Psihoanalitički pristup književnim tekstovima u kontekstu srednjoškolske nastave književnosti

Valjak, Valentina

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:111:625633

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
UNIVERSITY OF ZAGREB
CENTER FOR CROATIAN STUDIES

Repository / Repozitorij:

Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies

zir.nsk.hr

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA

VALENTINA VALJAK

PSIHOANALITIČKI PRISTUP KNJIŽEVNIM TEKSTOVIMA U KONTEKSTU SREDNJOŠKOLSKE NASTAVE KNJIŽEVNOSTI

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

VALENTINA VALJAK

PSIHOANALITIČKI PRISTUP KNJIŽEVNIM TEKSTOVIMA U KONTEKSTU SREDNJOŠKOLSKE NASTAVE KNJIŽEVNOSTI

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: Izv. prof. dr. sc. Dubravka Zima

Zagreb, 2020.

Sažetak: U radu se prikazuju najznačajnije psihoanalitičke teorije i njihovi glavni predstavnici. Rad se osvrće na Freuda, kao osnivača psihoanalize te na značajne psihoanalitičare poput Lacana, Junga, Melanie Klein, kao i na psihoanalitički feminizam. Glavni psihoanalitički pojmovi koji su analizirani i pojašnjeni su Freudov Edipov kompleks, Lacanova zrcalna teorija, Jungovi arhetipovi, teorija objektnih odnosa Melanie Klein. Rad uključuje o teze vodećih psihoanalitičkih feministkinja poput Chodorow, Mitchell, Dinnerstein i Irigaray. Objašnjena je i feministička književna kritika, kao i literarna biblioterapija kao pomoć pri interpretaciji književnih tekstova. U radu su se interpretirala 4 književna djela koja se obrađuju u sklopu nastave književnosti: *Elektra*, *Tena*, *Madame Bovary* i *Gospoda Glembajevi*. Također se, u psihoanalitičkom ključu, uz pomoć predstavljenih psihoanalitičkih teorija, interpretiraju protagonistice navedenih književnih djela.

Ključne riječi: psihoanaliza, feministička kritika, ženski likovi, lektira

Abstract: The work examines significant psychoanalytic theories and its main representatives. Freud, as a founder of psychoanalysis, is also reviewed as are other significant psychoanalysts such as Lacan, Jung, Melanie Klein but also psychoanalytic feminism. Main psychoanalytic terminology examined in this work are Freud's Oedipus Complex, Lacan's Mirror Theory, Jungian archetypes and Klein's object relations theory. Work also includes theories of psychoanalytic feminists such as Chodorow, Mitchell, Dinnerstein and Irigaray. Also explained is feminist literary criticism and literary bibliotherapy as interpretation tools. Four major literary canon works, which are a part of high school reading syllabus, are interpreted in this work: *Elektra*, *Tena*, *Madame Bovary* and *Gospoda Glembajevi*. With the help of psychoanalytic theories, the work sheds light on female protagonists of these four classics.

Keywords: psychoanalysis, literary feminist criticism, female characters, obligatory school reading

Sadržaj

1. Uvod 2

2. Psihoanalitičke teorije i glavni predstavnici 3

2.1. Edipov kompleks i razrješenje.....4

2.2. Lacanova zrcalna teorija 6

2.3. Jungovi arhetipovi.....7

2.4. Melanie Klein i teorija objektnih odnosa 8

2.5 Psihoanalitički feminizam i glave predstavnice 9

3. Feministička književna kritika i literarna biblioterapija kao pomoć čitateljskoj praksi.....11

4. Euripid, Elektra 16

4.1. Književna i psihoanalitička interpretacija Elektre.....18

5. Josip Kozarac, Tena.....24

5.1. Književna i psihoanalitička interpretacija Tene 25

6. Gustave Flaubert, Madame Bovary.....29

6.1. Književna i psihoanalitička interpretacija Madame Bovary 30

7. Miroslav Krleža, Gospoda Glembajevi 36

7.1. Književna i psihoanalitička interpretacija Gospode Glembajevih 37

8. Zaključak.....45

9. Literatura.....48

1. Uvod

Kada govorimo o književnosti, a pogotovo o nastavi književnosti, teško je ne primijetiti kako psihologija igra veliku ulogu u interpretaciji književnih tekstova. Književna je interpretacija interpretiranje likova koji nisu stvarni, ali su svejedno odraz stvarnog života. Prodiranje i dekodiranje književnog lika slično je proučavanju ljudskog ponašanja u stvarnome svijetu, stoga je logično da će psihologija, a pogotovo psihoanaliza, uvelike pripomoći boljem razumijevanju teksta i likova. Na kraju krajeva, uz pomoć fikcijskih osoba možemo prodrijeti u srž ljudskog postojanja i samim time ne samo postići katarzu čitanja, već i primijeniti ono interpretirano na realan svijet. Stoga bi bilo zanimljivo proučiti kako psihoanaliza kao književni alat može pomoći u otkrivanju onoga što možda ne bismo mogli postići književnom interpretacijom. Na neki se način zapravo ne možemo baviti književnošću bez psihologije – njihova je povezanost utkana u srž našeg društva.

Time će se baviti i ovaj rad i to na primjerima četiriju književnih djela zapadnog kanona, odnosno onoga što danas nazivamo klasičnom književnošću. Svako od tih djela pripada određenom razdoblju srednjoškolskog obrazovanja. Djela kojima ćemo se u ovome radu baviti su na popisu obveznog čitanja u sklopu školske lektire redom od prvog do četvrtog razreda srednje škole: Euripidova *Elektra*, Kozarčeva *Tena*, Flaubertova *Madame Bovary* te Krležini *Gospoda Glembajevi*.

Cilj ovog rada jest interpretirati navedena književna djela u sklopu određenog razdoblja nastave književnosti sukladno njihovim književnim epohama i svim karakteristikama određenog književnog pravca te staviti naglasak na ženske likove i psihoanalitički pristup istima. S obzirom da će se veći dio rada posvetiti upravo psihoanalizi ženskih likova također ćemo istaknuti važnije značajke feminističke književne kritike. Nadalje ćemo objasniti glavne psihoanalitičke teorije te ih primijeniti na ženskim likovima i djelima književnog kanona.

U prvom dijelu rada posvetit ćemo se psihoanalizi i njezinom nastanku, vodećim psihoanalitičarima i njihovim teorijama. Zatim ćemo pojasniti psihoanalizu kao književni alat i na koji se način ona uklapa u interpretaciju književnosti.

U drugom dijelu posvetit ćemo se Euripidovoj *Elektri* kao jednom od lektirnih djela koja se obrađuju tijekom prvog razreda srednje škole te interpretirati djelo na razini znanja učenika prvih razreda srednje škole te ćemo u psihoanalitičkom ključu interpretirati lik Elektre. U trećem dijelu na isti ćemo se način posvetiti *Teni* Josipa Kozarca kao predstavniku hrvatskog

književnog kanona u ovome radu (uz Krležu) te ćemo sukladno tome interpretirati djelo i analizirati lik Tene. U sljedećem poglavlju rada analizirat ćemo Flaubertovu *Madame Bovary*, a zatim ćemo posvetiti pozornost ženskim likovima iz Krležine drame *Gospoda Glembajevi* – sestri Angeliki i barunici Castelli.

Kako bismo bolje i točnije mogli interpretirati djela i psihoanalizirati likove potrebno je pojasniti pojam psihoanalize, njezinu primjenu u književnosti i psihoanalitičke teorije primjenjive na ova četiri djela zapadnog kanona čime ćemo se baviti u poglavlju koje slijedi.

2. Psihoanalitičke teorije i glavni predstavnici

Opće je prihvaćena činjenica da je Sigmund Freud utemeljitelj psihoanalize, a za njim su uslijedili i vodeći teoretičari psihoanalize koji su pak ili podržavali Freudove teze ili ih opovrgavali. U svakome je slučaju Freud taj od kojeg je krenula psihoanalitička teorija te je, stoga njegova teorija presudna za razumijevanje daljnjih teorija stoga ćemo najveći dio ovoga poglavlja posvetiti upravo Freudu. Osvrnut ćemo se i na Jacquesa Lacana, Carla Gustava Junga, Melanie Klein i na vodeće predstavnice psihoanalitičkog feminizma: Dorothy Dinnerstein, Nancy Chodorow, Juliet Mitchell i Luce Irigaray.

Kako bismo uopće mogli razumjeti psihoanalitički pristup valja prvo objasniti što je sebstvo s obzirom da od njega sve kreće. Anthony Elliott (2012: 27) tvrdi kako je pojam sebstva jednostavan – sebstvo je „osjećaj sebe koji ima osoba“ i uključuje sve elemente nečijeg karaktera i osobnosti te zaključuje kako „postoji nešto stabilno i trajno u vezi sa sebstvom“, odnosno da ako osoba vjeruje da je ista danas, ista će biti i sutra, a to pretpostavlja da na isti način razmišljaju i druge osobe o sebi – sebstvo mora biti stabilno kako bismo razvili „koherentan osjećaj vlastita identiteta.“.

Elliott (2012: 28) smatra da psihoanaliza „dekonstruira sebstvo koje se na jednoj razini doima očitim“. S time na umu, u središte ljudske psihe postavlja se *rascjep* koji se nalazi između svjesnog *ja* i podsvjesnog *ja*, a ispod svega toga se nalazi ono što se naziva *skrivenim sebstvom* koje je u potpunosti, kako i sam naziv kaže, skriveno od nas kao subjekata. Pojednostavljeno, *skriveno sebstvo* je ono što psihoanaliza pokušava razotkriti – djeluje kao konac između „svjesne namjere i nesvjesne žudnje“.

Freuda je posebno zanimalo to nesvjesno, te on smatra kako nesvjesno nikako ne može ostati u potpunosti prikriveno (Matijašević, 2011: 18) stoga Freud (Durić, 2013: 16) psihu dijeli na 3 dijela: *id*, *ego* i *superego*. *Id* se nalazi potpuno u nesvjesnom, dok su *ego* i *superego* djelomično u nesvjesnom; *superego* je tu da štiti *ego* od opasnosti *ida*. Drugim riječima *id* predstavlja nagone tijela, *ego* regulira te nagone, a *superego* je taj koji kontrolira nagone; mogli bismo reći da je *superego* autoritet nad ostalim dvama elementima psihe te je predstavnik društvenih konvencija (Piskač prema Wright, 2018: 75).

Veliku ulogu u kreiranju sebstva, ali i identiteta imaju i nesvjesni nagoni koji oblikuju *Ja* ili *Ego* i to procesom poistovjećivanja kojim subjekt preuzima „atribute drugih ljudi i preobražava ih pomoću nesvjesne imaginacije“ (Elliott, 2012: 45). Dakle, uz pomoć vanjskih utjecaja i fantazija kreiramo identitet, a sve je to pohranjeno u nesvjesnome zajedno s nagonima.

Freud smatra kako subjektima vladaju dvije vrste nagona, a to je seksualni nagon još nazvan libido, i nagon za samoodržanjem. Libidni nagoni nisu nužno seksualni: oni se odnose na sve one instance očuvanja života i razvoj psihosocijalnog bića, dok su drugi nagoni u stanju mirovanja (Durić, 2013: 17).

Sve libidne nagone Freud je nazvao Eros, a nagone za samoodržanjem Thanatos (Durić, 2013: 17), odnosno nagon smrti, ali i nagon destrukcije i agresije (Matijašević, 2011: 21).

Svi dosad spomenuti pojmovi kao što su nagon, žudnja, libido bit će važni u daljnjim poglavljima rada u kojima ćemo raspravljati o književnim djelima.

2.1. Edipov kompleks i razrješenje

Od svih Freudovih doprinosa psihoanalizi, za književnost je najznačajniji pojam Edipova kompleksa čiji je naziv preuzet iz antičke tragedije *Kralj Edip* u kojoj igrom sudbine istoimeni protagonist ubija oca i ženi majku na svoje neznanje.

Freudova je teorija o Edipovu kompleksu u psihologiji mnogo puta disputirana, a Freud više ne uživa kredibilitet kakav je imao u 20. stoljeću, što ni ne čudi s obzirom na razvoj psihologije kao znanosti. Međutim, u književnoteorijskim okvirima, Edipov je kompleks i dalje jednako bitan kao što je bio u svojim začecima.

Edipov kompleks je ono što se najčešće veže uz frojdovsku psihoanalizu. Matijašević (2011: 23) je svela Edipov kompleks na dvije bitne instance: sklonost prema majci i želja za smrću oca suparnika.

Freud je dječju seksualnost podijelio u 3 faze: oralnu, analnu i falusnu (Elliott, 2012: 42). Edipov se kompleks javlja u jednoj od tih faza. U prvoj fazi dijete se veže uz majku i njezinu dojku što u njemu stvara ugodu te majku povezuje i zamišlja kao nešto što je njegovo i što posjeduje. U drugoj, analnoj fazi, djetetova je fantazija sadistička jer potječe od ispuštanja ili zadržavanja izmeta. Treća je faza usredotočena na libido, odnosno genitalije pri čemu se razvija fantazija kontrole.

Prolazeći kroz te faze, dječak naposljetku stječe znanje o posjedovanju penisa i počinje maštati o seksualnom posjedovanju majke, ali mu na tome putu stoji otac kojeg vidi kao suparnika što pak dovodi do maštanja o patricidu. S obzirom da se ne može natjecati s ocem i pod prijetnjom imaginarne kastracije, dijete mora potisnuti svoju žudnju u nesvjesno. Ona može trajno ostati u nesvjesnome, ali time se ne razrješuje kompleks, stoga se on mora razriješiti kako bi se dijete formiralo u društvu i kulturi u kojoj odrasta (Elliott, 2012: 47). Potisne li dijete žudnju u nesvjesno, javlja se mogućnost sublimacije pri kojoj seksualnost preusmjerava na druge, vanjske, društvene i kulturne aspekte (Elliott, 2012: 51).

Freud nije detaljno razradio kompleks kod djevojčica, ali se svejedno osvrće na imaginarnu kastraciju. Pretpostavlja zapravo da umjesto da potisne kompleks, on u djevojčica izaziva incestnu želju i to prema ocu. Djevojčica primjećuje da je ona zapravo već „kastrirana“, dakle kastracija se već dogodila (što sugerira da je jednom bila dječak); primjećuje odsustvo penisa ne samo kod sebe već i kod majke, stoga se okreće od majke i prema ocu. Također se javlja zavist na penisu – *penis envy* – što pak dovodi do njenog maštanja da ona bude ta koja će ocu roditi dijete čime se zapravo kroz zavist zbog penisa i okretanja od majke okreće i odbacuje svoju seksualnost u korist pasivne ženskosti (Elliott, 2012: 48).

Za Freuda je djevojčica ne djevojčica već je ona ne-dječak, prema tome žena nije žena nego je ne-muškarac. Djevojčica i žena samo su muškarčeve izvedenice. Psihoanaliza je nastala i opstala iz muške perspektive tako da ni ne čudi, pogotovo u Freudovo patrijarhalno vrijeme, da je brzo prihvaćena kao jedna od bitnijih otkrića u znanosti psihologije.

Što se tiče razrješenja Edipova kompleksa, do njega dolazi kad djetetov libido nadvlada želju posjedovanja majke te se time dijete okreće vlastitom tijelu i vanjskim objektima (Matijašević, 2011: 35).

Kao što je rečeno, današnja psihologija ne daje previše važnosti Edipovu kompleksu, ali se književna teorija ne želi odreći Edipova kompleksa, a kasnije ćemo pri analizi književnih djela vidjeti zašto.

2.2. Lacanova zrcalna teorija

Jacques Lacan, kao jedan od vodećih psihoanalitičara nakon Freuda, okreće se novoj interpretaciji glavnih frojdovskih termina kao što su žudnja, nesvjesno, dječja seksualnost te proširuje Freudove teze.

Za Lacana se sve, pa i ljudska žudnja i nesvjesno, iskazuje kroz jezik (Elliott, 2012: 170). Jezik je glavni alat prodiranja u nesvjesno. Lacanov doprinos psihoanalizi jest njegova teorija zrcala i novo viđenje Edipova kompleksa.

Durić (2013: 148) ističe kako je za Lacana „nesvjesno strukturirano poput jezika, dakle kao lanac označitelja“ čime možemo pretpostaviti da jezik ima ključnu ulogu u izgradnji sebstva s obzirom da je jezik u subjektovom životu prisutan od trenutka rođenja.

Na tragu Freudove zamisli o poistovjećivanju i kreiranju imaginarnog, Lacan artikulira teoriju zrcala: dijete u ranoj dobi vidi sebe u zrcalu a da ne shvaća da je to ono samo što dovodi do poistovjećivanja s vlastitom slikom. Međutim, s obzirom da zrcalo iskrivljuje, dijete se pogrešno prepoznaje; prema Lacanu „zrcalna [je] faza narcistički proces u kojem ljudska bića izgrađuju pogrešno prepoznatu sliku jedinstva sebstva.“ (Elliott, 2012: 176).

Zrcalna faza, s obzirom da upućuje na imaginarnu i iskrivljenu slika sebstva koju djelomično kreiraju mediji i politika (Elliott, 2012:77), može dovesti pojedinca da u kasnijoj fazi života njeguje pogrešnu sliku o sebi, drugima i društvu u kojem živi upravo zato jer je sam pogrešno protumačio vlastito sebstvo: „[…] subjekt nikada nije ono što misli da jest jer je neprestano uhvaćen u buduće prošlo vrijeme, znači da ne može voljeti ono što jest – isključivo sebe samoga […]“. Stoga cijeli život pojedinac stremi toj savršenoj zrcalnoj projekciji (Durić, 2013: 160-161).

Na tragu imaginacije, Lacan reinterpretira Edipov kompleks tvrdeći da se „djetetovo imaginarno jedinstvo s majkom prekida zahvaljujući napadačkom utjecaju širih kulturnih i društvenih procesa“, a to je očev ulazak u tandem majka-dijete i to tako da otac ulazi u djetetov psihički svijet (Elliott, 2012: 177).

Lacan se ne zadržava samo na seksualnosti naglašenoj u Freudovom tumačenju Edipovog kompleksa; kod Lacana je otac taj koji ne samo da prekida djetetovu žudnju za majkom već ujedno donosi vanjski svijet, a time i realnost u odnos u kojem je, u djetetovoj psihi, dosad postojala samo imaginacija. Time prekida sponu majke i djeteta, što ujedno

zahtjeva od djeteta korištenje jezika za izražavanje žudnji, što će naravno dovesti do konstituiranja sebstva (Elliott, 2012: 178).

2.3. Jungovi arhetipovi

Carl Gustav Jung smatra se osnivačem analitičke psihologije (Durić, 2013: 73), ali u ovome nas kontekstu zanima njegov doprinos psihoanalizi. Jung na tragu frojdovskih teorija, pogotovo one o Edipovu kompleksu, smatra da libido moramo razmatrati ne samo u seksualnom smislu kako je to prvotno zamislio Freud, već da se temelji na očuvanju energije. Jung također smatra da se libido stvara u ranoj fazi života, ali da je usmjeren prije svega na očuvanje života i osnovnih životnih potreba, te se kasnije vezuje uz djetetovo otkrivanje i razmišljanje o vlastitom tijelu i drugima (Durić, 2013: 75).

Na temelju toga, Jung će razraditi pojam Elektrina kompleksa o čemu će više riječi biti u poglavlju o Elektri.

Jungov doprinos psihoanalizi je veća posvećenost mitovima i književnosti u psihoanalizi: „Za njega književnost donosi kako psihološke istine, tako i uvide, pa zastupa stav kako svaka psihološka kritika književnosti ima smisla jedino kada pomaže uvidu u psihološka stanja […] za Junga [je] važan pojam *simbolične umjetnosti* koja rabeći svjesno omogućava pristup podsvjesnom […]“(Piskač, 2018: 93-94).

Slijedeći frojdovsku teoriju, Jung uvodi pojam *kolektivnog nesvjesnog* koje Matijašević (2016: 84) objašnjava kao „nagomilano iskustveno naslijeđe cijelog ljudskog roda iz daleke prošlosti […] Ono je nasljedne prirode i ima univerzalno značenje. Iz njega izrastaju sve ostale komponente ličnosti, a pojedinačne komponente naslijeđenog iskustva ili kolektivno nesvjesnog su arhetipovi koji se javljaju u vidu praslika, simbola, ideja, općih misaonih formi.“

Dakle, arhetipovi su ono što nasljeđujemo od prethodnih generacija, ali i određenih kultura u kojima odrastamo, što pomaže u kreiranju identiteta, a čak i u slučaju razilaženja od norme, određene arhetipove potiskujemo u nesvjesno.

Piskač (prema Grbić, 2018: 95) objašnjava kako arhetipovi nisu stalni, već se mijenjaju, ali pritom moramo pripaziti da razlikujemo one opće arhetipove koji su svojstveni svim kulturama, religijama, mitovima, i one koji su svojstveni samo osobi kao pojedincu i koji ostaju u nesvjesnome.

Kod Junga su psihologija i književnost neminovno povezani; književnost je ta koja daje uvid u nečiju psihu i uz pomoći književnosti može se pronići i steći uvid u nečije psihičko stanje (Piskač, 2018: 93). Arhetipovi su ti koji nam kao posrednik između književnosti i čitatelja daju uvid u ljudsku psihu (Piskač, 2018: 94).

Arhetipovi u književnom smislu predstavljaju obrazac razvoja određenih karakteristika likova kroz cjelokupnu povijest književnosti; svaka književna epoha ima svoje arhetipove, kao i svaka književna vrsta, kao što ćemo vidjeti na primjerima koje ćemo analizirati.

2.4. Melanie Klein i teorija objektnih odnosa

Dosad smo vidjeli da se i Jung i Lacan dotiču društva i okruženja kao mogućih faktora u kreiranju sebstva, ali se uglavnom zadržavaju na unutarnjem stanju subjekta. Teorija objektnih odnosa proširuje teorije o kreiranju sebstva na vanjski svijet subjekta, a ne samo unutarnji svijet.

Teorija objektnih odnosa pretpostavlja da je „oblikovanje sebstva ponajprije povezano s emocionalnim i okolišnim prinosima koje nam priskrbljuju značajne druge osobe.“ (Elliott, 2012: 120).

To ne znači da prethodni analitičari nisu smatrali da vanjski faktori ne utječu na identitet, na kraju krajeva Edipov kompleks je dobar primjer da utječu, ali se on kao takav javlja nesvjesno i u fazi ranog razvoja; to znači da emocionalni svijet drugih osoba kojima subjekti bivaju okuženi ima puno veći utjecaj na kreiranje identiteta.

Postfrojdovska psihoanalitičarka Melanie Klein glavna je predstavnica teorije objektnih odnosa. Naime, Klein se fokusira na nagon života i nagon smrti, te u svojoj psihoanalizi ističe posebnu ulogu Thanatosa kao nagona smrti, agresije i destrukcije.

Za Klein, središnju ulogu u kreiranju identiteta imaju upravo agresivnost i destrukcija kao faktori koji upravljaju sebstvom i imaju ulogu u njegovom kreiranju te smatra kako negativne emocije kao tjeskoba, ali i psihički sukob unutar subjekta počinju prije pojave Edipova kompleksa. Destruktivni porivi u djece javljaju se rano, već u prvim fazama života kada dijete počinje razvijati nasilne osjećaje prema majci – već tada počinje nesvjesna fantazija o uništenju majčina tijela (Elliott, 2012: 137).

S obzirom da prema Klein život započinje nagonom smrti zbog kojeg se javlja rana tjeskoba, dijete se te tjeskobe želi riješiti projicirajući svoje nesvjesne fantazije na majku, tako

da majka postaje vanjski objekt na koji je prenio svoje negativne osjećaje – tjeskoba nestaje, ali se javlja želja za uništenjem majke, ili dijelova njezina tijela. Uočljivo je kako je ovaj odnos kružni i da bi se prekinuo mora doći do rascjepa. U ovome slučaju cijepanje je samoočuvanje i to od djeteta zahtijeva odvajanje objekata na dobre i zle – tako će na tragu Edipova kompleksa prvo podijeliti majku na dobru ili lošu, a tek kasnije počinje to primjenjivati na veće objekte. Faza cijepanja popraćena je obrambenim mehanizmima: projekcija i introjekcija. Prema Klein, projekcijom „dijete projicira prema van i pozitivne i negativne osjećaje“, a introjekcijom „preuzima ono što imaginativno zamjećuje u drugima i vanjskom svijetu“, tako da možemo govoriti o vanjskom i unutarnjem poistovjećivanju (Elliott, 2012: 142-144).

Dakle, dijete preuzima pozitivne instance drugih vanjskih objekata u sebe, a zauzvrat svoje loše emocije projicira na vanjske objekte, odnosno druge ljude.

Durić (2013: 203) zaključuje kako su rascjep, introjekcija i projekcija mehanizmi „na temelju kojih subjekt strukturira odnose između sebe i okoline […]“.

2.5 Psihoanalitički feminizam i glave predstavnice

Psihoanaliza kao produkt muške perspektive, a pogotovo njezin začetnik Freud, danas sve češće bivaju na udaru feminističke kritike iz nekoliko razloga. U obzir moramo uzeti društveni kontekst vremena u kojem je Freud djelovao, koje je bilo izuzetno patrijarhalno, što je samim time Freuda i muškarce njegova vremena pak činilo produktima njihove mizogine kulture. Neupitno je da je Edipov kompleks, svojevrsna posveta mizoginiji Freudova doba, rođen, ironično – nesvjesno. U kulturnom kontekstu muškarci su prezentirani kao prvi spol, stoga je iz Freudovih teorija, pogotovo onima o kastraciji, razvidno da on ženu vidi kao ne-muškarca. Stoga ni ne čudi što se s vremenom feministička kritika pobunila protiv Freuda i pokušala redefinirati žensko sebstvo, dječju seksualnost, obiteljske odnose i nesvjesno. Iz psihoanalitičkih teorija iščitava se da je žena uvijek pasivni subjekt u heteronormativnim seksualnim odnosima stoga se u drugoj polovici 20. stoljeća javljaju vodeće psihoanalitičarke kako bi rekonstruirale psihoanalizu uzimajući u obzir žensko sebstvo.

Srž psihoanalitičke teorije prožeta je deseksualizacijom kojom se žene modeliraju prema društvenim normama određenog vremena, te samim time potiskuju svoje seksualne porive kako bi se ukalupile u određene uloge koje od njih zahtjeva društvo: brižna majka, pažljiva sestra, zla pomajka, *femme fatale*. Elliott (2012: 214) tvrdi da rezultat ostaje isti – žena

ima samo „status objekta […] koji dopušta određen užitak u tome što su poželjne“ te se taj status smatra „glavnim atributom ženskosti.“.

Imajući na umu već spomenutu mušku perspektivu iz koje se rodila psihoanaliza, važno je primijetiti da se o ženama uvijek priča kao o onima koje potiskuju svoju seksualnost u svrhu integracije u društvo što ih čini poželjnima. Međutim u trenutku kada same žele i žude, bilo u smislu potpunog prihvaćanja seksualnosti ili žudnje u materijalnom smislu ili pak želje za moći – u tome ih slučaju društvo odbacuje kao nežene – bludnice, nemajke, kurve – tada bismo mogli govoriti o društvenoj kastraciji, što ćemo jasno uvidjeti na književnim primjerima.

U svakome slučaju, čini se da žene ne mogu izbjeći simboličnu kastraciju, što je ironično s obzirom da je to pojam koji bi se isključivo trebao vezati za muški rod.

Dorothy Dinnerstein smatra da je patrijarhat doveo do straha ne samo od žena već i od svega ženskoga, pri čemu dolazi do već spomenutog okretanja od majke i idealizacije oca i njegova autoriteta (Elliott, 2012: 216-217), čemu je vjerojatno pridonijela i činjenica da psihoanalitičari nisu pokušali razumjeti žene na istoj razini na kojoj su proučavali muškarce, te je žena ostala nepoznat i misteriozan pojam od kojeg treba strahovati.

Nancy Chodorow, s druge strane, ima zanimljiv pristup odnosu majke i djece utoliko što smatra da je odnos majke prema kćeri različit od njezinog odnosa sa sinom. Naime, majka i kćer su dvojnice što znači da dominantnija osoba – majka – ima autoritet nad kćeri čime je kćeri uskraćeno da postane neovisna. Također se dotiče Freudove ideje o zavisti zbog penisa, ali umjesto frojdovske incestne želje prema ocu, Chodorow *penis envy* vidi kao „znak kćerine želje za autonomijom“ pri čemu se okreće ocu kao simboličkom falusu koji je superiorniji od žena, pa je samim time njegov status u društvu bitniji, u nadi da će postići neovisnost koja je simbolički rezervirana samo za muškarce. S obzirom da se podrazumijeva da su očevi „emocionalno distancirani“, kći se ipak ne može odvojiti od majke što dovodi do sukoba unutar psihe – počinju se zanemarivati kćerine želje i potrebe te ona ostaje u službi majke (Elliott, 2012: 219-220).

Međutim, u pitanju odnosa majka-sin, majka je ta koja prepoznaje da su sinovi spolno i društveno različiti što im otvara više šansi za postizanje autonomije (Elliott, 2012: 221). Sinovljevoj separaciji od majke ide u prilog i društveni položaj muškaraca koji je na vrhu hijerarhije.

Juliet Mitchell, predstavnica lakanovskog feminizma, potvrđuje to tezom da je društveni poredak „patrocentirčan“ (Mitchell prema Elliott, 2012: 239) i da se muškost i ženskost oblikuju prema simboličkom poretku „s muškarcem kao autonomnim, neovisnim agensom, i ženom kao manjkavim Drugim, uzrokom spolne žudnje“, pri čemu muškarac sebe vidi potpunog, a svoje manjkavosti projicira na ženu (Elliott, 2012: 239).

Luce Irigaray se također vraća na lakanovsku teoriju tvrdeći da s obzirom da žena nije autonomna, njezina je ženskost samo slika u zrcalu (Elliott, 2012: 247); vratimo li se na Lacanovu zrcalnu teoriju to bi pretpostavljalo da žena nije uspostavila svoje sebstvo i da je izgradila pogrešnu sliku o sebi, onu koju joj je nametnuo muškarac.

Psihoanalitički feminizam preuzima sve ono što je u začetku psihoanalize uzeto ženama, i sada pokušava ispraviti pogreške prošlih i zastarjelih teorija i prikazati ih u novome svjetlu, stoga je od presudne je važnosti za feminističku književnu kritiku koja koristi psihoanalizu kao most između čitatelja i lika. O odnosu čitatelja, a to uključuje najvećim dijelom, bar što se konkretnih književnih primjera u ovome radu tiče, srednjoškolskih učenika, i teksta biti će riječi u sljedećem poglavlju.

3. Feministička književna kritika i literarna biblioterapija kao pomoć čitateljskoj praksi

Uviđamo koliko je koncept priče, time i književnosti, utisnut u naše kolektivno nesvjesno; okruženi smo filmovima, knjigama, serijama – fantazijama i fikcijama – koji ne samo da utječu na kreiranje vlastita identiteta, već se u njima gubimo kako bismo izbjegli realnost svijeta kojim smo okruženi. Izmišljena priča ključ je nesvjesnoga u nama koje nikako da ispliva na površinu. Svaki aspekt umjetnosti koje konzumiramo počinje književnim tekstom – poezija, proza, kazališna predstava, serija; čak i kada govorimo o filmskoj umjetnosti – film nastaje na temelju pisanog scenarija, *ergo* riječ zaista bijaše u početku.

Pogotovo moramo obratiti pažnju na mlađe generacije koje su danas sve ranije izložene gomilama različitih sadržaja do mjere da ih je teško konzumirati. Ponajprije moramo razmišljati o književnosti kao jednoj od ključnih sastavnica obrazovanja.

Od trenutka kada naučimo čitati, izloženi smo književnosti; čitateljske se navike doduše počinju formirati u razdoblju srednjoškolskog obrazovanja koje označava simbolički, fizički i psihički most u svijet odraslih.

Stoga srednjoškolska književna djela moraju biti pomno odabrana; ona nisu tu da učenici napamet pamte činjenice i imena likova, već da kroz njih razvijaju potrebne psihosocijalne sposobnosti i sposobnosti kritičkog razmišljanja kako bi ih kasnije mogli primijeniti na svoj život i svijet koji ih okružuje.

Stoga je bitno da proces formiranja čitateljskog identiteta započne u adolescentskoj dobi.

No nažalost, lektirna djela u srednjim školama desetljećima su ista ili vrlo slična što je odraz kanonskih procesa i razumijevanja povijesti književnosti i onih koji su je stvarali – književnost pišu muškarci.

Gotovo sva lektirna djela u srednjim školama imaju zajedničku karakteristiku – muško autorstvo.

Zapadni kanon stvoren je od strane muškog autorstva, ali nikako ne možemo zamjerati autorima na manjku ženskog autorstva – naravno da su žene oduvijek pisale i zajedno s muškim autorima kreirale književnost kakvu imamo danas, ali su zbog društvene hijerarhije i prevlasti patrijarhata ostale anonimne i zaboravljene.

Feministička književna kritika javlja se kao odgovor na maskulinističku kulturu, ne kako bi potkopala rad muških autora, već kako bi nazad preuzela dio književnog narativa koji pripada ženama, a samim time i vlastitu ženskost o kojoj su pisali samo muškarci.

Najbolji primjeri za to su književne protagonistice koje ćemo analizirati u ovome radu: Elektra, Tena, Emma Bovary, barunica Castelli, sestra Angelika – sve rođene u umovima muškaraca i kao njihova tvorevina pripadaju njima, a na feminističkoj je kritici da ih u novome svjetlu vrati ženama.

Svaka je od njih pronašla svoju slavu, o svakoj od njih se raspravljalo kroz različite književne teorije, ali u ovome ćemo ih radu interpretirati kroz prizmu feminističke teorije i psihoanalize.

Referirajući se na reprezentaciju žena u književnim djelima, Lada Čale-Feldman i Ana Tomljenović (2012: 199-200) dotiču se lepeze ženskih figura kroz povijest književnosti i zaključuju kako sve slijede „tri uzajamno prepletene zakonitosti: prvo, pretežitu polarizaciju na anđeoske i demonske polove, drugo, njezino zamjetno ponavljanje i treće, oslonac na povijesno promjenjivi raspon normativnih ženskih društvenih uloga, progresivno isprekrižan dodatnim kulturološkim razlikama i njihovim zasebnim pozicijama moći.“.

Svaka od navedenih zakonitosti primjenjiva je na književne protagonistice u ovome radu: u *Glembajevima* Leone barunicu vidi kao demona, vampiricu, a majku i sestru Angeliku kao svetice; Elektra, Emma i Tena su produkt društvenih normi i kulturoloških razlika; Emma i Tena su također i figure koje se ponavljaju – arhetip promiskuitetne žene.

S jedne strane imamo kćeri, supruge, majke, a s druge *femmes fatales.* Čale-Feldman i Tomljenović (2012: 200) dalje pojašnjavaju kako su se ženski likovi svodili na „blagotvoran ili pak poguban, da i ne govorimo pretežno seksualni odnos spram muškaraca“ zbog čega su uvijek doživljavale sudbinu primjerenu kodiranoj patrijarhalnoj kulturi.

Žena se u književnosti često svodi na objektifikaciju, ona je objekt žudnje, a ako u prvom planu nije njezina seksualnost onda se ističe njezina pasivna uloga kao majke, supruge, kćeri, njezina iracionalnost, emocionalnost. Često se stavlja u kontekst s muškim likovima koji su prikazani sasvim suprotno ženama: aktivni, seksualno dostupni i ostvareni, racionalni, emocionalno distancirani (Čale-Feldman, Tomljenović, 2012: 200).

S obzirom da viđenje ženskog lika najčešće proizlazi iz muške perspektive, bilo autora ili lika, pretpostavlja se da su muški i ženski likovi uvijek u nekom odnosu. Prema Greimasovoj shemi, društvo određene odnose dopušta, a druge strogo zabranjuje: ono što je propisano je bračna ljubav, a nepropisano je ženski preljub. S druge strane ono što je zabranjeno jest incest i homoseksualnost, a nezabranjen je muški preljub (Čale-Feldman, Tomljenović, 2012: 175).

Ono što je nepropisano nije nužno zabranjeno – samo će osobe (i likovi) u nepropisanom odnosu naići na osude društva. Muški preljub je označen kao nezabranjen utoliko što je u književnim klasicima čest, a najveću osudu društva, pa tako i zakonsku odgovornost, snosili bi oni koji prakticiraju incest i homoseksualne radnje.

Feministička književna kritika jasno dokazuje da se pri interpretaciji mora krenuti od kulturnih, maskulinih i povijesnih obrazaca te da se feministička kritika mora fokusirati na način na koji se rod uklapa u pripovjedne obrasce, kompleksnost ženskog pripovijedanja i kontekst tumačenja književnog djela (Čale-Feldman, Tomljenović, 2012: 177).

Govoreći tako o tumačenju teksta, od pomoći je svakako i literarna biblioterapija definirana kao „proces dinamičke interakcije između osobnosti čitatelja i teksta pod vodstvom educiranog pomagača“ (Shrodes prema Bušljeta, Piskač, 2018: 7), koju često rabe nastavnici kako bi uz pomoć razumijevanja psihe čitatelja na temelju književne interpretacije pomogli

čitateljima „da kroz razumijevanje emocionalnog života likova lakše razumiju i svoj emocionalni život“ (Bušljeta, Piskač, 2018: 8).

Biblioterapijski proces uvelike može pomoći učenicima da se kroz dobru interpretaciju lakše poistovjete s likovima, što dovodi i do većeg interesa za buduće književne tekstove.

Naglasak je u biblioterapiji isključivo na liku i njegovim unutarnjim psihičkim procesima, što ostavlja mjesta za razvoj empatije kod učenika; ako se u većoj mjeri poistovjećuju s likom veća je mogućnost da putem toga lika i sami steknu uvid u svoj emocionalni svijet (Bušljeta, Piskač, 2018: 55).

Piskač (2018: 153) definira empatiju kao „proces razumijevanja stanja, osjećaja i situacije druge osobe“. Bitno je da se učenici ne povežu s likom na istoj emocionalnoj razini, što u njih može proizvesti suprotan učinak onome što biblioterapija pokušava postići. Razvijanje empatije će im pomoći ne samo pri budućim interpretacijama, već će im kasnije u životu pomoći da budu empatični prema osobama i situacijama u kojima inače ne bi bili: „ […] kako se učenik upoznaje s emocionalnim svijetom lika, jednako se tako iz vrlo sigurne situacije posredno upoznaje i sa svojim emocionalnim svijetom, jer kada govori o književnome liku, posredno govori o sebi posve zaštićen od prozivke i osude drugih.“ (Bušljeta, Piskač, 2018: 92-93).

Kako se ne bi u potpunosti poistovjetili s likom, preporuča se da se na satu književnosti učenike pitaju pitanja poput *biste li bili prijatelj s tim likom, zašto da, zašto ne* (Bušljeta, Piskač, 2018: 56). Mogući odgovori na ta pitanja pokazat će tko je od njih uključen u nastavni proces, tko se od njih identificira s likom, tko nije dobro razumio motive i nagone lika, tko se ne identificira s likom itd.

Njihovi odgovori, s obzirom da su djelomično preslika njihove psihe (ne zaboravimo da interpretiramo ono što znamo i ono što prepoznajemo u sebi i svijetu oko nas; ne možemo interpretirati ono što ne znamo, tj. ono što je u našem nesvjesnom), trebaju biti pažljivo saslušani i prihvaćeni od strane nastavnika jer je učenicima, pogotovo u njihovoj razvojnoj psihičkoj fazi, potrebna *afirmativna validacija emocija* (Bušljeta, Piskač, 2018: 58) kako ih ne bismo obeshrabrili u daljnjem sudjelovanju u nastavi književnosti, niti povrijedili njihove osjećaje.

Naravno, tekst se ne može interpretirati samo preko intuicije i poistovjećivanja, stoga je potrebno učenike poučiti i književnu teoriju i povijest književnosti koji u ovome slučaju služe

kao pomoć pri analizi – koliko god je potrebno njegovati učenikov emocionalni život, jednaku pažnju treba posvetiti i formalnoj interpretaciji teksta kako bi završni rezultat bila dobra interpretacija i analiza kao spoj književnoteorijskog znanja i emocionalne zrelosti učenika.

Kada govorimo o konkretnim književnim djelima, učenici, ali i nastavnici, imaju malo utjecaja na odabir književnih djela jer su lektire unaprijed određene. S obzirom da učenici često doživljavaju čitanje kao nešto što se mora, a ne kao nešto što žele, pružaju i veći otpor kada je vrijeme za čitanje lektire, pogotovo jer čitateljske navike nisu stekli u ranijoj dobi. Uz lektiru često vežu negativne emocije, tako da je potrebno pronaći način na koji bi im se ukazalo da čitanje može biti zadovoljavajuće i katarzično ako proces čitanja i interpretacije povežemo s nečim s čime se zaista mogu poistovjetiti, s nečim što će ih motivirati na čitanje lektire. Ako eventualno počinju uživati u čitanju lektire, željet će proširiti svoje čitateljske navike izvan lektirnih djela i time razviti svoj čitateljski identitet.

S obzirom da biblioterapija naglasak stavlja na emocionalni unutarnji život pojedinca logično je da će biti usko povezana s psihoanalizom. Zapravo, mogli bismo čak reći da su biblioterapija i psihoanaliza u simbiozi – psihoanaliza se rodila iz Freudove primjene književnih djela na pacijente, a zauzvrat književnost koristi psihoanalizu kao jednu od interpretativnih tehnika na svojim književnim likovima.

Povezuju ih pojmovi poput svjesnog i nesvjesnog, ali i problem razrješenja unutarnjeg sukoba (Piskač, 2018: 39-40). Biblioterapija se temelji na psihoanalitičkoj teoriji koja je pak proizašla iz same psihoanalize, međutim razlikuju se: i psihoanalitička kritika i biblioterapija rabe književni tekst, interpretaciju, odnos teksta i čitatelja – razlika je u tome što je biblioterapija usredotočena na pojedinca, dok se psihoanalitička teorija razvija kao znanost: „ […] psihoanalitička kritika je teorijska, a biblioterapija praktična disciplina […] (Piskač, 2018: 68-69).

Psihoanalitička teorija želi dokazati koliko je zapravo ljudska psiha pod utjecajem književnosti, ali i koliko je književnost pod utjecajem psihe (Piskač, 2018: 70).

To nam pokazuje koliko ključnu ulogu književnost ima u kreiranju identiteta pojedinca, ali i na razvoj društva, te koliko zapravo utječe na sve aspekte naših života. Iz tog je razloga bitno da stvorimo pozitivne čitateljske navike u mladih jer im doslovno mogu promijeniti način života i razmišljanja.

Što se tiče psihoanalize likova, mnogi smatraju da potpuna psihoanaliza nije moguća. Naime, psihoanaliza likova se najčešće zadržava na njihovim seksualnim nagonima, žudnjama i simbolima u djelu (Piskač, 2018: 81), što objašnjava činjenicu da je Edipov kompleks u književnih likova interpretatorima i dalje posebno zanimljiv, bez obzira na to što je sa strane psihološke struke denunciran ili reinterpretiran.

Također, smatra se kako od psihoanalize likova nema koristi s obzirom da oni ne mogu primiti povratnu informaciju (Piskač, 2018: 82) – književni likovi kao takvi postoje i zacementirani su u svojem stanju; vječno postoje u jednom trenutku.

Bez obzira služili se psihoanalizom ili feminističkom teorijom ili pak biblioterapijom, svako ćemo književno djelo imati poriv interpretirati, makar nesvjesno – usvojili smo društvene kodove i simbole koje nesvjesno prepoznajemo u književnim djelima – ali poznavanje različitih stajališta i teorija nam omogućava bolje i šire razumijevanje književnosti i naposljetku samih sebe kroz književnost.

U sljedećem ćemo poglavlju primijeniti dosad spomenute psihoanalitičke i književne teorije, prije svega feminističku kritiku, na konkretnim književnim primjerima.

4. Euripid, Elektra

Cjelokupna povijest književnosti kakvu danas poznajemo postupno se razvila prvo iz usmene književnosti, a zatim su uslijedile književnosti prvih civilizacija te naposljetku mitologije.

Solar (2003: 22) u svojoj *Povijesti svjetske književnosti* konstatira da je „mitologija nešto poput temelja cjelokupne književnosti“ jer književnost i nije ništa drugo doli konstantno ponavljanje i obrađivanje određenih tema iz mitologije.

Ne samo da se priče o istim likovima ponavljaju kroz povijest književnosti već se ponavljaju u najplodnijem razdoblju grčke tragedije: Euripid piše *Elektru*, ali također i Sofoklo, a Eshil piše *Žrtvu na grobu* o istim likovima i događajima.

Najveći trag u povijesti književnosti ostavila je grčka mitologija koja postaje temeljem antičke književnosti, prvo s Homerovim epovima, a kasnije razvojem tragedije i posljedično tome, komedije.

Grčka je mitologija možda jedan od najpreglednijih mitoloških sustava i kao takva utjecala je na sve aspekte umjetnosti, od književnosti do arhitekture, ali je isto tako u velikoj mjeri utjecala i na rimsku mitologiju i ostale književnosti.

Stoga je bitno da učenici razumiju bar osnove grčke mitologije jer će se u mnogim književnim djelima susretati s mnogobrojnim mitološkim elementima, ne samo u klasičnoj književnosti, već i kasnije u drugim književnim epohama: rimska književnost, poezija modernizma, poezija hrvatske moderne, avangarda, samo su neke od faza u kojima je vidljiv utjecaj grčke književnosti i mitologije, ali i cjelokupne antičke grčke kulture.

Grčka je tragedija proizašla iz slavljeničkih obreda bogu Dionizu pri čemu su zborovi recitirali himne i ode, da bi potom postepeno na scenu uvodili glumce, a zbor zadržali u služni pojašnjavanja radnje publici (Solar, 2003: 65). I samo ime tragedije potječe od grčke riječi *tragos* odnosno jarac koji predstavlja upravo Dioniza.

Popularizaciji grčke drame pridonijela su tri najveća i najbitnija grčka tragičara, tzv. „sveto trojstvo“ grčke tragedije: Eshil, Sofoklo i Euripid.

Sofoklo postupno umanjuje ulogu zbora, a naglašava dramske dijaloge i radnju što je rezultiralo jasnom kompozicijom, dramskom napetosti te posebno naglašuje unutarnje sukobe pojedinca. Jezik tragedije je uzvišeni stil, bogat metaforama i obiluje stilskim figurama kako bi se naglasila svečanost trenutka (Solar, 2003: 66-67).

Euripid se također oslanja na mitološku građu, ali on za razliku od Sofokla i Eshila najviše pozornosti posvećuje upravo psihološkom svijetu likova, pa ga se često navodi i kao tvorca psihološke drame. U njegovim je djelima, pa tako i *Elektri*, poseban naglasak na duševnoj borbi pojedinca i emocionalnim izražavanjima koji njegove likove često dovode do krajnjih granica emocionalne izdržljivosti (Solar, 2003: 68).

Žene u Euripidovim dramama su često opisane u negativnom svjetlu, ali to ne umanjuje vrijednost njegova pronicanja u žensku psihologiju. Upravo je zbog tragičnih sudbina svojih protagonistica često nazivan „najtragičnijim od svih pjesnika“ (Solar, 2003: 69).

Zašto je Elektrina priča toliko primamljiva? Jedan od razloga može biti što slijedi kao direktni rezultat Trojanskog rata i uključuje likove koji su povezani u ciklus mržnje, prevare, osvete – svih elemenata koji kroz uzvišeni stil i nagonske postupke likova tragediju čine preslikom onoga najgorega u ljudskome djelovanju.

Euripid je zaslužan i za određene dramske postupke kao što je *deus ex machina*, a dobar primjer toga nalazimo upravo u *Elektri*. *Deux ex machina* – „bog iz stroja“ – je božanstvo koje se pri kraju izvedbe spušta na pozornicu i koje rješava dramski sukob između likova, najčešće tako da im zapovijedi ili se poziva na proročanstvo i time zaključuje dramu (Solar, 2003: 69).

U kontekstu današnje književnosti, ali i ostalih umjetnosti u čijoj je srži fiktivna priča, pogotovo filma, *deus ex machina* danas predstavlja postupak kojim se problem razrješuje na jednostavan način bez truda od strane protagonista, pa se o ovome postupku često govori u negativnom svjetlu.

U sklopu nastave književnosti, učenici bi morali naučiti razumijevati dramske postupke i pojmove, pogotovo pojmove grčke tragedije, kao što su *deus ex machina*, zbor, kompozicija drame i tek kad svladaju te teorijske pojmove mogu prijeći na interpretaciju ovog konkretnog književnog djela.

4.1. Književna i psihoanalitička interpretacija Elektre

Antička grčka književnost može biti izazovna za učenike prvih razreda iz nekoliko razloga. U prvom se razredu obrađuju književnosti starih civilizacija, kao i antička i rimska književnost. S obzirom da su tek počeli upoznavati književnost na drugačiji način nego u osnovnoj školi, usporedimo li popise lektira sedmih i osmih razreda srednje škole, koji većim djelom uključuju dječju književnost (uz poneki izuzetak kao što je Šenoa, Shakespeare i Hemingway) (2020, Popis lektire za osnovne škole) s popisom lektira srednjih škola koji uključuje svjetske i hrvatske klasike (2020, Popis lektire za gimnazije) vidljivo je da ne postoji visoka zastupljenost adolescentske književnosti koja bi u ovome slučaju dobro poslužila kao most između dječje i odrasle književnosti koja ih čeka u srednjoj školi.

Na neki način učenici mogu doživjeti „književni šok“ ako se prva srednjoškolska lektirna djela koja moraju pročitati uvelike razlikuju od književnosti koju su dosad konzumirali.

Iz tog razloga, antička književnost im u početku može biti zamorna. Jezik antičkih drama, uzvišeni stil, sam pojam drame – samo su neki od razloga zbog kojih osjećaju odbojnost ili u najmanju ruku ravnodušnost prema tragedijama pogotovo jer ta lektirna djela nisu primjerena njihovoj dobi, ali s obzirom da se povijest književnosti u srednjoj školi obrađuje kronološki, prva epoha koju moraju svladati jest antička književnost (Novaković, Medić, 2011: 79).

Također, s obzirom da mnogi od njih shvaćaju da ne moraju nužno pročitati djelo jer će ionako dobiti ocjenu, pribjegavaju kratkim sadržajima čime im se poručuje da za dobru ocjenu ne moraju čitati, a takav stav prenose na ostale razrede srednje škole (Novaković, Medić, 2011: 84-85). Treba ih motivirati i pokazati im zapravo da čak i stara grčka tragedija poput Elektre obrađuje univerzalne teme koje prekoračuju vrijeme i koje su zajedničke cjelokupnoj povijesti književnosti, ali i čovječanstva.

Postavljanje pitanja kao što su *što smatrate o osveti, kada je ona dopuštena, na koji način, imaju li žene pravo svetiti se ako misle da je nad njima izvršena nepravda* itd. mogu potaknuti razgovor i diskusiju među učenicima, a samim time postaju involvirani i u književno djelo – Elektra je prije svega tragedija o osveti.

U osnovi radnja je *Elektre* jednostavna: Elektra, kći Agamemnonova i Klitemnestrina, nakon očeva ubojstva od strane Klitemnestre biva protjerana na selo da se uda za seljaka kako njezin visoki položaj na dvoru ne bi predstavljao opasnost Egistu. Njezin brat Oresto je protjeran iz grada, dok u Argu vladaju i žive u obilju Klitemnestra i njezin ljubavnik Egisto koji joj je pomogao ubiti Agamemnona. Elektra, osjećajući duboku mržnju prema majci zbog očeve smrti, planira zajedno s bratom Orestom ubiti Klitemnestru i njezina muža. Na kraju, izvrše ubojstva nad majkom i Egistom, te se njihovi ujaci Kastor i Poluks pojave kao *deus ex machina* da razriješe radnju.

Elektrin muž seljak uvodi nas u radnju i objašnjava zašto Egisto mora protjerati Elektru: „Pa cvijetom kad probuja mladosti joj vijek,/ Prvaci Helade je prositi navale./ On strepeć, sina će boljaru jednome/ Porodit – osvetnika Agamemnonu,/ Iz dvora ne pusti je, prosce odbi sve.“ (Euripid, 2004: 237).

Egistova greška bila je u tome što je očekivao da će jednog dana Elektrin nasljednik, očekivano sin kraljevskog ili plemićkog roda, doći i osvetiti njezina oca. Egisto ni ne pomišlja da je to čin koji bi sama Elektra mogla počiniti, što pak ukazuje na starogrčku patrijarhalnu tradiciju – žene nisu sposobne za nasilja i činove koji su inače rezervirani za muškarce, što je ironično s obzirom da je Klitemnestra ta koja je ubila svoga muža čega ćemo se dotaći kasnije u poglavlju.

Oresto je pak bio protjeran iz grada upravo jer se od njega očekivala neka vrsta osvete protiv majke i Egista – Oresto samim time što je muškarac predstavlja automatsku opasnost, a Elektra kao žena predstavlja opasnost kroz drugu mušku osobu, potencijalnog sina plemićkog porijekla.

Oresto se vraća s prijateljem Piladom i iz njegova monologa saznajemo motive i osjećaje koje gaji prema majci i Egistu: „Egistu kada jade snovah za jade,/ Jer s onom kugom majkom smače oca mog. […] Ubicam' krvlju krv ću platit oca svoga.“ (Euripid, 2004: 240).

Oresto odmah objavljuje svoje namjere: vratio se isključivo kako bi ubio majku i Egista, te ne pokazuje kajanje zbog onoga što će učiniti. S druge strane, nakon susreta Elektre i Oresta, ona odmah u njemu prepoznaje alat s kojim će postići svoj cilj: „ U odajama očinskim/ Tužnu ostavi sestru?/ Ah, svani meni jadnici/ Ti ko spas od muka, –„ (Euripid, 2004: 241) , a kasnije u petom činu gotovo huška Oresta na počinjenje ubojstva: „Al' bit ćeš proklet, oca li ne osvetiš. […] Pa klonut ćeš mi duhom, kukavica bit?“ (Euripid, 2004: 280).

U svome novome životu nakon dvora Elektra ima samo jedan cilj: osveta majci za očevu smrt. Osveta je u ovome trenutku njezina života jedini njezin nagon, jedina sila koja ju tjera da živi. Na trenutke žali samu sebe jer je s plemićke djevojke spala na običnu seljanku, ali sve je spremna pretrpjeti kako bi postigla svoj cilj: „Oh, mrijet sam rada, majke krv kad prolijem!“ (Euripid, 2004: 249).

Odlaskom s dvora, Elektra se nesvjesno odriče svih svojih ženskih karakteristika i očekivanih društvenih obrazaca: ona i suprug nisu konzumirali brak, a jedini razlog zbog kojeg ona izvršava svoje „ženske dužnosti“ poput vođenja kućanstva jest zbog dobrote svojeg supruga, ali još veću važnost od toga ima njezin čin rezanja kose: „I s glave kosu britvom srezah na skitsku.“ (246).

Ženska je kosa možda jedan od najbitnijih simbola ženskosti i podčinjenosti društvenim normama, pa njezin čin upućuje na njezin otpor prema društvenim konvencijama i pokazuje koliko je njezina želja za osvetom snažna kada je zbog toga sprema riskirati osudu društva.

Elektra je, u kontekstu antičkog društvenog položaja žene, prikazana kao nekonvencionalna žena. S druge strane je Klitemnestra o kojoj do pojavljivanja u petome činu saznajemo samo iz perspektive Elektre i Oresta, koji nam predočuju Klitemnestru kao zlu, opasnu ženu, koju pod svaku cijenu moraju skloniti sa svoga puta. Njihov stav prema majci kreira čitateljevo mišljenje o njoj tako da u trenutku stupanja na scenu čitatelji (i gledatelji) na strani su protagonista. Međutim, Klitemnestra na sceni je u kontrastu sa Klitemnestrom u njihovim riječima.

Elektra ju na prevaru poziva u kuću kako bi posjetila njezino dijete – laž koju je Elektra izmislila kako bi namamila majku – i pokazuje se u novome svjetlu. Shvaćamo kako je

Klitemnestra, prikazana kao hladnokrvna ubojica muža, imala svoje motive i razloge za svoj čin: prvo je Agamemnon žrtvovao njihovu kćer Ifigeniju zbog Trojanskog rata, a zatim je na povratku iz istog rata sa sobom u Argo doveo ljubavnicu Kasandru – Klitemnestra je zbog povrede ponosa i ljubavi prema izgubljenom djetetu osjećala moralnu obavezu osvetiti mu se – kao što se Elektra njoj želi osvetiti zbog oca, tako se i Klitemnestra željela osvetiti mužu zbog načinjenih joj duševnih boli:

> A krotit nevjernice nije znao muž,
> On kćerku moju zato zakla, uništi!
> Al' opet, premda meni krivo učini,
> Još ne bih planula na muža ni ubila, –
> Al' dođe s djevom, proročicom mahnitom,
> Nju u brak svede. Tako on ti žene dvije
> Pod jednim istim krovom skupa imaše.
> A žene lude su – ne mogu tajit to, –
> Pa kada griješit stane takve lude muž
> I ne mari za drugu, žena želi tad
> Za mužem povest se i dragog sebi nać.
> I onda grakne ukor, na nas saspe se,
> A krivce, da muškarce mine zao glas. (Euripid, 2004: 282)

Zanimljivo je da priznaje da ga ne bi ubila zbog žrtvovanja kćeri, već je bračna prevara bila ta koja ju je ponukala na takav čin. Ako on može imati ljubavnicu, može i ona imati ljubavnika, tako da se čini da je u tome odnosu najviše stradao njezin ponos, moguće upravo zbog osude društva, s obzirom da se čini kako nije gajila preveliku ljubav prema mužu. Proziva i duple standarde: muškarcima je dozvoljeno imati ljubavnice, ali čim žena prestane biti pasivnim seksualnim objektom i aktivno se uključi u vlastiti seksualni život počinje ju se demonizirati.

Elektra joj, između ostalog, zamjera upravo njezinu aktivnu seksualnost, što se može iščitati i kao osjećaj ljubomore ako se prisjetimo da Elektra nije seksualno aktivna – zbog kulturoloških i društvenih kodova Elektra je naučena osuđivati žene koje ne slijede društvene norme te zapravo u njezinu slučaju možemo govoriti o internaliziranoj mizoginiji. Njezina mržnja usmjerena je isključivo na majku, ali bismo mogli zaključiti da je to zapravo i mržnja na samu sebe uzmemo li u obzir tezu Nancy Chodorow prema kojoj su majka i kći dvojnice.

Vrhunac drame je ubojstvo majke i Egista. U trenutku planiranja ubojstava pred Elektrom je izbor – majka ili Egisto: „Ubistvo ću izvršit na materi ja.“ (Euripid, 2004: 265). Stavljena pred izbor (očekuje se da će Oresto kao muškarac osvetiti oca ubojstvom i majke i Egista), Elektra se nudi kao rješenje, štoviše inzistira – Elektra je u ovome trenutku odlučna;

nije zastala čak ni da razmisli želi li ubiti Egista ili majku. Ovo je samo potvrda da je njezin krajnji cilj izravan obračun s majkom, a želja za osvetom je toliko jaka da ju čak ni moguće posljedice toga čina neće zaustaviti u njezinu naumu.

Oresto, s druge strane, počinje sumnjati u njihov plan, ali ga Elektra mora podsjetiti zbog čega to rade: „ORESTO: Pa nju da smaknem ja, a rodi, doji me?/ ELEKTRA: Baš kako oca moga i tvog pogubi.“ (Euripid, 2004: 279). Za Elektru, osveta ima veću važnost negoli ljubav prema majci.

Odnos majke i kćeri posebno je zanimljiv u kontekstu psihoanalitičke kritike. Krucijalan odnos koji je formirao Elektru kao pojedinca i njezino sebstvo jest odnos prema ocu i majci. Govorimo li u kontekstu frojdovske psihoanalize, Elektra je morala proći kroz proces edipacije. Kao što je i rečeno, Edipov kompleks se mora razriješiti u ranoj dobi jer se u suprotnome potisne u nesvjesno. Polazeći od Freudove teorije da se Edipov kompleks u djevojčica očituje kastracijskim kompleksom, možemo zaključiti kako je Elektra u dječjoj dobi morala proći kroz fazu kojom svoj falusni nedostatak mijenja željom da ocu rodi dijete.

Elektra je svoj Edipov kompleks, u djevojčica još nazivan i Elektrin kompleks (Durić, 2013: 77), potisnula što se očituje u Klitemnestrinim riječima Elektri: „Vijek oca ljubit – to je, kćeri, tvoja ćud./ A biva: jedno dijete tajka zlato je, /A drugo voli majci nego ocu svome.“ (Euripid, 2004: 284).

S obzirom da je njezina žudnja za ocem potisnuta u nesvjesno, Elektra mržnju prema majci objašnjava očevim ubojstvom. Klitemnestrinim činom ubojstva oca, Elektra je istovremeno izgubila i majčinu ljubav i oca tako da je njezin čin osvete ne samo čin traženja pravde zbog očeve smrti već i traženje pravde za samu sebe: „Što skrivih tebi ja i onaj brat mi moj?/ A što nas ne prignu pod krov očinski,/ Kad muža ubi, nego s tuđim sklopi brak“ (Euripid, 2004: 284). Ovo potvrđuje i lakanovski koncept nesvjesnog strukturiranog kao jezik – Elektra nesvjesno svojim jezičnim obrascem strukturiranim kao pitanje majci predbacuje nedostatak majčinske ljubavi prema njoj i bratu.

Elektrina nesvjesna potisnuta žudnja za ocem rezultirat će majčinim ubojstvom. S obzirom da nije razriješila svoj kompleks u djetinjstvu, on sada izlazi na vidjelo ne samo kroz želju za osvetom, već i kroz Elektrino djevičanstvo. Naime, s obzirom da je otac mrtav, Elektra svoju nesvjesnu žudnju mora usmjeriti na vanjske objekte. Svoju seksualnu želju ne može usmjeriti više na oca stoga, da bi razriješila Edipov kompleks, mora počiniti zločin nad majkom.

Prema Jungu, Edipov, odnosno Elektrin kompleks, pada tek u drugi plan jer upravo događaji iz sadašnjosti imaju primarnu ulogu jer su oni okidač onog nesvjesnog koje izlazi na površinu (Durić, 2013: 76).

Već smo ustanovili kako majčinska skrb vodi u strah od žena zbog čega dolazi do idealiziranja očinske figure i želje za autonomijom od majke. S obzirom na emocionalnu distanciranost očeva, autonomija nije moguća, čime kći postaje majčinom dvojnicom. U tome slučaju možemo govoriti i o Elektrinoj nesvjesnoj želji da činom ubojstva majke i odbacivanjem svoje ženskosti ubije i vlastitu majku u sebi.

To se pak nadovezuje na Lacanovu zrcalnu teoriju pri kojoj je Elektrin metaforički odraz u ogledalu iskrivljen te je ona psihološki kodirana da mrzi samu sebe.

Najbitniju ulogu u formiranju Elektrina sebstva imao je možda nagon smrti. Klein proširuje frojdovsku tezu o nagonu smrti, Thanatosu, tvrdeći da život započinje upravo nagonom smrti pri kojem su destrukcija, mržnja i zavist njegove glavne okosnice. Pri pokušaju rješavanje tjeskobe, dijete projicira na vanjske objekte pri čemu se javlja želja za uništenjem najbližeg objekta, a to je majka (Elliott, 2012: 142). Kako mora doći do cijepanja na dobre i loše objekte, Elektra projicira sve svoje loše emocije na vanjske objekte, a zauzvrat ne introjicira pozitivne aspekte drugih pri čemu njezin nagon smrti ostaje neporažen, tako da je i u ovome slučaju jedino moguće rješenje majčino ubojstvo.

Tek se matricidom razrješuje Elektrin kompleks – Elektra osjeća kajanje i spremna je snositi posljedice svoga čina:

> Oh, plakat nam je, brate, al' sam kriva ja!
> Ja vatrom se oborih jadna na majku,
> Što me kćerku rodi. (Euripid, 2004: 289)
>
> Al' kakav Apolon, proroštva kakva
> Potakoše mene, da ubijem mater? (Euripid, 2004: 293)

Elekrina tragična krivnja počiva upravo u njezinoj nesvjesnoj žudnji prema ocu koju je ona oblikovala kao osvetu. Na kraju drame, s obzirom na emocionalnu prazninu koju osjećaju Elektra i Oresto nakon počinjenih ubojstava, Klitemnestrina braća bogovi pojavljuju se kako bi razriješili dramu – Oresto biva poslan u Atenu, a Elektri je naređeno da se uda za Pilada, Orestova prijatelja, čime ih spašavaju od mogućih posljedica počinjenih zlodjela: „Tko pobožnost vazda i pravicu voli/ Za svega života, iz nevolje teške/ Mi izbavit ćemo, istrći njega.“ (Euripid, 2004: 295).

Tek interpretacijom i psihoanalizom lika prepoznajemo koliko je *Elektra* utjecala na razvoj psihološke drame i stavljanje unutarnjeg svijeta lika i psihičkog sukoba u centar dramske radnje. Dakako, ustupila je put stvaranju ženskih arhetipova u drami – žena je u drami ili demonizirana ili divinizirana – samosvjesne žene su amoralne, okrutne, zle, lude jer aktivno iskorištavaju svoju poziciju moći, ne sudjeluju pasivno u društvenim uređenjima i suprotstavljaju se nametnutim patrijarhalnim obrascima. Muškarcima se ovakve karakteristike opraštaju, štoviše zbog toga ih se čak i romantizira. Euripidova *Elektra*, pogotovo Elektrin svršetak, pokazuje da žena ne mora uvijek snositi teške posljedice svojih postupaka ako se njoj čine ispravnima – žena ne mora uvijek biti kažnjena zbog svojih djela (koja je, u Elektrinom slučaju, počinila upravo zbog vanjskih utjecaja koji su ju kreirali kao osobu) bez obzira kakvi bili, nešto što će muški autori često zanemariti u korist svojih muških likova.

5. Josip Kozarac, Tena

Kozarčeva *Tena* pripada književnom razdoblju hrvatskog realizma koji se uobičajeno obrađuje u trećim razredima srednje škole, tako da ćemo se u ovome radu baviti dvama književnim djelima koja pripadaju razdoblju realizma: *Tena* kao predstavnik hrvatskog realizma te *Madame Bovary* kao predstavnik francuskog realizma.

Književnost hrvatskog realizma jest socijalno angažirana, odraz hrvatskog društva i stvarnosti 19. stoljeća. Tematika realizma fokusirana je na nacionalno pitanje, socijalnu stvarnost, propast hrvatskog društva, moralni pad tradicionalnih vrijednosti i odnos selo-grad.

Josip Kozarac je u hrvatskoj književnosti poznat upravo po svojoj tendenciji inkorporiranja socijalne tematike, pogotovo o svojoj rodnoj Slavoniji, kroz šaroliku lepezu likova – propast sela, moralno propadanje likova, mijenjanje društvenih (patrijarhalnih) konvencija su samo neke od tema kojima se bavi njegov književni rad.

Razdoblje realizma obilježeno je romanima, ali Kozarčeva literarna snaga najviše dolazi do izražaja u njegovim novelama. Kozarac je ujedno i jedan od prvih modernijih pisaca koji se intenzivno zanimao za ženske likove. To ne znači da prije Kozarca u hrvatskoj književnosti nije bilo ženskih protagonistica (prisjetimo se samo nekih od njih – Judite, Teute, Branke) već da se intenzivno zanima za sve aspekte ženskih problema: položaj žene u braku i društvu, prihvaćanje ženskosti, moralna propadanja, ljepota. Krešimir Nemec dodaje kako su Kozarčeve

„simpatije na strani snažnih osobnosti; njima je sklon oprostiti i kada prekrše moralne kodekse.“ (Nemec, 1997: 20), što je očito na primjeru Tene.

Drugo bitno obilježje Kozarčevih djela jest, kako to Nemec naziva, dualizam odnosno borba dva koncepta: lirsko i epsko, duhovno i tjelesno, srce i um, ali je umjesto suprotstavljanja tih dvaju koncepata „težio pomirenju i ravnoteži tih krajnosti“ (Nemec, 1997: 9).

Gotovo sva navedena obilježja Kozarčeva izričaja nalazimo u *Teni*. Novela počinje u nastavcima izlaziti u novinama „Dom i svijet“ 1894. godine, a prvo cjelovito izdanje izlazi iste godine u nakladi „Knjižare L. Hartmana“. Nakon toga često izlazi u istome izdanju s drugim Kozarčevim novelama (Kozarac, 1997: 24-25).

5.1. Književna i psihoanalitička interpretacija Tene

Kompozicijski, novela je podijeljena na 4 dijela. U prvom dijelu novele pratimo Tenin odgoj i odnose u njezinoj obitelji, kao i socijalne promjene u selu dolaskom stranih vojnika. Pojavom vodnika Jaroslava Beraneka, promatramo Tenin psihološki svijet i buđenje njezine ženskosti.

U drugom dijelu pratimo Teninu buntovnost, probuđenu seksualnost i društvene okolnosti bivanja ženom toga doba kroz Tenin odnos sa strancem Leonom.

U trećem dijelu, nakon Leonova odlaska, do izražaja dolazi Tenin nagon za opstankom kroz dva različita odnosa sa dva seoska muškarca, a u četvrtom se dijelu opisuje Tenino fizičko i psihičko propadanje kao posljedica njezinih kršenja društvenih normi.

Kroz sva četiri dijela proteže se Kozarčev dualizam: istovremeno pratimo Teninu psihu u kontrastu sa socijalnim događanjima. Tenin moralni pad popraćen je i kolektivnim moralnim propadanjem seoske zajednice, ali ćemo se u ovome radu usredotočiti na psihološki aspekt lika.

Kozarac novelu otvara dugim uvodnim paragrafom u kojem opisuje Tenin izgled što navješćuje ton i tematiku cijele novele:

> Takova nerazvijena, nije se u prvi čas nikom osobito sviđala; nu tko ju je pomnije promotrio, vidio je, da joj je lice pravilno u svakom potezu, nos ravan i sitan, čelo slično srpu, istom se počelo u gornjoj polovici bjelasati, dolnji dio lica pružio se ponešto u duljinu i tek se počeo zaobljivati, nijedna kost, nijedna crta nije mutila nježnog, pravilnog sklada cielog obličja. Nu lice bilo još mrtvo, bez oživljujućeg daha; samo mrke sjajne oči kao da su prerano sazorjele, poput mirisa u poluzelene voćike, te odavale, da će one pravilne crte, dok se izpune, dok se izravnaju i ožive

bojom prve mladosti, stvoriti ljepotu, kakovom narav zna uresiti samo riedke žene. (Kozarac, 1997: 100)

Opis Tene služi kao uvod u njezin prijelaz iz djevojčice u ženu na pragu šesnaeste godine života, ali nam simbolički ukazuje i na Tenin karakter. Ona je nekoliko puta opisana kao hladna, baš kao i njezino lice u ovome paragrafu. Tenina hladnoća jasno je vidljiva pri majčinoj smrti – s obzirom da je jedina majčina svrha u životu bila da odgaja Tenu na način da se uda, Tena je nakon njezine smrti osjećala olakšanje i potpunu slobodu, s obzirom da otac nije sudjelovao u odgoju svojeg djeteta – ta uloga u Kozarčevo doba počiva isključivo na majci.

U psihoanalitičkom kontekstu, majka je Tenu odgajala kao svoju dvojnicu, odnosno kao produžetak vlastita života kako to Chodorow (prema Elliott, 2012: 219) objašnjava, čime Tena nikako nije mogla doseći svoj potencijal kao pojedinca niti ostvariti autonomiju od majke. Prilika za to pružila joj se tek majčinom smrću. Naime, Tenina je majka na Tenu prenijela sve patrijarhalne vrijednosti koje je ona pak naslijedila od svoje majke čime se zapravo poručuje da se u tadašnjem društvu djevojke odgajaju jedino kako bi bile spremne za udaju i bračni život: „Tena kao da do sada nije ni mislila svojom glavom, ni ćutila svojim srdcem; vođa njezin, pokojna mati, zastirala je svojom osobom, svojom naukom cio put pred njome, te ona od cieloga svieta nije ništa ni vidjela, ni čula doli jedine svoje matere.“ (Kozarac, 1997: 103)

S obzirom na manjak ženske majčinske figure u svojem životu, Tena se okreće muškim bihevioralnim obrascima koje upija kroz ponašanje oca (koja je djelomično i naslijedila od njega) i seoskih muškaraca i odbacuje tipično ženske bihevioralne koncepte – počinje primjećivati i upotrebljavati svoju seksualnost na način na koji je to dozvoljeno muškarcima. Tenina ljepota već je sada bila općepoznata u cijelome selu te je bilo vrijeme da se uda – Tenino buntovništvo započinje kada se odbija udati za bilo kojeg od prosaca. Umjesto toga, na tragu svoje novootkrivene slobode, Tena baca oko na vodnika Jaroslava Beraneka koji uzvraća njezine, zapravo u tome trenutku još dječje, osjećaje zaljubljenosti: „U toj sreći ona kao da je zaboravila na svoju osobu, ona nije ni opazila, da se je razvila u savršenu ljepotu, da je iz njenog lica blistao čar proljetne prirode, da je cielo njezino tielo odisalo mirisni, bujnim životom popout razcvjetalog ružina grma.“ (Kozarac, 1997: 105).

Seksualne konotacije su neizbježne, tim više što proljeće – simbol buđenja – ovdje predstavlja Tenino seksualno buđenje kroz metaforu cvijeta.

S obzirom na propadanje seoskih zadruga, u selo počinju dolaziti razni trgovci i stranci među kojima je i Leon. Leon pri dolasku odmah primjećuje Tenu i poziva ju, uz mnoge druge

djevojke, na zabavu u svoju kuću. Međutim, Tenina arogancija spram njezine ljepote već je uzela maha te ona odbija sve dok ju otac ne natjera na odlazak. Tena biva općinjena svom raskoši njegova doma te počinje dolaziti svaki dan kako bi uživala u svim bogatstvima koje joj njegov dom i društvo nude: „Ona je imala štogod joj je srce zaiskalo, ona se nosila kao nijedna djevojka u selu […] Ona nije znala, što su dani, što li su noći, ona je samo za onaj časak večeri, kada se je obukla što je znala ljepše, te pošla k Leonu; ona je samo znala za one razkalašene časove, kada je stupila u njegove tople mirisave sobe […]“ (Kozarac, 1997: 110).

Ako je Elektrom upravljao Thanatos kao destruktivni nagon, Tenom upravlja Eros kao seksualni, hedonistički nagon koji služi isključivo stvaranju potpune ugode – u ovome trenutku njezina života to joj pruža Leonova pažnja i neobuzdane zabave.

Tenina i Leonova veza isključivo je veza iz koristi – Leon prema njoj gaji samo seksualne osjećaje, a ona od njega dobiva pažnju – sve ono što nije imala tijekom godina odrastanja uz majku i oca.

Tenino ponašanje je obrambeni mehanizam protiv patrijarhalnih vrijednosti, ali i čin bunta protiv mrtve majke i neprisutnog oca: „Jednom samo čovjeku pripadati, gdje joj se toliki nude, činilo joj se nepravedno.“ (Kozarac, 1997: 112).

Leonovim odlaskom Tena gubi prihode i uzdržavanje od strane muškarca, ali i svu pažnju koju joj je Leonov način života davao te je sada primorana brinuti se sama za sebe i potražiti izvore ugode i zadovoljstva drugdje. Tena odbija sudjelovati u bilo kakvim kućanskim poslovima i brizi za oca jer je sada svjesna da je ona iznad svih u selu – zbog svoje ljepote postala je arogantna i bahata – introjicirala je imaginativna viđenja sebe kroz druge, posebice Leona, tako da sada odbija sudjelovati u društvenoj hijerarhiji, ponajprije jer je navikla na raskošan stil života.

Prema Elliottu i Kovelu (Elliott, 2012: 109), Tena ima narcističke tendencije: „Zapravo se narcistički karakter prema drugim ljudima najbolje može odnositi kada su ti drugi oni koji mu priskrbljuju divljenje i priznanje. […] Narcističko trajno traženje pohvale i uvučenost u tričave zaokupljenosti obrana je od bolno slabog i krhkog osjećaja sebstva.“, a to djelomično potvrđuje možda i najbitniji citat za razumijevanje Tenina lika i sebstva:

> Njoj je bilo dosadno, strašno dosadno. […] Nešto joj je manjkalo, nešto ju je gonilo od kuće, – ali kamo da pođe? To nije bila ona bol, koju je osjećala poslje vodnikova odlazka; ona bol tražila je samoću, ona je i bez njega živila i razgovarala s njime, ali sada joj je bilo posve drugačije. Onda, kada si je živo predstavila vodnika i njegovu ljubav, prostrujala joj srdcem blaga milina, te joj se oko orosilo i u duši joj

> odlanulo; a sada, kada se sjeti časova u Leonovih sobah, stegne ju nekakva muka, koja se sve pomalo pretvara u srčbu, pakost, te njoj umjesto da suze kanu, bukne u srdcu, da bi sve oko sebe raztrgala. Onda je izgubila slasti nebeske, a sada slasti zemaljske. (Kozarac, 1997: 119)

Jedino što je Tena ikad imala i znala da vrijedi jest upravo utjecaj koji njezina ljepota ima na sve oko nje. Ali sada, kada je ostala i bez vodnika i bez Leona, bez divljenja i pohvala, ne zna kako ostvariti sebe kao pojedinca u društvu. Tenu svi promatraju kroz leće seksualiziranog objekta i sada kada jedina njezina vrijednost nije iskoristiva, ne zna što joj je činiti. Sada je tek vidljivo da je Tenino buntovništvo nastalo kao rezultat vodnikova odlaska, jedinog kojeg je od svih njih voljela. Ali s obzirom da se pomirila s činjenicom da se on ne vraća, kao i Leon, ona ostaje prazna, bijesna i ljuta, prvo jer je izgubila iskrenu sreću, a drugo jer je izgubila materijalnu sigurnost.

Matijašević (2016: 179) obrazlaže kako u nedostatku objekta za kojim se žudi, u Teninom slučaju muške pažnje i ljubavi, žudnja sama po sebi postaje žudnjom. Tenina je praznina „stanje u kojem priznajemo odsutnost u našim životima nečega za što znamo da ima postoji i ima oblik. Priznajući prazninu priznajemo i puninu života koji nam izmiče.“.

U nadi da ponovno pronađe onu nagonsku ugodu, Tenin se Eros sad uobličuje kao nagon za samoočuvanjem: Tena odlučuje zavesti dva seoska muškarca, Jozu i Gjorgja kako bi financijski, i duševno, bila zadovoljena: „Joza će me hraniti, a Gjorgje će mi novaca davati!“ (Kozarac, 1997: 120).

Tena ni ne pomišlja na mogućnost odbijanja s njihove strane jer je ona ipak san svakog seoskog muškarca. Prema klajnovskoj teoriji, Tena projicira svoje nesvjesne žudnje i želje, kao i negativne emocije na vanjske objekte, u ovome slučaju muškarce koji će ju opskrbljivati što će zauzvrat osigurati validaciju njezinih nesvjesnih žudnji.

Tena je nesvjesna mržnje koju njihove žene osjećaju prema njoj upravo zbog svog nerazumijevanja društvenih normi, stoga čak i prijateljuje s njihovim ženama. Ipak, ženska solidarnost u hrvatskom selu ne postoji, te joj se osvećuju što rezultira Teninim fizičkim propadanjem: ona gubi ono što smatra svojom jedinom vrijednosti, ljepotu, a samim time gubi i muškarce, a zauzvrat dobiva osudu društva.

Patrijarhalno društvo odgaja žene tako da mrze druge žene; žene su uvijek suparnice čak i kada među njima postoji privrženost. S druge strane, muškarcima ne samo da se opraštaju

njihovi seksualni pothvati već se i slave, što je više nego vidljivo na primjeru Joze i Gjorgja koji su, iako su „dijelili“ Tenu ostali prijatelji.

Tena se pokušala oduprijeti društvenim normama svoga vremena, ali ipak nije uspjela. Ono što je uspjela jest spoznati da u životu postoje stvari koje su bitnije od ljepote, te da njezina ljepota nije jedina vrijedna stvar koju posjeduje – jedini koji je vidio kroz njezinu fasadu jest vodnik koji se naposljetku vraća (osakaćen jer je ostao bez ruke – ako je žena osakaćena, mora biti i muškarac; u suprotnom, prema društvenim kodovima, ne bi mogao biti sa nelijepom ženom, a ovo ih povezuje na dubljoj razini), a samim time njih dvoje ponovno ulaze u lanac društvene hijerarhije odnosno prihvaćaju društvene norme koje su im nametnute.

Kozarčeva briljantnost leži i u činjenici da novelu otvara fizičkim opisom Tene, a zatvara Teninim emocionalnim stanjem – kao što Tena spoznaje da ljepota ipak nije sve, tako se i njezine unutarnje misli okreću sve više prema emocionalnom aspektu, a ne vanjskom izgledu.

Kozarac tako ne kažnjava svoj ženski lik, kao što rade mnogi muški autori, već joj oprašta i nudi priliku za popravak; jasno je da su Tenina osobnost i ponašanje rezultat njezina okruženja – Tena je jednostavno žrtva svoga vremena i zbog toga ne bi trebala biti kažnjena.

6. Gustave Flaubert, Madame Bovary

Hrvatskom je realizmu prethodilo razdoblje romantizma koji se djelomično razlikovao od svjetskog romantizma s obzirom na hrvatske društvene, kulturne i političke okolnosti što se pak prelilo u razdoblje hrvatskog realizma – kao što smo vidjeli na primjeru *Tene*, hrvatski je realistički roman obilježen kontrastima selo-grad, kolektivnim padom morala, društvenim promjenama, obrazovanjem pojedinca itd.

Poetička nakana svjetskog realizma, u koji se s obzirom na stil i teme uklapa i naš realizam, jest prikaz pojedinca u krugu obitelji i društva kojem pripada kroz postupke naracije kojima upoznajemo karakter kroz njegove postupke prema vanjskom svijetu i događajima koji ga okružuju. Realizam obuhvaća prikaz, odnosno oponašanje zbilje na takav način da „omogući određene spoznaje, da uzima teme uglavnom iz svakidašnjeg života, da podjednako tako bira obične ljude za likove, a što se tiče književne tehnike i književnih vrsta visoko cijeni prozni

izraz bez pretjeranog ukrašavanja, i opsežan roman drži reprezentativnom književnom vrstom […]“ (Solar, 2003: 223).

Sve navedene karakteristike realizma nalazimo u Flaubertovu romanu *Madame Bovary*. Flaubert doduše stremi poetskijem izrazu nego što je uobičajeno u realizmu, stoga ga možemo smatrati i ključnim autorom prema prijelazu u modernizam. Roman obuhvaća temu iz svakidašnjeg života – bračni život s naglaskom na unutarnje stanje jednog od supružnika, u ovome slučaju Emme; obični ljudi u romanu jesu Emma, njezin suprug, liječnik Charles Leon, budući odvjetnik, ljekarnik, Emmin otac itd.

Kada bismo detaljnije morali odrediti roman *Madame Bovary*, rekli bismo da je to psihološki roman. Većim dijelom naglasak je na psihičkom svijetu i sebstvu glavne junakinje, ali s obzirom na vrstu pripovjedača (pouzdani tj. sveznajući) dobivamo uvid i u misli i osjećaje drugih likova.

Solar (2003: 232) smatra kako je upravo ovaj Flaubertov roman pravi uzorak romana realizma.

Iz romana se razvio kulturni pojam bovarizam koji predstavlja stanje melankolične težnje u nastojanju da postanemo nešto bolje nego za što smo predodređeni – koji se uvriježio u jezičnim kulturama i naširoko je poznat, a sve zahvaljujući popularnosti i poistovjećivanju s glavnom junakinjom Emmom. Romantizam nam je dao bajronizam i *weltschmerz*, a realizam nam je dao bovarizam.

6.1. Književna i psihoanalitička interpretacija Madame Bovary

Slično kao i u *Teni*, roman je podijeljen na 3 glavna dijela. U prvom dijelu upoznajemo Emmu, njezine navike, snove, razmišljanja te očekivanja od braka u koji ubrzo stupa s Charlesom Bovaryjem. U drugome dijelu pratimo Emmin psihički sukob i bračne nevjere s dva različita muškarca, a u trećem dijelu pratimo posljedice Emminih djela i njezinu psihičku propast.

Madame Bovary je roman lika – roman o ženi. Svi elementi romana povezani su i utječu na njezin lik. S time na umu, zanimljivo je kako roman započinje likom Charlesa Bovaryja: „Bijasmo na nastavi kadli uđe ravnatelj, a za njim jedan *novi đak* u građanskome odijelu i školski podvornik noseći veliku klupu.“ (Flaubert, 2017: 9).

S obzirom da je pripovjedač sveznajući, i uzimajući u obzir karakteristike realističkog pripovjedača, otvaranje romana detaljnim prikazom Charlesova djetinjstva, obrazovanja i općenito života do trenutka upoznavanja Emme, sugerira duboku kulturnu uvriježenost muške perspektive i muškaraca kao prvog spola. Iako je Emma središnji lik romana, njezin je početak i život u sjeni muškog lika. Prva tri poglavlja stvaraju dojam da je ovaj roman lika o Charlesu, iako on tijekom odvijanja radnje postane sporedni lik. Sličan detalj ponavlja se na samom kraju romana koji završava, također, sa sporednim likom – apotekarom Homaisom: „Od Bovaryjeve su se smrti u Yonvilleu izredala tri liječnika, no nijedan se nije uspio održati, jer ih je gospodin Homais odmah rastjerao. Sam pak ima silnu klijentelu, vlasti ga štede, a javno mišljenje štiti. Nedavno je dobio i križ Legije časti.“ (Flaubert, 2017: 352). Zadnja rečenica romana o ženi je rečenica o sporednome liku.

Emmin je lik doslovno i figurativno okružen i zaokružen muškim životima, te se njihovi uspjesi (u apotekarevom slučaju manipulacija i težnja za validacijom) nagrađuju, dok Emma, iz sličnih razloga, biva kažnjena. Cijeli je njezin život određen (i podređen) muškim likovima. Roman u čijem je središtu lik žene, cijeli njezin psihološki svijet i život, određen je muškom perspektivom. Tome u prilog ide i činjenica da su u romanu prisutne tri gospođe Bovary: Charlesova majka, Charlesova prva supruga i Emma, čime naslov romana upućuje da je Charles taj koji je u središtu i okružen ženama – ženski su likovi dodatak muškim likovima. Da je ovo zaista roman o ženi kojom ne upravlja patrijarhalni sustav i muškarci kojima je okružena, naslov bi glasio *Emma Bovary*. Ali ovaj je roman djelo muškog autora, koji, iako je poimao žensku psihologiju, nije mogao u potpunosti odvojiti svoj ženski lik od muškog utjecaja.

Ono što je Emmu obilježilo jest njezin boravak u samostanu u kojem je čitala romantične i pustolovne romane koji su obilježili njezinu psihu u najvećoj mjeri. Stvorila je velika očekivanja od ljubavi i života što je u njoj tijekom cijeloga njezinoga kratkoga života prouzročilo melankoliju, depresiju i nezadovoljstvo:

> […] a starijima krišom posuđivala kakav roman što ga je uvijek imala u džepu na pregači, a iz kojih je naša draga gospođica u predahu od posla i sama gutala cijela poglavlja. Sve tu bijaše puno ljubavnih dogodovština, ljubavnika i ljubovca, progonjenih gospi što padaju u nesvijest u osamljenim paviljonima, poštanskih kočijaša koji pogibaju kod svake postaje, konja koji na svakoj stranici crkavaju od napora, mrklih šuma, ljubavnih jada, prisega, jecaja, suza i cjelova […] (Flaubert, 2017: 43)

Emma, dakle, pod utjecajem romana, žudi za istim takvim životima, a kada to ne dobiva u svojemu braku postane razočarana, ogorčena, melankolična i prazna: „Prije udaje Emma je

vjerovala da u sebi osjeća ljubav, no kako sreća koja je trebala iz te ljubavi proisteći nije dolazila, mora da se prevarila, mišljaše. Pa nastojaše doznati što se u životu zapravo podrazumijeva pod riječima *sreća, strast* i *opijenost* koje joj se u knjigama bijahu učinile tako lijepe.“ (Flaubert, 2017: 40).

Elliott (2012: 60) objašnjava kako su Emmine fantazije utjeha zbog uskrate, u ovome slučaju ljubavi, ili onoga što ona smatra pod tim pojmom.

Charles Bovary je više nego dobar muž, ali ne ispunjuje njezina očekivanja koja je sama sebi postavila. S vremenom, Emma i Charles padaju u rutinu koja je sastavni dio svakog braka: zna se tko je, kada i gdje tijekom dana, vrijeme večere je uvijek isto, noćni rituali su isti. Međutim, Emma očekuje neki događaj, nešto što će u njoj probuditi jače osjećaje; ona želi pustolovinu.

Piskač (Bušljeta, Piskač, 2018: 33) tvrdi da njezini čitateljski izbori utječu na njezine životne izbore, pa tako bira osobe koje razumiju nju, odnosno razumiju ono o čemu ona govori i mašta, i koji razumiju književnost koju čita, a to su pustolovine, ljubavnici, senzualnost.

Emma zapravo nije izabrala Charlesa; bio je jedini koji joj je ponudio brak i ona je pristala – smatrala je da je će joj brak donijeti kakvu književnu romansu o kojima čita i da će to tek biti početak, ali se događa suprotno i Emma polako pada u depresiju:

> Sada će ti dani tako prolaziti jedan za drugim, uvijek isti, bezbrojni, ništa joj ne donoseći! U životima je drugih ljudi, koliko god jednolični bili, bilo bar izgleda za neki događaj. Jedan doživljaj kadšto sa sobom nosi bezbroj preokreta i cijela se slika mijenja. No, njoj se ništa ne događaše, valjda je Bog tako htio! Budućnost bijaše poput mračnog hodnika s čvrsto zatvorenim vratima na drugom kraju. (Flaubert, 2017: 67)

Matijašević (2016: 181) djelomično potvrđuje Emmino depresivno stanje tvrdeći da se „javlja […] kompenzacijska potreba za velikim događajima, psihološki jakim senzacijama, jakim afektima, povišenim, euforičnim stanjima, želja da intenzivno osjećamo i doživljavamo […]“.

Emma eventualno dobije takav događaj Leonovim dolaskom u grad. Iako se u ovoj fazi nisu upustili u aferu, jasno je da s obje strane postoji zanimanje i privlačnost prema drugome: „[…] osjećahu kako ih oboje obuzima ista čežnja; bijaše to nalik na šapat duše, dubok i stalan, što se izdizaše nad šaptom njihovih glasova. Zatečeni začuđenošću nad tom novom slašću, i ne

pomišljahu na to da progovore o tome osjećaju niti da mu otkriju uzrok.“ (Flaubert, 2017: 100-101).

Nakon Leonova odlaska, Emma ponovno pada u depresivno stanje koje pokušava ublažiti kupovanjem odjeće, pokućstva, časopisa i sličnih stvari – to joj postaje obrambeni mehanizam od osjećaja s kojima se ne želi suočiti i na koje ne želi misliti, stoga svoju pažnju usmjerava na trivijalne stvari.

Ubrzo nakon Leona, u selu se pojavljuje Rodolphe koji ju pri prvom pogledu na nju odluči zavesti. Rodolphe ju zavodi iskorištavajući sve njezine slabosti – igra igru sedukcije i „dobiva“ je u situaciji iz koje se ona ne može izvući: govori joj sve ono što junaci govore svojim ljubavnicama u njezinim romanima pri čemu ona primjećuje da su njih dvoje isti. Naravno, Rodolpheu je samo dosadno u gradiću, te kroz njegove misli saznajemo da će je se riješiti čim primijeti da mu je dojadila.

Emma, izmanipulirana od strane Rodolphea, ne razumije ozbiljnost situacije jer napokon sada, nakon toliko vremena, osjeća istu strast i uzbuđenje koju osjećaju njezine književne heroine: „Sjeti se tada junakinja iz knjiga koje bijaše pročitala i lirska legija svih tih preljubnica stade u njezinu sjećanju pjevati sestrinskim glasom koji je očaravaše. Kao da, promatrajući se u liku ljubavnice za kojim je nekoć toliko hlepila, i sama postajaše istinskih dijelom tih maštanja i ostvarivaše dugotrajno sanjarenje iz mladenačkih dana.“ (Flaubert, 2017: 167).

Piskač (Bušljeta, Piskač, 2018: 35) objašnjava kako je Emma žudjela za ljubavlju, a Rodolphe je to iskoristio tako što ju je zaveo onako kako je sanjala da će jednoga dana biti zavedena – postala je ono što je čitala.

Kada ju Rodolphe ostavlja, Emma ponovno ulazi u isti krug iz kojeg se nikako ne može izvući (osim smrću što se na kraju i ostvaruje): prvo žudi, zatim dobiva mrvice onoga o čemu sanjari, zatim joj se to oduzima, pada u depresiju jer se ne može suočiti sa svojom stvarnošću u kojoj živi, počinje se mahnito baviti trivijalnim stvarima, ponovno joj se ostvare želje i tako unedogled. Naravno, svakim novim krugom, Emma postaje hrabrija i željna većih stvari, tako da je i njezin psihički pad svaki put sve gori.

Ovaj put sve svoje negativne emocije iskaljuje na Charlesa, mahnito kupuje stvari, ulazi u dugove. Ovaj put u aferi s Leonom, Emma se odvažuje na riskantne poteze – ide čak toliko daleko da manipulira Charlesa da joj plati sate klavira kako bi svaki tjedan viđala Leona. S

obzirom da je sad puno sretnija i zadovoljnija, ne misli previše na išta drugo osim na svaki nadolazeći tjedan tako da zanemaruje kućanstvo, kćer, Charlesa, a dugovi joj se samo broje.

S obzirom da nikad zapravo nije osjetila pravu ljubav, iako misli da jest (Charles ju ne razumije, Rodolphe ju je manipulirao), Emma počinje oponašati svoje romantične junakinje jer zapravo ne zna i ne razumije kako život u stvarnome svijetu funkcionira: „Bijaše ona dragana iz svakoga romana, junakinja svake drame, neodređena *ona* iz svake zbirke pjesama.“ (Flaubert, 2017: 269).

Toliko se unijela u vlastitu kreiranu fantaziju da čak počinje svjesno lagati i kreirati cijele lažne scenarije samo kako bi mogla nastaviti aferu s Leonom.

Međutim, kako se dugovi prikupljaju i na nju se vrši pritisak, a prijeti joj i prekid veze s Leonom, Emma postaje sve anksioznija: toliko se unijela u svoju fantaziju da više ne može percipirati normalan život niti živjeti u njemu – njezine emocionalne visine koje stječe vezom s Leonom su zaista visoke, njezini emocionalni padovi su padovi u tjeskobu i depresiju iz koje se ne može izvući – za njezin je identitet prekasno. Emma nema druge opcije nego okončati život. S obzirom da su ju knjige toliko oblikovale, više nego bilo koji drugi vanjski utjecaj, Emma završava poput svojih junakinja:

> Hvataše je ludilo, uplaši se i uspije se pribrati, istina, nekako smućeno, jer se nipošto nije sjećala uzroka svojemu strašnom stanju, to jest nevolje s novcem. Patila je samo zbog svoje ljubavi i pri sjećanju na nju osjećala je da je duša ostavlja, baš kao što ranjenici, boreći se sa smrću, osjećaju kako im život istječe kroz ranu što krvari. […] Vlastiti joj se položaj tada ukaza poput kakva bezdana. (Flaubert, 2017: 316)

Solar (2003: 233-234) zaključuje kako Emma, u nemogućnosti života u realnom svijetu, postaje prijestupnicom, a isto tako, zbog društvenih, patrijarhalnih okolnosti u kojima je živjela ne može izaći iz kruga u kojem se nalazi, stoga biva kažnjena, odnosno kažnjava samu sebe smrću jer je „pojedinac […] uvijek gubitnik“ kada se nađe u sukobu sa svojom društvenom okolinom.

Jasno je da Emmom upravlja nagon, i prije svega, žudnja. Emmom, kao i Tenom, upravlja Eros. Emma je fokusirana isključivo na svoju vlastitu ugodu, zanemarujući pritom druge aspekte svojega života što je, prema psihoanalitičkom gledištu, na tragu narcizma. Narcizam je, prema Kovelu (prema Elliott, 2012: 108-109), „fiksiranje žudnje u sebstvu koje utemeljuje temeljno psihičko funkcioniranje i samopoštovanje.“, međutim pretjerani narcizam dovodi do otuđenosti od samoga sebe, kao što je slučaj kod Emme. Nadalje, taj je narcistički

lik lišen emocionalnih veza s drugima i nastanjuje svijet „u kojem su osobe i objekti razdvojeni.“.

Emmine veze njoj djeluju kao emocije: ljubav, strast, zanos, ali u stvarnosti sve što ona čini, čini isključivo zbog vlastite ugode. Objekte koji bi mogli utjecati na nju, ona je razdvojila – muž, dijete, okolina. Emma nastanjuje dva svijeta: svoj imaginaran svijet koji je postao djelomično stvaran kroz njezine afere, i svijet u kojem zaista živi.

Njezine fantazije su zapravo obrana od njezinog slabog sebstva koje na kraju biva uništeno upravo zato jer nije mogla podnijeti svoje depresivne osjećaje (Elliott, 2012: 109). Zato je uvijek bježala od njih kroz ljubavnike, kupovanje, čitanje.

Kao i kod Tene, Emmi je dosadno te ona svoje ljubavnike doživljava kao posao. S obzirom da ni sama nema posao, što djelomično možemo pripisati kulturnim obrascima njezinog vremena, ona je ukalupljena u ulogu majke i supruge koju ne želi ispunjavati. Emminoj bi melankoliji pomogla neka vrsta aktivnosti (koja ne uključuje šoping i ljubavnike), ali njezin je narcizam usmjeren samo na kratkotrajno ispunjenje vlastitog zadovoljstva i konstantna izmjena jedne ovisnosti drugom.

Christopher Lasch pojašnjava kako „narcizam uvodi u igru pretjeranu idealizaciju objekta kao obranu protiv djetinjastog bijesa.“ (prema Elliott, 2012: 112).

I zaista, Emmino idealizirano poimanje ljubavi brani je od njezinih negativnih emocija i djetinjastog ponašanja koje možemo vidjeti kroz situacije u kojima je Rodolphe napušta, a Leon kasni na sastanak. Za Emmin su lik bitni bijes i djetinjasto ponašanje koje svako malo pokazuje, što upućuje na potpunu nemogućnost prihvaćanja zbilje i veličanje fantazija „kojima se koristi u nadi da će se vratiti u stanje imaginarnog samojedinstva“ (Elliott, 2012: 112).

S druge strane, Emmin objekt žudnje – ljubav – postaje dio njezinog *ega* jer se ona poistovjećuje s objektom (ljubav kao u romanima) u nemogućnosti identificiranja onoga što gubi (sebstvo, mentalno zdravlje). U nemogućnosti je to identificirati jer je to u njezinom podsvjesnom tako da Emma zapravo ne žudi za ljubavlju već žudi za samom žudnjom (Matijašević, 2016: 179).

Da se spasi od svojih depresivnih osjećaja i monotonosti svojega života, Emma svoju žudnju za žudnjom pretvara u žudnju za romantičnom ljubavi. Kada njezinoj psihi taj stalni ciklus žudnje, dobivanja, gubljenja, depresije, anksioznosti postane presnažan, Emma shvaća

da je jedini izlaz smrt: „ – Ah, smrt je prava sitnica! – mišljaše ona. – Zaspat ću i sve će biti gotovo!“ (Flaubert, 2017: 318).

U čemu je, dakle, tajna popularnosti Emme Bovary? Flaubert je napisao univerzalno ljudsko iskustvo i napisao ga je kroz ženu. Zanemarimo li ljubavnike, brak, dijete, društvene okolnosti – sve ono što je dodatno potenciralo njezinu slabu psihu – sve to na stranu, a uzimajući u obzir samo njezina emocionalna iskustva, Emma je oličenje svakog čovjeka, svake žene kroz svako razdoblje povijesti. Flaubert je kroz Emmu opisao univerzalno čovjekovo iskustvo – žudnja i težnja za nečim boljim i većim i sretnijim – i zato svatko pa i sam Flaubert, može reći već svima poznatu rečenicu „Emma Bovary, to sam ja!“.

7. Miroslav Krleža, Gospoda Glembajevi

Svaka književna epoha koja se obrađuje u nastavi književnosti ima svoju vodeću književnu vrstu koja je zastupljenija od drugih: hrvatski je romantizam obilježen poezijom, u hrvatskom i svjetskom realizmu to je roman, a u hrvatskoj avangardi to je drama pogotovo usporedimo li popise lektira koji uključuju djela romantizma, realizma i avangarde (2020, Popis lektira za gimnazije).

Ponajviše tu možemo govoriti o psihološkoj drami čiji je najbitniji predstavnik u hrvatskoj književnosti Miroslav Krleža.

Pod utjecajem dramatičara kao što su Strindberg i Ibsen, Krleža stvara svoj psihološki najkompleksniji dramski ciklus – glembajevski ciklus. Glembajevski ciklus uključuje tri drame, *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*, te 11 proznih fragmenata koji su ključni pri interpretaciji i razumijevanju glembajevskih drama. *Glembajevi* i *Agonija* objavljeni su 1928. godine, a *Leda* je uslijedila 1932. godine (Senker, 2012: 7-9).

Što se tiče nastave književnosti, Krleža je jedan od najzastupljenijih autora koji se obrađuju. Njegov roman *Povratak Filipa Latinovicza* lektira je u gotovo svim srednjim školama, a u sklopu nastave obrađuje se i Krležina poezija, novelistika (*Hrvatski bog Mars*) i ekspresionističke drame, kao i psihološke od kojih je i obavezno lektirno djelo psihološka drama *Gospoda Glembajevi* – možda najznačajnija i najizvođenija hrvatska drama.

Popularnosti *Glembajeva* zasigurno je doprinio Krležin karakterističan stil pisanja, široka lepeza kompleksnih dramskih lica, socijalni komentar društva njegova doba, a ponajprije njegova sposobnost razumijevanja psihologije likova.

Krležina drama slijedi klasičnu dramsku strukturu i trojno jedinstvo drame: 1. čin je najava sukoba i pozadina likova, 2. čin je dramski sukob oca i sina, 3. je čin u službi dramskog raspleta i sukoba Leonea i barunice Castelli; cijela drama odvija se u jednoj noći ljeta 1913. od 1 do 5 ujutro.

U središtu je drame i ujedno poveznica svih elemenata drame Leone Glembaj, tako da se književne interpretacije *Glembajevih* uglavnom usredotočuju na Leoneov unutarnji psihički sukob. Međutim, poseban je naglasak pri Leoneovoj borbi sa samim sobom na ženskim dramskih licima koja su utjecala na njega i simbolički predstavljaju dva različita pola njegove psihe.

Tako pri interpretaciji Glembajevih pažnju moramo obratiti na barunicu Castelli i sestru Angeliku kao okidače određenih Leoneovih psihičkih stanja kroz koja prolazi tijekom drame.

Tonu drame doprinosi i skučenost prostora, kao i kratak vremenski rok odvijanja radnje pri čemu psihologija likova i njihov međusobni sukob još više dolazi do izražaja.

Kao i kod *Tene,* radnja se odvija na dvije razine: psihološkoj i socijalnoj. Kod *Tene* smo imali moralno propadanje hrvatskog sela, a u *Glembajevima* pratimo slom gradske, patricijske obitelji.

Interpretaciju ćemo usmjeriti dakle na dva oprečna ženska lika kao simbola Leonove dvopolne osobnosti.

7.1. Književna i psihoanalitička interpretacija Gospode Glembajevih

Krleža dramu otvara dugom uvodnom didaskalijom koja završava opisom Leonea Glembaja, te nam time prikazuje Leoneovo psihološko stanje u početku drame: „Figura dekadentna, plješiva i prosjeda, sa gotovo potpuno bijelom rijetkom švedskom bradom, bez brkova. U fraku, s engleskom lulom u ustima. Igra ruku i živaca oko te lule abnormalno je intenzivna.“ (Krleža, 2012: 238).

Ova didaskalija služi, ne samo kao uvid u Leoneovu psihu, već i kao uvod u Leoneov razgovor sa sestrom Angelikom kao prvim dijalogom drame.

Kroz njihov razgovor saznajemo da je sestra Angelika, rođena Beatrice, bila udana za Leoneova brata Ivana te ostala udovicom nakon njegove smrti. Kao što će kasnije mnogi komentirati, Angelika je sada promijenjena žena nakon dugih godina bivanja časnom sestrom. Već pri prvom razgovoru Leone joj pristupa s dozom poznanstva i privrženosti, ali Angelika teško prati njegovu nametljivu i superiornu struju svijesti: „Ja ne znam Leone, molim te lijepo, nemoj se naći uvrijeđen, ja ne bih htjela da te uznemirim, ali ja se poslije sinoćnjeg našeg razgovora nisam nikako mogla oteti mislima […], ja nikako nisam mogla da se otmem impresiji da ti mnogo pretjeruješ u riječima.“ (Krleža, 2012: 284).

Ovaj odlomak upućuje na nekoliko stvari: Leone već sada pokazuje znakove nervoze i tjeskobe kao i uzbuđenosti zbog ponovnog susreta s Angelikom; s druge strane je pak zanimljiv Angelikin jezični obrazac. Prvo ga moli, zatim riječima „nemoj se naći uvrijeđen“ upozorava da bi mogla reći nešto što mu se ne sviđa, što pak upućuje na činjenicu da je dobro upoznata s njegovim karakterom, ali i da je precizna i pažljiva u vokabularu koji bira; nakon toga opet naglašuje da nema zle namjere govoreći „ja ne bih htjela da te uznemirim“ što sugerira njezinu plahost i njezino odbijanje ikakve konfrontacije; na kraju se ograđuje od ikakve konfrontacije koristeći strukturu „ja nikako nisam mogla“.

Prema Čale-Feldman i Tomljenović (2012: 193) ženski dramski govor je obojan isprikama i bojažljivošću dok se govor muškoga lika temelji na opominjanju, ispitivanju, prekidanju, mijenjaju tema razgovora. Krležine didaskalije također su od presudne važnosti za razumijevanje ženskog ponašanja u drami: „Angelika se blago, neprimjetno, no ipak prilično odlučno, promatrajući slike po zidovima, udaljuje od Leonea i od njegovih riječi, u šutnji.“ (Krleža, 2012: 285-286) i zatim kasnije, „Sestra Angelika slušala je taj razgovor o svome portretu s velikim interesom, ali se diskretno povukla kad je pala riječ o njoj lično i o njenim rukama.“ (Krleža, 2012: 294).

Krleža korištenjem riječi kao što su *blago, neprimjetno, šutnja, diskretno* u kontekstu ženskog lika navješćuje već u ovome prvome činu da je Angelika oličenje arhetipa svetice, ali isto tako se naslućuje kakvu će ulogu Angelika imati u Leoneovu psihičkom padu – tihu i neprimjetnu. S obzirom da je Angelika u gotovo svim svojim scenama oličenje smirenosti i razuma, čitatelji (i gledatelji) Angeliku doživljavaju u opreci s barunicom Castelli upravo jer uprizoruje sve suprotne karakteristike. Angelika, sa svim svojim pseudointelektualnim govorima Leoneu u zadnjem činu („Vidjeti sve i znati da nemaš sposobnosti da protiv svega toga nešto učiniš, to bi bilo grozno i beznadno. Ali sve tako jasno i razumno gledati nije ni najmanje strašno.“ (Krleža, 2012: 409)) nije pomogla ni na kakav način, štoviše, u zadnjim

trenucima drame, mogla je čak i da je htjela spriječiti nasilni čin Leoneova klanja barunice, ali su njezina „qualitas occulta“, sav njezin moral i moć kao bivše Glembajice, njezin nekonfrontacijski stav, njezina pasivnost i neprimjetnost samo pridonijeli Leoneovu činu.

Krleža dramu zatvara sljedećom didaskalijom: „Angelika čitavo vrijeme stoji kao lutka u kabinetu voštanih kipova. Cvrkut ptica u zoru.“ (Krleža, 2012: 413). Ključna riječ ovdje je lutka: izgleda kao osoba, ali je neživa, pasivna, tiha, u nemogućnosti simboličkog kretanja – Angelika je samo promatrač. To je zanimljivo u kontekstu Leoneove osobnosti: Angelika predstavlja ono razumsko i duhovno u Leoneu. Ako je Leoneov razum pasivan, tih, nepokretan kao Angelika, nije nimalo čudno da je njegova glembajevska strana prevagnula.

U psihoanalitičkom smislu, zanimljiva je rasprava o Angelikinom portretu. Upravo taj portret prikazuje Angeliku onakvu kakvom Krleža u drami opisuje Castellicu: „ […] ona pođe spram svog portreta što je prikazuje u žutoj baroknoj večernjoj gali, s dubokim dekolteom i ogromnom lepezom […]“ (Krleža, 2012: 287). Kako je barunica Castelli, nasuprot Angeliki, utjelovljenje arhetipa bludnice, jezični obrazac ove didaskalije upućuje na činjenicu da je jednom prije i sama Angelika bila vrsta žene kakva je i barunica, što bi značilo da je njezina sadašnja oprava upravo fasada pod kojom skriva i zatomljuje svoje sebstvo. Angelika svoj portret uspoređuje sa zrcalnim odrazom: „Gledati svoj vlastiti portret sasvim je čudan doživljaj; kao da se čovjek gleda u čarobnom ogledalu: je li moguće da sam to zaista bila ja? Je li moguće da u životu ima distanca iz kojih čovjek samog sebe više ne prepoznaje?“ (Krleža, 2012: 289-290).

Lakanovska teoretičarka Irigaray tvrdi kako se „žensko ne definira u vlastitim terminima, nego je uvijek odraz, uzvraćanje slike ili objekt“ (prema Elliott, 2012: 247). Na temelju toga, Angelikin portret je njezino pravo sebstvo, onako kako ju vide muškarci, pogotovo Leone, dok je njezina sadašnja slika samo viđenje same sebe, odnosno njezina imaginarna slike sebe kojoj stremi. Njezina dominikanska oprava, smirenost, plahost – sve je samo fasada.

S druge strane, barunica Castelli od samog je stupanja na scenu utjelovljenje arhetipa bludnice:

> Barunica Castelli-Glembay dama je u četrdeset i petoj godini, s tako svježim tijelom i kretnjama te joj nitko ne bi dao više od trideset i pet godina. Njena je kosa gotovo potpuno sijeda i kontrast između njenih mladenačkih sjajnih očiju i svježeg obraza čini te se njena frizura pričinja bijelom, napudranom perikom. Gospođa Castelli, aparatna i duhovita dama, izgovara svoje rečenice precizno i vrlo logično, a svoj lornjon upotrebljava više iz afektacije nego zbog dalekovidnosti. Obučena je u

> svijetlu čipkastu šampanj gala-toaletu, s bogatim nakitom i neobično dubokim dekolteom, te skupocjenom, gotovo metar širokom hermelin-stolom. (Krleža, 2012: 305)

Već pri samom opisu izgleda, barunica se Castelli u potpunosti razlikuje od sestre Angelike. Gdje je Angelika prekrivena odjećom od glave do pete, barunica ponosno pokazuje svoje tijelo. Mnogi zamjeraju Krleži stereotipiju u prikazu barunice, ali moramo imati na umu da je središnje, pa samim time i glavno lice ove drame Leone Glembay. Svi elementi drame, pa tako i ženska lica moraju biti u korist njegova karakternog razvoja, bilo u pozitivnom ili negativnom svjetlu.

Stoga su i Angelika i barunica u službi Leoneova lika i kao takve Krleža ih namjerno prikazuje kao dva različita hodajuća stereotipa kako bi Leoneova borba između dva različita svijeta došla do izražaja. Tamo gdje Angelika predstavlja duhovno, razumsko i ljudsko, barunica predstavlja tjelesno, nagonsko i animalno.

Baruničina karakterizacija predstavljena je u drugome činu isključivo posredstvom dviju različitih perspektiva – Leoneove i Ignjatove. Leone ne štedi barunicu svojim riječima: „Ta žena upropaštava te moralno i materijalno već godinama na moju ličnu sramotu1 […] Ti si se dao šarmirati od jedne bludnice […] To je jedna obična, anonimna kurva, […]“ (Krleža, 2012: 370).

S obzirom da je publika na strani Leonea kao protagonista, logično je da će povjerovati svakoj njegovoj riječi, pogotovo jer ih u svojem nervoznom stanju izgovara logično i argumentirano uz sve dokaze koje obrazlaže Ignjatu. Barunica se tek može obraniti u trećem činu, ali su čitatelji o njoj već donijeli svoj sud.

Pri interpretaciji *Gospode Glembajevih* dobro bi bilo konzultirati Krležine prozne fragmente, pogotovo fragment *O Glembajevima*, u kojem Krleža nudi pozadinu baruničine prošlosti i njezinoga uspona u glembajevskoj obitelji, kako bi čitatelji stekli veći uvid u baruničine motivacije i nagone.

Štoviše, jedan od glavnih razloga zbog kojih mnogi barunicu vide kao negativni lik koji je uništio Leonea je i njezina otvorena seksualnost, nešto što se ženama i danas zamjera, pogotovo u našoj kulturi. Ona je rano shvatila da svojom seksualnošću može osigurati financijsku sigurnost i stoga je sve svoje napore usmjerila upravo prema svojem fizičkom izgledu što Krleža opisuje u proznom fragmentu *O Glembajevima*:

> Jer ona nije samo subjektivno držala da je žensko tijelo važna tema za žensku pamet već je tvrdo i po iskustvu nepokolebljivo znala da od kakvog provincijalnog biskupa […] ,pa do bezobraznog onog kelnera koji nijemo kao voštana figura čeka da odnese pismo, da sva ta gospoda vjeruju i misle da je isključivo tijelo i tjelesno ono što ženu čini ženom. (Krleža, 2012: 41)

Barunica nije dakle samo lijepa žena bez zrna pameti, kao što naslućuje u drami, već je jednostavno dokučila srž muških motivacija i nesvjesnih nagona – muškarci percipiraju žene jedino kroz prizmu njihove seksualnosti – žena je isključivo objekt pod povećalom muškog oka, stoga je ona svoje tijelo pretvorila u posao što potvrđuje Oklopčić (2008: 113): „Charlotta, usprkos neprestanome naglašavanju njezina nezasitna libida […] vrlo dobro zna važnost zakonske i financijske legitimizacije svoje seksualnosti […]".

Ni ne čudi njezina reakcija u trećem činu kada shvaća da joj Ignjat nije ostavio nimalo financijskih sredstava: „Proklet bio čas kad sam upoznala tog nitkova! Mizerija hohštaplerska! Moj teško zarađeni novac, moju krvavu muku, ta je stara hohštaplerska svinja pokrala!" (Krleža, 2012: 410).

Barunica u ovome trenutku skida svoju masku šarmantne gospođe jednog bankara i pretvara se u „furioznu ženu" (Krleža, 2012: 410). Nakon toliko godina truda da zavede starog Glembaja i toleriranja njegovih zahtjeva, kao i pokoravanja društvenim pravilima kako bi se uklopila, ostaje bez ičega – njezina je reakcija potpuno opravdana. S obzirom da je drama u službi Leoneova lika, barunica je često percipirana kao glavni negativac drame, a njezino ubojstvo u službi je Leoneova psihičkog sloma. U prilog joj ne ide ni vrijeđanje Angelike u istom činu – dva ženska lica ne mogu koegzistirati (bar prema muškoj književnosti, kao što smo vidjeli na primjerima Elektre i Tene), stoga je naklonost publike i čitatelja uvijek na strani one koja se više prilagođava društvenim percepcijama adekvatne žene, a u ovome je slučaju to Angelika. Barunica razbija percepciju Angelike kao svetice svojim vrijeđanjem, čime se vraćamo na Angelikin portret – nijedna žena nije zapravo svetica, kao što nijedna nije bludnica.

Nepošteno bi bilo pripisati Leoneovo psihičko propadanje baruničinom ili Angelikinom djelovanju. Cijeli drugi čin – sukob oca i sina – potvrda je toga. Jasno je kako sve Leoneove neuroze i psihički sukobi proizlaze iz njegova djetinjstva, ponajprije iz njegova odnosa s ocem. U tome slučaju možemo govoriti o Leoneovu nerazriješenom Edipovom kompleksu.

U nekoliko navrata spominje se Leoneovo liječenje u sanatorijima, ali i njegova biološka pozadina: njegova se majka i prije nego je upoznala starog Glembaja i tijekom njihova braka pokušala ubiti. Nakon njezinog uspjelog samoubojstva, Leone svu krivnju svaljuje na oca, te

odlazi od kuće. Ono čega Leone nije svjestan jest činjenica da ocu zapravo zamjera još od ranog djetinjstva – majčino samoubojstvo (koje je Leone povezao s barunicom, Ignjatovom ljubavnicom u to vrijeme) samo je bilo okidač za ovaj dramski sukob koji se spremao godinama.

Srž Leoneove mržnje spram oca leži u činjenici da se kao dijete osjećao zanemarenim, a samim time i manje Glembajem što je direktno utjecalo na Leoneovu mržnju spram svih Glembajevih. Ne zato što je uvidio da su svi Glembajevi „varalice i ubojice“, već zato što je osjećao da mu kao djetetu nije bilo dopušteno biti punokrvnim Glembajem stoga je to potisnuo u nesvjesno, a svoj animozitet prema svemu glembajevskom opravdao svojom moralnom superiornošću:

> Ti mene nisi nikada volio, jer konačno […] ti za to nisi imao nikakva razloga! I baš zato jer smo nas dvojica iste rase, ja od početka, koliko se sjećam, ne samo da sam ti bio indiferentan nego upravo protivno: ti me nikada nisi trpio! […] Ivan je za tebe bio punokrvan Glembay. I ja znam da bi ti bio mnogo više volio da sam ja umro umjesto njega! Za Ivana ste govorili da će biti austrijski Rockfeller! A mene ste slali u sanatorije! (Krleža, 2012: 351)

Prema Freudu, Edipov se kompleks razvija kada dijete počne fantazirati o seksualnom sjedinjenju s majkom. S obzirom da je ta žudnja samo podsvjesna, nju prekida otac kao pravi posjednik majčina tijela što pak dovodi do djetetove mržnje spram oca i maštanja o patricidu. (Elliott, 2012: 47).

S obzirom na nerazrješenje kompleksa, Leone sve negativne emocije počinje poistovjećivati s ocem, kao što pozitivne poistovjećuje s majkom – stoga sebe smatra Daniellijem, a ne Glembajem. Njegovo glembajevsko ostaje u podsvijesti:

> Sve tvoje, od prvog dana otkako se sjećam, bilo mi je strano: tvoji sapuni, tvoja engleska kolonjska voda, tvoj duhan, tvoji mirisi! Kad si me milovao po kosi, ja sam se uvijek bojao tvog nokta da me ne odere! Sve tvoje tjelesno stajalo je između nas kao zid! Ti si mene još kao dijete sablažnjavao svojim monoklom i ja nikako nisam mogao da shvatim čemu ti nosiš u oku onaj svoj stakleni kotačić? Baš zbog tog monokla ja nikada nisam mogao da ti vjerujem ništa! (Krleža, 2012: 357)

Ovo je ključni paragraf za razumijevanje Leoneova Edipova kompleksa – mali Leone shvaća da otac svojim tijelom posjeduje majku tako da mu je sve na ocu odbojno. Nesvjesno, on počinje mrziti oca jer je u stanju posjedovanja majke, dok Leone nije. Lacan je razradio frojdovsku teoriju pri kojoj ta imaginarna žudnja djeteta postoji na razini simboličkog poretka – falus je simbol koji „razbija incestno jedinstvo odnosa majka/dijete, čime oblikuje identitet subjekta.“. Falus je koncept koji ne bi trebao imati veze s biološkim penisom; dijete mora

razlikovati simbolički falus kako bi bilo u mogućnosti razriješiti kompleks (prema Elliott, 2012: 236).

Međutim, Leone poistovjećuje simbolički falus s ocem, točnije s njegovim monoklom – od tada oca ne može odvojiti od očeve seksualnosti, što je na mlađem Leoneu ostavilo trajne posljedice kroz nemogućnost kreiranja zdravog sebstva – sve svoje glembajevsko, nagonsko, nasilno, animalno potiskuje, te se okreće majci kao objektu žudnje, onoj koja je za razliku od oca duhovna i bestjelesna.

Upravo zato Leone toliko teži Angeliki – ona je, kao i majka, bestjelesna, duhovna, razumska. Angelika je utjelovljenje njegova *superega*, dok barunica predstavlja njegov *id*, dakle sve nagonsko i animalno u njemu – glembajevsko. Iz istog razloga mrzi barunicu – sve na njoj podsjeća ga na samog sebe, na njegovo glembajevsko koje se trudi potisnuti, ali na kraju ipak ne uspije – nagon prevlada jer ga *superego* (Angelika) nije spriječio i barunica mora umrijeti kao posljedica Leoneova slabog sebstva:

> Ja sam to užasno nagonsko u sebi htio racionalno objasniti! Maminu smrt ja sam onda našao dovoljno razumnim razlogom za tu podsvijesnu mržnju u sebi. Ja sam od tog momenta imao dovoljno razloga da ga svijesno mrzim: kao ubojicu moje matere! A ustvari ja sam se zagrizao u njega kao šakal u šakala: to se u nama grizla glembajevska krv! (Krleža, 2012: 408)

Leoneovom činu ubijanja barunice pridonijela je i njegova ljubavna afera u studentskim danima s barunicom. Leone ocu predbacuje njegovu opijenost barunicom, ali je i sam bio, kako on to vidi, njezinom žrtvom: „Između sve te gospode, gospođi barunici je uspjelo da toga ljeta šarmira i mene! I to svojom Mondscheinsonatom.“ (Krleža, 2012: 372).

Leone ubija barunicu, ne samo jer je ona utjelovljena glembajevska priroda, već i zato što je dotučen i poražen jer se nije uspio oduprijeti, kao i mnogi muškarci koje je barunica zavela, njezinim čarima. Leoneov ego ne može podnijeti takav udarac od strane jedne žene o kojoj nema visoko mišljenje upravo zbog te iste otvorene seksualnosti kojom je i njega zavela, pa ju kažnjava zbog svoje nemogućnosti prelaska preko toga događaja. Riječ Mondscheinsonata je okidač – barunica je njega zavela, između ostaloga, i sviranjem svoje sonate, koja se provlači cijelom dramom kao nagovještaj tog zadnjeg dramskog sukoba između Leonea i barunice.

Prvi put kada se u drami „čuje“ baruničina sonata jest usred Angelikinog i Leoneovog razgovora – Angelika biva frustrirana Leoneovim pitanjima, te nakon što oboje čuju sonatu,

Leone mijenja ton i temu razgovora opisujući Angelikin izgled na gotovo erotičan način, na temelju čega bismo mogli zaključiti kako Mondscheinsonata u njemu nesvjesno izaziva seksualne osjećaje spram barunice i afere koju nije prebolio. Sljedeći put kada se spomene sonata, Leone frustrirano komentira: „Barunica Castelli-Glembay svira svoju Mondscheinsonatu, i ja mislim da je najbolje pustiti je da odsvira tu svoju blaženu Mondscheinsonatu, jer čini se da ona ne bi mogla zaspati bez te svoje sonate *quasi una fantasia*“! (Krleža, 2012: 302).

Leoneov povratak u rodni dom u njemu izaziva sve one osjećaje koje je nakon djetinjstva, majčine smrti i afere s barunicom pokušao potisnuti, ali s obzirom da barunicu (i oca) krivi za majčinu smrt, ali i za njihovu aferu koju povezuje upravo s tom sonatom kao simbolom njihove nevjere, Leone, ne samo da se činom ubojstva osvećuje barunici zbog majke, već i zbog sebe. Leone mrzi barunicu jer su isti – obje su prevarili starog Glembaja, pa Leone činom ubijanja barunice kao simbola njegovih nagona i njegove glembajevštine, ubija i sram koji je zbog te afere osjećao svih tih godina, a samim time ubija glembajevsko u sebi.

Barunica umire u korist Leoneova lika koji, prema glembajevskoj genealogiji, „poslije očeve smrti i kriminalnog skandala s barunicom Castelli pada u ludnicu, a poslije ludnice uzima udovicu svoga brata Ivana barunicu Zygmuntovicz“ (Krleža, 2012).

Angelika, kao oličenje razuma i arhetipa svetice, preživljava, a samim time se iskupljuje za svoje postupke u trećem činu drame – kao simbol Leoneova *superega*, iskupljuje njegove grijehe čime je Leoneova glembajevska priroda poražena. Angelika i barunica u istoj su mjeri u službi Leoneova lika.

Ključna pitanja koje Krležini *Glembajevi* postavljaju jesu možemo li se zapravo oduprijeti biologiji koju smo naslijedili od roditelja, možemo li se oduprijeti vanjskim utjecajima na psihu, možemo li spriječiti ili zaustaviti naše nagone koji nas pokušavaju sabotirati.

Odgovore na ova pitanja nije lako pronaći, ali su dobra podloga za raspravu – jedan od razloga zašto je Krleža ključni autor 20. stoljeća. Bez obzira na vremensko određenje drame, društvene norme, povijesne okolnosti – tema psihičkog sukoba unutar subjekta je univerzalna.

8. Zaključak

Svako je pojedinačno književno iskustvo različito, a samim time i posebno. Biramo onu književnost koja nam odgovara i koja na neki način sadrži elemente nas samih u svojim djelima.

Književnost je ne samo bijeg od realnosti, već i od nas samih. Međutim, književnost koju biramo dvosjekli je mač: može nas, kao Emmu, uništiti, ili nam pak može pomoći.

Književnosti je od pomoći uvelike literarna biblioterapija kao alat spoznavanja samoga sebe kroz književnost i primjene naučenoga na sebi i okolini. Književnost nas, u možda čak i većoj mjeri negoli drugi vanjski utjecaji, stvara kao pojedinca. Stoga valja pomno birati književna djela, pogotovo književna djela u srednjim školama, djela koja preporučamo svim učenicima – to će ih obilježiti, ali i u njihovim mislima stvoriti razne stavove, mišljenja, zaključke koje će kasnije sa sobom ponijeti u život.

U kurikulumu hrvatskog jezika za prvi razred za gimnazije piše kako obrazovno-odgojni ishodi koji se moraju postići jesu izražavanje i objašnjavanje stava o književnom djelu, razlikovanje tekstova prema temi i sadržaju, opisivanje teksta u njegovim kulturnim i književnopovijesnim kontekstima, te na kraju učenikov interes prema tekstu i poticanje na vlastito izražavanje i stvaralaštvo. Kroz analizu književnih tekstova, učenici primjenjuju naučeno na vlastiti kulturni identitet. U drugome razredu učenici bi morali moći uspoređivati književne tekstove i lektire s obzirom na njihov književnopovijesni nastanak, te društveni i kulturni kontekst. Također, učenici analiziraju i uspoređuju tekstove hrvatske književnosti i utjecaj na kulturni identitet učenika pri čemu bi morali moći objasniti vrijednosti i obilježja različitih razdoblja hrvatske književnosti. U trećem razredu morali bi moći uspoređivati književne tekstove na njihovoj sadržajnoj, tematskoj, književnopovijesnoj razini, pritom razlikujući književne vrste određenih književnih razdoblja. Pri analizi je potrebno primijeniti naučene prozne, poetske i dramske pojmove. U četvrtom razredu, učenici moraju znati obrazložiti slijed književnih razdoblja i njihovih obilježja, te prosuđivati književnopovijesne, društvene i kulturne utjecaje na tekstove. Također, učenici moraju moći usporediti tekstove hrvatske književnosti s tekstovima svjetske književnosti, te ih analizirati prema svim usvojenim obilježjima određenih književnih razdoblja i nacionalnih književnosti (2020, Odluka o

donošenju kurikuluma za nastavni predmet Hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije u Republici Hrvatskoj).

Interpretacijom *Elektre* usvajaju dramske pojmove, književnopovijesni kontekst, antičku književnost, društvene odnose antičkog doba, što će im kasnije poslužiti pri interpretaciji književnih djela koja se obrađuju u višim razredima. *Tenom* će steći uvid u hrvatsku kulturnu prošlost i moći usporediti sa kulturom svoga vremena, ali će također analizirati razvoj hrvatskog jezika i književnog stila u odnosu na kasnija književna razdoblja. To će im pomoći pri analizi književnih tekstova koji pripadaju istom književnom razdoblju kao što je *Madame Bovary*. Analizom *Madame Bovary* moći će usporediti književna djela istog razdoblja, u ovome slučaju realizma,te kulturne i društvene razlike prikazane u tim djelima kao i jezik i stil realističkih djela. Pri analizi *Gospode Glembajevih* moraju primijeniti sve dosad naučeno: književnopovijesnu kronologiju, dramske pojmove, povijesni kontekst, društveni i kulturni kontekst, psihološke aspekte. Dakle, pri interpretacijama književnih tekstova bitan je utjecaj ostalih školskih predmeta kao što su povijest, povijest umjetnosti, psihologija i sociologija. Najveći utjecaj na analizu književnih djela ima psihologija – u prvom planu svake interpretacije jest lik koji je odraz realnog svijeta. Dobrom psihološkom interpretacijom lika, učenici sječu uvid i u svoj psihološki svijet, a posebno je bitno da obrate pažnju na ženske likove s obzirom da se često zanemaruju u korist muških glavnih likova kojih, pogledamo li popis lektire, ima više negoli ženskih likova.

Psihoanaliza, zasebna metoda u psihologiji i psihijatriji, u književnosti služi kao alat interpretacije i prodiranja u samu psihu lika – njegove ili njezine motivacije, biološku determiniranost, psihički sukob – sve s namjerom pronicanja u samu srž lika. Ali čemu psihoanalizirati likove? Književni su likovi, kao i cjelokupna književnost, samo odraz realnog svijeta. Sve je u književnosti inspirirano svijetom u kojem smo živjeli, svijetom u kojem živimo, svijetom u kojem ćemo živjeti. Književnost utječe na nas, ali prije svega mi utječemo na književnost. Kružni je to proces, i neoboriv dokaz da je umjetnost univerzalna. Psihoanalizom likova analiziramo sami sebe i druge, a znanje koje smo stekli interpretacijom primijenit ćemo, svjesno ili nesvjesno, na sebe i one kojima smo okruženi.

Međutim, ljudska je psiha, a time i psiha književnih likova, vođena nagonima, bilo da se radi o Erosu kao nagonu života, ili Thanatosu kao nagonu smrti. Na analiziranim književnim djelima jasno je, pogotovo u kontekstu patrijarhata kao vodeće društvene strukture tijekom povijesti, da ženski likovi imaju snažne nagone, bilo da se radi o Elektri kojom upravlja nagon smrti, ili o Teni i Emmi kojima upravlja nagon života, a koje bivaju ili kažnjene ili pošteđene

zbog svojih postupaka. Ženski su likovi kroz povijest književnosti doživjeli mnogo izdanja, ali ih često volimo svoditi na krajnosti: svetice i bludnice, divinizirane ili demonizirane. Muške likove oduvijek tretiramo drugačije, njih tretiramo kao predstavnike svojeg roda, dok ženske likove često tretiramo kao drugi spol, kao one koje nisu muškarci.

Stoga je psihoanaliza ženskih likova od presudne važnosti kako bi stavila naglasak na kompleksnost ženskih likova: njihove motivacije, ambicije, žudnje, postupci, moralni pad – sve ono o čemu od začetka književnosti raspravljamo u kontekstu muških likova – sve to služi humanizaciji žena i spremnosti da kažemo da smo u suštini, u psihi, svi vrlo slični.

Umjesto Elektre ili Tene, mogli smo interpretirati Antigonu, ili Krležinu Lauru, ili pak Sonju Marmeladovu – rezultat bi bio isti: jednu vodi osveta, druga doživljava psihički slom, treća utjelovljuje arhetip bludnice, a zapravo je bliže svetici – sve se ovo odnosi i na naše analizirane ženske likove.

Možemo zaključiti da su ženski likovi svjetske i hrvatske književnosti, a prije svega njihova životna iskustva ništa drugo doli univerzalna životna iskustva. Kada kažemo „Emma Bovary, to sam ja!“ zapravo govorimo i „Elektra, to sam ja“, „Tena, to sam ja“, „Šarlota, to sam ja!“ – univerzalno ljudsko iskustvo je žensko iskustvo, a žensko iskustvo je univerzalno.

Literatura

Bušljeta, R., Piskač, D. (2018) *Literarna biblioterapija u nastavi književnosti*, Zagreb: Hrvatski studiji.

Čale-Feldman, L., Tomljenović, A. (2012) *Uvod u feminističku književnu kritiku*, Zagreb: Leykam international.

Durić, D. (2013) *Uvod u psihoanalizu – od edipske do narcističke kulture*, Zagreb: Leykam international.

Elliot, A. (2012) *Uvod u psihoanalitičku teoriju*, Zagreb: AGM.

Euripid (2004) „Elektra“ u: *Grčke tragedije*, Zagreb: Globus media, 235 – 295.

Flaubert, G. (2017) *Gospođa Bovary*, Zagreb: Mozaik knjiga.

Kozarac, J. (1997) „Tena“ u: *Izabrana djela*, Zagreb: Matica hrvatska, 100 – 136.

Krleža, M. (2012) „Gospoda Glembajevi“ u: *Glembajevi: proza, drame*, Zagreb: Naklada Ljevak, 279 – 418.

Krleža, M. (2012) „O Glembajevima“ u: *Glembajevi: proza, drame*, Zagreb: Naklada Ljevak, 19 – 66.

Matijašević, Ž. (2011) *Uvod u psihoanalizu: Edip, Hamlet, Jekyll/Hyde*, Zagreb: Leykam international.

Matijašević, Ž. (2016) *Stoljeće krhkoga sebstva*, Zagreb: Disput.

Nemec, K. (1997) „Predgovor“ u: *Izabrana djela*, J. Kozarac, Zagreb: Matica hrvatska, 9 – 22.

Novaković, G., Medić, I. (2011) „Lektira u srednjoškolskoj nastavi hrvatskog jezika“, *Hrvatski : časopis za teoriju i praksu nastave hrvatskoga jezika, književnosti, govornoga i pismenoga izražavanja te medijske kulture*, sv. 9 (2): 71 – 92.

Odluka o donošenju kurikuluma za nastavni predmet Hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije u Republici Hrvatskoj (2020) Narodne novine, https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_10_215.html (stranica posjećena: 30. kolovoza 2020.).

Oklopčić, B. (2008) „Stereotipija u prikazu ženskog lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay“, *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, sv. 20 (1): 99–118.

Piskač, D. (2018) *O književnosti i životu*, Zagreb: Hrvatski studiji.

Popis lektire za osnovne škole (2020) Knjižnice grada Zagreba, http://www.kgz.hr/hr/za-djecu-i-mlade/lektira/popis-lektire-za-osnovne-skole/1680 (stranica posjećena: 30. kolovoza 2020.).

Popis lektire za gimnazije (2020) Knjižnice grada Zagreba, http://www.kgz.hr/hr/za-djecu-i-mlade/lektira/popis-lektire-za-gimnazije/1681 (stranica posjećena: 30. kolovoza 2020.).

Senker, B. (2012) „Posljednji akordi glembajevske igre“ u: M. Krleža, *Glembajevi: proza, drame*, Zagreb: Naklada Ljevak, 7 – 16.

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

Životopis

Valentina Valjak rođena je u Zagrebu 14. veljače 1994. godine. Osnovnu školu završila je u Sesvetama, a srednjoškolsko obrazovanje stekla je u XII. gimnaziji u Zagrebu gdje je maturirala 2012. godine. 2013. godine upisuje dvopredmetni preddiplomski studij kroatologije i komunikologije na Fakultetu hrvatskih studija u Zagrebu koji završava 2017. godine sa završnim radom naziva *Ženski likovi u Krležinom prozno-dramskom ciklusu o Glembajevima*. Iste godine upisuje diplomski studij kroatologije. Tečno govori engleski jezik, te piše i čita na istome. Interesi uključuju književnost s posebnim naglaskom na ženske likove i feminističku perspektivu, te čitanje književnih djela na izvornom jeziku.