jedna.

⁷¹ Još neki primjeri degradacije: rasprodaja njihove kuće; finalno poniženje kod Guillaumina, Bineta i Rodolpheia; uspon konvencionalnih Hoimaisovih; ironični epitaf;

Pitanje reprezentacije i psihologija ekstrema

Analizirani romani – *Ana Karenjina* i *Gospođa Bovary*, ne zrcale (ne reprezentiraju) stvarni život, već su zrcaljeni njime. Navedeno znači da su romani građeni od elemenata stvarnoga života na mikro i makro planu (razini). Pritom, se mikro plan odnosi na sve one dijelove naracije o detaljima ambijentalnoga okruženja. Na primjer, tipovi kočija, odjeće, namještaja i ostalih pomodnih i tehničkih inovacija. S druge strane, makro plan uključuje veće historijske referente, npr. žensko pitanje, konzumerizam, oslobođenje kmetova, rat Srbije i Turske, rusifikaciju, industrijsku i političku revoluciju⁷² itd. Navedeno romanima omogućuje da ostanu unutar poznatih ljudskih konvencija (okvira znanja), ni bi li se čitatelj mogao identificirati s njihovom fikcijom. Nadalje, kada se tome pripoji eksperimentalna strana iliti snaga narativa, postaje jasno kako analizirani romani predstavljaju više poligon ispitivanja mogućih psihološko – emocionalnih osjeta i promijenjenih društvenih prilika, nego objektivnu reprezentaciju realiteta:

The analysis that follows will attempt to move away from the idea of literature as a mirror of social reality and toward a conception of narrative as a force that works upon the context to which it responds, as a space where ideological tensions are not reflected so much as probed, resolved, or kept at bay. (Amann; 2006, 97)

Kod Flauberta smo vidjeli kako su objekti nerazlučeni od svoje kritike. Što ustvari pretpostavlja njihov pravi smisao jedino u literarnom. Izvan njega oni ne postoje i stoga ne mogu reprezentirati realitet. Uostalom, Flaubert kroz *Gospođu Bovary* više propituje činjenicu reprezentacije, nego što ju želi ostvariti. Naime, može se reći kako je govor bio osnovni kamen spoticanja reprezentaciji, međutim, kontradiktorno, njegova nereprezentativnost je ustvari njegovo reprezentativno ljepilo koje drži provincijsku konvenciju i likove na mjestu:

In this chapter, we will see that the unraveling of language that Tanner identifies is not the symptom of a society coming apart at the seams but rather a force that works to keep it together and uphold the status quo. (Amann; 2006, 97)

Prema tome, romani, posebice *Ana Karenjina* i *Gospođa Bovary* žele biti slični životu. Štoviše, oni žele analizirati život društvenih ekstrema. Naravno, ne treba zaključiti kako svi

⁷² Tako Elizabeth Amann u epilogu svoje knjige *Importing Madame Bovary* uspoređuje prvi Emmin preljub s Rodolpheom kao činjenicu revolucije 1789, odnosno drugi s Leonom kao revoluciju 1848.

realistički romani teže istome. Balzac je npr. u *Ocu Goriot* želio propitati moguće tipove ljudi, više nego ekstreme poput Ane ili Emme. Za razliku od njega, Wachtel ističe kako su likovi Dostojevskoga ekstremi bolesni od razmišljanja (Raskoljnikov, Ivan Karamazov). (Wachtel; 1998, 105) Od slične bolesti boluje i Emma, a naročito Ana koja kao da je sva prebjegla iz Dostojevskove literature:

When we turn from Dostoevskii to the other master of Russian psychological prose, Lev Tolstoi, we move from a world characterized by tension, extremes of emotion, and psychological obsession to one in which the concerns are much more quotidian. While Tolstoi does provide the occasional character who seems to be a refugee from a Dostoevskii novel (Anna Karenina being the most prominent example). (Wachtel; 1998, 105)

Zaključno, kada bi se željelo odgovoriti na pitanje: zašto su Ana Karenjina i Emma Bovary psihologije ekstrema?, bilo bi ispravno odgovoriti protu pitanjem – Nije li seksualnost prirodna i svojstvena svim ljudima? , ako jest, bacaju li se svi pod vagone i truju otrovima?

Zaključak

Romani poput *Ane Karenjine* i *Gospođe Bovary* vrhunski su ostvaraji romaneskne stvarnosti devetnaestoga stoljeća. Oni ne samo što nastoje prikazati autentični društveni kontekst, već potonji stavljaju u službu realizacije, psihološke naracije. Imajući to na umu, čitatelj promatra kontekstualno uključene i kontrastirane likove te tako zadobiva konture njihovih karaktera, produbljene njima samima. Jasnije, tehnikama poput prikaza samoanalize i kontemplacije, kojima se otvaraju dublja stanja svijesti. Kao ekstremni primjeri poslužit će glavne protagonistice, koje su naizgled veoma slične. Međutim, kako je to bilo objašnjeno, istinska se sličnost pronalazi jedino u domeni aktivne seksualnosti i stremljenju ka supstituciji neadekvatnoga partnera, adekvatnim. Iz toga također proizlazi činjenica njihove energičnosti (maskuliniteta), kao glavnoga nositelja njihove subjektivnosti u argumentaciji ženskoga pitanja. Nadalje, svi ostali načini, realizacije i cjelokupni psihološko - motivacijski sklop pripada više razlici, nego bliskosti. Stoga bismo mogli zaključiti da ovdje svaka sličnost i prestaje. Pošto seoska (provincijska) djevojka Emma Rouault, ne može odgovarati istim psihološkim sklopovima gradske dame Ane Karenjine. Prema tome, Emma kada žudi za ljubavlju onda je to više ona romantičarski raskalašena (literarno idealizirana) ljubav koja se konzumira u "paketu" - raskoš, kič, fraze, avanture, zabave, plesovi, laži i strasti. Dok će Ana premda također strastvena, ipak više težiti istini i konzumiranju ljubavi radi osjećaja koji iz nje proizlaze. Rekli bismo da je prizemnija (realnija), iako jednako ekstremna.

Njihov kraj u smrti odjekuje kao finalni pečat njihovih sudbina. Sukladno tome, činjenica samoubojstva postaje alatom provedbe njihove autentičnosti do samoga kraja i otvara različite mogućnosti tumačenja.

Literatura

Primarna:

1. Flaubert, Gustav; *Gospođa Bovary*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.
2. Tolstoj, Lav Nikolajevič; *Ana Karenjina*, knjiga prva i druga, Školska knjiga, Zagreb, 2004.

Sekundarna:

1. Amann, Elizabeth; *Importing Madame Bovary: The Politics of Adultery*, Palgrave Macmillan, New York, 2006.
2. Armstrong, Judith M.; *The unsaid Anna Karenina*, The Macmillan press LTD, Houndmills, Basingstoke, Hampshire RG21 2XS and London, 1988.
3. Wachtel, Andrew; *Psychology and society* u: Jones, Malcolm V.; Miller, Robin Feuer; *The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel*; Cambridge University Press 1998.
4. Morson, Gary Saul; *Philosophy in the nineteenth-century novel*, u: Jones, Malcolm V.; Miller, Robin Feuer; *The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel*; Cambridge University Press 1998.