Usporedba ženskih likova Josipa Kozarca s reprezentativnim junakinjama europske realističke književnosti

Šegina, Viktorija

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:652089

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

USPOREDBA ŽENSKIH LIKOVA JOSIPA KOZARCA S REPREZENTATIVNIM JUNAKINJAMA EUROPSKE REALISTIČKE KNJIŽEVNOSTI

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-bodova

Viktorija Šegina

Zagreb, 1. listopada 2019.

Mentorica: Doc. dr. sc. Suzana Coha

Sadržaj

1. Uvod 4

1. Realizam u europskoj književnosti 5

1.1. Gustave Flaubert i Emma Bovary 9

1.2. Lav Nikolajevič Tolstoj i Ana Karenjina 10

1.3. Thomas Hardy i Tessa d'Urberville 12

2. Naturalizam *vs.* realizam 13

2.1. Emile Zola i Thérèse Raquin 14

3. Realizam u hrvatskoj književnosti 16

3.1. Josip Kozarac 18

3.2. Kozarčeve književne junakinje 20

4. Ženski likovi u djelima hrvatske književnosti do realizma 23

5. Usporedbe realističkih junakinja 26

5.1. Fizičke značajke 28

5.1.1. Kozarčeve junakinje 29

5.1.2. Junakinje europske realističke književnosti 33

5.1.3. Kozarčeve junakinje u odnosu na reprezentativne europske junakinje 36

5.2. Socijalne značajke 37

5.2.1. Kozarčeve junakinje 38

5.2.2. Junakinje europske realističke književnosti 42

5.2.3. Kozarčeve junakinje u odnosu na junakinje reprezentativnih europskih realističkih romana 45

5.3. Psihičke i emotivne značajke 47

5.3.1. Kozarčeve junakinje 49

5.3.2. Junakinje europske realističke književnosti 54

5.3.3. Kozarčeve junakinje u odnosu na reprezentativne europske junakinje 58

5.4. Realistički motivirane sudbine odabranih junakinja 60

6. Zaključak 65

7. Literatura 67

1. Uvod

Pojam „realizam“ se u najširem smislu dovodi u vezu s pojmom „realan“ i njegovim izvedenicama, koji u svakidašnjem govoru opisuju nešto što nije pod utjecajem maštanja, ne zanosi se idealima ili nečim neostvarivim (Solar 2003: 222). Tako shvaćen, realizam bi u znanosti o književnosti označavao poetiku slijedom koje se događaji i likovi u književnim djelima nastoje oblikovati vjerno, uvjerljivo i autentično, onakvima kakvi su njihovi predlošci u stvarnosti, bez uljepšavanja, preuveličavanja i idealiziranja (Flaker 1976: 154). „Realistično“ ili „realistički“ bi bili pridjevi koji bi konotirali značajke svojstvene umjetnosti realizma. Ako bismo u taj kontekst postavili specifično lik žene, on bi u realističkim djelima, po analogiji s navedenim, bio prikazan bez idealiziranja, ali i bez demoniziranja, kako je to nerijetko bio slučaj u romantizmu, kao književnopovijesnome razdoblju koje je prethodilo realizmu. U realizmu su ženske junakinje došle do izražaja u punini karaktera koji im je pripisivan te su se nastojale prikazivati kao samostalne osobe s vlastitim željama, potrebama i strahovima, ali i s obzirom na specifične društvene, socijalne i političke okolnosti koje su ih uvjetovale. Nerijetko su u tome smislu kreirani likovi hrabrih žena, sposobnih istupiti ili živjeti na svoj način, bez obzira na mišljenje društva i eventualno osuđivanje, te bez obzira na to kako će to utjecati na njihovu konačnu sudbinu.

Ovaj rad bavit će se usporedbom Kozarčevih junakinja, Kate, Tene, Mire i Ines, s Flaubertovom Emmom Bovary, Hardyjevom Tessom d'Urberville, Tolstojevom Anom Karenjinom te Zolinom Thérèse Raquin. No, prije analize nabrojanih junakinja te prikaza njihovih usporedbi definirat će se pojam realizma kako u europskoj književnosti, poglavito francuskoj, engleskoj i ruskoj, tako i u hrvatskoj književnosti kraja 19. i početka 20. stoljeća. Odabrane junakinje uspoređivat će se po fizičkim, socijalnim i psihičkim te emotivnim značajkama, kao i po osnovnim linijama životnih putova koje su im sudbine što su ih za njih kreirali njihovi književni tvorci odredile.

Realizam u europskoj književnosti

Kao što je najavljeno u uvodu, pojam „realistično“ se u općenitoj, nestručnoj komunikaciji nerijetko primjenjuje na svaki kontekst koji pretpostavlja zbilju „kakva ona doista jest“. Književna znanost razlikuje pojam „realno“ od pojma „realizam“, kao i njihove izvedenice, pri čemu se potonji u najširemu smislu koristi kao oznaka za književni stil. Polazeći od toga, u književnoznanstvenoj literaturi susreće se uže i šire shvaćanje pojma „realizam“ (Solar 2003: 222). Kao prvo, realizam se može odnositi na književnost koja „svjesno i namjerno pokušava oponašati stvarnost, odnosno opisivati ljude, prirodu i događaje na takav način da se čitatelju čini kako to odgovara nekoj zamisli o tome kakav je zapravo svagdašnji život“ (isto). Zanimljivo je da su zapravo romantičarski autori, konkretno Friedrich Schiller i Friedrich Schlegel, među prvima upotrebljavali termin realizam, povezujući ga s književnošću i definirajući ga kao opreku idealizmu (Flaker 1976: 150). Uže i najčešće podrazumijevano shvaćanje pojma realizam pretpostavlja njegovo identificiranje s konkretnim književnim pravcem i njegovom poetikom. Obilježja koja karakteriziraju realističku poetiku jesu intencija oponašanja ili barem komentiranja stanja društvenoga života u suvremenome razdoblju, dolazak do određenih iskustveno potvrdivih spoznaja, usredotočivanje na teme iz svakidašnjega života, odabir prosječnih ljudi za likove djela te favoriziranje proznih vrsti jednostavnoga izraza i stila, bez pretjeranoga retoričkog ukrašavanja. U strogo periodizacijskome smislu, naziv realizam pokriva književno razdoblje između romantizma i modernizma, a u reprezentativnim europskim književnostima traje od 1830. do 1870. godine (Solar 2003: 223).

Stvarajući dojam da precizno reflektira svijet, književnost realizma sadrži snažnu društveno-analitičku, ali i kritičku funkciju (Flaker 1976: 159). Kako je realizam težio tome da spozna društvo, često su se pojavljivale nove teme te se u fabulu uvodilo sve socijalne slojeve, od najbogatijih do najsiromašnijih (isto: 160). Didaktičku funkciju književnosti realistički su pisci često ispunjavali uspostavljajući, analizirajući i opisujući odnose između „socijalno-psihološki motiviranih voljnih karaktera“, čime su izražavali i objektivne činjenice, ali i svoje subjektivne komentare o psihološkim profilima ljudi i o društvenim odnosima (isto: 159). Od prethodnoga razdoblja romantizma realizam se najviše razlikuje po tome što je u njemu roman postao najcjenjenija književna vrsta, za koju se držalo da je najprikladnija za šire sagledavanje i

obuhvaćanje kompleksnih problema kakvi su se piscima nametali i o kojima su pisali (Šicel 1966: 76). Realistički roman opisuje pojedinca u krugu obitelji i društvenoga sloja kojemu pripada, karakter pojedinca prepoznatljiv je prema njegovim postupcima i obično se mijenja kroz socijalnu uvjetovanost (Solar 2003: 223). Kako su za usporedbe koje se namjeravaju izložiti u ovome radu, uz Kozarčeve ženske likove, odabrane junakinje iz francuske, engleske i ruske književnosti, u nastavku će se pobliže navesti temeljne karakteristike književnopovijesnoga razdoblja realizma u svakoj od navedenih nacionalnih kultura.

U francuskoj kritici pojam realizma javlja se već 1826. godine, ali je značenje književnoga pravca dobio tek 1857. zahvaljujući najznačajnijemu teoretičaru te epohe u Francuskoj, Champfleuryju (Flaker 1976: 150). On je kao osnovni princip realističkih djela i autora istaknuo iskrenost. Dok je na jednoj strani pod pojmom iskrenosti podrazumijevao neposredno suočavanje sa životom i životnim problemima, s druge strane mislio je na bijeg od svih lažnih konstrukcija (Penčić 1967: 12). Zalagao se za demokratizaciju književnosti te je „svoja djela okrenuo ka novoj klasi sa širokim i u socijalnom pogledu najraznovrsnijim auditorijem čitalaca, što će predstavljati jednu od bitnih karakteristika pisaca realista uopće“ (isto). S. Penčić, citirajući Champfleuryjeve riječi, objašnjava težnje svih francuskih autora realizma, poput Balzaca i Flauberta: „[…] ja sam dugo proučavao težnje, želje, radosti i tuge klasa prema kojima gajim simpatije, i ja se trudim da te osjećaje izložim i prenesem u čitavoj njihovoj istinitosti […] ja pišem ono što te klase ne bi bile u stanju da napišu, ja sam njihov tumač“ (isto: 13). No, i u francuskoj književnosti nastale su teškoće definiranja pojma realizam jer je sintagma „iskrenost u umjetnosti“ vraćala pomalo u razdoblje romantizma, u kojemu je, međutim, pretpostavljala nešto sasvim drugo, intuitivno stvaralaštvo. Champfleury je, izbjegavajući taj problem, savjetovao ondašnje pisce da sebi ostave slobodu da uvijek i stalno stvaraju autentična djela bez opterećivanja time u kakvu kategoriju ona spadaju. Realisti su više obraćali pozornost na sadržaj nego na formu i stil. Romantičarsku metaforiku i slikovitost izražavanja zamijenilo je mišljenje, koje je postalo nova odlučujuća kvaliteta stvaralaštva (isto). Pisci su pisali o onome što susreću u neposrednome životu, o ljudima svih slojeva, nastojali su vjerno prenositi njihov prirodni govor koji im se doimao izražajniji i primamljiviji od cjelokupne retorike koja se njegovala u višim slojevima društva. Glavne preokupacije pisaca realista bile su ljudske naravi te su oni bili svojevrsni analitičari koji su vjerovali u zakonitost ljudskoga razvoja, formiranja određenih

sudbina i karaktera (isto: 14). Najznačajniji predstavnici francuskoga realizma bili su Henri Beyle Stendhal, Gustave Flaubert i Honore Balzac.

U engleskoj književnosti realizam se razvijao nešto drukčije nego što je to bilo u francuskoj jer se dobrim dijelom oslanjao na tradiciju sentimentalnoga, ali i humoristično-satiričnoga romana osamnaestoga stoljeća (Solar 2003: 234). Budući da se realizam u engleskoj književnosti poklapa s vremenom vladavine kraljice Viktorije, kada je Engleska bila vodeća svjetska sila, ta je književnost poznata i kao književnost tzv. viktorijanskog doba. U to vrijeme, u Engleskoj je cvjetala industrija te su Englezi napredovali i u području znanstvenih otkrića, zbog čega su vodeći filozofski pravci promovirali ideje po kojima će blagostanje kao rezultat industrijske proizvodnje odvesti u sretnu budućnost (Beker 1999: 443): „To je bilo i vrijeme samodopadljivosti, doba uvjerenja o vlastitoj civilizacijskoj misiji, a popratne pojave bile su želja za pretjeranom uglađenosti i sramežljivosti, koje nisu dopuštale da se otvoreno govori o intimnim ljudskim odnosima ili o pojavama koje su bile izvan okvira uljudnoga građanskog ponašanja“ (isto). Najglasovitiji predstavnik engleskoga realizma bio je Charles Dickens, a neki od predstavnika engleskih realista su i William Makepeace Thackeray, Thomas Hardy, George Eliot te Charlote Bronte. Likovi engleskih realista su živopisni, dobrodušni i plemeniti ili su pak zlikovci i ništarije. No, koliko god kadšto bili i tipizirani, bitno je napomenuti da ni u engleskom realizmu, kao ni u francuskom, nisu idealizirani. Charles Dickens je u svojoj najpoznatijoj knjizi *Oliver Twist* opisao sudbinu siromašnoga dijela engleskoga stanovništva, i to poglavito siromašne djece. Naime, iako je Engleska u to doba bila privredno najrazvijenija zemlja koja je stvorila svoj imperij svjetskih razmjera, procesi njezina globalnoga gospodarskog napredovanja doveli su do radikalnoga dijeljenja stanovništva na bogate i siromašne, što je rezultiralo time da su siromašna djeca bila prisiljena raditi i zarađivati prije no što odrastu. Dickens je na taj način upozorio na naličje gospodarskoga uspjeha Engleske, igrao je svojevrsnu ulogu socijalnoga reformatora te se pridržavao općih težnji realističke književnosti da upozorava na nezadovoljavajuće stanje društvenoga života (Solar 2003: 235).

U rusku književnost pojam realnoga pjesništva uveo je književni kritičar Visarion Grigorjevič Bjelinski, u tridesetim godinama 19. stoljeća. Dvadeset godina kasnije, književnik Nikolaj Gavrilovič Černiševski govori o kritičkom pravcu ruske književnosti, a sam pojam realizma u rusku kritiku uvodi Dmitrij Ivanovič Pisarev 1864. godine. Tada za rusku književnost

taj pojam nije još bio književnopovijesni termin nego se njime određivao idejni stav dijela ruske inteligencije (Flaker 1976: 151). Raspoloženje koje je vladalo u književnosti ruskoga realizma bilo je povezano s ruskim intelektualcima koji su bili pogođeni dubokom oprekom između plemstva i naroda te su tvrdili „da tako dalje ne može“. Ali, s druge strane, istovremeno su bili svjesni autohtone narodne tradicije, odnosno posebnosti ruskoga načina života te svojevrsnoga kolektivnoga ruskog mišljenja i osjećanja (Solar 2003: 237). Prema M. Solaru, u to vrijeme ruskom „književnošću kao da vlada uvjerenje da upravo ona sama može promijeniti svijet“ (isto). Romantičarska zamisao da književnost može biti sveobuhvatna te u sebe uključiti gotovo sve što se tiče stvarnih ljudskih sudbina nastavila se na svoj način razvijati i u realističkoj ruskoj književnosti (isto). Već je spomenuti Bjelinski ostavio značajan doprinos za ruski realizam tako što je u svojim fragmentima naveo mnogo teorija koje su odredile tok realističke poetike. Za njega je umjetničko djelo odraz života i u skladu s time mora se poklapati sa samim životom i činiti s njime harmoniju, biti njegova produhovljena i osmišljena projekcija. Osim toga, Bjelinski je naglašavao socijalni smisao umjetničkoga stvaralaštva, što je osnovna karakteristika realističke umjetnosti (Penčić 1967: 20). U književnosti realizma nije smjelo biti ničega makar i prividno idealnoga i sanjarskoga, a život se težio prikazivati u njegovoj prirodnoj i pravoj ljepoti (isto: 22). Odnosno, prema realistima, zadatak „umjetnosti nije u tome da uljepšava život kako bi nam omogućavala da vidimo ono što želimo vidjeti, već je direktno pozvana da postavlja i rješava one probleme koji zanimaju društvo i vrijeme“, to jest umjetnost bi bila sredstvo za uspostavljanje čovjekova aktivnog odnosa prema životu (isto). Bjelinski se slagao s francuskim teoretičarima tražeći od pisaca analizu, odbacivanje slučajnoga te tipizaciju likova (isto: 23). Kao i francuska i ruska, i ostale su europske realističke poetike dijelile mišljenje da se takva sveobuhvatnost, cjelina života, može prenijeti samo romanom kao temeljnom književnom vrstom. Francuski utjecaj na rusku književnost realizma, osim u preuzimanju nekih temeljnih formi i postupaka, vidljiv je i u samim književnim sadržajima, u kojima rusko plemstvo govori francuski te se njihovo obrazovanje temelji većinom na francuskoj književnosti (Solar 2003: 237), što je slučaj i u jednom od najznačajnijih romana ruske književnosti uopće, Tolstojevoj *Ani Karenjini*. Nadopunjujući koncept poetike realizma, Černiševski je tvrdio da je umjetnost racionalna kategorija te da nastaje iz piščeva iskustva, čime predstavlja umanjenu projekciju života. Smisao umjetnosti je njezin memorijalno-ilustrativni karakter, kojim podsjeća na pojave

iz stvarnoga života ili na one koje netko u danome trenutku nije imao prilike doživjeti, ali je mogao (Penčić 1967: 28). Ruski realizam dao je bogatstvo velikih imena i time se uvrstio u red najvećih književnosti svijeta (isto: 19). Prvo od važnih imena iz toga kruga ime je oca ruskoga realizma, Nikolaja Vasiljeviča Gogolja, koji je imao izrazit smisao za opise detalja i slikovito opisivanje malih ljudi. Zatim ga slijedi Turgenjev, koji je mnogim hrvatskih realistima, između ostalih i Josipu Kozarcu, bio uzorom u pisanju novela. Ruskom realizmu pripadaju i najglasovitiji ruski pisci svih vremena, koji su nadišli i okvire i obilježja vlastite epohe i vlastite nacionalne kulture. Riječ je o Fjodoru Mihajloviču Dostojevskom s romanima *Zločin i kazna*, *Idiot* i *Braća Karamazovi* te o Lavu Nikolajeviču Tolstoju s romanima *Ana Karenjina*, *Rat i mir* i *Uskrsnuće*. Njihovi su romani u smislu tematike, obuhvata cjeline reprezentiranih svjetova, načina karakterizacije i prevladavajuće naracije uvelike egzemplarni za realizam, ali raspravama o relevantnim filozofskim pitanjima i dramatičnim momentima fabule polako ulaze i u razdoblje modernizma (Solar 2003: 238-245).

1.1. Gustave Flaubert i Emma Bovary

Gustave Flaubert bio je, kao što je već spomenuto u prethodnome poglavlju, jedan od najznačajnijih predstavnika francuskoga realizma. Često je opisivan kao pesimist, skeptik te trijezan promatrač koji ne vjeruje u bolju narav svojih suvremenika. Djelima je oslikavao provincijalnu pustoš, građansku ograničenost i licemjerje.[1] Kao svaki realist, težio je potpunoj objektivnosti u prikazivanju likova i prizora iz malograđanskoga života koji ga je okruživao: „U Flaubertu istovremeno postoji romantik kojemu se stvarnost činila glupom i realist koji je smatrao romantizam ispraznim, umjetnik koji je smatrao građane grotesknim i građanin koji je mislio da su umjetnici pretenciozni, a sve je to bilo obavijeno mizantropom koji je čitav svijet držao smiješnim“ (Šafranek, Polanšćak 1972: 120).

Klasikom svjetske književnosti, djelom *Gospođa Bovary*, objavljenim 1857. godine, Flaubert je uspio ostvariti do kraja domišljenu tehniku realističkoga romana, što nije uspjelo Balzacu, kod kojega je bilo još podosta romantičarskih elemenata (Solar 2003: 232). Taj Flaubertov roman je

[1] Flaubert, Gustave. // Hrvatska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19850.

imao toliki utjecaj, ušavši duboko u probleme tadašnjega francuskog društva i uznemirivši duhove, da je autor bio optužen za povredu javnoga morala.[2] No, po čemu je taj roman kasnije ocijenjen kao vrhunac realističkog romana? Za početak, inspiraciju je za njega autor pronašao u novinskome članku o samoubojstvu mlade žene, što znači da se držao pravila da realisti moraju uzimati svoju građu izravno iz zbilje. Roman prati sudbinu i razvoj mlade djevojke Emme, od odrastanja na bogatome seoskom imanju, preko internata i udaje za dobra i prostodušna liječnika Charlesa te jednoličnog života u malograđanskoj sredini, do vanbračnih ljubavnih avantura u kojima je pokušavala naći smisao života. Uza sve napore nije se uspjela prilagoditi društvu koje ju je okruživalo, sve što je pročitala u romanima i što je punilo njezine djevojačke snove bilo je u neskladu s provincijalnim životom na koji je po udaji bila osuđena. Stoga je na svoj način potvrdila da svatko „tko pokuša izaći iz načina 'kako se već živi' ovako ili onako mora stradati“ (Solar 2003: 233). Ostvarivši se po mnogo čemu kao uzoran roman europskoga realizma, ipak je, s druge strane, slično kao i najbolji romani Tolstoja i Dostojevskoga, i Flaubertova *Gospođa Bovary,* zbog kultiviranoga stila i težnje za virtuoznošću u izrazu, najavila i književne ideale kojima će težiti modernizam. U tome smislu, Flaubert nije imao pandane samo u drugim europskim književnostima, nego i u svojoj matičnoj. Naime i on je, kao i klasik modernizma Charles Baudlaire, zahtijevao da se svrha književnosti pronađe u njoj samoj (isto).

1.2. Lav Nikolajevič Tolstoj i Ana Karenjina

Lav Nikolajevič Tolstoj bio je uz Fjodora Mihajloviča Dostojevskoga najglasovitiji ruski pisac svih vremena (Solar 2003: 240). Iako su obojica po temama svojih djela tipični realisti, zbog načina karakterizacije likova, obuhvata cjeline reprezentiranih svjetova te osebujne naracije nadišli su, kako se već ustvrdilo, i okvire i obilježja i realističke epohe i svoje nacionalne književnosti (isto: 245). Tolstoju su važni bili karakteri i njihove zamisli, svjetonazori i problemi koje oni pokušavaju riješiti kroz roman. Po sudu svekolike književne povijesti, ti karakteri djeluju kao živi i konkretni, a njihove ideje i problemi reflektiraju realne i stvarne probleme Tolstojeva doba u Rusiji (isto: 242). Tolstojevo pripovijedanje je dinamično i toliko uvjerljivo da

[2] Flaubert, Gustave. // Hrvatska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19850.

je sudbina likova u njegovim romanima opisana tako da se čine stvarnijima od osoba iz zbiljskoga života. On je također prvi veliki pisac koji rabi tehniku „struje svijesti“, kojom potpuno ulazi u svijet likova te bilježi sve što se događa u njihovoj nutrini. Prva junakinja kod koje to koristi je Ana Karenjina (isto: 246).

Romanom *Ana Karenjina* Tolstoj je stekao svjetsku slavu te ga se smatra jednim „od najglasovitijih romana cjelokupne svjetske književnosti“ (isto: 245). Riječ je o romanu u kojemu je na impresivan način oblikovano više različitih karaktera, odnosno fabula je građena na obiteljskim vezama i drugim odnosima pojedinih karaktera (Flaker 1976: 163). Prati sudbinu dva para: Ane i Vronskoga te Levina i Kitty. U literaturi se Tolstojeva Ana često uspoređuje s Flaubertovom Emmom jer ih povezuju nevjera i nesretan brak, kao i odluka o samoubojstvu. Romani koji su iznjedrili te dvije junakinje slični su i po preglednoj kompoziciji, vrsnome stilu te po uvjerljivim opisima sredina u kojima se nalaze glavne junakinje. Međutim, postoje i razlike. Ana je odlučnija od Emme, nju karakterizira njezin temperament dok Emmu u najvećoj mjeri određuje njezina sklonost maštanju. Ana donosi samosvjesniju odluku o samoubojstvu te je razlika vidljiva i u njezinoj predanosti ljubavi kakva ne trpi nikakav kompromis (Solar 2003: 246). Ana je mlada žena udana za visokoga državnog službenika, Karenjina, s kojim ima sina Serjožu. No, kako se nije udala iz ljubavi, već po ugovoru, ne voli muža pa su je, nakon poznanstva s markantnim Vronskim, počele mučiti moralne dileme. Ne mogavši više trpjeti isprazni brak, upušta se u bračnu nevjeru, upada u brojne probleme i izopćivanje iz visokoga društva. Bez obzira na odbacivanje od strane društva, Anu vodi ljubav prema Vronskome, s kojim dobiva kćer i bježi u Italiju, nadajući se da će biti lakše prihvaćeni kada se vrate. No, ni nakon povratka sredina ne prihvaća njihovu vezu. Ana se sve više slama, a uz njezino psihičko stanje slabi i ljubav Vronskoga. Nakon brojnih žrtava i odricanja koje je morala napraviti kako bi se izborila za tu zabranjenu ljubav, nailazi na Vronskovo nerazumijevanje te je razmirice s njime odvode do odluke o samoubojstvu. Tolstoj je u romanu razmatrao društvene probleme, pa Anina bračna nevjera i neuspješno traženje bračne sreće u seoskoj idili sadrže kritiku društvenoga života u Rusiji, što i je bio primarni cilj realističkih djela (isto).

1.3. Thomas Hardy i Tessa d'Urberville

Sva djela Thomasa Hardyja nastala su u 19. stoljeću te ih se stoga uvrštava u književnost tzv. viktorijanskog doba (Beker 1999: 443), No, Hardyjev pesimizam je odstupao od osnovnoga svjetonazora drugih engleskih pisaca toga doba. Kako je to doba u Engleskoj, kao što je već rečeno, bilo obilježeno kulturnim i gospodarskim, industrijskim napretkom, nije se dopuštalo otvoreno govoriti o intimnim ljudskim odnosima ili o pojavama koje su bile izvan okvira konvencionalnoga građanskog ponašanja (isto). Hardy se toga nije pridržavao te je želio ukazati na probleme koji su zadesili Englesku radikalnim dijeljenjem stanovništva na bogate i siromašne. Kako je i sam bio podrijetlom s engleskoga sela, u svojim je djelima oslikao niz dojmljivih seoskih likova. Između ostaloga, prikazivao je raspad i teško stanje seoskih siromašnih obitelji te izvanbračne veze i ljubavi. Objavljujući ono što nije bilo u skladu s dominantnim svjetonazorom njegova doba, naišao je na neprijateljsku reakciju suvremene kritike (isto: 444). Thomas Hardy je bio zaokupljen problemima sudbine i slučaja u čovjekovu životu. Budući da je odlučio opisivati sudbine seljaka iz svojega rodnog kraja, svrstava ga se u engleske regionalne pisce. Opisivao je selo ne idealizirajući ga nego ukazujući na njegovo realno gospodarsko, društveno i socijalno stanje. Trudio se objasniti da „regionalizam nipošto ne mora značiti sužavanje prikaza raspona ljudske sudbine jer su osjećaji vezani uz kućno ognjište isto tako snažni kao oni u europskim palačama“ (isto: 449). Osim po regionalizmu, Hardy je poznat po tome što je žene smatrao zagonetkama, nepredvidljivim bićima te tajanstvenim utjelovljenjima temeljnoga načela prirode, zbog čega je u svojim djelima veliku pozornost posvećivao upravo ženskim likovima: „Zbog specifičnoga realizma i ambijentalne plastičnosti njegova izraza smatrali su ga najboljim engleskim autorom svojega doba, posljednjim velikim viktorijancem.“[3]

U romanima je Hardy razvio svojevrsnu metafiziku strasti, u kojoj pojedinac uvijek gubi u sukobu sa svijetom. Najpoznatiji primjer takvoga romana, a općenito i cijeloga Hardyjevog književnog stvaralaštva je roman *Tessa iz porodice D'Urberville*, objavljen 1891.[4] U središtu fabule romana je siromašna obitelj iz pokrajinske Engleske. Tessa je prekrasna djevojka koja od svoje okoline odskače izgledom, inteligencijom i osjećajem osobnoga dostojanstva. Odrasta uz

[3] Hardy, Thomas. // Hrvatska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=24399.
[4] Isto.

mnogobrojnu braću i sestre te uz roditelje koji su u toj mjeri nesposobni za život da se u njih nije mogla pouzdati ni u jednom segmentu svojega života. Upravo suprotno, oni, posebice majka, navode Tessu na pogrešan i stvarno sudbonosni korak, poznanstvo s pokvarenim zavodnikom iz bogatijega sloja, koji cijelu obitelj tjera do ruba materijalne propasti: „U Tessi pisac neumoljivo vodi junakinju kroz nevolje koje logično proizlaze iz njezina ranjiva položaja do tragičnog kraja“ (isto: 445). Tessa je, poput Emme i Ane, opisana kao tragična junakinja koja stradava upravo zbog svoje neprilagođenosti okolini, što je u doba u kojemu se odigravaju fabule kojima su one glavne junakinje, moglo rezultirati jedino katastrofom. Tessa, kao ni ostali likovi romana naslovljenoga njezinim imenom, nije idealizirana. U skladu s realističkom poetikom, svi su likovi toga romana prikazani sa svojim manama i vrlinama, reflektirajući i širu englesku društvenu zbilju doba kojemu pripadaju.

2. Naturalizam *vs.* realizam

U širemu kontekstu ili kao nastavak realizma nastajali su različiti specifičniji književni pravci, od kojih su najznačajniji bili verizam i naturalizam. Dok se verizam javlja u Italiji, pojavu naturalizma vežemo uz Francusku u razdoblju nagloga razvoja prirodnih znanosti 1870-ih pa sve do 1890-ih godina.[5] M. Solar opisuje naturalizam kao književni pravac nastao u širem okviru realizma, odnosno kao varijantu razvijenu unutar okvirnih načela realističke poetike, njezina temeljnoga shvaćanja svrhe književnosti te realističkoga odnosa prema znanosti (Solar 2003: 254).

Naturalizam predstavlja prijelaz iz realističke u modernističku poetiku. Naime, neke značajke naturalizma vode realističke pisce u smjeru napuštanja ideje o izravnom zrcaljenju zbilje. Riječ je o značajkama i književnoj teoriji koju je razvio Émile Zola, koji prvi pojam naturalizma rabi kao naziv za književni smjer (isto: 254). Naturalističko shvaćanje je inzistiralo na tome da sve pojave treba svesti na njihove prirodne uzroke. Na tragu toga, naturalizam je čovjeka, prema

[5] Naturalizam. // Hrvatska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43102.

Hippolyte Taineu, određivao kao produkt rase, sredine i trenutka.[6] Zola se slagao s takvim teorijama te je držao da pisci moraju opisivati likove u posebno izabranim životnim okolnostima te da poput znanstvenika trebaju pratiti njihovo ponašanje. Vlastitu je teoriju Zola prožeo teorijama o nasljeđivanju, mogućnostima nasljedne degeneracije te o prevlasti nagona u ljudskim postupcima. Svoju pozornost usmjerio je na najniže društvene slojeve (isto: 255). Pojam naturalizma označavao je i otvoreno i sablažnjivo pisanje, opisivanje postupaka, zbivanja i događaja koji zrcale ono životinjsko u ljudskoj prirodi, iz čega je u vrijeme naturalizma profilirala i tzv. estetika rugobe. Ta estetika odnosila se na opisivanje najružnijih prizora ljudskoga života, u kojima su se prikazivali moralno ili socijalno izopačeni likovi, naglašene animalnosti, grubosti i nastranosti (Šicel 2006: 6). Naturalisti ne prezaju od izravnih opisa surovih scena, strasti i naglašavanja svakovrsnih anomalija te su naturalistički likovi često duševno bolesni i društveno degenerirani (Solar 2003: 256). Naturalizam je odjeknuo u mnogim europskim književnostima, a u hrvatsku književnost prvi ga je pokušao uvesti Eugen Kumičić. On je po uzoru na Zolu izlagao načela romana koji je plod eksperimentalnoga promatranja života u svim njegovim dimenzijama. Poznati njegovi naturalistički romani su *Olga i Lina* te *Gospođa Sabina*, u kojima razobličuje moralni pad naslovnih junakinja (Jelčić 1997: 146-147). Kumičić nije mogao u potpunosti shvatiti Zolinu teoriju jer je bio previše vezan uz hrvatsku kulturu i književnu tradiciju, pa je zapravo pokušavao imitirati ono što je vidio i čuo u Parizu. Tvrdio je da je „karakteristika naturalizma borba protiv mašte, težnja da se umjetnost približi najbjednijim društvenim slojevima“ (Šicel 1966: 81).

2.1. Emile Zola i Thérèse Raquin

Émile Zola, osim što je značajan za pojavu naturalizma u književnosti, proslavio se mnogim romanima od kojih su najpoznatiji *Thérèse Raquin*, *Nana* i *Germinal*. Zolino mišljenje je bilo sljedeće: „[…] da bi se stvorio dobar roman, trebao bi pisac pogledati na društvo širim okom, slikati ga u njegovim brojnim i raznolikim vidovima i prije svega služiti se prostim i prirodnim

[6] Naturalizam. // Hrvatska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43102.

jezikom“ (Zola 1998: 10). Tim se stavom vodio i stvarajući svoja djela. Radikalizirao je opće zahtjeve realizma te je zbilju nastojao prikazati što vjerodostojnije oslanjajući se na detaljno opisivanje događaja i sredine (Solar 2003: 255). To mu je bilo bitnije od književne tehnike i metode kojom oblikuje romane. Držao se sheme i načela realističkih romana, a razlikovao se od njih samo po prikazivanju likova. Zolini se likovi nisu mogli oduprijeti urođenim nagonima i strastima te ih je više okarakterizirala takva uvjetovanost, nego primjerice pokušaji i želja za povoljnim društvenim položajem, kao što je to bio slučaj kod većine realističkih likova (isto).

Zolin roman *Thérèse Raquin* objavljen je 1867. godine. U predgovoru je Zola naveo da je to roman o temperamentima, a ne o karakterima. Thérèse i Laurent su likovi kojima vladaju njihovi živci i krv te nisu sposobni slobodno i realno prosuđivati (Zola 1998: 6). Na svaki njihov čin navode ih njihovi urođeni nagoni. Zola ih zato opisuje kao „ljudske životinje i ništa više“ (isto: 6). Thérèse je odrasla uz svoju tetu i boležljivoga bratića Camillea. Kako je teta tetošila i pretjerano brinula za sina, jednako je odgajala i Thérèsu. Vodili su dosadan, monoton i jalov život te se u Thérèsi nije mogla probuditi strastvenost i vrela krv koju je naslijedila od svoje majke Alžirke. Takvim načinom života ukrotile su se naznake njezine divlje ćudi te se udala za svojega bratića. Ali, upoznavši Laurenta, u njoj se probudilo sve ono što je mislila da ne postoji, strast, sloboda i ljubav. Nakon što su se upustili u ljubavnu avanturu, počeli su se mijenjati. Poput znanstvenika, po naturalističkoj teoriji, Zola je opisivao slijed podmukloga djelovanja strasti tih dvaju likova. Opisivao je njihove provale, poremećaje te živčane krize. Kako bi zadovoljili svoje potrebe za stalnim izmjenjivanjem strasti bez smetnje Thérèsina muža, čine zločin zbog kojega će kasnije nastupiti osjećaj straha i živčani slom zbog grizodušja (isto: 6).

3. Realizam u hrvatskoj književnosti

U vrijeme kada se realizam u Francuskoj, Engleskoj i Rusiji već dezintegrira[7], u hrvatskoj književnosti se on tek pojavljuje (Flaker 1976: 164). Realizam kao razdoblje u hrvatskoj književnosti obuhvaća posljednja dva desetljeća 19. stoljeća. Početak se toga razdoblja određuje smrću Augusta Šenoe, 1881. godine (Šicel 1966: 75), ali i Kumičićevim djelom *Olga i Lina*, koje nastaje na temelju naturalističkoga programa, objavljenim iste godine (Flaker 1976: 164). Početak moderne 1892., odnosno 1895. godine, označava njegov kraj. Dakle, trajanje realizma se ne podudara potpuno u svim europskim zemljama, a jedan od razloga počiva u činjenici što se književnost toga razdoblja bavi svakidašnjom stvarnošću, aktualnim kulturnim, gospodarskim i ekonomskim problemima, koji su se pak razlikovali od zemlje do zemlje ili od kulture do kulture. Zbog specifične društveno-političke situacije realizam je u Hrvatskoj počivao na regionalnim temeljima, što znači da je u svojim djelima nastojao izraziti i posebnosti hrvatskih regija. Eugen Kumičić i Vjenceslav Novak u svojim djelima prikazuju Istru, Ante Kovačić i Ksaver Šandor Gjalski pišu o Zagorju, a Josip Kozarac književnu identifikaciju hrvatskih regija upotpunjuje pišući o Slavoniji, za koju je smatrao da je „bolesna ljepotica bremenita krupnim i gospodarskim nedaćama i moralnim dilemama“ (Jelčić 1997: 155).

U reprezentativnim europskim književnostima, kao što su bile francuska, engleska i ruska, temeljne kriterije za naznaku realističke epohe određivale su prilično jasne stilske karakteristike djela. Hrvatska književnost se razlikuje od njih po tome što je „zbog atipičnosti njezina razvoja, kriterij za omeđenje realizma zapravo neliteraran: on je naraštajni i tematski, jer se o pretežitosti realističko-stilskih postupaka ne može još govoriti zbog miješanja posve različitih, često i oprečnih stilova: od sentimentalističkoga i romantičarskoga do realističkoga, sve do kraja stoljeća“ (Šicel 2005: 20-21). Ono što povezuje hrvatske s ostalim europskim piscima realistima je težnja da se i oni kritički osvrću na svoje vrijeme, pokušaj da literarno odgovore na neke važne društvene probleme. Tematski krugovi koji su dominirali hrvatskom književnosti realizma jesu nacionalno pitanje, propadanje plemstva te socijalna problematika proizašla iz odnosa selo-grad

[7] Razdobljem dezintegracije realizma naziva se vrijeme sedamdesetih i osamdesetih godina 19. stoljeća kada se u europskim književnostima uz trajanje realističkih oblika književnoga izraza razvijaju i naturalistički i impresionistički oblici ili struktrualni elementi (Flaker 1976: 164).

(Šicel 2005: 21). Dakle, i kod hrvatskih realista uočena je tendencija da se kroz književnost sagledavaju i rješavaju problemi socijalnoga i političkoga karaktera. Stoga je razdoblje 80-ih godina 19. stoljeća nazvano kritičkim realizmom. S obzirom na to da su hrvatski realisti bili iz različitih krajeva Hrvatske, svaki od njih piše o problemima u svojoj sredini, pa ne čudi regionalni karakter njihovih djela: „Svaki pisac najbolje poznaje svoj kraj, sredinu u kojoj se kreće ili iz koje je potekao i ako je htio zaista pisati tako da stvarno odrazi i literarno oblikuje teme i probleme koji su mu najbliži i najpoznatiji, morao je ostati u okvirima regionalnog. Bez obzira gdje se nalazili pojedini pisci, koju sredinu opisivali, nameću im se slični problemi i teme“ (Šicel 1966: 77).

Iako je roman, kako se već naglasilo, bio prevladavajuća književna vrsta u razdoblju realizma, u hrvatskoj se književnosti osobito afirmirala i seoska novela koja se poglavito bavila problematikom odnosa selo-grad. U tome se žanru ističu problemi fluktuacije seljaka u grad, a i obrnuto, prodorom kapitala na selo. Takva se tematika pojavljuje u Kovačićevim i Kozarčevim novelama (isto: 78). Negdje od 1890. godine osjeća se zaokret s takvoga kritičkog pristupa književnosti i objektivističkoga zahvaćanja tema prema sužavanju fokusa i prodoru u dubinu. Romani sve više ustupaju mjesto pripovijesti, pri čemu dominiraju psihološke novele s pokušajima da se uđe u unutarnje sukobe junaka i njihove osobne preokupacije. Društvena problematika zamjenjuje se individualnom i psihologiziranjem (isto: 79). Najvažniji predstavnici takve tematike i psihološke novele ili romana, odnosno razdoblja psihološkog realizma u hrvatskoj književnosti, bili su Ksaver Šandor Gjalski, Josip Kozarac i Janko Leskovar (Šicel 1966: 80). No, to ne znači da su se svi, pa i ti autori odrekli kritičke proze. I dalje se javljala problematika sredine u kojoj su djelovali, ali sada produbljenije, literarno obogaćena za dimenziju unutarnjega životnog sadržaja pojedinih likova (isto): „Kada su pisci uspjeli ući u dubinu, regionalisti su opisujući svoje regije opisivali i opće i zajedničke crte svih hrvatskih seljaka, pa se time razbijaju regionalni okviri“ (isto).

Za kraj ovoga okvirnog prikaza glavnih tendencija književnosti hrvatskoga realizma treba naglasiti da ona nije bila zasnovana ni na kakvim određenim filozofskim koncepcijama, kao što je to bio slučaj kod francuske, engleske ili ruske književnosti. Njezina „originalnost je i u tome što su gotovo svi teoretičari tog razdoblja vodili brigu o tome hoće li određeni pravac u književnosti koristiti hrvatskom narodnom životu, pa odatle i činjenica da je naša literatura

realizma bila tako očito društveno angažirana“ (isto: 81). Odnosno, kao i u svim drugim nacionalnim kulturama, i hrvatski realizam se potvrdio kao posljedica „specifično hrvatskih prilika“ (isto: 80).

3.1. Josip Kozarac

Dokaz da je Josip Kozarac u povijesti hrvatske književnosti ostavio dubok trag dovoljno je potražiti u samo nekoliko napisa hrvatskih književnih znanstvenika, koje su ispisali kako bi pobliže opisali značaj njegove stvaralačke figure. Tako ga primjerice K. Nemec opisuje kao jednu od središnjih osobnosti realističke faze hrvatske književnosti te navodi da je on „samozatajni stvaralac, profinjeni slikar slavonskih šuma, zemlje i ljudi“ (Nemec 2006: 24). Po D. Jelčiću je Kozarac „najčistiji hrvatski realist“ (Jelčić 1997: 157), za K. Čorkalo je „cjelovita i umjetnički dovršena ličnost jer je svoj opus uspio dovesti do harmonične sinteze“ (Čorkalo 1988: 55). Premda je po tome bio reprezentativan za hrvatsku književnost realizma, Kozarcu se spočitavao regionalizam, koji je kod njega bio izrazit jer je opisivao isključivo slavonski krajolik, slavonske seljake i tematizirao probleme koji su zadesili taj kraj. No, u obranu Kozarca, potrebno je naglasiti da je uvijek iz prividno regionalnih tema izvlačio univerzalne implikacije. Slavonsko selo, zemlja i ljudi poslužili su mu samo kao motivski alat kojim je kritizirao šire društvo svojega doba. Bogatom galerijom likova, tematizirajući širinu i kompleksnost ljudskih odnosa te kompleksne moralne dileme nadmašio je uske regionalne okvire (Nemec 1997: 22). Iako se socijalne tematike i problema slavonskoga sela dotakao tek u zreloj dobi svojega stvaralaštva, M. Šicel tvrdi da se „već u mladenačkim literarnim pokušajima moglo […] prepoznati budućeg, zrelog Kozarca, pripovjedača sa svim obilježjima, tematskim i izražajnim, karakterističnim za većinu pisaca, njegovih suvremenika“ (Šicel 2005: 169).

Prvu stvaralačku fazu Josipa Kozarca karakteriziraju pseudoromantičarski stihovi koji su bili bez velike umjetničke vrijednosti, potom tri pokušaja drame te zbirka proza *Priče djeda Nike*, u kojoj se pripovjedač postavlja u ulogu poučavatelja slavonskoga seljaka (Šicel 1966: 92). Iako se taj dio Kozarčeva stvaralaštva drži umjetnički neimpresivnim (Čorkalo 1988: 58), već se u njemu, uz zamjetan sentimentalni ton, uočava didaktičnost koju će slijediti i u ostatku svojega književnog rada (Jelčić 1997: 155).

U drugoj fazi Kozarčeva stvaralaštva dolazi do punoga izražaja osobito njegova suživljenost s prirodom i selom, u novelama *Biser-Kata, Slavonska šuma, Tena* te u romanima *Mrtvi kapitali* i *Među svjetlom i tminom* (Liović, Pejičić 2016 : 183). U toj fazi najvidljiviji je Kozarčev senzibilitet prema prirodi, prema kojemu se i prepoznaje kao „najveći književnik među šumarima i najveći šumar među književnicima“ (isto: 176). Također, sve je naglašenija njegova orijentacija prema socijalnoj tematici, o kojoj je pisao kao oštar i lucidan kritičar, „slikar socijalnih prilika u Slavoniji“ (Čorkalo 1988: 56). Neki od problema o kojima je raspravljao bili su primjerice „odnos domaćeg trgovca drvetom prema siromašnom selu; transformacija seljaka u šumskog radnika ili bijednog činovničića; zapuštenost zemlje i zaostalost seljačkog gospodarstva; prezir činovničke gospode prema radu uopće, a seljačkom naročito; gramzljivost srednjeg staleža za materijalnim probitcima, osobnom slavom, praznim častima; politička korupcija tuđinu podložnog režima i nepovjerenje puka u one koji ga zastupaju i vode; moralni ponor u koji propadaju lijepe i zdrave slavonske djevojke zahvaljujući pogubnom utjecaju tuđinskog morala, koji se zasniva na novcu; i kako kupci šuma postaju i kupci ljubavi“ (Jelčić 1997: 156). Svojim je djelima Kozarac oslikavao specifičnosti Slavonije, viđene kroz bogatstvo neiskorištene zemlje, manjak radne snage te zastarjele poljoprivredne metode i nedovoljnu modernizaciju (Čorkalo 1988: 56). Svi navedeni problemi ponukali su mladoga pisca punoga nade u mogućnost preobražaja i unapređenja Slavonije, a i cijele Hrvatske, da se obraća javnosti, propagira rad i upornost, modernizaciju, uzorno gospodarstvo te stvaralački elan (isto). Djelujući tako, Kozarac je ušao duboko u probleme svojih sugrađana (isto: 57). Međutim, kako je s vremenom primijetio da građanska inteligencija postepeno otkriva svoju nemoć, a Hrvatska svoj kapitulantski mentalitet koji prihvaća kompromise s vladajućim režimom, Kozarac je polako „dizao ruke“: držao je da je hrvatski narod nezreo, na toliko niskom stupnju da ne može održati zadanu riječ, „on je oruđe kojim može raditi što god hoće onaj, koji ima ma najmanju vlast nad njime“ (Jelčić 1997: 155-156). Kozarac je toliko bio posvećen socijalnome i nacionalnome boljitku da je nevolje i nedaće društva u kojemu je živio doživljavao vrlo osobno i bolno (Čorkalo 1988: 57).

Početkom 1890-ih, razočaran i nemoćan jer je bolovao od neizlječive tuberkuloze, Kozarac je izgubio snagu i odustao od pokušaja preobražaja života svoje domovine te se usredotočio na temu čovjeka kao takvog. Bolest i razočarenje mučili su ga i natjerali u izolaciju, u kojoj je

usamljen sve više ponirao u životne tajne i razmišljao o dubinama i nepoznanicama intimnih svjetova (isto: 57-58): „Kao što mu je mikrokozmos slavonske šume predstavljao makrokozmos cjelokupne prirode, tako mu sada pojedinačna sudbina njegovih junaka postaje tumač sudbine čovjeka uopće“ (isto: 61). Tako je sišao s pozicije kritičkoga realizma i usredotočio se na psihološke teme, čime je izlazio iz okvira realističke poetike (isto: 58). Svoje je tematske interese usmjerio prema svojevrsnoj psihologizaciji i promatranju unutarnjega života i duševnih zbivanja literarnih junaka u novelama *Donna Ines*, *Mira Kodolićeva* i *Oprava* (Šicel 1966: 92). U toj su fazi njegova stvaralaštva vidljivi elementi naturalizma, ali i modernističko psihologiziranje (Liović, Pejičić 2016 : 183). Stoga se većina tih Kozarčevih novela može podvesti pod zajednički nazivnik novele karaktera (isto: 209). U njima se iskazao kao izvanredan psiholog i crtač ljudske psihe kojega zaokupljaju duševna stanja i potresi. U navedenim je novelama slikao odnose u braku, među ljudima općenito, ispitivao intimu i unutrašnje svjetove u najvećoj mjeri ženskih likova. Svi likovi potonjih njegovih novela traže izlaz iz svojih života, traže ono najbitnije, sreću, slobodu i ljubav (Čorkalo 1988: 58). U pisanju tih novela Kozarac više nije težio objektivnosti već si je dopuštao subjektivnost, zbog čega se drži da je u njima bio najbliži svojoj prirodi, istini i umjetničkoj vokaciji, što znači da u njima djeluje najautentičnije (isto: 61): „Priznajući kapitulaciju svojih reformatorskih nastojanja na planu oživljavanja poljoprivrede i ekonomskih prilika u Slavoniji, on doživljava afirmaciju svojeg najistinskijeg bića, afirmaciju umjetnika u sebi“ (isto).

3.2. Kozarčeve književne junakinje

Prema sudu hrvatske književne povijesti, Kozarac je „jedan od prvih naših pisaca koji je umio literarno oživjeti ženske likove, dati im karakteristiku individualnih ličnosti“ (Šicel 1966: 93). Prvi je u hrvatsku književnost uveo tematiziranje položaja žene u braku, moralno posrtanje, žensku psihologiju, buđenje ženstva te tematiziranje veličanstvenosti i prokletstva ljepote. Po svemu navedenome, njegovi ženski likovi snažnih osobnosti, Biser Kata, Tena, donna Ines te Mira Kodolićeva, spadaju među najbolje analizirane ženske likove u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća (Nemec 2006: 37): „Svako čitanje Kozarca posvjedočuje kako je razmicao granice vremenski i prostorno ograničenog na svevremensko i univerzalno ljudsko“ (Čorkalo 1988: 71).

Druga faza Kozarčeva stvaralaštva započela je pripovijetkom *Biser-Kata*, objavljenom 1887. godine (Šicel 1966: 92). Ta pripovijetka pripada skupini novela ruralne tematike, a obilježena je karakterističnim Kozarčevim dualizmom, stalnom borbom između lirskoga i epskoga, duhovnoga i tjelesnoga te srca i uma. Kozarac je u toj fazi bio uvjereni realist te je u noveli *Biser-Kata* kao i u *Teni* uspio unijeti ravnotežu između nabrojanih, vlastitoj književnosti svojstvenih krajnosti (Nemec 2006: 25). Naslovna je junakinja novele *Biser-Kata* lijepa djevojka koja je zbog svoje ljepote dobila i ime. Riječ je o kćeri jedinici oštroga i strogoga načelnika, koja je, gledajući je u odnosu prema intendiranome smislu novele, samo pomoćni lik, jer je njezina teška životna sudbina poslužila kao pouka njezinome ocu da izađe iz ljušture nerazumnoga, dotad rigidnoga i formalnostima odanoga života (Liović, Pejičić 2016: 197). Biser Kata je bila prevarena i zavedena, ostala je trudna i neshvaćena. Nitko joj nije vjerovao osim njezine majke, čak ni otac, čiji se lik oblikuje kao tip pojedinca koji treba promijeniti i preispitati svoje stavove. Kozarac ga koristi kao „simbol sve one 'tihe većine' koja šuteći proživljava svoj vijek, duboko vjerujući da su vrijednosti što im ih ostaviše stari onaj temeljni i usmjeravajući kamen prema kojem se valja ravnati i živjeti“ (isto). No, na najgori mogući način, gubitkom kćeri, načelnik je shvatio koliko ga je vrijeme pregazilo te koliko pogubni mogu biti ljudsko licemjerje i plitkost (isto: 198).

Druga Kozarčeva junakinja koja će se tematizirati u ovome radu je Tena iz istoimene novele, objavljene 1894. godine. Za tu se novelu hrvatska književna povijest usuglasila da u njoj Kozarac nastupa kao autentičan tumač društvenih procesa i moralnih dilema u Slavoniji, ali i u cijeloj Hrvatskoj, u drugoj polovici 19. stoljeća (Nemec 2006: 24). Novelom *Tena* Kozarac je zapravo ušao u završnu fazu svojega stvaralaštva, u kojoj je tematsku objektivizaciju gospodarskoga i društvenoga slavonskog života počeo zamjenjivati psihološkom problematikom (Šicel 2005: 176). Tako bi se moglo reći da *Tena* iznimnu kvalitetu postiže upravo miješanjem dviju Kozarčevih tendencija, socijalno-kritičke i psihološke. U toj je noveli preko sudbine seoske ljepotice Kozarac prikazao sudbinu Slavonije koju uništavaju stranci. Naglasak je, dakle, na socijalnoj, ali i na nacionalnoj problematici, potom na problematiziranju razbijanja patrijarhalnoga života i zadruga, pauperizacije seljaka, ali i društvenoga nemorala. Što se tiče psihološke tematike u *Teni,* Kozarac se potvrdio kao „odličan psiholog i crtač karaktera“ (Nemec 2006: 37). Tena je psihološki uvjerljiv lik jer je nastala kao rezultat piščeve zaokupljenosti

ljudskom sudbinom i unutarnjim ljudskim svjetovima. Novela naslovljena njezinim imenom prati duhovni, moralni i fizički razvoj slavonske djevojke koja se zaljubljuje u vodnika Beraneka, ali nakon njegova odlaska ostaje sama sa svojom ljepotom, koja je gura u moralnu provaliju. Fabula novele opisuje Tenin put od odrastanja, prve ljubavi i spoznavanja vlastite ljepote do moralnoga pada, srozavanja do dna te ponovnoga moralnog pridignuća i karakternoga preobražaja. Oblikovana posredstvom tih događaja, Tena „dominira novelom kao punokrvan lik kakvih nema mnogo u literaturi onog vremena“ (Čorkalo 1988: 62).

Kriza građanskoga braka je, kao i kod Tolstoja, jedan od ključnih motiva u novelama Kozarčeve posljednje faze, ali iako su veliki ruski pisci nesumnjivo bili njegovi literarni uzori, Kozarac je u svojim djelima bračne dileme rješavao na svoj način. U okviru te tematike osobito su zanimljive dvije njegove junakinje, donna Ines i Mira Kodolićeva, od kojih Ines završava tragično, pesimistično, dok za Miru Kodolićevu autor pronalazi optimističniji izlaz. *Donna Ines* je novela objavljena 1890. godine te je njezina glavna junakinja zapravo Irena pl. K., kasnije Lucić, nazvana donna Ines, zbog svoje izvanredne ljepote. Ines je, kao i Tena, uvjerljivo oslikana snažna osobnost, jaka individualnost te tjelesno i duhovno nadmoćna ostalim djevojkama u svojoj sredini. Za Ines je, kao i za ostale Kozarčeve junakinje, ljubav ta koja pokreće njihova duhovna zbivanja, ona je moćni činitelj jačanja njihove osobnosti, kao i razlog njihovih promjena, preobrazbe te potresa njihovih duša (isto: 62-63). Ines je bila dugo neudana, a udavši se za Marijana Lucića, predala mu se cijelim svojim bićem. No, kada se u njemu javila ljubomora, Ines kao ponosna i savjesna žena nije mogla podnijeti sumnju u svoju čestitost, nije mu mogla to oprostiti ni zaboraviti, koliko god je željela. To je razlog zbog kojega se ta novela, jedina Kozarčeva proza koja se bavi tematikom ljubomore koja uništava oba protagonista, može nazvati tragedijom ljubomore (isto: 62). Modernistički elementi razvidni u *Donni Ines* jesu psihologiziranje, epistolarna tehnika na početku novele te prikazi ljudi istanjenih živaca kao što je Marijan Lucić. Donna Ines je, kao i sljedeća Kozarčeva junakinja, Mira Kodolićeva, bliže junakinjama moderne nego realizma, jer ih ne zanimaju i ne oblikuju toliko društvena zbivanja koliko vlastiti karakteri i osobnosti (isto: 69).

Mira Kodolićeva je najkompleksnija i kompozicijski najpozornije građena Kozarčeva novela objavljena 1895. godine (isto: 64). Iako je stilski heterogena, odnosno kombinira realističke, naturalističke i modernističke elemente, svi su oni podređeni oblikovanju unutarnjih stanja

glavne junakinje (Liović, Pejičić 2016: 210). Tema je u *Miri Kodolićevoj*, kao i kod *Donne Ines*, kriza građanskoga braka. Mira je mlada žena udana za uglednoga odvjetnika. Pošto se udala premlada, kroz novelu se postepeno razvija njezin ženski identitet. Prati se buđenje njezine emotivnosti, njezinoga ženstva te konačno osvješćenje dostojanstva jednoga bića nakon što je upoznala plemenitoga Eugena, koji je u njoj probudio najdublje osjećaje (Čorkalo 1988: 63): „Cijela je novela izgrađena na dilemi: treba li žena ostati u zakonitom braku s nevoljenim mužem, dakle, poštivati društvene konvencije, usvojena pravila naše građanske civilizacije, ili treba slušati svoju prirodu, ići za svojim srcem i biti žena onomu koji je u njoj probudio ženu i učinio je majkom?“ (isto: 64). Mira je odlučila djetetovu sudbinu staviti ispred društvenih konvencija te je postala odgovorno biće čiji život ne može počivati na laži (isto: 65). Unutarnja stanja i Mirina promišljanja Kozarac je prikazao u epistolarnome obliku. U pismima namijenjenima Eugenu, Mira otvara dušu i raspravlja o dilemama u svojoj duši, ali u njima se saznaje i rasplet odnosa između svih likova. Time je Kozarac napravio još veći pomak prema modernističkome modelu novelistike (isto: 68).

4. Ženski likovi u djelima hrvatske književnosti do realizma

Likovi su onaj element pripovjednoga teksta pomoću kojega autori možda najčešće potiču čitatelje da promišljaju o pročitanome djelu. Čitajući djelo, čitatelji traže poveznice između likova i ljudi kojima su okruženi, a često se i sami s njima poistovjećuju. Na taj način likovi mogu izazvati osjećaje simpatije ili antipatije, odnosno zabave ili dosade, ovisno o tome što je njihov stvoritelj želio postići te kako ih prikazuje. Često se književne likove tretira kao ljudska bića, izdvaja ih se iz djela kako bi se o njima moglo promišljati, moralno ih procijeniti te nagađati razloge njihovih postupaka (Grdešić 2015: 61).

Lik žene u hrvatskoj književnosti star je koliko je stara i ona sama. Hrvatska književnost s obzirom na lik žene jasno pokazuje stanovite osobitosti i otkriva svoju specifičnost (Petrač 1990: 348). Tematizirajući položaj žene u obitelji i u široj zajednici, hrvatska književnost često „predstavlja odraz sociokulturnih prilika“ u kojima su pojedina djela objavljena (Sablić Tomić 2005: 39).

U srednjem vijeku se na području hrvatske kulture na žensko biće gledalo više kao na objekt, pasivno biće ili tek sporedni lik u književnome tekstu. Mnogo češće ga se ocrtavalo negativno nego pozitivno, odnosno u književnosti su se junakinje javljale uglavnom kao likovi demonskih žena ili žena zavodnica koje su kvarile muškarce (Fališevac 2002: 118). Prema K. Nemecu, tip žene takvih osobina naziva se *femme fatale,* odnosno fatalna žena (Nemec 2002: 102). Bile bi to žene koje posjeduju magične erotske moći kojima muškarce vežu uza se i odvlače ih od uzvišenih ciljeva (Fališevac 2002: 118). Takve tajanstvene, senzualne i opasne zavodnice javljaju se još i u najstarijim mitovima, u kojima hrabre junake stavljaju pred kobnu kušnju koja ih odvodi u propast. S vremenom se u svim književnostima zapadnoga kruga oblikovao takav tip fatalne, odnosno kobne i demonizirane žene „koja u sebi objedinjuje sve poroke, strasti i požudu odražavajući neuralgične točke muške seksualne fantazije“ (Nemec 2002: 102).

Duh renesanse u hrvatsku književnost sa sobom dovodi drukčije viđenje žena, naime, bilo je to „doba adoracije žena“ (Prohaska 1916: 7, prema Sablić Tomić 2005: 42). Po uzoru na petrarkističku poeziju opjevavala se ženska božanska ljepota i dobrota, a ženski su se likovi prikazivali kao uzvišena, plemenita i nedostižna bića (Fališevac 2002: 118). Dok B. Petrač takav tip žene naziva idealnom ženom, gospojom ili *donnom* (Petrač 1990: 351), K. Nemec idealizirane projekcije žena naziva sveticama ili kućnim anđelima. Uz rečene termine, K. Nemec navodi i njihove osobine, kao što su: „nevinost, čistoća, moralna postojanost, krepost, vjernost, skromnost, stidljivost, nježnost, dobrota“ (Nemec 2002: 101). No, u renesansi se zatječu i ženski likovi koje osim dobrote i svega navedenog karakteriziraju i jakost, mudrost i odvažnost (Sablić Tomić 2005: 42). Riječ je o tipu junačke žene, „jaka i uzorna ženska figura koja se spremna žrtvovati za opće dobro, za zajedničku, ugroženu, nacionalnu stvar“ (Petrač 1990: 351). Primjer takve prekrasne, mudre i hrabre žene svakako je Marulićeva Judita (Sablić Tomić 2005: 42). Judita je junakinja koja je bila hrabrija od muškoga stanovništva svoje rodne Betulije te je sama bila spremna odlučiti o sudbini svojega grada (Fališevac 2002: 119). Žena renesanse „svojom duhovnom snagom nadvladava moralnu iskrivljenost šire društvene zajednice“ (Sablić Tomić 2005: 43).

Hrvatska barokna književnost razlikuje tri osnovna tipa žene. Prvi tip ženskoga lika odgovara renesansnome tipu gospoje, nedostižne i uzvišene žene (Petrač 1990: 352). Nasuprot njemu, javlja se drugi tip ženskoga lika u kojem se intenzivira negativan stav prema ženi, tako da

se nanovo aktualiziraju srednjovjekovna mizogina shvaćanja žene kao demonskoga bića. Primjer demonske žene nalazimo kod Gundulića, u *Osmanu* u liku Mustafine majke (Fališevac 2002: 122). Riječ je, dakle, o ženi grešnici koja predstavlja opasnost i navodi muškarca na grijeh. H. Sablić Tomić primjećuje da se kod takvoga tipa žene pojavljuje izrazito isticanje putenosti kao indikator arhetipa ljubavnice, što se potvrđuje kod Đurđevića u *Uzdasima Mandalijene pokornice* (Sablić Tomić 2005: 43). Treći tip ženskoga lika specifičnoga za barok je žena pokajnica. Kao što sam naziv kaže, to je žena koja se kaje zbog grijeha, koja je prošla put od lika nedostižne gospoje do simbola svjetovnoga zla u liku grešnice, da bi se na kraju pokajala i preobrazila u biće koje se zbog svojega kajanja uzdiže (Petrač 1990: 352).

Prema H. Sablić Tomić, ženske likove romantizma dominantno određuje ljubav koja se odnosi na duhovno jedinstvo s osobom suprotnoga spola. Tjelesna i materijalistička ljubav drugorazredna je u odnosu na sveto čuvstvo obožavanja ženske duše (Prohaska 1916: 19, prema: Sablić Tomić 2005: 44). Ženski likovi romantizma nerijetko su pasivni, a ljubav pokazuju suzama te muškarce zanima njihova unutarnja ljepota. U tome je kontekstu primjerice egzemplaran P. Preradović, koji je poiman „čistim idealistom koji piše samo o duši ljubljene žene, a tjelesne njezine čari ga ne zanimaju“ (Sablić Tomić 2005: 44). No, osim što romantizam karakterizira naglašena osjećajnost, u književnosti toga doba javljaju se i teme fatalnih ljubavi (Solar 2003: 231). Dok su kod pasivnih ženskih likova naglašene emocije koje ih čine submisivnima u odnosima prema muškarcima, fatalne se ljubavi javljaju u svezi aktivnih ženskih likova. Takve žene prekidaju s konvencionalnim načinom života, spremne su sve riskirati zbog ljubavi te se posvećuju nekom višem cilju, moralnosti i požrtvovnosti (Sablić Tomić 2005: 44). Često uz temu fatalne ljubavi ide i lik fatalne žene: „Razlog tome je da su užas i bol tada bili izvor zadovoljstva, ljepote, strasti i naslade. Romantizam je tematizirao neodvojivost patnje i zadovoljstva te razvio pravi kult 'pale ljepote'“ (Nemec 2002: 102). U vrijeme romantizma ponovno su se u književnosti javili likovi opasnih zavodnica, kurtizana i tajanstvenih lijepih prosjakinja. Tako je, iako inauguriran znatno ranije, u 19. stoljeću lik *femme fatale* definitivno dobio svoj oblik. Likovi takvih žena odlikuju se čarobnom ljepotom i tajanstvenošću, takve su junakinje kobno privlačne i opasne, inteligentne, proračunate i intelektualno superiorne. Svakako su samosvjesne i dominantne u svojoj okolini, vladarice svake situacije i vješte manipulatorice muškaraca (isto). U lik takvih žena upisane su muške erotske fantazije zbog čega su u pravilu

razvratne i nemoralne, vođene svojim nagonima te su čista suprotnost likovima svetica i kućnim anđelima: „Može se reći da su upravo ti likovi podnosili najteži teret tabua i predrasuda pojedinih epoha i društava“ (isto: 103).

Romantičari i realisti razlikuju se po tome što se u romantizmu inzistiralo „na izuzetnim duševnim stanjima, na hiperboliziranim krizama duše i srca“, dok realisti to racionaliziraju, pišu povijest srca, duše i razuma u njihovom neutralnijem stanju (Penčić 1967: 33-34). U realističkim se romanima kroz fabulu, naraciju i likove oblikovala pojedinačna ženska sudbina, ali ne više nužno prema muškarčevoj predodžbi o ženi, nego prema predodžbi o ženi kao „samosvojnom individualitetu“ (Petrač 1990: 349). U nastavku rada pobliže će se, na primjerima odabranih junakinja, objasniti prikazivanje realističkih ženskih likova.

5. Usporedbe realističkih junakinja

Prema A. Flakeru, pisci realisti su „nastojeći da budu istiniti, u oblikovanju društveno determiniranoga čovjeka svoja djela gradili kao kompliciranе sisteme psiholoških i intelektualnih motivacija postupaka osnovnih karaktera koje su, čak i kad nisu bile posebno naglašene, značile i socijalnu motivaciju cjelokupnog lika“ (Flaker 1964: 223). Likovi u realizmu su u pravilu konkretni i individualizirani, autori pri njihovu oblikovanju simuliraju objektivnost te prate pojavu i razvitak njihovih karaktera na osnovi njihove unutrašnje logike (isto: 218). Značenje fabule u zrelijim realističkim djelima se donekle i smanjuje te se podređuje ciljevima razotkrivanja karaktera, s namjerom obuhvaćanja lika čovjeka u cjelini (isto: 220).

No, koliko god književna djela težila zahvatiti likove u njihovoj životnosti, ona su se teško oslobađala klišeja u oblikovanju ženskih likova, koje K. Nemec dijeli u četiri kategorije. Prve dvije, već spomenute, jesu tip kućnoga anđela, svetice ili progonjene nevinosti te *femme fatale*, dok su druge dvije, produhovljena, boležljiva i krhka žena, nazvana *femme fragile*, te žena na putu prema samosvijesti, „žena koja raskida s patrijarhalnim, moralnim te klasnim ogradama“ (Nemec 2002: 101). Zadnji tip je možda i najvažniji u razdoblju realizma jer se pojavljuje po prvi put u hrvatskoj književnosti. Ne bi li se lakše uvidjela razlika među njima, korisno je pobliže odrediti svaki od nabrojenih tih tipova ženskih junakinja. Ženski lik kućnoga anđela može se odnositi na različite tipove žena, tj. ne odnosi se samo na pasivne žene. Neke od karakteristika

likova svetica manifestiranih u ranijim književnim razdobljima već su navedene, a novost je u realizmu bila ta da se naglašavala njihova postojanost i u najvećim životnim kušnjama, u suočavanju s kojima ustrajno brane svoju čast i dostojanstvo. Takva bi žena bila Kozarčeva donna Ines, koja je spremna odbaciti i vlastitoga muža jer je posumnjao u njezinu krepost. Nadalje, takve junakinje često su povučene i čedne domaće djevojke poput Hardyjeve Tesse ili Kozarčeve Biser Kate, dok su njihove suparnice, poglavito u hrvatskoj književnosti, opake strankinje (Nemec 2002: 101). *Femme fragile* bi bila modernija inačica svetice, a odlikuju je fizička i duhovna svojstva poput aristokratske produhovljenosti, potisnute seksualnosti, nemira i živčanoga rastrojstva te bezvoljnosti (isto: 105). Kao kontrast sveticama i krhkim ženama funkcioniraju *femme fatale*, odnosno likovi koji predstavljaju moćnije i impresivnije žene, koje se u realizmu javljaju kao neophodne u tvorbi zapleta ili dinamiziranju radnje. One su nepredvidive, žude za avanturama, senzacijama i stalnim promjenama (isto: 102). Često su prikazane kao nestalne žene, brakolomke, osvetnice ili ubojice. Nesposobne su voditi smiren jednoličan obiteljski život i držati se društvenih normi ponašanja, zbog čega su izopćene iz društva. Elemente takvih žena moguće je pronaći u mnogim junakinjama realističke proze: „Mnoge potisnute traume, kompleksi i moralne dvojbe vremena našle su u demonskim djelima fatalne žene svoju tematizaciju“ (isto: 104). Posljednji tip ženskih likova naznačuje početke ženske emancipacije, žene na putu prema rodnoj samosvijesti, koje se trude osloboditi autsajderskoga položaja u društvu, izaći iz zadanih okvira društvenih normi te se izboriti za vlastite želje i stavove. Takve žene ne pristaju na konvencije koje im je patrijarhalno društvo nametnulo u braku i šire u društvenoj sredini koja ih okružuje. Iako je slika žene u 19. stoljeću još prilično stereotipna, ipak su približavanjem razdoblju moderne vidljive značajne promjene i pojava autonomnijih likova žena, samostalnih, koje nisu podređene muškarcima te ne skrivaju pred njima svoju narav i osjećaje (isto: 106-107). Sukladno Nemecovoj podjeli ženskih junakinja realizma, H. Sablić Tomić napominje da je stalno mjesto realističke koncepcije žene binarna opreka majka-ljubavnica. Žena-majka je zapravo tip žene kućnoga anđela. Ona je najčešće pasivna, predstavljena kao objekt i odraz je patrijarhalnoga stanja društva gdje se ženina uloga ostvaruje samo uz kućanstvo i majčinstvo. Ljubavnica nije nužno fatalna žena već može biti i simbol žene koja se ne može nositi sa svojim slabostima, nagonima i žudnjama, koja se, iako se nastoji pridržavati društvenih normi, ogrješuje o njih. Lik žene-ljubavnice funkcionira kao tip u

kojemu se ženska osobnost sve više naglašava, spremna je preuzeti odgovornost za svoje postupke (Sablić Tomić 2005: 45): „Preko kategorije tjelesnog udovoljenja požudi bez obzira na moguće posljedice koje se mogu dogoditi one ukazuju na spremnost preuzimanja odgovornosti koje će takav moralni prijestup projicirati“ (isto: 46).

U sljedećim će se dijelovima rada opisane kategorije ženskih likova pokušati provjeriti kroz usporedbe Kozarčevih junakinja, Kate, Ines, Tene i Mire. Izložit će se i analizirati njihove fizičke, socijalne, psihičke i emotivne determinante te načini na koje je u fabulama čijim su dijelom odlučeno o njihovoj sudbini, pri čemu će se glavna težišta tih značajki usporediti s onima koje se vezuju uz neke od reprezentativnih junakinja europske realističke, a u okviru nje i naturalističke književnosti. To su, kao što je bilo najavljeno u uvodnim dijelovima rada, heroine klasične europske književnosti, Tolstojeva Ana Karenjina, Flaubertova Emma Bovary, Hardyjeva Tessa d'Urberville te Zolina Thérèse Raquin.

5.1. Fizičke značajke

Kozarac, Flaubert, Hardy, Tolstoj i Zola primjenjivali su usporedive koncepte građenja svojih likova. U želji da ženske likove učine živopisnima i uvjerljivima, zaokruživali su ih čitavim nizom detalja i činjenica. Po realističkoj poetici, opisom se mora stvoriti uvjerenje o samorazvoju lika. Stoga su i pisci o kojima je riječ opisivali likove na više načina, neposrednim portretiranjem te portretiranjem pomoću ambijenta, ali i njihovim funkcioniranjem u odnosima prema drugim likovima, odnosno ponašanjem i postupcima (Penčić 1967: 38). Neposredan portret vrlo često predstavlja svojevrsno upoznavanje s likom, čije su crte manje ili više u skladu s njegovim unutarnjim sadržajem: „Veza između vanjskog izgleda i unutarnjih osobina likova imala je veliku težinu u književnosti 19. stoljeća“ (Grdešić 2015: 75). Moguće je da je to bilo u vezi i s teorijom fiziognomije koju je krajem 18. stoljeća razvio švicarski filozof Johann Kaspar Lavater, tvrdeći da se osobnost i karakter osobe mogu ustanoviti na temelju njezina vanjskog izgleda, osobito crta lica (isto: 76).

I u književnosti 19. stoljeća vanjski se izgled lika ispisivao kao znak koji je za sobom vukao mnoge konotacije. Tako su primjerice obilježja poput blijede puti, visokoga čela ili modrih, plavih očiju otkrivala mnogo o liku čak i prije nego se ušlo u dublja razmatranja njegove

osobnosti (Grdešić 2015: 76). Portretirajući likove na taj način, realistički pisci detaljno opisuju i njihovu odjeću, manire, način hodanja, karakteristične pokrete, izraz lica ili pogled (Penčić 1967: 38). No, ponekad bi izravna veza između karaktera lika i njegova izgleda bila i iznevjerena, a kadšto je bila i slučajna (Grdešić 2015: 76). Sh. Rimmon-Kenan razlikuje vanjska obilježja lika koja su izvan njegove kontrole, kao što su visina, duljina nosa i prstiju na rukama, boja očiju te onih koja donekle ovise o njegovoj volji, poput odjeće, nakita, frizure i ostalih materijalnih predmeta koji ga okružuju. S obzirom na to, neki se ženski likovi mijenjaju kroz fabule koje ih nose, ovisno o svojoj volji i ulozi, uređuju se i „drže do sebe“ (Rimmon-Kenan 2002: 66). Informacije poput onih o odjeći i frizuri R. Barthes naziva obavijestima koje pomažu smještanju pripovjednog svijeta u vrijeme i prostor. Kao i neposredne informacije o izgledu likova, i takvi podaci mogu funkcionirati kao čiste činjenice, ali i kao indicije koje podrazumijevaju odgonetavanje: „To su dakle podaci poput točne dobi nekog lika, a mogli bi uključivati njegovu boju kose ili očiju, zatim odjeću koju nosi i druge materijalne sitnice koje sačinjavaju njegovu svakodnevicu poput hrane i pića, uređenje doma, ali i njegove kulturne interese (omiljene knjige, glazbu, filmove...). Takve podatke možemo shvatiti kao čiste informacije koje su zadužene za proizvodnju učinka iluzije zbilje pripovjednog teksta, no možemo ih tretirati kao indicije te dodatno interpretirati na temelju njihova značenja u okviru vladajućeg kulturnog koda“ (Barthes 1992: 58-89, prema Grdešić 2015: 78). U sklopu vanjskoga karakteriziranja lika postoji i vrsta karakterizacije koja naglašeno povezuje prostor i lik, u vezi s čime Sh. Rimmon-Kenan pronalazi poveznicu između zapuštenih vanjština likova i jednake takve sredine u kojoj obitavaju, ali i vezu toga dvoga s lošim psihičkim stanjem lika (Rimmon-Kenan 2002: 65). I A. Flaker je došao do sličnoga zaključka, nalazeći kako su opisi unutrašnjosti kuća, gradskoga i seoskoga krajolika često neposredno povezani s karakterizacijom lika (Flaker 1976: 155), a takve nalaze potvrđuju i fabule o Emmi Bovary, Thérèse Raquin i mnogim drugim realističkim junakinjama.

5.1.1. Kozarčeve junakinje

Kada se Kozarčeve junakinje koje su predmetom ovoga rada uspoređuju po fizičkim značajkama, dolazi se do zaključka da ih sve povezuje nesvakidašnja ljepota. Svaka od njih je među najljepšima, ako ne i najljepša žena u svojemu kraju. Biser Katu i donnu Ines povezuje i to

da su baš zbog svoje ljepote dobile nadimke, Katinu ljepotu se uspoređuje s biserom, a donna Ines je zapravo Irena pl. K., kasnije Lucić, koju su nazvali imenom legendarne španjolske ljepotice zbog prekrasne crne, kovrčave kose. Prekrasnu crnu kosu ima i Terezija, odnosno Tena Pavletić dok su Kata i Mira svjetlije, pepeljaste boje kose.

Miru i Ines zatječemo u stanju punine njihove ljepote, dok se kod Tene i Kate opisuje proces transformacije vanjskoga izgleda. Tako se za Katu kaže: „A bila je i sirota pa se i u crkvi slabo tko obazirao na sićušnu, jednostavno obučenu modrooku curicu. U šesnaestoj godini izraste ona ko preko noći uzor ljepotom, sva ju okolica prozva Biser Katom. Onakovih modrih vlažnih očiju pod gustim trepavicama, koje su treptajući čezle za nečim, nije nitko u selu upamtio. Bila je srednjeg stasa, sitnih kostiju, ponešto dugoljasta, nježno zaobljena lica, prozirne jedrine; ispupčenih usana [...] punanog lica i vrata. Sjajnog ravnog čela s glatko pričešljanom kosom sjalo djevičanstveno, djetinja nježnost i plemenitost značaja. Ta dva kontrasta na licu činila ju omamljujućom ljepotom“ (Kozarac 1997: 41). Kata je ovdje predstavljena onako kako je svojstveno realističkom načinu opisivanja, s puno konkretnih detalja ne bi li se njezin lik činio što stvarnijim i uvjerljivijim.

Na sličan način opisana je i Irena Lucić, no ona se pojavljuje kao već odrasla i razvijena, lijepa mlada žena: „Prva ljepotica u V. Bila je Irena pl. K., kći umirovljenoga generala [...] Premda je slavonska krajina puna rijetkih ljepotica, ipak ih je generalova kći sve nadmašivala, jer je ona svojim duhom i svojom izobraženošću stajala nad sferom kulturnoga napretka našega gradića. Zato što je bila crnomanjasta i što je pokraj malih ružičastih ušiju rudala kosu, prozvaše je najprije Španjolkom, pa onda donnom Ines [...] Njeno lice bilo je one rijetke, zanimljive bljedoće [...] rumenilo tek da je vidljivo probijalo ispod bijelo-mrke puti; lice ponešto duguljasto izražavalo u svakom potezu neobičnu duhovitost, te je bilo u profilu veoma slično onomu lorda Byrona. Oči ovelike, tamne, sad se krijeseći, sad potamnjujući, sada mijenjajući boju, prema duševnom raspoloženju. Tko bi joj samo glavu vidio, mislio bi da ima krasnog devetogodišnjeg dječaka pred sobom, a na to je podsjećao i njezin puni, ponešto snažniji glas, negoli ga obično žene imaju. A kako je ona tek znala tim glasom govoriti!“ (isto: 87).

Mira se također u noveli pojavljuje kao već odrasla, mlada udana žena: „Žena njegova bila je sirotica, a on ju oženio jer mu se sviđala i jer je zbilja bila lijepa“ (isto: 143). Izgledom je bila slična Kati: „Bila je još posve mlada, u dvadeset i drugoj godini, pepeljaste guste kose, blijedo-

mramornog lica, velikih smeđo-plavkastih očiju, ustašca punanih, rujnih no bez snažnijeg izraza. Bila je sitna i oniska; cijeli izraz lica bio je još toliko djetinjski nježan i nevin, mramorna bjelina još toliko prozirna da je svakom novom znancu nehotice dolazilo da ju zove gospođicom, umjesto gospođom“ (isto: 140).

Tena je jedina od ovdje analiziranih Kozarčevih junakinja kod koje je prikazana ne samo očita duševna i unutarnja promjena, već je njezin fizički izgled, odnosno njezina ljepota, pratila svaku fazu njezina duševna razvoja. Na početku novele opisana je sukladno realističkoj poetičkoj koncepciji, onako kako bi i trebala izgledati šesnaestogodišnjakinja, ali se već u tom opisu najavljuje da će kasnije izrasti u iznimnu ljepoticu: „U šesnaestoj svojoj godini bila je uzrasla i tanka, kao da je iz vode iskočila, i činilo se, da će biti preveć visoka, pa su joj drugarice već počele prišivati kojekakva nelijepa imena. Lice joj bilo ponešto mrko, sa onom neizrazitom bojom, kadano se još nije moglo znati, hoće li biti blijeda crnka ili rumeno-bijela. Takova nerazvijena, nije se u prvi čas nikom osobito sviđala: no 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, doljnji dio lica pružio se ponešto u daljinu i tek se počeo zaobljivati, nijedna kost, nijedna crta nije mutila nježnog, pravilnog sklada cijelog obličja, no lice bilo samo još mrtvo, bez oživljujućega daha; samo mrke sjajne oči kao da su prerano sazorjele, poput mirisa u poluzelene voćke te odavale da će one pravilne crte, dok se ispune, dok se izravnaju i ožive bojom prve mladosti, stvoriti ljepotu, kakovom narav zna uresiti samo rijetke žene. Tko ju je vidio zažarenu od žege ili posla, taj je bez dugog razmišljanja rekao, da će biti ljepotica; a tko ju je opet zatekao ozeblu i pomodrjelu, taj ju je sažalnim okom pogledao kao da gleda tešku bolesnicu. Nije bila od onih preranih ljepota, nego od onih koje se pokasno razvijaju, ali tim savršenije“ (isto: 100). Samo godinu dana poslije, Tena se razvila u prekrasnu djevojku koja krade poglede svakom seoskom ženskaru i koja odudara svojom ljepotom od ostalih djevojaka iz svoga sela: „Kada je nastupila sedamnaestu godinu, poče se raspupavati i to tako naglo, da je svaki dan drugačija, svaki dan ljepša bivala. Ona, sve do sada uspavana životna snaga, briznula najednom u sav mah; u visinu nije više rasla, nego se samo zaokruživala, dokle god joj nije punoća sa visinom u potpuni sklad došla. Seoski ženskari baciše na nju oko te pođoše oko nje optrkivati [...]“ (isto: 102). Vrhunac njezine ljepote nastupio je kada je u selo stigao vodnik Jaroslav Beranek. Vlasti su mu dodijelile da boravi kod obitelji Matijević, u Teninom domu, što

je veoma razveselilo i njega i nju. Zaljubili su se. Toliko ga je zavoljela i bila sretna da se to odrazilo i na njezinu vanjsku ljepotu: „U toj sreći ona kao da je zaboravila na svoju osobu, ona nije opazila da se je razvila u savršenu ljepotu, da je iz njena lica blistao čar proljetne prirode, da je cijelo njezino tijelo odisalo mirisnim, bujnim životom poput rascvjetalog ružinog grma [...]“ (isto: 105).

Vrhunac ljepote drugih junakinja nije izravno opisan kao što je slučaj kod Teninog lika, ali to je učinjeno izrazima poput „treperenja tijela“ ili „sjaja u očima“. Također, propast, odnosno „nestanak“ ljepote dogodio se samo Teni, ostale junakinje ostale su prekrasne do kraja svojih novela. Naime, nakon odlaska vodnika, Tenin lik se drastično izmijenio, od mlade zaljubljene i nevine djevojke, razvila se u fatalnu, ali i posrnulu ženu, koja je postala svjesna svoje ljepote te ju je odlučila iskoristiti kada god je bilo moguće. Tako je zavodila oženjene muškarce i nije marila ni za što. Nije shvaćala zašto i za koga da čuva svoju ljepotu i najveći strah joj je bio da ne poružni jer je ljepota bila sve što je imala. Upravo tako su je s vremenom svi počeli gledati, kao „lijep, ali mrtav kip“ (isto: 127). Kada ju je sudbina odlučila kazniti, kazna je bila upravo ono čega se najviše bojala, postala je ružna i nitko je nije želio. Stara ciganka darovala joj je maramu zaraženu boginjama i Tena se ubrzo razboljela: „Četvrti dan pokazaše joj se po licu i čelu crvene, okrugle piknje. Peti dan već nije bilo dvojbe, da je dobila kozice. Zgrozila se, upropastila se, kada je prvi puta čula tu riječ. To divno lice izrovat će kozice, izrovati na sve vijeke! Od najljepše postat će najgrđa [...]“ (isto: 128). I nadalje: „Veći dio lica joj bio u jeditoj mrkoj kori, samo ispod očiju i oko usta bijelila se ljudska koža. Bila je slična kornjači“ (isto: 131).

Kao što tvrdi R. Barthes, a prema njemu sumira i M. Grdešić, u fizičke značajke, odnosno u vanjski izgled lika pripadaju i način odijevanja, odjeća ili nakit. Kata je prikazana kao najskromnija Kozarčeva junakinja, potpuna suprotnost Teni: „Osim velikog dukata pod vratom nije Kata imala drugog uresa, ali nije ni čezla za njime“ (isto: 41). Pošto je Teni njezina ljepota bila sve što je imala, jako je pridavala pozornost tome što odijeva pa je od svojih ljubavnika dobivala lijepe haljine i rupce. Mira i Ines, iako su zasigurno imale više elegantnije odjeće, s obzirom na svoj društveni položaj i podrazumijevajuće financijsko stanje, za razliku od Tene nisu bile opterećene odjećom i izgledom. Mirina odjeća odavala je mladu i elegantnu ženu: „Bila je u jednostavnoj, tamnomodroj opravi, sa svijetlim širokim suncobranom, sa žutim visokim

rukavicama, a pod tijesnom opravom moglo se razabrati da treperi po cijelom tijelu“ (isto: 147). No, i kada se nisu trudile da je istaknu, ljepota je uvijek bila prvi i važan znak u karakterizaciji Kozarčevih junakinja koje će se po tome u nastavku rada usporediti sa svojim europskim pandankama.

5.1.2. Junakinje europske realističke književnosti

Emmu Bovary, Anu Karenjinu, Tessu d'Urberville i Thérèse Raguin pisci su oblikovali kao junakinje s kojima čitatelji lako mogu poistovjetiti nekoga iz svoje okoline. Njihovi književni tvorci nisu ih opisivali idealizirano, već su ih detaljima i sklopovima detalja nastojali prikazati što realističnijima. Prvi opis Emme Flaubert donosi detaljnim prikazom njezinih ruku, kose i lica: „Charlesa iznenadi bjelina njezinih nokata; bili su sjajni, pri vrhu tanki, čistiji od dieppske bjelokosti i podrezani u obliku badema. No ruka joj nije bila lijepa, možda je bila premalo blijeda i u člancima malo suha, a i odviše dugačka i bez mekih pregiba u obrisima. Lijepe su doista bile njene oči; premda su bile smeđe, činile su se crne zbog trepavica, a gledale su vas otvoreno i nekom bezazlenom smionošću [...] njezin je vrat izlazio iz bijela posuvraćena ovratnika. Njezinu crnu kosu, razdijeljenu na dvije pole, koje su izgledale kao da je svaka od jednoga komada, toliko bijahu glatko začešljane, dijelila je po sredini tanka stazica koja se blago ugibala prema oblini glave; i ostavljajući jedva vidljivu resu od uha, one su se, uz valovito savijanje prema sljepoočnicama, sastavljale straga u bogatu punđu. Jagodice joj bijahu rumene“ (Flaubert 1964: 21). Emmin fizički izgled pratio je njezino duševno stanje. Kako se osjećala iznutra, ostavljala je dojam i vanjskom svijetu. Kada bi bila sretna i zaljubljena, sjajila je, smijehom je odavala izgled ljepotice, a kada bi pala u melankoliju i depresiju, činila se kao potpuna suprotnost: „Emma omršavi, obrazi joj poblijedješe, a lice joj se izduži. Sa svojom crnom razdijeljenom kosom, svojim velikim očima, svojim pravilnim nosom, svojim lakim hodom i svojom vječnom šutnjom, nije li se činila kao da prolazi kroz život, a da ga se gotovo i ne dotiče, i da nosi na čelu neodređen znak neke uzvišene sudbine? Bila je tako tužna i tako mirna, u isti mah tako mila i tako povučena, da si u njenoj blizini osjećao, kako te obuzima neki ledeni čar [...]“ (isto: 104).

Bez obzira na njezinu neoporecivo privlačnu vanjštinu, Emma nije opisana kao ljepota kojoj se ne može prigovoriti, kao što su opisane Ana Karenjina i Tessa d'Urberville. Prvi uvid u Anin

izgled naveden je kroz viđenje Vronskoga, kojega je očarala svojom pojavom: „Vronski je, samo pogledavši vanjštinu te dame, ustanovio da ona pripada višem društvu [...] osjećao je potrebu da je još jednom pogleda, ne zato što je bila vrlo lijepa, ne zbog one lijepe i skromne gracije koja se očitovala u cijeloj njenoj pojavi, nego zbog toga što je u izrazu milovidna lica bilo nešto osobito ljubazno i nježno“ (Tolstoj 2004: 65-66). Ana izgledom ostavlja dojam elegantne dame: „Ana je bila u crnoj, duboko izrezanoj haljini od baršuna koja je otkrivala njezina oblikovana, kao od stare slonove kosti, puna ramena i grudi, te oble ruke s tankom sitnom rukom. Čitava haljina bila je opšivena mletačkim čipkama. Na glavi u crnoj kosi bez ičega tuđeg bio je vjenčić maćuhica, a isto takav vjenčić na crnom traku pojasa među bijelim čipkama. Frizura joj je bila neupadna. Opažale su se samo one samovoljne kratke kovrčice kudrave kose koje su se svagda isticale na zatiljku i sljepoočicama i krasile je. Na krepkom vratu bio je niz bisera“ (isto: 82-83). Iako su se njezina osobnost i karakter razvijali kroz fabulu romana, Anina se ljepota nije mijenjala, jedino bi kao i Emma Bovary, u slučaju rastrojenosti i tuge omršavjela i poblijedjela, a njezine oči ne bi sjajile od sreće nego od suza, tuge i očaja.

Složeniji i potpuniji razvoj fizičkih značajki, odnosno izgleda, kroz lik Tesse prikazao je Hardy. Na početku romana Tessa je lijepa, mlada djevojku koja je u povorci sudjelovala u čistoj, bijeloj haljini: „Bila je to nježna i lijepa djevojka – možda ne ljepša nego neke druge u povorci – ali njezina pokretna usta poput božura i velike nevine oči davale su život boji i obliku njezina lica. Nosila je u kosi crvenu vrpcu i bila je jedina od toga bijeloga društva, koja se mogla pohvaliti istaknutim ukrasom“ (Hardy 1999: 18). Bijela boja kod opisa ženskih likova simbolizira nevinost i djevičansku čistoću (Nemec 2002: 101). Tessa je na taj način dočarana kao čedna i povučena domaća djevojka, kakvom se potvrdila i time što se nije brinula i bojala za svoju ljepotu. Nije joj bilo važno kako izgleda, čak joj je u nekim trenucima bilo neugodno da joj se drugi dive i da je promatraju te joj je bilo ugodnije kada bi je gledali s gađenjem. Namjerno se poružnila, obukla staru haljinu, omotala rubac oko glave, podrezala obrve: „Kakve li nakaze od djevojke! – reče svome drugu prvi muškarac što ga je zatim susrela [...] - Sada ću uvijek biti ružna, jer Angela nema ovdje i nema nikoga da se brine za me. Moj je bivši muž otišao i nikada me više neće voljeti; ali ja njega uza sve to volim i mrzim sve ostale muškarce, i drago mi je da o meni misle prezirno!“ (Hardy 1999: 308). Tessa nakon odlaska svoje prave ljubavi ne želi da je drugi gledaju i uživaju u njezinoj ljepoti, neugodno joj je da je hvale.

Junakinja koja se nije morala brinuti oko toga da će zbog svoje ljepote stalno biti u centru pozornosti je Zolina Thérèse Raguin: „Taj samostanski život koji je vodila nije mogao oslabiti njezino mršavo, ali snažno tijelo, jedino joj je poblijedio obraz na koji su pale neke žućkaste sjene i njezino je lice postalo gotovo ružno“ (Zola 1998: 22). Dok su Emma, Tessa i Ana očaravale muškarce svojom ljepotom, Laurent opisuje svoju buduću ljubavnicu kao prilično ružnu: „Jedino što je ružna – mislio je. – Dugačak nos, velika usta. Ne volim je nimalo [...] Njemu je Thérèse doista bila ružna i nije mu se sviđala, ali ga ona ne bi ništa stajala“ (isto: 43). Međutim, iako je Thérèse jedina od ovdje analiziranih junakinja opisana kao ružna žena, nakon upuštanja u ljubavnu avanturu s ljubavnikom, njezin se fizički izgled promijenio, proljepšala se. Njezino oslobođenje od bolesničkoga načina života i bračne dosade utjecalo je i na njezinu ljepotu: „Na pragu usred bijelog sjaja ugleda on Thérèsu u bijelom haljetku, u podsuknji, svu zajapurenu, kose zabačene na zatiljak [...] Mirisala je nekim mlakim mirisom, mirisom bijelog rublja i svježe okupanom puti [...] Laurent se začudi i njegova ljubavnica učini mu se lijepom. Nikad nije vidio tu ženu. Thérèse ga je, mekana i snažna, grlila zabacajući glavu, a preko njenog lica prelazio je radosni žar pomiješan sa strastvenim osmijehom. Lice ljubavnice nekako se preobrazilo, lik joj je bio i lud i umilan, usne vlažne, a oči sjajne, ona je sva sjala. Mlada žena, savijena i nemirna, bila je puna neke čudne ljepote, sva zanesena. Čovjek bi rekao da se njezin lik rasvijetlio, da su iz njenog mesa buknuli plamenovi“ (isto: 46). Kao i kod Tessina opisa, Zola koristi bijelu boju kod opisa haljine i rublja, čime Thérèsu pri prvom ljubavnom susretu s Laurentom prikazuje kao nevinu i djevičanski čistu. Iako je imala muža, ona do upoznavanja s Laurentom nije spoznala što su ljubav i strast. Bila je sasvim drugačija nego kod njihovog prvog susreta, činila mu se ljepša no ikad. Osim što se trudila biti mu lijepa i privlačna, uređivala je i sobu gdje su se nalazili: „Mlada žena je kupila lončiće s cvijećem i okitila njima prozor svoje sobe. Zatim je izlijepila novim papirom svoju sobu i htjela je nabaviti sag, zavjese i pokućstvo od palisandra“ (isto: 57).

Baš kao i Thérèse, Emma je uređivala prostorije u kojima je boravila, a razlikuju se po tome što je Emma često u tome pretjerivala kada se osjećala loše, a Thérèse samo kada je bila sretna i lijepa Laurentu. Kada se ugasila strast prema ljubavniku, Thérèse je opet postala sumorna i ružna, kao i prostorije u kojima je boravila. Osim opisa prostorija u kojima borave, fizičke značajke junakinja očituju se u tome koliko brinu o svome izgledu, o odjeći i nakitu. Kod

Tessina opisa vidljivo je da ne žudi za profinjenom odjećom, nakitom i lijepim haljinama, dok je Emma čista suprotnost. Što se tiče njezinoga odijevanja, ona je, baš kao i Ana Karenjina, bila žena uglednoga čovjeka pa je samim time njihov način odijevanja bio elegantniji i ljepši od Tessina ili Thérèsina. Ana i Emma nosile su šešire, rupce i skupe haljine, dok su Tessa ili Theresa posjedovale malo odjeće i nisu imale nakita. No, kod Emme se i u pogledu odijevanja zbivaju promjene. Kako klone njezin duh i što je razočaranija, kupuje sve više stvari, odjeće, kućanskih potrepština i svega nepotrebnoga kako bi ispunila prazninu koju osjeća. Međutim, postoji i Emmina druga strana osobnosti koja se prilikom navala emocija znala i posve zapustiti: „Ona je sada kuću potpuno zapustila, i gospođa Bovary majka, kad je došla da provede u Tostesu jedan dio korizme, začudila se jako toj promjeni. Emma, koja je negda zaista bila tako brižna i osjetljiva u odijevanju, sada se po čitave dane nije preoblačila, nosila je sive pamučne čarape i palila samo svijeću umjesto svjetiljke“ (Flaubert 1964: 67). Kao i Kozarčeve junakinje, i junakinje su reprezentativnih europskih romana, dakle, znakovito opisane svojim vanjskim izgledom, no, za razliku od Kozarca, taj vanjski izgled nije obilježen ultimativnom ljepotom.

5.1.3. Kozarčeve junakinje u odnosu na reprezentativne europske junakinje

Europska junakinja koja je po fizičkim značajkama najsličnija Biser Kati je Tessa d'Urberville, dok najmanje poveznica ima sa Zolinom Theresom. Iako su u opisima svih triju junakinja njihovi stvaraoci za oslikavanje izgleda koristili bijelu boju, kod Kate i Tesse je simbolika te boje prisutna od početka do kraja, odnosno lijepe (i čedne) su tijekom cijele fabule, dok je Thérèse opisana kao ružna žena koja se proljepšala samo u razdoblju zadovoljavanja svoje strasti i nagona s Laurentom. Thérèse se opisuje u tamnoj i tmurnoj sredini kao ružna djevojka, beživotna i pasivna, a Kata kao lijepa, mlada i prekrasna djevojka nazvana po biseru. Ono po čemu se Kata također razlikuje od Thérèse, ali i od Emme, je to što se njezina ljepota ne mijenja u skladu s njezinim duševnim stanjem. Ona kao čista, nevina i lijepa odlazi i u smrt, baš poput Hardyjeve Tesse.

Tenina ljepota opisana je na sličan način kao Tessina, obje su bile lijepe, mlade djevojke koje su tek procvjetale. Međutim, razlikuju se po tome što Tessa nakon odlaska svoje prave ljubavi, ne želi da je drugi gledaju i uživaju u njezinoj ljepoti, već je sama nagrđuje. Tena je potpuna

suprotnost. Pravu je ljubav nadomjestila Leonom, zatim Đorđem i Jozom, svoju ljepotu darovala je svakome od kojeg bi imala koristi: „[...] ono njezino čuvstvo, da nigdje ne stoji napisano da ona pripada samo jednomu jedinomu čovjeku, sada je istom uhvatilo čvrst korijen u njoj, to joj se čuvstvo pričinilo pravim spasom“ (Kozarac 1997: 112). Nijedna od ovdje analiziranih junakinja europskih romana nije opisana kao površna i ohola na ljepotu kao što je to bila Tena, već je kod njih veći naglasak na opisima psihoemotivnih stanja koja utječu na njihov izgled. Sličnost Tene s Emmom i Anom je u tome što ih krasi bujna prekrasna crna kosa. Iako sve Kozarčeve junakinje imaju najmanje fizičkih sličnosti sa Zolinom Theresom, Tena je na kraju novele njoj najsličnija, ako ne čak i ružnija od nje, ali samo u fizičkome smislu, dok se karakterno promijenila.

Mira i Ines po fizičkim značajkama imaju najviše poveznica s Anom Karenjinom. Iako je Mira plavokosa, a Ana i Ines crne kovrčave kose, u svojoj su se sredini na sličan način isticale ljepotom. Opisane su kao elegantne i profinjeno odjevene udane žene koje su često nosile skupocjene oprave. Najmanje sličnosti po fizičkom izgledu obje imaju sa Zolinom Thérèse jer nijedna ni u jednom trenutku nije opisana kao ružna. Ipak, poveznica između Mire i Thérèse je u tome što su obje procvjetale, proljepšale se i oslobodile upoznavši svoje ljubavnike.

Kada se uspoređuju s odabranim junakinjama europskih realističkih romana, bitno je napomenuti da, što se tiče fizičkih značajki, ni za jednu Kozarčevu junakinju nije navedeno da u skladu s osjećajima i raspoloženjem ima potrebu uređivati prostor, odnosno nijedna od njih ne uređuje kuću ili sobu gdje boravi s ljubavnikom ili mužem. Povezano s time, ali još važnije, je to da kod Kozarca ljepota junakinja ne ovisi o njihovim unutarnjim krizama ili zanosima, kao što je to slučaj s analiziranim junakinjama europskih romana.

5.2. Socijalne značajke

Kao što je bilo spomenuto u uvodu, realistički pisci najčešće su kao motivaciju i polazišne točke svojih djela izabirali socijalnu tematiku, odnosno socijalne probleme zajednice iz koje dolaze. Kako bi čitateljima ukazali na te probleme, pazili su kako oslikavaju likove i njihovo ponašanje u zajednici. Odnosno, junaci realističkih djela su ti koji se suočavaju s određenim problemom na koji pisci upozoravaju te kroz njihovo ponašanje pisac ili kritizira društvo ili predlaže način kako taj problem riješiti. Socijalne značajke određivale su junake realističkih

djela kao intelektualna i društvena bića, što G. Peleš naziva narativnim figurama skupnosti ili sociemskim narativnim figurama. To bi bile figure usmjerene na odnos između pojedinca i skupine kojoj pripada, poput obitelji, klase, društvenog kruga, profesije, rase i slično (Peleš 1999: 243-248). Budući da je u realističkim romanima najčešće riječ o skupinama s više karaktera koji se udružuju i zajedno djeluju, G. Peleš ovu figuru postavlja kao nadređenu psihemskoj ili narativnoj figuri osobnosti, koja je vezana za samo jedan lik i njegov karakter (isto: 228).

Socijalne determinante junakinja koje se analiziraju u ovome radu podrazumijevaju njihovo imovinsko stanje, odnosno činjenice dolaze li iz siromašnih ili bogatih obitelji, kako je to utjecalo na razvoj njihovih identiteta i karaktera, koliko su bile obrazovane te kakvi su bili njihov status i uloga u društvu. Pritom su najzanimljivija sljedeća pitanja: Prihvaća li ih društvo? Jesu li se prilagodile sredini u kojoj se nalaze ili ih društvo odbacuje i zašto?

5.2.1. Kozarčeve junakinje

Sredine i subjekti koji su oblikovali identitet Kozarčevih junakinja jesu njihove obitelji, zatim supružnici i patrijarhalno društvo koje „ne poznaje kompromis i ravnopravnost muškaraca i žena. Njihovi su odnosi obilježeni tradicionalnim ulogama, a zajednica je uspješna onoliko koliko su oni uspješni u realizaciji zadataka koje je pred njih postavilo društvo“ (Liović, Pejičić 2016: 182). Prema Gaji Pelešu, obitelj kao prva i početna sociemska figura svakome ljudskom biću, ima značajnu ulogu i uvelike utječe na razvoj njegova karaktera (Peleš 1999: 248).

Biser Kata potječe iz skromne obitelji. Iako joj je otac bio općinski načelnik, nisu bili imućni i rastrošni pa je Kata tako i odgojena, što je vidljivo i po njezinom ponašanju kroz cijelu radnju novele. Kako je odrasla u klasičnoj patrijarhalnoj slavonskoj obitelji, otac joj je bio strog, nametao je svoje želje i misli kao njezine vlastite te je tako oblikovao njezin identitet: „Malo je tko znao za kneževu kćer; odrasla u poslu i pod kneževim strogim okom rijetko ju bilo vidjeti. A bila je i sirota pa se i u crkvi slabo tko obazirao na sićušnu, jednostavno obučenu modrooku curicu“ (Kozarac 1997: 41). Njezin odnos s ocem bio je hladan, u njemu nije nalazila potporu ni razumijevanje: „Gdje bi njemu, čovjeku prostu, ta duševna uglađenost, da razumije nježnijih čuvstava i misli bujnog djevojčeta. [...] On je ljubio svoje dijete, ona mu bila svetinjom kojoj je

sve svoje misli posvećivao, misleći da je njegova briga za nju ujedno i sva njezina sreća“ (isto: 43). Na isti način odnosio se prema svojoj ženi, Katinoj majci. Obje su bile pod njegovim snažnim utjecajem jer zbog svoje nježnosti i krhkosti nisu bile dovoljno hrabre da mu se odupru te izbore za svoje želje. Usprkos očevim naredbama oko toga za koga se mora udati, Kata se zaljubila u Luku, kojemu se svidjela njezina djevojačka naivnost. Nakon što je povjerovala u njegovu iskrenost, zatrudnjela je, a ljubomorne žene njezinoga sela pronijele su glas o njoj kao djevojci laka morala. Budući da je Luka nije iskreno volio kao ona njega, odbacio ju je. Svi su, uključujući i Katinog oca, povjerovali u te laži: „Kato, sramota je velika, tko će je izbrisati s našeg imena?“ (isto: 68). Kći mu je na to odgovorila: „Ako ima Boga i pravde, ona je izbrisana, oče. Voljela sam ga kao nikoga na svijetu, grlila sam ga žestoko, vruće, kao i on mene, kleo mi se da će mene uzeti, nijednu drugu; prevario me je, uzeo je Femu [...] Je li to moj grijeh i sramota da sam iskreno ljubila, da sam mislila da je vjera i poštenje u njega, kao i u mene?“ (isto: 68). Dok se Katin otac povukao i shvatio koliko je licemjeran bio prema svojoj kćeri, društvo je Katu posve odbacilo, ali ona za to nije marila: „Svaka nesretna djevojka prezirom se odvraćala od Kate; skitati se s najzadnjom propalicom, zatirati plod pod srcem naočigled svemu svijetu, - sve to nije grijeh, nije sramota [...] ali pokloniti život čedu, očuvaj Bog! To je vrhunac sramote i nepoštenja. Nijedan momak ni da čuje za kneževu jedinicu; da je sva zlatna, ne bi je nijedan uzeo za ženu niti bi mu to rod njegov dozvolio. Kao stršljeni navalili jezici na Katu, izmišljali o njoj nečuvene gadosti i svakojake pjesme, kakvih ne pozna nijedan narod pod nebom“ (isto: 69).

Slične životne šanse i mogućnosti imala je i Tena. Ona također potječe iz siromašne seoske obitelji koja je bila suočena s raspadom seoskih zadruga. Nisu imali novaca i skromno su živjeli, a njezin otac se nije mogao s time nositi pa je utjehu i sreću tražio u alkoholu. Kako se nije bio sposoban brinuti za vlastitu obitelj, Tenina je majka preuzela uloge koje tradicijski pripadaju muškarcima, čime se podrivala ideja patrijarhata zasnovanoga na dominaciji oca (Liović, Pejičić 2016: 185): „Da mu nije bilo žene, po njemu bi kuća ostala i bez ruha i bez kruha; žena mu je bila od onih rijetkih žena koja je i kruh mijesila i konje napajala i za kućnu krajcaru se brinula“ (Kozarac 1997: 101). Koliki je utjecaj na Katu imao njezin otac, na Tenu ga je imala majka te je izgradnja njezina identiteta bila pod maminom kontrolom, čega je Tena postala svjesna tek nakon njezine smrti: „Tena nije puno plakala za njom, jedno već zato jer nije bila plačljive naravi, a drugo jer joj je sada bilo u srcu kao u čilom konju koji se oteo i odletio na prostrane

njive i poljane u zlatnu slobodu [...] Tena kao da dosada nije ni mislila svojom glavom ni ćutjela svojim srcem; vođa njezin, pokojna mati, zastirala je svojom osobom, svojom naukom cio put pred njome, te ona od cijelog svijeta nije ništa vidjela ni čula doli jedine svoje matere. A sada najednom puče joj nedogledan vidik pred očima, a ta neizvjesnost salijevala se u jedan jedini pojam: ja sam ja; sve što je na meni, moje je! [...] Koliko ju je slast obuzela kada je oćutjela da će sama ravnati svojom voljom, svojom mišlju, svojim tijelom [...]“ (isto: 103). Nakon majčine smrti nije se više nitko brinuo za nju, a ona nije bila spremna preuzeti njezinu ulogu: „No taj domaći život nije imao nikakova upliva na nju; prvo zato jer to nije bilo ništa izvanredno u selu, a drugo jer ona nije bila tanje ćudi a da bi je se takovo što dojmiti moglo; uvrgla se posve u oca“ (isto: 102). Na daljnji razvoj Tenina identiteta utjecala je sredina, s kojom je s druge strane bila u sukobu, jer je prkosila društvenim konvencijama. Nije poštivala zakone bračne zajednice ni pisane i nepisane uloge žene u društvu, žene kao majke. Nije se željela udati već je zahvaljujući svojoj ljepoti i koketnosti od ljubavnika dobivala sve što je zaželjela. No, kada je Tena zaražena kozicama, sredina joj je vraćala istom mjerom. Svi su je odbacili, ostala je sama, kažnjena zbog svoje oholosti: „Sjedeć cio dan sama samcata kao kip na postelji, cvilila je od duševne i tjelesne boli. Svatko se bojao strašne bolesti, pa osim Ivke malo tko dolazio [...]“ (isto: 129). Kada je moralno pala do samoga dna, pala je i duševno i fizički, ali Kozarac joj je dao priliku za iskupljenje vrativši u njezin život njezinu prvu ljubav.

O Mirinoj obitelji ne saznaje se ništa već se samo navodi da je bila sirotica koju je oženio bogati odvjetnik Kodolić. Udavši se mlada i nezrela, njezin identitet nije se stigao razviti, pa je njezin suprug to iskoristio i oblikovao njezin karakter kako njemu odgovara: „Ona se za te četiri godine braka posve uživila u njegovu narav; ono što je on znao, znala je i ona; ono, što je njemu bilo lijepo i dobro, bilo je i njoj; ona se je posve izgubila pod pritiskom njegovih nazora i čuvstava, baš kao što slabije stablo gine pod sjenom i granjem susjednoga jačega stabla. Udavši se mlada, nije ni dospjela, da joj se značaj uopće razvije i izrazi, a ušavši pod njegov krov, u njegove ruke onako meka i nježna, postala je ubrzo vjeran otisak njegove volje“ (Kozarac 1997: 143). Mira je tako preuzela ulogu žene-supruge koja je bila zadana u patrijarhalnome društvu, a ne mogavši ostvariti ulogu žene kao majke, opravdavala je suprugovu hladnoću i nepoštivanje: „Neispunjavanjem neke od datosti tog društva ne dovodi u pitanje samo status žene u konkretnoj zajednici nego doslovce i njezin tjelesni opstanak“ (Liović, Pejičić 2016: 181). Uslijed toga Mira

i njezin suprug sve su se više udaljavali, ljubav se ugasila, a nijedno od njih nije ništa poduzimalo da je spasi. Kada je u Mirin život ušao plemeniti Eugen Vidović, njezina osobnost se promijenila i Mira je shvatila da su žene ravnopravne s muškarcima i da zaslužuju poštovanje. Suprotstavila se suprugu, a samim time i cijelome licemjernom društvu s dvostrukim mjerilima, u kojem se za kršenje normi osuđuje jedino žena (isto: 211).

Za razliku od prethodne tri Kozarčeve junakinje, donna Ines je imala više mogućnosti za socijalni uspjeh jer je njezina obitelj bila uglednija. Riječ je o izvanredno naobraženoj i dobro odgojenoj djevojci „koja nije imala nikakva miraza, jer je general bio boležljivac, pa je za svoju kćer mogao veoma malo na stranu stavljati. Mada je ta mala obitelj živjela za sebe, jer je general ponosan čovjek, a u tom duhu i kćer si odgojio, ipak su ih sugrađani uvelike štovali“ (Kozarac 1997: 87). Otac je Ines odgajao i utjecao na oblikovanje njezina identiteta na način koji odudara od normi klasičnoga patrijarhalnog društva. Ona se smatrala ravnopravnom sa svakim muškarcem, što je možda i razlog zašto je dugo ostala neudana. Okolina ju je bez obzira na to rado prihvaćala i imala je povlašten status, bila je „ukrasom svakoga društva i rado viđena gošća na društvenim okupljanjima“ (isto: 194). Ines se također kao Mira udala za odvjetnika, što im je donijelo jednaki status u društvu, obje su pripadale bogatijem, građanskom sloju za razliku od Tene i Biser Kate. No, drukčije od Mire, Ines je u brak ušla kao već izgrađena osoba koja nije dozvoljavala mužu da je oblikuje kao vlastitu sliku i priliku. Njoj i Miri je zajedničko pak to što prvih pet godina braka nisu postale majkama, što je utjecalo na sudbinu jedne i druge. Nadalje, na razvoj Ines kao osobe nije utjecalo ni društvo ni društveno licemjerje nego isključivo njezini principi i načela, po čemu se u najvećoj mjeri razlikuje od ostalih Kozarčevih junakinja.

Ono po čemu se Ines razlikuje od ostalih Kozarčevih junakinja je i obrazovanje. Kozarac samo nju opisuje kao izvanredno obrazovanu, dok se za druge njegove junakinje ne pronalaze takve informacije. Tenino ponašanje odgovara karakteristikama tipizirane fatalne žene, inteligentna je i proračunata, dok je Mira uz Eugena počela čitati knjige i uživljavati se u živote književnih junakinja (slično kao Emma Bovary), ali i zanimati se za povijest i filozofiju, što je aluzija na to da je po sebi bila zainteresirana za kulturne i duhovne sadržaje. Iako su Kozarčeve junakinje imale različite mogućnosti tijekom odrastanja i obrazovanja, nijedna od njih nije imala osobu kojoj može povjeriti svoje probleme i životne patnje, što je Kozarac može najbolje istaknuo kod Biser Kate: „Tako se razvijala Kata ostavljena samoj sebi, otrgnuta ženskom

razgovoru i društvu. Nastali najopasniji trenuci djevojaštva, kad strasti stanu buktati, a ona ne ima komu bi povjerila onu blaženost, onu neizrecivu slast s koje joj duši krila rastu, koja joj oslađuje svaku misao, [...] slasti koje se pretvaraju u čudne muke i tjeskobe, napunjujući srce onom burnom čežnjom i nemirom. To su oni svakoj ženi dragi trenuci, kad jedna bez druge ne može opstati, kad se sklapaju doživotna prijateljstva [...]“ (isto: 43). Ovim je rečenicama impliciran zanimljiv moment socijalne kritike, onaj rodni, koji računa na ženske socijalne veze kao na važan element uspješne individualizacije žena.

5.2.2. Junakinje europske realističke književnosti

Emma Bovary je bila kćer „svakako jednog od najimućnijih gospodara“ (Flaubert 1964: 19), što znači da je pripadala bogatijoj sredini te nije bila materijalno zakinuta. Majka joj je rano umrla pa je bila odgojena u internatu i samostanu. Iako je trebala postati redovnica, napustila je samostan i vratila se kući gdje se morala brinuti za kućanstvo, što joj je bilo strašno dosadno pa joj je bilo drago kada joj je otac dogovorio udaju za seoskoga liječnika Charlesa. Svoje je djevojačke snove Emma pobuđivala čitajući romane te zamišljajući kako bi bilo živjeti kao ženski likovi unutar njih. Kako to nije mogla ostvariti, sve ju je više počeo gušiti malograđanski način života, jednoličan i smiren obiteljski život bez avantura i senzacionalnih zbivanja. Žudjela je za nečim novim, uzbudljivim te je odlučila prekršiti društvene konvencije i pronaći sreću u ljubavnicima, Leonu i Rodolpheu. Leone ju je vidio kao književnu junakinju o kakvima je ona čitala: „On je sad prvi put u životu uživao u neizrecivoj milini ženske otmjenost i ljepote. Nikada prije nije naišao na takvu ljupkost u govoru, na takvu skromnost u odijevanju i na takvo držanje usnule golubice. On se divio zanosu njezine duše i čipkama njezine suknje. Uostalom, nije li to bila žena iz otmjenog društva, i to udata žena, ukratko ljubavnica u pravom smislu riječi?“ (isto: 249). Emma se nije zadovoljavala ulogom žene kao supruge, ali ni žene kao majke. Svoju kćer Bertu nije voljela onako kako se uobičajilo vjerovati da majke vole svoju djecu. Bila je prema njoj gruba i distancirana.

Tolstojeva Ana Karenjina je na početku romana predstavljena kao žena koja je imala sve (Vojinović 2011: 117). U romanu naslovljenome njezinim imenom prikazuje se kao već izgrađena osoba, „žena jednog od najvažnijih ljudi u Petrogradu i petrogradska grande dame“

(Tolstoj 2004: 70). Ne spominju se njezini roditelji, već samo teta i brat. Za razliku od Emme Bovary, ona je voljela svojega sina Serjožu, ali nije voljela supruga. Kao što je Emmi otac dogovorio brak, Anin brak dogovorila je njezina teta. Kako je bila žena tako uglednoga čovjeka, hladnoća i konvencionalnost njihovoga braka skrivale su se unutar četiri zida. Za javnost je njezin suprug bio plemeniti otac i suprug koji obožava svoju obitelj, a Ana je bila njegova poslušna žena. Kada je upoznala Vronskoga, njihova strast i međusobna privlačnost prevladali su nad brigom o mišljenju ukočenoga ruskoga visokog društva te se Ana prepustila svojim osjećajima. Kada je shvatila da ne želi živjeti na taj način, tražila je Karenjina rastavu, što je on odbio jer je u tadašnje vrijeme to bila velika sramota. Anu je to sve više slamalo i svako njezino odupiranje suprugu i društvu nije ostvarilo njezine želje. Bogato petrogradsko društvo odbacilo ju je kao nemoralnu, pohotnu i grešnu ženu s kojom je sramota pričati, a kamoli družiti se. Svi su je izbjegavali kada se pojavila na nekom društvenom događaju: „Vronski nije shvatio što se zapravo dogodilo među Kartasovima i Anom, ali shvatio je da se dogodilo nešto ponižujuće za Anu. Shvatio je to i po onome što je vidio, a najviše po licu Ane koja je, znao je to, skupila svoje posljednje snage da bi izdržala preuzetu ulogu. I ta joj je uloga vanjskoga mira potpuno uspijevala. Tko nije poznavao nju i njezino društvo, tko nije čuo sve izraze žaljenja, negodovanja i čuđenja žena da se je usudila pokazati u svijetu i pokazati se tako naočito u svom čipkastom ukrasu i sa svojom ljepotom, ti su uživali u miru i ljepoti te žene i nisu slutili da ona okušava čuvstva čovjeka, postavljena na sramotni stup“ (isto: 552).

Tessa je, za razliku od Emme i Ane, bila iz siromašne seoske obitelji koja je bila pogođena raspadom seoskih zadruga. Ne nalazeći u svojim roditeljima nužnu potporu, Tessa je samostalno izgradila svoj identitet samosvjesne djevojke jer je shvatila da je ona ta koja mora preuzeti brigu o obitelji. Bila je inteligentna mlada djevojka koja je bila prisiljena napustiti školu i zaposliti se kako bi pomogla svojima: „Bila sam u šestom razredu kad sam napustila školu. Govorili su da sam vrlo sposobna i da bih bila dobra učiteljica, pa je tako bilo zaključeno da ću postati učiteljica. Ali smo u obitelji imali neprilika; otac nije bio jako marljiv, a malo je i pio“ (Hardy 1999: 209). O psihoemotivnim karakteristikama Tesse govore i sljedeće rečenice: „On se iznenadio vidjevši da ta mlada žena, obična mljekarica, ima u sebi nešto rijetko, na čemu joj njezine drugarice možda zavide; nosi u sebi tako tužne misli. Ona je svojim domaćim jezikom, uz malu pomoć svojega šestorazrednoga školovanja, izražavala osjećaje koji bi se gotovo mogli

nazvati osjećajima stoljeća – bolešću modernizma“ (isto: 141). Možda je napuštanje škole u Tessi uzrokovalo toliki manjak samopouzdanja, osjećaj manje vrijednosti pred Angelom. Mislila je da nije dovoljno obrazovana i načitana da bi se njezino mišljenje cijenilo jednako kao i njegovo: „Isprva se činilo da Tessa u Angelu Clareu vidi samo inteligenciju, a ne čovjeka. Ona ga je kao takvoga uspoređivala sa sobom; i kod svakog otkrića preobilja njegove prosvijetljenosti, udaljenosti između njezine skromne duševne razine i njegove neizmjerne, andske visine, ona bi postajala potištena, obeshrabrena i nemoćna da uopće išta dalje poduzima“ (isto: 142). Ono što je obilježilo Tessin identitet u društvu je grijeh na koji ju je natjerala njezina majka. Zbog majke je upoznala Aleca, pokvarenoga zavodnika koji ju je na prevaru upropastio. Iako ga je ustrajno odbijala, on je iskoristio njezinu dobrotu. Tessa je zatrudnjela i izbjegavala izlaziti iz kuće jer ju je društvo osuđivalo i promatralo kao sramotu te su jedva dočekali istjerati nju i njezinu obitelj iz sela: „Sve od onog događaja, koji je bacio sjenu na Tessin život, na porodicu Durbeyfieldovih, šutke su gledali kao na one koji će morati otići čim im istekne najamni ugovor, ako ni za što, a ono u interesu ćudoređa. Bilo je doista potpuno točno da članovi toga kućanstva nisu bili sjajni primjeri ni za umjerenost, ni za trijeznost, ni za moralnu čistoću. Otac, a katkad čak i majka, opijali bi se, mlađa su djeca malokad išla u crkvu, a najstarija je kći imala čudne odnošaje [...]“ (isto: 388). Ipak, najveći udarac za Tessu bio je kada se i njezina prava ljubav, Angel, priklonio mišljenju većine i odbacio je kada je saznao za njezinu prošlost s Alecom: „O Tesso, opraštanje se u ovom slučaju ne može primijeniti! Ti si bila jedna osoba, a sad si druga. Gospode Bože, kako bi se opraštanjem mogla dati zadovoljština za takvo groteskno žongliranje, kao što je to!“ (isto: 252).

Posljednja analizirana junakinja je Zolina Thérèse. Kada joj je majka umrla, otac ju je dao svojoj sestri koja je imala sina Camillea: „Evo ti dijete kome si ti tetka – reče smijući se. – Mati mu je umrla [...] Ne znam što bih s njim. Evo ti ga [...] Prodavačica je uzela dijete, nasmijala mu se i poljubila ga u rumene jabučice [...] Doznala je samo da je draga djevojčica rođena u Oranu i da joj je mati bila […] urođenica. Kapetan joj je jedan sat prije odlaska dao krštenicu u kojoj je Theresa, priznata po njemu za kćer, nosila njegovo prezime. Otputovao je i više ga nisu vidjeli; nekoliko godina poslije pogibe u Africi“ (Zola 1998: 21). Sin Thérèsine tete bio je boležljiv i zahtijevao je neprestanu brigu i njegu svoje majke, pa je i Thérèse odgojena u tim okvirima. To ju je gušilo i spriječilo da se ostvari u punini svojega karaktera: „Taj silom joj nametnuti život

bolježljivog čeljadeta učinio je da se povuče sama u sebe“ (isto). Iako joj je bilo omogućeno obrazovanje kao i Camilleu, Thérèse nisu zanimale knjige ni učenje: „Ponekad bi silio Theresu da sluša čitanje nekih stranica ili izvjesnih anegdota. Silno se čudio što mu je žena cijele večeri mogla prosjediti zamišljena i mučaljiva, a da ni jednom nije osjetila potrebu uzeti knjigu. On je u dnu duše priznavao da mu je žena vrlo slabe inteligencije. Theresa je nestrpljivo odbijala knjige. Voljela je dangubiti, sjediti ukočenih očiju, izgubljena u mislima koje su tumarale“ (isto: 29). Zajedno sa svojim bratićem Thérèse je bila pasivni promatrač njegove majke kao krojača njihove sudbine. Prirodan slijed događaja za nju bio je to da dvoje mladih ljudi sklope brak kako bi se Thérèse mogla nastaviti brinuti o njezinom sinu kada nje više ne bude. Thérèse nije odgovaralo društvo koje se okupljalo kod njih na kartanju i druženju, izbjegavala ih je i bježala u samoću. Prvi otpor Thérèsina karaktera, odnosno buđenje života u njoj, dogodio se kada je u njihov život ušao Camilleov prijatelj Laurent, koji joj uskoro postaje ljubavnikom: „Nečuvenom žestinom provalili su instinkti razdražene žene, a krv njezine majke, afrička krv, koja joj je palila lijene žile, počela je bjesnjeti i bjesomučno vreti u njenome mršavom tijelu“ (isto: 46). Jednom kada se u njoj probudio život, više nije mogla trpjeti ni Camillea ni njegovu majku. Spoznala je sebe i vlastite potrebe te se pod svaku cijenu željela izvući iz okova dotadašnjega bolesničkog i sumornoga života te mu se suprotstavila. Tako se i Thérèse, kao i ostale junakinje o kojima je bilo riječi u ovome poglavlju, na svoj način pobunila protiv normi koje su je izvana određivale.

5.2.3. Kozarčeve junakinje u odnosu na junakinje reprezentativnih europskih realističkih romana

Ono što, s obzirom na njihove socijalne determinante, povezuje Kozarčevu Biser Katu s junakinjama analiziranih europskih realističkih romana je odbacivanje od strane društva te razočarenje u roditelje. Po imovinskome statusu odnosno skromnoj obitelji, moguće ju je povezati s Tessom. Objema su roditelji željeli dogovoriti brak s imućnim muškarcem koji će ih financijski zbrinuti, no nijedna od njih nije pristala na to. Katina obitelj, odnosno otac, nije se brinuo ni zanimao za njezine osjećaje, baš kao što se nisu brinuli ni Tessini roditelji za njezine ili Thérèsina teta za njezine. Katu i Anu, osim odbačenosti od društva, povezuje i izloženost

neprestanome društvenom klevetanju i ogovaranju. No, one su se s time suočile i suprotstavile se, što je Kati vratilo povjerenje roditelja i sklad u obitelji, dok je Ana na kraju ipak ostala sama.

Prema socijalnim značajkama, odnosno uspoređujući obitelji i imovinski status junakinja, otprilike iste mogućnosti odrastanja i obrazovanja imale su Tena i Tessa. Njihove su obitelji bile suočene s raspadom seoskih zadruga, što je utjecalo na njihove roditelje. Očevi su im bili slični te su utjehu tražili u alkoholu, no Tenina majka bila je sabrana, snalažljiva i ustrajna žena, koja je pokušavala kćeri sve omogućiti, dok kod Tesse nije bilo tako. Ovim junakinjama zajedničko je to što ih je na krivi put, odnosno na moralni pad, naveo njihov roditelj, Tessu njezina majka, a Tenu njezin otac. Tessu je mama natjerala da ode Alecu, gdje je počinjena njezina sudbonosna greška, a Tenu njezin otac k Leonu jer je uvidio kako bi od njega imao koristi. No, tu je vidljiva i razlika između dviju junakinja. Tessu je boljelo i brinulo što o njoj misli okolina, ponajviše zbog njezine obitelji jer je uvijek gledala na njihovo dobro, a ne na svoje. Tena je, s druge strane, namjerno prkosila cijelome selu i gledala je samo na svoje dobro.

Mira i Thérèse su junakinje opisane kao sirotice, bez roditelja. Ipak, imovinski status Mire nakon udaje za odvjetnika bio je više nalik Emminom statusu i ugledu, nego Thérèsinom. Mira se nije izravno suočavala s društvom kao što su to morale Ana ili Tessa nego je u njezinom slučaju više riječ o sukobu unutar obitelji, sukobu s mužem ili osobama koje oblikuju njihov identitet kao što je to bilo i kod Thérèse ili Emme. Ono što u početku Miru povezuje s Tessom je osjećaj manje vrijednosti pred muškarcem. Nijedna od njih nije se osjećala dostojnom razgovarati s obrazovanim i uglednim muškarcem jer su smatrale da ono što one misle ne može biti ispravno.

Donna Ines je i prije i poslije udaje zauzimala prilično visok status i ugled u društvu, pa je se po tome može povezati s Anom Karenjinom. Obje su bile elegantne dame rado prihvaćene i viđene u društvu, a povezuju ih i načitanost i visoko obrazovanje. Ono po čemu se donna Ines ne može usporediti ni s jednom junakinjom je to što ona jedina nije bila odbačena od društva, odnosno nije učinila nijedan prijestup kojim bi prekršila zadane okvire društvenih normi ponašanja koji se pripisuju ženi u braku.

Ipak, ni ona se, kao ni druge opisane junakinje, nije uspjela prilagoditi sredini u kojoj je živjela i načinu života koji joj se nametao. Time su sve junakinje koje su posrijedi potvrdile sljedeću konstataciju M. Solara: „U sukobu pojedinca sa sredinom, pojedinac je uvijek gubitnik

– to je neka vrsta stalne poruke realističkog romana. A što je taj pojedinac gotovo u pravilu osjećajna žena, svjedoči vjerojatno kako o određenoj književnoj konvenciji, tako i o razumijevanju povijesnih odnosa među spolovima, odnosno shvaćanju koje se karakteristike pripisuju muškarcu, a koje ženi“ (Solar 2003: 234).

5.3. Psihičke i emotivne značajke

Povezanost vanjskoga izgleda s unutarnjim stanjem i osobinama likova već je spomenuta u prethodnim poglavljima, što znači da je većina onoga što se saznaje u fabuli u funkciji razotkrivanja karaktera i osobnosti lika. Cilj fabule je razotkriti karakter u punini i jedinstvu njegova psihološkoga, intelektualnoga i društvenoga bića, zbog čega je u idealnome slučaju realističkoga romana ona „građena na čvrstom sustavu uzročno-posljedičnih veza i svojstvene su joj razgranate socijalno-psihološke motivacije“ (Flaker 1976: 154). Upravo su te motivacije razlog zbog kojega su karakterne osobine realističkih likova sklop puno različitih, često i iznenađujućih osobina. Realistički likovi se u pravilu tijekom fabule mijenjaju ovisno o situaciji koja ih zadesi te je moguće govoriti o njihovu razvitku. Tako su i junakinje koje su predmetom analize i interpretacije ovoga rada predstavnice određenih društvenih slojeva kao i svjetonazorskih, društvenih i kulturnih tendencija razdoblja u kojemu su nastale, kao i specifičnih individualnih karakternih crta. Tako je, polazeći od reprezentativnosti, realizam razvio načelo uvjerljivosti karaktera. Odnosno, kako se već naglasilo, realistička poetika opire se nepromjenjivosti karaktera, hiperbolizaciji mana ili vrlina te idealiziranju likova (isto: 156-157).

E. M. Forster je klasificirao književne likove na temelju njihove „punoće“ dijeleći ih na plošne te na zaobljene ili zaokružene. Prvi se najčešće sastoje samo od jedne osobine, ne razvijaju se tijekom radnje već su i na kraju radnje kakvi su bili i na početku. Suprotnost njima su zaobljeni ili zaokruženi likovi koji se mijenjaju i razvijaju tijekom radnje te samim time posjeduju više osobina (Forster 1962: 75, prema Grdešić 2015: 65). Toj paradigmi podjele likova Sh. Rimmon-Kenan zamjera to što miješa kompleksnost lika i njegov razvoj jer veliki broj kompleksnih likova ostaje isti tijekom cijele radnje. Prikladnijom stoga smatra klasifikaciju Josepha Ewena, koja likove dijeli po kriteriju kompleksnosti likova, njihovom razvoju te unutarnjem životu (Rimmon-Kenan 2002: 41). Prvi kriterij kompleksnosti likova razlikuje likove

konstruirane oko jedne dominantne osobine od onih s većim brojem osobina, najčešće proturječnih. Prema kriteriju razvoja, likovi mogu biti pasivni, odnosno statični i tijekom cijele radnje ostati isti te aktivni ili dinamični koji se mijenjaju tijekom radnje. Posljednji kriterij po kojemu Sh. Rimmon-Kenan razlikuje likove je kriterij svijesti ili unutarnjega života u skladu s čime književni junaci mogu biti prikazani „iznutra“, pri čemu su im čuvstva dostupna čitateljima, ali i izvana kada ona čitatelju ostaju nepoznanica (isto: 41-42).

Prema G. Pelešu, sociemske narativne figure nadređene su narativnim figurama osobnosti, odnosno psihemskim narativnim figurama, koje su zapravo psihičke i emotivne značajke likova: „Osobnost ovisi o zajednici pa se psihemska narativna figura čvrsto povezuje sa sociemskom figurom […]“ (Peleš 1999: 236). Jezgru psihemske figure čini ime junaka kao dominanta koja određuje tu figuru i razlikuje je od ostalih (isto: 237). Nakon imena junaka kao jezgre određuju se ostala svojstva kao što su njegova pozicija u odnosu prema drugima, karakter, funkcija te postupci (isto: 229). Ukratko, osobnost lika se određuje zbrojem njegovih karakternih svojstava: „Karakter je zapravo konstrukt, koji čitatelj sastavlja s pomoću različitih indikacija rasutih u tekstu“ (isto: 230).

Kao temeljno sredstvo tehnike karakterizacije likova autori često koriste kontrast. Njime postižu oštro osvjetljenje slikanja i nijansiranja karaktera. Iako može biti, to nije uvijek „nametljiva crno-bijela tehnika jer svaki lik s više ili manje pozitivnih ili negativnih svojstava ima svoju ljudsku puninu“ (Čorkalo 1988: 65). Tako se često u djelima u kojima su junakinje svetice pojavljuju njima oprečne fatalne žene ili pokvareni muškarci.

S obzirom na navedeno, u usporedbi odabranih realističkih junakinja, odnosno njihovih psihičkih i emotivnih značajki bitno je ukazati na to koliko su kompleksno junakinje oblikovane, razvijaju li se njihovi karakteri tijekom fabule, kakve stavove imaju te kako razmišljaju. U odnosu na te čimbenike oblikuju se njihova narav i bit. Važno je napomenuti da nisu sve njihove osobine stalne i stabilne, odnosno nisu svi postupci njihove osobine, već su neka ponašanja samo osjećaji, misli ili privremeni motivi (Grdešić 2015: 67). Kako bi bio jasniji razvoj karaktera junakinja o kojima je riječ, nužno je obratiti pozornost na njihov unutarnji život, odnos prema moralu, kao i na to događaju li se u njima kakvi sukobi.

5.3.1. Kozarčeve junakinje

Kozarčeve su junakinje „junonske pojave, ali i snažne ličnosti postojanih osjećaja i čvrstih uvjerenja“ (Čorkalo 1988: 65). Njihova svojstva ili psihemske figure mogu se iščitati iz iskaza drugih likova o njima ili se o tome kakve su može zaključivati iz njihovih postupaka (Peleš 1999: 232). Bez obzira na njihovu mahom superiornu fizičku ljepotu, Kozarčevi ženski likovi nisu idealizirani već su to realistički opisane „stvarne žene svoga kraja čiji problemi, nadanja i težnje postaju oličenje sveženskog i sveljudskog“ (Sablić Tomić 2005: 40). Svaka je od njih po Forsteru zaobljen ili zaokružen lik koji je aktivan i razvija se tijekom fabule, odnosno vidljiva je razlika njihove osobnosti i identiteta s kraja novela u odnosu na njihov početak. Kozarac nastoji psihološki modelirati svoje junakinje čiji su postupci određeni upravo njihovim unutarnjim željama i namjerama. Zato ih prikazuje kao jake osobnosti „s izraženom potrebom za iskazivanjem i ostvarivanjem svoje individualnosti“ (Rem 2002: 224). Upravo je to razlog zašto se većina Kozarčevih novela može podvesti pod zajednički naziv „novele karaktera“ (Liović, Pejičić 2016: 209).

Iščitana svojstva junakinja podijeljena su u skupine koje odgovaraju pojedinom tipu ženskog lika po Nemecovoj klasifikaciji. Nijedna od njih ne pripada isključivo jednom tipu već je riječ o prožimanju različitih tipova, što znači da su sve Kozarčeve junakinje kompleksno oblikovane. Kako se tijekom fabule razvija njihova osobnost, tako se pojavljuju naznake ostalih tipova. Dok je Biser Kata tipičan primjer plemenite djevojke, kućnoga anđela ili svetice, neke od osobina karakterističnih za taj tip žene imaju i ostale Kozarčeve junakinje. Jedna od tih osobina je nevinost. Kod nekih se ona spominje već vezano za sam fizički opis, kao što je to cjelovita Katina pojava ili dječje nevin izraz Mirina lica. To se također može iščitati i iz iskaza drugih likova. Eugenov prvi dojam o Miri bio da je to milolika nevina ženica (Kozarac 1997: 141). Tena je do spoznanja vlastite ljepote i njezine moći bila povučena i čedna djevojka, a donna Ines je baš kao Kata oličenje nevinosti u svakom aspektu svojega djelovanja. Srodna nevinosti, javlja se i naivnost, prisutna kod Kate, Tene i Mire. Kati su njezina naivnost i dobrota odredile tragičan kraj, a Tena je bila toliko zaluđena svojom ljepotom da je mislila da joj se ne dive samo muškarci, već i njihove supruge: „A Teni opojenoj svojom ljepotom, otupljeloj za svako dublje čuvstvo, nije ni na um palo, da promisli čemu li Maruška njoj kupuje te lijepe darove, čemu li joj

stara ciganka laska, gdjeno bi ju morale otrovom napajati“ (isto: 128). Skromnost, koja je jedna od najuočljivijih Katinih osobina, kod drugih junakinja ne dolazi do izražaja. Kata nije čeznula ni za nakitom, lijepom odjećom, novcem ni ičim sličnim tome. Nadalje, kućne anđele odlikuje stidljivost. Kata se razlikovala od samouvjerenih žena svojega sela: „Kata išla krotko, stidljivo među njima dvjema, ne ističući se ni hodom ni odijelom te se izdaleka ni slutiti nije moglo, kolika se nježnost i dražest skriva u tom tijelu“ (isto: 57). Iako se ponekad kod ostalih Kozarčevih junakinja pojavljuje stidljivost, ne karakterizira ih toliko dominantno kao što je to slučaj kod Biser Kate. Primjer je osjećaja stidljivosti kod Mire kada se od jada i nesretnoga braka prepustila strasti s Eugenom: „Stid, neizmjeran stid zavezao im jezik, nepojmljiva nemoć slegla im se na dušu; one nevidljive, čarobne tajanstvenosti koja ih je do sada napunjala tolikom dražesti, nestalo između njih, a umjesto te tajanstvenosti bibala se poput teške magle neka ogavnost među njima“ (isto: 165). Žene svetice su vjerne svojim muževima ili odabranicima. Od Kozarčevih junakinja nevjerne su bile Tena i Mira. Ali, razlika između njihove bračne nevjere je što je Mirin čin Kozarac opravdao. Mira nije prelazila granicu i upuštala se u ljubavnu avanturu s Vukovićem makar je osvijestila svoje osjećaje, odupirala se tome sve do trenutka posjeta ljubavnice njezina muža. Njezin posjet i spoznaja da muž njoj i ljubavnici kupuje iste narukvice, da je izjednačuje sa ženom koja mu nije ništa osim tijela, rezultirali su Mirinim slomom (Liović, Pejičić 2016: 181-182). Nakon toga prepustila se strasti u zagrljaju muškarca prema kojem osjeća pravu ljubav kakvu nije nikada osjećala prema vlastitome suprugu. Kozarac dakle Mirinu nevjeru prikazuje kao „splet nesretnih okolnosti“ (isto: 182), ali i istinitiju (donekle i moralniju) od braka. Žene-svetice teško ili nikako ne podnose muževu sumnju u svoju krepost, čak i po cijenu odricanja od te ljubavi. Kata je voljela samo Luku, a njegova sumnja ju je boljela više nego klevetanje društva koje ju je odbacilo: „Kata problijedila, kao bijela ružica, gušeći u sebi ljubav i čemer. Više puta joj sune u glavu da ode Luki, da ga pita, zašto ju je ostavio, zašto joj se kleo? Zar je povjerovao u ono, što se o njoj pričalo? Nije ju ni nevjera njegova toliko boljela kao pomisao da je zbilja možda posumnjao u njenu vjernost“ (Kozarac 1997: 67). Ines je voljela svog muža kao i Kata Luku, ali dok bi Kata Luki, da joj je prišao, oprostila njegovu sumnju, Ines nije mogla protiv svojih čvrstih načela i principa: „Ona je dobro znala što je njemu – on je bio ljubomoran, on je mislio da je ona Radetiću poklonila svoju ljubav. On je to uistinu mislio, ona mu je bila vjerna kao prvi dan kad su se vjenčali! I to uvjerenje da je o njoj mogao samo jedan

časak posumnjati, gdje je njena ljubav naprama njemu bila kroz pet godina čista kao kristal, ta njegova malodušnost, to obezcjenjivanje njene vrijednosti, napunilo ju takvom mržnjom naprama njemu da je taj čas pred njenom dušom tako jasno bilo, tako razgovijetno govorilo: među nas je pala tvoja sumnja kao more među dvije zemlje – a sada više nema te sile na svijetu koja bi opet jedno drugomu u naručje bacila“ (isto: 90-91). Katu i Ines je nesretna ljubav, i sve što je ona donijela sa sobom, dovela do bolježljivosti. Obje su nakon rastanka s ljubavlju i rođenja te smrti djeteta izgubile smisao i snagu za život.

Po svim navedenim osobinama prikazane junakinje pripadaju i modernijoj inačici kućnoga anđela, *femme fragile*. Ono što taj tip književne junakinje donosi kao novost je da su takve žene često živčano rastrojene, nemirne i bezvoljne. Dok su nemir i bezvoljnost prisutni kod svake Kozarčeve junakinje, nijedna od njih nije u doslovnome smislu riječi živčano rastrojena. Svaka od njih je nemirna i bezvoljna u određenome dijelu svojega života, Tena kada je izgubila ljepotu i kada su je svi napustili, Mira kada joj Eugen nije odgovarao na pisma i kada je preispitivala svoje odluke, Ines kada je uvidjela da muž sumnja u njezinu odanost te Kata kada je shvatila da nitko, uključujući njezinog oca i Luku, ne vjeruje u njezinu nedužnost i poštenje. Sve su one u početku mirne i poslušne, odnosno dopuštale su drugima da odlučuju o njihovim životima. Tena je to dopuštala majci, Kata i Ines svojim očevima, a Mira mužu. No, upravo je po tome aspektu vidljiv razvoj osobnosti junakinja koje više nisu samo kućni anđeli, već se u njima pojavljuju i naznake drugih tipova ženskih likova.

Tip fatalne žene javlja se kao suprotnost kućnome anđelu, a njemu pripada samo jedna Kozarčeva junakinja, Tena. Prikazane su njezine i loše i dobre osobine. Nakon majčine smrti oslobađa se „okova“ i kontrole te sve više počinje gubiti osobine kućnoga anđela. Razvija se i postaje svjesna svoje ljepote te je odlučuje iskoristiti na pogrešan način. Postala je fatalna žena, bludnica i nemoralna žena, slična Femmi, koja je upropastila život Biser Kati. Tena je čarobno lijepa i puna neke kobne privlačnosti koja sadrži opasnost i prijetnju, njezine osobine izazivaju fascinaciju, no u njima ima i želje za uništenjem. Inteligentna je i proračunata, intelektualno superiorna žena koja dominira svojom okolinom. Samosvjesna je te sposobna manipulirati svakim muškarcem (Nemec 2002: 102). Uvijek je gledala na svoje dobro bez obzira na to kako će to utjecati na druge. Božja zapovijed „ne poželi tuđeg ženidbenog druga“ za nju nije vrijedila. Svoje ljubavnike nije voljela već ih je iskorištavala kako joj se prohtjelo: „Ciganin je, ali ima

novaca [...] A ti će novci odsada biti moji, a Maruška, mala ciganka, neka puca od jada! Jest, tako će to biti – Joza i Đorđe! Joza će me hraniti, a Đorđe će mi novaca davati!“ (Kozarac 1997: 119).

Dok Tenino ponašanje, s jedne strane, odgovara karakteristikama tipične fatalne žene, ona je, s druge strane, također i samosvjesna žena koja se ne obazire na mišljenja društva u kojem živi. Žudi za avanturama i senzacijom te je ne zadovoljava smiren, jednoličan obiteljski život. Ona izlazi iz svih zadanih okvira društveno prihvatljivoga ponašanja svojega doba u kojemu su se ženama pripisivale isključivo uloge majke i supruge. Tena se s time ne slaže: „To je bilo možebiti negda dok je svijet još drugačiji bio, - ali dandanas tko bi još i na taj grijeh pazio! Dandanas ne otima se više nitko za svoga i svoju iz puke ljubavi, dandanas nismo mi onako sretni kao ptice nebeske, koje se ne moraju brinuti za svakidanji život; pa kada se i sam čovjek, muškarac, bori na svaki mogući način da ugrabi ženu lijepu, mladu, bogatu, onakovu kakvom će i najljepše i najbolje živjeti moći, zar da toga prava ne ima i sirota žena koja ne ima baš ništa doli svoje ljepote? Zar da ona ne smije oteti – makar i tuđe – a da uzdrži samu sebe?“ (Kozarac 1997: 121). Kod Kate se također, premda na drukčiji način nego kod Tene, probudila samosvjesna žena, odnosno „nije ostala očeva tvorevina nego se razvila u snažnu ženu koja je zbog iskrene ljubavi ustala protiv konvencija“ (Liović, Pejičić 2016: 212). Suočena s bolnom nepravdom i nerazumijevanjem od strane društva i oca, suprotstavila im se, branila svoju čast i pokazala svoju veličinu: „Je li to moj grijeh i sramota da sam iskreno ljubila, da sam mislila da je vjera i poštenje u njega, kao i u mene? Sad sudi! No ne krivi ni njega, možda nije zlo mislio sa mnom. Prije, kad no me ozloglasiše, i ti si povjerovo, moj oče, a gdje ne bi on! Podnijela sam dosta i podnašam još, ali nije mi teško, jer osjećam, da nisam kriva. Duša u meni govori, da ljudi i Bog ne mjere istom mjerom [...]“ (Kozarac 1997: 68). Takvim načinom zalaganja za sebe i izjavom da nije kriva već je društvo licemjerno, slična je Miri Kodolićevoj. Obje su kućni anđeli koji postaju žene koje se zalažu za sebe i postaju svjesne svoje vrijednosti, samo je razlika u tome što je Mira taj korak učinila tako što se suprotstavila svojemu mužu. Bila mu je podređena i smatrala se manje vrijednom sve do trenutka kada je upoznala Eugena: „Eugen ju je gledao na drugačiji način i imao drukčiji pristup, pokušavao je oblikovati je i time joj je otvorio šire vidike koji su joj omogućili razvoj vlastitih stavova, osobnosti i identiteta pa u tom smislu možemo govoriti o buđenju junakinje pod magičnom snagom ljubavi i [o] njezino[m] sazrijevanj[u] u potpunu,

dostojanstvenu ženu, svjesnu vrijednosti i po sebi, a ne po muškarcu uz kojega je svezana brakom“ (Čorkalo 2003: 55). U njoj se počela buditi samosvjesna i emancipirana žena: „Proživjela je te trenutke u nekom drugom svijetu te joj kao kroz san dolazilo ono njeno naslućivanje da ima još nešto u ovom životu i u ovoj našoj duši što ona do sada nije osjetila. Njoj se počeo razjašnjavati svijet i ona se počela samoj sebi otvarati; ona nije ni mislila da se sve to može i smije riječima izreći, što u našoj duši kipi“ (Kozarac 1997: 145). Ohrabrivši se i upoznavši vlastitu osobnost, shvatila je koliko vrijedi i da nije zaslužila da je muž ponižava i odnosi se prema njoj kao da je manje vrijedna od njega, suprotstavila mu se: „Evo ti tvojih darova! Donašaj ih, komu god hoćeš, meni ih više ne treba. Nisam mislila, da si toliki prostak; ta toga sigurno od tebe zaslužila nisam. [...] On je ostao ustobočen, on nije vjerovao da to pred njim stoji njegova krotka žena koja do njegove volje nije druge poznavala. [...] Ona je danas najprije doživjela sve poniženje, svu sramotu, koju žena od svoga muža dočekati može, i odmah nato doživjela svoj vlastiti pad. Tim padom preobrazilo se iz temelja njezino duševno raspoloženje; neka dosad nepoznata srčanost, neka spoznaja da ona niti u duševnom, niti u fizičkom pogledu ne zauzima tek podređeno kakvo mjesto, kao što je do sada mislila nego da po svemu onomu, što joj je narav dala, može letjeti u prvim redovima. A da ona nije već do sada letjela, kriv je on, njezin suprug; jedino po njegovom grijehu narasla su njoj sada ta krila [...] razabrala svu svoju vrijednost“ (isto: 166).

Na taj je način Mira „izrasla u snažnu osobnost, ženu koja zbog viših ideala krši zadane društvene norme u licemjernome društvu s dvostrukim mjerilima, u kojemu se zbog takvog kršenja normi osuđuje jedino žena“ (Liović, Pejičić 2016: 212). Ono što je također zajedničko Miri i Kati je da su one svojom moralnošću i karakternošću promijenile i muškarce s kojima su živjele, Kata svojega oca, a Mira muža (isto: 182). Snažna osobnost bila je i donna Ines, no ona je od početka novele bila tipična samosvjesna žena, a karakteristike kućnoga anđela pojavljivale su se u već navedenim naznakama. Sama sintagma „žena na putu do emancipacije ili žena na putu prema samosvijesti“ ukazuje na oslobađanje žene od društvenih okova, na ravnopravnost s muškarcima, što je kod donne Ines vidljivo od samoga početka novele. Iako je bila prekrasna i puno mladića joj je prilazilo, nijedan joj nije bio duševno ni duhovno dorastao da bi se usudio zaprositi je: „S njome razgovarati bila je prava raskoš sve dotle, dok ona nije dublje zaronila u razgovor; tada bi nastalo čak gdje njezin obožavatelj ne bi više bio podoban pratiti tok njezinih

misli, ne bi više znao odgovarati na njena pitanja, a oko njenih usana počeo titrati neki božanstveni, zagonetni posmijeh, od kojega se njemu čelo znojem oblilo“ (Kozarac 1997: 87). Kada se Ines napokon udala za Marijana Lucića, uglednoga odvjetnika, živjeli su u ravnopravnoj harmoniji. Njihov brak nije bio nalik onome Mire i Kodolića, u kojemu je Kodolić gušio Mirino mišljenje i oblikovao je kao svoju sliku i priliku. Ines je muž poštivao: „U ukusno uređenom stanu živjelo njih dvoje kao dva božanstva; njezin duh nadahnjivaše te krasne dvorane nekom veličajnošću i otmjenošću [...] neovisno jedno od drugoga, oni su bili dvije jednako velike veličine da bi jedna drugoj bila podređena [...] bili su si suparnici i u duševnom i u tjelesnom pogledu da bi jedan od drugog ovisio. Oni se nisu samo ljubili, njih je vezalo međusobno poštovanje kakvo ljudi niže uglađenosti i ne poznaju. To međusobno poštovanje bilo je veće nego ljubav sama, iz ljubavi uvijek se može izleći ljubomora, sumnja, dok iz poštovanja ili nikada ili vrlo rijetko. No zato opet kod njih nije bilo one djetinje srdačnosti i nevine otvorenosti koju onako jasno odaje mladi, zaljubljeni par [...]“ (isto: 88). Usprkos sreći i idili u braku, pojavila se Marijanova ljubomora koja je ljubav njegove žene zauvijek ugasila. Ines je moralno postojana žena, čvrstih načela i principa, pa je bila do kraja ustrajna u tome da mu ne može oprostiti sumnju u njezinu odanost, čak ni po cijenu vlastite nesreće.

5.3.2. Junakinje europske realističke književnosti

I Emma, Ana, Tessa i Thérèse su, poput Kozarčevih junakinja, kompleksno psihički i emotivno oblikovane junakinje, zaokruženi likovi koji mijenjaju svoju osobnost tijekom razvoja fabule. Iako je svaka od njih u početku pasivna i podložna onima koji upravljaju njihovim životima, tijekom razvoja fabule postaju aktivne i dinamične figure koje same odlučuju o svojoj sudbini. Nemecova klasifikacija ženskih likova korištena je i za iščitavanje svojstva i karaktera odabranih europskih junakinja, o čemu će se izvijestiti u ovome poglavlju.

Kao što je kod Kozarčevih junakinja prikaz njihovih psihičkih i emotivnih značajki započeo s iščitavanjem svojstava tipiziranoga ženskoga lika kućnoga anđela i svetice prikazom Biser Kate, polazište ove analize bit će Tessa d'Urberville, čista žena. Sam podnaslov kojim se naglašava Tessina čistoća, naznaka je da je riječ o ženi svetici. Njezina dobrota, nevinost i čistoća vidljivi su kroz razvoj cijele fabule. Prilikom sudbonosnoga upoznavanja s Alecom, Tessa nije bila

dovoljno zrela da shvati njegove namjere: „On pritegne uzde i, kako pođoše polaganije, on je upravo htjedne poljubiti kadli se ona, kao da ni sama nije potpuno svjesna svoje čednosti, izmakne.“ Iz te perspektive obratila mu se naivno: „'Ali ja sam – ja sam mislila da ćete mi, kao rođak, biti dobri i štititi me! [...] Ali ja, gospodine, ne želim da me tko ljubi!', rasplakala se [...]. [...] On je bio neumoljiv, a ona je mirno sjedila, i d'Urberville je poljubi poljupcem stručnjaka. Čim ju je poljubio, ona se sva zarumeni od stida, izvadi rupčić i obrisa na obrazu mjesto gdje ju je dotaknuo svojim usnicama“ (Hardy 1999: 63). Iz ovoga se osim konotacija o njezinoj nevinosti može se i iščitati i to koliko je Tessa bila stidljiva i naivna djevojka, nedovoljno pripremljena na zlo koje je može susresti u životu. Vjerovala je majci koja ju je uputila k Alecu i smatrala da bi je ona upozorila na moguće opasnosti, a pošto je njezina majka bila ustrajna u namjeri da Tessa posjeti Alecovo imanje, ona ju je pasivno poslušala. Navedene značajke pasivnosti, naivnosti, nevinosti i neiskvarenosti naglašavaju se i u prikazu Emme na početku romana, gdje se ta junakinja opisuje s naglašenom simbolikom bijele boje. Ona je kći zemljoposjednika koji upravlja njezinom sudbinom i udaje je za doktora Charlesa, a ona na to pristaje jer je udaja prirodan slijed patrijarhalnog načina života. Pasivno prihvaćanje dogovorenoga braka odredilo je i život Ane Karenjine, kojoj je teta odredila muža. No, dok je Emma stupivši u brak sve više prestajala biti kućni anđeo, Ana je i nakon braka bila poslušna, neiskvarena i dobra supruga i majka: „Ana nije bila nalik na svjetsku damu ili na majku osmogodišnjega sina, nego je prije bila slična dvadesetogodišnjoj djevojci po gipkosti kretnja, svježini i živahnosti, koja je bila uvijek na njezinu licu, i izbijala je sad u smiješku, sad u pogledu, da nije bilo ozbiljnoga, katkad sjetnoga izraza očiju [...] Kitty je osjećala da je Ana bila potpuno jednostavna i da ništa nije skrivala, ali da je u njoj bio neki drugi viši svijet njoj nepristupačnih interesa, složenih i poetičnih“ (Tolstoj 2004: 76). Svoje prave osjećaje, nezadovoljstvo vlastitim životom skrivala je i tražila sreću u sinu. Junakinja koja je također većinu svojega života skrivala osjećaje i živjela kako joj je bilo određeno je i Zolina Thérèse: „[…] ona se oduvijek tako pasivno pokoravala da njezina tetka i njezin muž uopće nisu smatrali potrebitim pitati je za njezino mišljenje. Ona je išla kud su oni išli, radila je što su oni radili, bez žalbe, bez prigovora, štoviše bez ikakvog znaka da opaža da je promijenila mjesto“ (Zola 1998: 26). Thérèse je, dakle, prije udaje također bila nevina i neiskvarena kao i ostale razmatrane junakinje, a pasivnost i bezvoljnost nastavile su se i u bračnom životu.

Kao i neke od Kozarčevih junakinja, po tim navedenim osobinama junakinje o kojima se radi ovdje pripadaju također tipu žene nazvanome *femme fragile*. Svaka od njih je u nekom trenutku života bila živčano rastrojena, nemirna i bezvoljna. Zapravo, neke od njih baš ta živčana rastrojenost uvelike opisuje, točnije Emmu, Thérèse i Anu. Jedini primjer psihičkoga sloma i rastrojenosti, ali u radikalnome obliku, kod Tesse je trenutak kada je odlučila ubiti Aleca dok je bezvoljna i nemirna bila nakon svakoga susreta s njime. Kod ostalih junakinja je svojstvo živčane rastrojenosti bilo češće i duže prisutno. Thérèse je nakon što je zajedno s Laurentom ubila Camillea, imala živčane ispade, noćne more i halucinacije: „Postala je nekako nervozno osjetljiva pa bi i plakala i smijala se bez razloga. Iz njezine duše nestalo je ravnodušnosti i potpuno je zapala u neko stanje neprestanog sanjarenja“ (Zola 1998: 110). Uskoro „se našla u živčanoj krizi koja ju je gonila gotovo u ludilo“ (isto: 126). Patila je od nesanice i svaku večer gledala „kako se diže utopljenik“ (isto: 123). Ana je, pak, iako predstavljena kao pametna i razborita žena, nakon upoznavanja s Vronskim promijenila svoje emocije i ponašanje. Razapeta je „između pokazivanja ljubavi prema Vronskom i spašavanja svoje budućnosti, između prave istinske ljubavi i društvenih okvira, a najteže krajnosti koje donose lom njenoj duši su razapetost između ljubavi prema sinu, i ljubavi prema Vronskom. Dvije potpuno različite vrste ljubavi dodirnule su se u nemogućem, nespojivom, uvjetovane društvenim, etičkim i moralnim normama. Osuđene su na propast“ (Vojinović 2011: 115). Stoga je Ana Karenjina postajala dvostruka ličnost, ta borba u njoj činila ju je živčano rastrojenom. U tom sukobu je velik utjecaj na nju imala i sredina. Što ju je društvo više odbacivalo, Ana je postajala destruktivnija, frustrirana, sumnjala je u Vronskovu ljubav. Njezin psihički slom vidljiv je kroz njezinu unutarnju struju svijesti, u kojoj se stalno preispituje: „[...] zašto je onda on tako hladan prema meni? I ne da je hladan, on me ljubi, znam. Ali nešto nas novo dijeli. Zašto ga nema čitave večeri? Poručio mi je po Stivi da ne može ostaviti Jašvina i da mora paziti na njegovu igru. Zar je Jašvin dijete? No, recimo, da je istina. On nikad ne laže. Ali u toj istini krije se nešto drugo“ (Tolstoj 2004: 705). Anine misli, sumnje i histerije neka su „vrsta psihičkog podzemlja kojim razum ne vlada“ (Vojinović 2011: 117). Složeniju i intenzivnije prikazanu živčanu rastrojenost dočarao je i Flaubert kroz Emmu Bovary, odnosno prikazima njezinih čestih promjena raspoloženja: „Emma je postala izbirljiva i hirovita. Naručivala je za sebe posebna jela, a poslije ih nije ni okusila [...] često nije htjela izlaziti iz kuće, a onda ju je nešto gušilo, otvarala je

prozore i oblačila se u laku haljinu. [...] Ona je počela blijedjeti i patiti od lupanja srca [...] Na neke je dane brbljala s grozničavom rječitošću, a poslije tog žestokog uzbuđivanja najednom je nastupila klonulost, kad nije ništa govorila niti se micala. Iz tog mrtvila oživjela bi samo, kad bi izlila na ruke bočicu kolonjske vode“ (Flaubert 1964: 67-68). Emmu je to njezino stanje dovelo do krajnjih granica izdržljivosti, pri čemu je patila njezina kći, koju je u potpunosti zapustila. Osim toga, trošila je i obiteljske novce te se zaduživala sve dok nisu bankrotirali.

Upravo bi Emma mogla reprezentirati neke osobine tipa fatalne žene. Nakon što je spoznala da jednoličan seoski život s Charlesom ne ispunjava njezine potrebe i vizije savršenoga života, počela se ponašati kao *femme fatale*. Više ne prihvaća takav dosadan i monoton način života i isprazna druženja, već žudi za avanturama i za pravom ljubavi uz koju će živjeti poput književnih likova iz romana. Pronalazi ljubavnike, prepušta se bludnom načinu života: „Ona je bila ljubavnica iz svih romana, junakinja iz svih drama, neodređena *ona* iz svih zbirki pjesama. On je nalazio, da njezina ramena imaju jantarovu boju *odaliske u kupelji*; ona je za njega imala dugi struk feudalnih velikašica, bila je nalik i na *blijedu Barcelonku,* ali je iznad svega bila pravi *Anđeo*“ (Flaubert 1964: 249). Emma se predavala strastima i užitku nadajući se da će joj ljubavnici omogućiti uzbudljiv život o kakvome mašta, no, to je nije ostvarilo te je i njih krivila za svoju nesreću, baš kao i Thérèse Laurenta. Ona je također žena koja nije nikoga iskreno voljela: „Nije bila kao Laurent zadovoljna samim udovoljavanjem svojim požudama. Znala je da čini zlo, a bilo joj je teško što se ne može dignuti od stola i zagrliti Laurenta te pokazati tako svome muži i svojoj tetki kako baš nije glupa i kako ima ljubavnika“ (Zola 1998: 56). Svojevrsno fatalno djelovanje Thérèse na Laurenta očito je po tome što je on doživljava isključivo tjelesno, životinjski: „Zabaci joj glavu gnječeći joj usne svojima. Ona se jednim pokretom oprla, divlje, zbunjeno, a zatim se u jedan mah pustila i prostrla po tlu. Nisu izmijenili ni jedne riječi. Akt je bio tih i brutalan. [...] Pri prvom poljupcu ona se pokazala kurtizanom. Njezino se netaknuto tijelo bacilo izgubljeno u užitku. Kao da se budila iz nekog sna, ona se rađala za strast [...]“ (isto: 44-45). Uskoro je počela manipulirati Laurentom kao tipična fatalna žena, izluđivala ga je do te mjere da je u njemu probudila misao da moraju ubiti njezinoga muža kako bi je imao samo za sebe. Kod ostalih junakinja ne prepoznaju se slične karakteristike, no koketnost i nadmoć nad muškarcima, svojstvene fatalnim ženama, posjeduje i Ana Karenjina, koja je „nesvjesno (kako je radila posljednje vrijeme sa svima mladim muškarcima) čitavu večer

činila sve moguće da probudi u Levinu ljubav prema sebi i makar je znala da je to postigla, koliko je to moguće kod čestita oženjena čovjeka i za jednu večer [...] prestala je misliti na nj čim je izašao iz sobe“ (Tolstoj 2004: 705).

Ana Karenjina se kroz roman pokazuje i kao žena na putu prema samosvijesti, koja se želi osloboditi podređenoga položaja u društvu i postati ravnopravan njegov član na način da joj se prizna pravo na vlastite osjećaje i odluke. Trudila se ozakoniti vezu s jedinim čovjekom kojega je voljela, no budući da joj društvo to nije dopuštalo, slomila se. Karakteristike samosvjesne žene vidljive su i kod Tesse. Ona se, prelazeći težak životni put, „pretvorila iz jednostavne djevojke u složenu ženu. Na licu su joj se pojavili znakovi duboka razmišljanja, a u glas joj se katkada uvlačio prizvuk tragičnosti. Oči su joj postale veće i više su kazivale. Postala je, kako bi se to nazvalo, profinjenim stvorenjem; po vanjštini je bila lijepa i privlačna; duša joj je postala kao u žene koju nikako nisu mogla demoralizirati teška iskustva jedne ili dviju prošlih godina“ (Hardy 1999: 113). Tessa je nakon puno udaraca od strane društva, obitelji i Angela, napokon postala svjesna da nije zaslužila da se prema njoj ponašaju kao prema najvećoj grešnici: „[...] i sam njezin muž, Angel Clare, postupio je s njom okrutno! Nikada prije ona to ne bi priznala, ali to je istina! Nikada u svojem životu – na to se može zakleti iz dna svoje duše – nije ona namjerno učinila zlo. Pa ipak, došle su te okrutne osobe. Ma kakvi bili njezini grijesi, to nisu bili namjerni grijesi, nego iz nepažnje, pa zašto da bude tako ustrajno kažnjavana?“ (isto: 392). Stoga je Angelu napisala pismo: „O Angelu, zašto si sa mnom postupao tako okrutno? Ja to ne zaslužujem. Brižno sam o svemu razmislila i ne mogu ti nikada, nikada oprostiti! Ti znaš, da ti nisam namjerno učinila krivo – zašto si onda ti meni učinio krivo? Okrutan si, doista okrutan! Pokušat ću te zaboraviti. Od tebe sam doživjela samo nepravdu“ (isto: 392). Zapravo se svaka od junakinja koje su posrijedi odupirala i bunila protiv nametnutih društvenih normi te je pokušavala prijeći te zadane okvire i živjeti na svoj način, što promatranim realističkim romanima daje posebnu dimenziju i posebnu vrijednost.

5.3.3. Kozarčeve junakinje u odnosu na reprezentativne europske junakinje

Za razliku od Kozarčevih junakinja, Ana, Emma i Thérèse tijekom razvoja fabule postaju živčano rastrojene, ne mogu se nositi s onime što im život nosi i popuštaju pred vlastitim

duševnim bolima. Kozarčeve junakinje nisu u pravome smislu riječi psihički rastrojene ili barem ne u tolikoj mjeri. Mira ispovijeda dušu preko pisama i na taj način iznosi sve što je tišti, baš kao i Hardyjeva Tessa. Obje pišu pisma muškarcima koji su ih povrijedili, a koje i dalje vole te na taj način uviđaju koliko oni nisu zaslužili njihovu ljubav. Kata i Ines se na svoj način nose s tugom, nepravdom i sumnjom u vlastito poštenje, zatvaraju se u sebe. Na sličan način se sa sudbinom nosi i Tena, no uz to, ona u sebi razvija i stanovitu plitkost zbog vlastite oholosti na svoju ljepotu, uslijed čega postaje razvratnom, a poslije toga i skrušenom ženom koja se kaje i žali zbog svojih djela.

Kata je kućni anđeo u punom smislu i značenju te riječi baš kao i Tessa d'Urberville. Bez obzira na to što su učinile grijeh i izgubile djevojačku nevinost s pogrešnim muškarcima, njihovi postupci su opravdani jer su to učinile čista srca. Isto vrijedi i za Aninu nevjeru. I ona je opravdana jer joj društvo i suprug nisu dozvolili da napusti muža te time prekine s lažima i otpočne život u istini. Njima trima su društvo i obitelj okrenuli leđa, no one su, s izuzetkom Ane koja je kadšto postajala prkosna u svojoj ljubomori, koketnosti i slabosti, i dalje ostale do kraja dobre, neiskvarene i skromne. Žudjele su jedino za mirom, istinom i pravom ljubavi za razliku od Emme i Thérèse, koje su bile nemirne i žudjele za nečim novim, nikako se ne mogavši primiriti i zadovoljiti onime što imaju.

Za razliku od Kate, koja ima s Thérèse i Emmom najmanje poveznica glede psihičkih i emotivnih osobina, Tena je njima najsličnija, a sukladno tome ima najmanje poveznica s Hardyjevom Tessom. Tena, Thérèse i Emma posjeduju neke karakteristike tipizirane fatalne žene. Žude za uzbuđenjem, avanturama i vođene su nagonima. Svojom strašću i erotičnošću manipuliraju muškarcima te ne biraju sredstva prilikom ostvarivanja zacrtanih ciljeva. Spremne su razoriti brakove, ostavljati vlastitu djecu, pa čak i ubiti ako misle da će im to pomoći da se ispuni neka njihova potreba. Tena i Emma razlikuju se po tome što Tena prema svojim ljubavnicima nije osjećala ljubav ni privrženost, ona ih je samo iskorištavala da je zabavljaju i uzdržavaju je, dok je Emma Leonu i Rodolpheu bila spremna predati cijeli svoj život, čak i napustiti kćer ako je potrebno da bi zajedno bili sretni. Thérèse također nije osjećala ljubav prema Laurentu, već je njihova veza opisana kao čisti nagonski odnos.

Mira Kodolićeva i Ana Karenjina su nesretno udane žene koje su „zatočene“ u braku bez ljubavi i poštovanja od strane supruga. Isprva su pasivne i podnose takvo stanje, no kada

spoznaju što je prava ljubav i susretnu se s pravim osjećajem pažnje i sreće, bore se same sa sobom i preispituju što im je činiti. Nesretan brak povezuje Miru i s Thérèse i Emmom, no one nemaju moralne dvojbe oko toga što činiti. Misle samo na sebe i svoje dobro. Ono što povezuje Thérèse Raquin s Mirom je to što im se, nakon što su upoznavale ljubavnika, promijenio život i što su tek tada spoznale vlastiti identitet u punini.

Donna Ines je po pitanju čistoće i nevinosti najsličnija Tessi d'Urbeville. No, Ines se razlikuje od nje po zalaganju za sebe, ne dopušta nikome da je kleveće ili ponižava kao što je Tessa dopuštala Angelu. Ines se osjeća ravnopravno sa svim muškarcima i ne dozvoljava ikome da sumnja u njezine principe. Po osjećaju ravnopravnosti i po uništenome braku Ines je nalik na Anu, ali ona svojega muža voli svim srcem,dok Ana svojega mrzi i osjeća strah i odbojnost u odnosu na njega. Kao što se karakter većine junakinja najviše razlikuje od onoga Thérèse Raquin, tako je i u slučaju uspoređivanja njezina karaktera s osobinama donne Ines. Potonju za razliku od prve ne vode nagoni i strasti, čvrsto stoji na zemlji i snosi posljedice svojih odluka pa makar po cijenu svega što ima.

Uza sve paralele koje je moguće povući između njih, svaka je od analiziranih i interpretiranih junakinja i posebna na svoj način. Bez obzira na to jesu li njihovi izbori tragični, zajedničko im je da dijele snagu i želju da promijene svoju početnu situaciju. Sve su se zalagale za iskreno iskazivanje osjećaja, borile su se protiv licemjerja ili dvostrukih mjerila. Iako su često postupale u korist svoje štete, na taj su način rušile predrasude patrijarhalne kulture svojih sredina. Tijekom fabula kroz koje su se oblikovale, ženske junakinje o kojima je riječ su se razvijale i rasle u zaokružene i snažne figure koje imaju vlastito mišljenje, volju i osobnost. Svaka od njih postala je subjekt, nije se „skrivala“ iza muške ličnosti te je stekla prepoznatljiv vlastiti identitet (Liović, Pejičić 2016: 212).

5.4. Realistički motivirane sudbine odabranih junakinja

Važna karakteristika književnih djela iz razdoblja realizma je ta da iza njihovih zapleta ne stoje nikakve tajne, zagonetne snage ili metafizika, već samo konkretni ljudi, stvari, priroda i prirodne pojave: „Ljudska sudbina u svijetu realističkih djela zavisi isključivo od ljudi samih, a

to znači da ni u intrigama ni u retardacijama ne djeluju nikakve druge sile osim samih karaktera, a motivacije su uvijek sadržane u samom čovjeku“ (Flaker 1964: 223). Dokaz toga su i junakinje analizirane u ovome radu, za koje je za ovo poglavlje najvažnije to da su sve u konačnici odlučile o svojim životima.

Svaka od analiziranih junakinja doživjela je drukčiju sudbinu. Jedino je Kozarac za Tenu i Miru odlučio da ona neće biti tragična. No, prije nego što je pronašla izlaz, Tena je također morala doći do samoga dna. Nakon potpunoga moralnog posrtanja, iskustva bolesti koje ju je promijenilo iz temelja, ipak se pridigla i doživjela rehabilitaciju: „Paradoksalno: bolest nagrđuje njezino lice, ali spašava njezinu dušu i tako omogućuje novi životni početak“ (Nemec 2006: 38). Tena je krenula iznova graditi budućnost sa svojom prvom ljubavi, Jaroslavom Beranekom: „To su vidjele njihove oči, a što su vidjele nije bilo lijepo; ali dok je to došlo do srca pretvorilo se u ono anđeosko milosrđe, iz kojega se rodio biser - suza na njihovim očima, suza iz koje je prosijevala sjajna traka ljepše budućnosti, budućnosti koja će kuću Jerka Pavletića iznova podići, zapustjela polja iznova pomladiti, novomu pokoljenju ljepši put utrti [...]“ (Kozarac 1997: 163).

Iako su u realističkoj noveli *Mira Kodolićeva* prisutni i elementi psihologiziranja kao najava modernizma, odluku o sudbini glavne junakinje Kozarac donosi unoseći elemente romantizma. Time se misli na motivaciju konačne Mirine odluke koja nije rezultat promišljanja samosvjesne osobe već je donesena u stanju „pojačane emocionalnosti isprovocirane patetičnom scenom, u kojoj se njezino dijete obraća s tata čovjeku koji je njen suprug, no ne i njegov otac“ (Liović, Pejičić 2016: 183): „Vaš sin propentao je danas prvi puta mojemu mužu: tata! I ta jedna riječ razorila jednim mahom onu tajnu, što se je poput hladne guje već ugrijala u mom srcu. Sve sam pretrpila, ali toga trpiti ne mogoh da prva riječ mojega djeteta izgovorena u mom naručju bude - laž“ (Kozarac 1997: 179). Mira je stoga odlučila da ne može živjeti u laži: „Sobe opustjeloga Vukovićeva ljetnikovca iznenada oživjele, a negda bezimeni tetkin dvorac, zove se sada 'Mirin dvor'“ (isto: 180).

Preostale analizirane junakinje doživjele su tragičan kraj. Kata i Ines umiru od bolesti, iscrpljenosti i tuge. Opisi njihovih smrti nisu iskazani u novelama, već je poentirano kako je njihova smrt utjecala na muškarce koji su im „uzeli život“. Kata je ocu sve oprostila, ljubila ga je više nego majku, bila mu je zahvalna što je uz nju: „Poslije mjesec dana sahraniše Katu i čedašce joj. Nalik sivu kamenu, ali vedra oka koracao knez za lijesom svoje jedinice; rekao bi čovjek,

ponosio se svojom nesrećom“ (Kozarac 1997: 69). Sudbina je Adama Šarića „kaznila najvećom boli koju može osjetiti ljudsko biće, obiteljsko poniženje i sramota, a poslije i bol“, posve su preobrazili krutoga i rigidnoga općinskog načelnika u skrušenoga i tugujućega Katinog oca (Liović, Pejičić 2016: 199). Muž donne Ines također se pokajao zbog sumnje u svoju suprugu i nadao se da će mu uspjeti sve oprostiti nakon rođenja djeteta, no Ines je rodila mrtvo čedo i počela sve više klonuti: „[...] poslije poroda oslabi Ines posve [...] bolje nego ikoji liječnik znala je ona, da za nju zdravlja i života više nema“ (Kozarac 1997: 93). Marijan je, baš kao i Katin otac, zakasnio. Poslije šest mjeseci u lječilištu, Ines je došla kući proživjeti svoje zadnje dane, a on je pao u melankoliju i napisao joj tužaljku: „Da te nisam nikad tako/ Milovao vruće, jako –/ Ne bih moro plakat sada,/ I pogibat s težkog jada [...]“ (isto: 94). Tako su, razlikujući se u nijansama, svi Kozarčevi ženski likovi prikazani kao snažna kritika malograđanskoga i pomodarskoga seoskoga društva te njihovih licemjernih konvencija, što je posebno došlo do izražaja pri oblikovanju Tene i Biser Kate (Liović, Pejičić 2016: 210).

Sudbine reprezentativnih europskih junakinja razlikuju se od onih Kozarčevih jer su Flaubert, Tolstoj, Hardy i Zola za njihovo razrješenje odabrali drastičnije postupke poput odluka o samoubojstvu, pa čak i o ubojstvu: „Ostvarene i razočarane i kao supruge i majke, i kao ljubavnice, glavne junakinje odustaju od realističnog obilja života i biraju smrt“ (Knežević 2011: 121). Tessa je čista žena koja je imala težak životni put. Dostojanstveno je trpjela sve nedaće koje su je susrele u životu, pa je na taj način i okončala. Znala je da će je, pošto je ubila Aleca, dočekati pravda i da će morati odgovarati za ubojstvo. No, ništa od toga joj nije bilo važno kada je shvatila da je povratila Angelovu ljubav. Bila je spremna umrijeti jer zna da odlazi u trenutku kada se Angel i ona vole više nego ikad: „Angele, ja se gotovo veselim - da, veselim! Ta sreća ne bi mogla potrajati. Bila je prevelika. Dosta sam je uživala, i sada me više neće biti da bi me mogao jednog dana prezreti! [...] Pripravna sam“ (Hardy 1999: 435). Angel je, poslušavši Tessinu posljednju želju, prihvatio preuzeti brigu za njezinu sestru, odnosno njome nadomjestiti Tessinu ljubav: „Dva nijema promatrača na brežuljku kleknu na zemlju kao da se mole, i ostanu tako dugo vremena, potpuno nepomično. Zastava je i dalje tiho lepršala. Čim skupiše malo snage, oni ustanu, uhvate se za ruke i pođu dalje“ (isto: 437). Tessina smrt je promijenila Angela, baš kao što je Katina promijenila njezinoga oca ili smrt donne Ines njezinoga supruga Marijana.

U svakome pogledu tragičan kraj doživljava i Emma Bovary. Kao što je Tessa odlučila o svojoj sudbini, učinila je to i Emma: „Ona nema potencijal da nadraste sebe, pa je za nju jedini izlaz iz začaranog kruga – smrt, samoubojstvo koje je kod Flauberta dvostruko motivirano i kao izlaz iz financijske propasti, što dodatno podcrtava Emu kao malograđanku“ (Knežević 2011: 124). Popila je otrov te umrla u strašnim mukama: „Opis njezina umiranja spada u najjezovitije opise u svjetskoj književnosti, osobito i zbog distancirane objektivnosti kojom se prati u detaljima“ (Solar 2003: 233). Tu konstataciju M. Solara ilustrira sljedeći citat: „Emma se uspravi kao kakav umjetno oživljeni leš, raspletene kose, ukočena pogleda, otvorenih usta [...] Slijepac – krikne ona. I Emma se stade smijati užasnim, luđačkim, očajnim smijehom, jer joj se učini da vidi grozno lice prosjakovo, koje se ispriječilo pred tom u vječnoj tami kao neko strašilo [...] Taj je grč ponovno obori na jastuke. Svi pristupiše, Emme više nije bilo“ (Flaubert 1964: 306-307).

Kraj Tolsojeva antologijskog romana prirodan je slijed razmišljanja njegove naslovne junakinje, njezine živčane rastrojenosti. Posljednja scena u kojoj se pojavljuje u romanu prikazuje je kao duboko potresenu osobu s mutnom sviješću o tome gdje pripada, odnosno osjeća krivnju zbog toga čega se sve odrekla kako bi bila s Vronskim koji je ne voli kao prije (Vojinović 2011: 116). Osjećajući se poraženom od života i ljudi, odlučuje se ubiti na mjestu prvoga sastanka s Vronskim, na željezničkoj stanici. Odlazi do vlaka s jednom jedinom željom, da okonča vlastiti život, da se baci pod vlak da njega kazni i da se izbavi od svih i od sebe: „Trebalo je čekati drugi vagon. Osjećaj nalik onome što je osjećala kad se pri kupanju spremala u vodu, obuhvati je, i ona se prekriži. Navikla gesta znamena križa izazove u duši njezinoj čitav niz djevojačkih uspomena, i najednom mrak, koji joj je pokrivao sve, razbije se i život joj stane na trenutak pred očima sa svim svojim svijetlim prošlim radostima. Ali ona nije skidala očiju s kotača drugog vagona, koji je prilazio. I upravo onaj čas kad je sredina između kotača dolazila do nje, odbaci ona crvenu torbicu i uvukavši glavu među ramena, padne pod vagon na ruke i lakom kretnjom kao da se sprema isti čas ustati, spusti se na koljena. I u istom je trenutku zahvati užas od onoga što radi. 'Gdje sam, što radim? Zašto?' Htjela se pridići, odbaciti se, ali nešto golemo, neumoljivo gurne je u glavu i povuče za leđa. 'Gospode, oprosti mi sve!' progovori ona osjećaju nemogućnost borbe [...] I svijeća, pri kojoj je čitala knjigu punu nemira, prijevara, nevolja i zala, plane svjetlošću življom nego ikad, obasja joj sve ono što je prije bilo u mraku, zapucketa, počne se gasiti i ugasne zauvijek“ (Tolstoj 2004: 766-767).

Zolina Thérèse je, baš kao i Emma i Ana, bila živčano rastrojena, iznemogla i iscrpljena od duševne muke. No, za razliku od njih, ona je taj strah i muku dijelila sa svojim suprugom. Kao što su istovremeno odlučili da je ubojstvo Camillea jedini način da ostvare svoju sreću, shvatili su da se jedan drugoga mogu osloboditi jedino ubojstvom. Thérèse je njega planirala ubiti nožem, a Laurent nju otrovati. No, nastrane ali i očajne osobe prepoznaju naum jedna druge te gorko zaplakavši okončavaju svoj prljavi bračni život: „Izmijenili su posljednji pogled, pogled oproštenja pred tim nožem i tom čašom otrova. Thérèse je uzela čašu, ispila je do polovice i pružila Laurentu koji je iskapio do dna. Nije prošao ni trenutak i oni su pali jedno preko drugoga, našavši konačno nekakvu utjehu u smrti. Žena se usnama doticala muževljeva vrata i brazgotine koju su ostavili Camilleovi zubi. Leševi su ležali cijelu noć na podu blagovaonice, zgrčeni i obasjani žućkastim svjetlom što je na njih padalo ispod zaslona svjetiljke“ (Zola 1998: 242). Opis Thérèsine smrti prikazan je strašno i jezovito, kako je i Flaubert prikazao smrt Emme Bovary.

6. Zaključak

Razdoblje realizma u hrvatskoj književnosti donijelo je čitavo bogatstvo novih tema, djela i likova koji su uvelike poslužili kao motivacija te polazište za stvaranje djela kasnijih razdoblja. Počevši od strogo realističkih tema u kojima se kritiziraju socijalni problemi koji su u to vrijeme bili najzanimljiviji sve do dubljega poniranja u psihološku tematiku i zalaženja u unutarnju svijest likova, hrvatski realizam može se ocjenjivati jednakim kriterijima kao ruski, francuski ili engleski realizam. Do toga su zaključka dovele analize i interpretacije Kozarčevih novela, s posebnim fokusom na njihove glavne junakinje, i to kroz usporedbu s junakinjama klasičnih europskih realističkih romana.

Kozarčeve junakinje su baš kao i Tolstojeva Ana, Flaubertova Emma te Hardyjeva Tessa realističke junakinje koje se ističu u svojoj okolini, bilo ljepotom, bilo ponašanjem, bilo karakterom. No, kako bi se čitateljima dočarala njihova posebnost, njihovi stvaraoci nisu ih idealizirali već su im pridavali osobine kakve su žene realno mogle, a po nekima i trebale (ili nisu trebale) posjedovati. Zolina Thérèse, oblikovana naturalističkom poetikom, njihova je čista suprotnost, u njoj je prikazano ono „životinjsko“ u ženi, ono što ona ne bi trebala posjedovati ni pod koju cijenu. Pišući o njihovim sudbinama, željama, potrebama te stavovima o životu, autori o kojima je riječ su kritizirali tadašnje društvene prilike u kojima su se ženska prava uvažavala manje nego muška te su postojala i pisana i nepisana pravila o tome kako bi se žena trebala ponašati. Kako je žena u to doba još uvijek i zakonom bila podređena muškarcu, realističke junakinje istupile su korak ispred društvenih konvencija, dokazale su da imaju i svoje mišljenje, i svoje želje, i svoje principe. Nisu se uspjele prilagoditi sredinama u kojima su živjele, suprotstavile su se društvenim normama prema kojima je jedina dužnost žene da se uda, rodi dijete i brine za kućanstvo. Tena, Ines, Emma, Ana i Thérèse su mislile na sebe i svoju dobrobit, nisu se zadovoljavale prosječnim već su težile nečemu višem i boljem, nisu se smatrale manje vrijednima od muškaraca, dok su se Kata, Mira i Tessa premalo brinule o sebi i svojoj dobrobiti te su imale prenisko mišljenje o sebi, no i one su se na kraju, predajući se naizgled, kao Kata i Tessa, ili osvijestivši se, kao Mira, zapravo uzdigle iznad svega što ih je ograničavalo. Mislimo li o njima na ovaj način, mogli bismo se složiti da je realističko razdoblje i svjetske i hrvatske

književnosti uz ostale „stvarne“ probleme detektiralo i problem ženske marginalizacije u društvu, te da je na taj problem u pojedinim svojim antologijskim djelima nastojalo i odgovoriti.

7. Literatura

1. Barthes, Roland. 1992. Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova. // Biti, V. (ur) Suvremena teorija pripovijedanja. Zagreb : Globus, str. 47-78.
2. Beker, M. Pogovor. // Tessa iz porodice D'Urberville. / Thomas, H. Zagreb : Alfa, 1999. Str. 443-453.
3. Čorkalo, K. Psihološke novele Josipa Kozarca. // Zbornik radova Josip Kozarac : književnik i šumar. / uredili Klepac, D.; Tadijanović, D.; Vidaković, M., Čorkalo, K. Vinkovci : Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1988. Str. 55-72.
4. Fališevac, D. Žena-autorica i lik žene u hrvatskoj književnosti. // Zbornik Zagrebačke slavističke škole / uredili Botica, S.; Nemec, K.; Rudan, E.; Samardžija, M.; Kuzmić, B. Zagreb : Filozofski fakultet u Zagrebu, 2002. Str. 118-137. Dostupno na: http://www.hrvatskiplus.org/upload/zbornici/ZSS_2003.pdf (30.9.2019)
5. Flaker, A. Stilovi razdoblja. Zagreb : Matica hrvarska, 1964.
6. Flaker, A. Stilske formacije. Zagreb : Sveučilišna naklada Liber, 1976.
7. Flaubert, G. Gospođa Bovary. Zagreb : Zora, 1964.
8. Flaubert, Gustave. // Hrvatska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19850 (30.9.2019).
9. Forster, E. M. Aspects of the novel. Harmondsworth : Peguin Books, 1962.
10. Grdešić, M. Uvod u naratologiju. Zagreb : Leykam international, 2015.
11. Hardy, T. Tessa iz porodice d'Urberville. Zagreb : Alfa, 1999.
12. Hardy, Thomas. // Hrvatska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=24399 (30.9.2019).
13. Jelčić, D. Hrvatski književni realizam. // Povijest hrvatske književnosti : tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne. Zagreb : Naklada Pavičić, 1997. Str. 144-171.
14. Knežević, J. Ana Karenjina, Ema Bovari i Efi Brist : lik preljubnice u realističnom romanu. // SIZE zero/mala MJERA II. Ženski lik u književnom tekstu. Nikčević-Batrićević, A. Podgorica : Institut za crnogorski jezik i književnost, 2011. Str. 121-131.
15. Kozarac, J. Biser Kata. // Izabrana djela. / urednici Batušić, N., Bogišić, V. i dr. Zagreb : Matica hrvatska, 1997. Str. 39-70.

16. Kozarac, J. Donna Ines. // Izabrana djela. / urednici Batušić, N., Bogišić, V. i dr. Zagreb : Matica hrvatska, 1997. Str. 82-94.
17. Kozarac, J. Mira Kodolićeva. // Izabrana djela. / urednici Batušić, N., Bogišić, V. i dr. Zagreb : Matica hrvatska, 1997. Str. 137-180.
18. Kozarac, J. Tena. // Izabrana djela. / urednici Batušić, N., Bogišić, V. i dr. Zagreb : Matica hrvatska, 1997. Str. 100-136.
19. Liović, M.; Pejičić, M. Jake žene Kozarčeve: o Kati, Teni, Miri, Jeleni... // Knjiški Krnjaš I. – II. / Zbornik radova Znanstvenoga skupa Ivanu Kozarcu, o 130. obljetnici rođenja i 105. godišnjici smrti, održanoga u Vinkovcima 16. studenoga 2015. i Znanstvenoga skupa Josipu Kozarcu, u povodu 110. obljetnice smrti, održanoga u Vinkovcima 16. studenoga 2016. / urednica Bilić, A. Vinkovci – Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Centar za znanstveni rad u Vinkovcima, 2017. Str. 175-214. Dostupno na: https://www.bib.irb.hr/914501/download/914501.Kozarac_Jake_enepdf (30.9.2019).
20. Naturalizam. // Hrvatska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43102 (30.9.2019).
21. Nemec, K. Predgovor // Izabrana djela / urednici Batušić, N., Bogišić, V. i dr. Zagreb : Matica hrvatska, 1997.
22. Nemec, K. Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. Stoljeća. // Zbornik Zagrebačke slavističke škole / uredili Botica, S.; Nemec, K.; Rudan, E.; Samardžija, M.; Kuzmić, B. Zagreb : Filozofski fakultet u Zagrebu, 2002. Str. 100-109. Dostupno na: http://www.hrvatskiplus.org/upload/zbornici/ZSS_2003.pdf (30.9.2019).
23. Nemec, K. Vjernost zavičajnom, težnja univerzalnom: svijet Josipa Kozarca. // Putovi pored znakova: portreti, poetike, identiteti. Zagreb: Naklada Ljevak, 2006. Str. 24-41.
24. Peleš, G. Tumačenje romana. Zagreb : Artresor naklada, 1999.
25. Penčić, S. Realizam. Cetinje: Obod, 1967.
26. Petrač, B. Lik žene u hrvatskoj književnosti. // Bogoslovska smotra, Vol. 60 No. 3-4, 1990. Dostupno i na: https://hrcak.srce.hr/file/58635 (30.9.2019).
27. Prohaska, D. Ženska lica u hrvatskoj književnosti. Zagreb : Knjižara Mirka Breyera, 1916.
28. Rem, G. Hrvatska književnost u Slavoniji na prijelazu 19. u 20. stoljeće. // Dani Hvarskoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 28 No. 1. Osijek :

Filozofski fakultet Sveučilišta u Osijeku, Odsjek za hrvatski jezik i književnost, 2002. Dostupno i na: https://hrcak.srce.hr/file/109816 (30.9.2019).

29. Rimmon-Kenan, S. Narrative Fiction : contemporary Poetics. London - New York : Routledge, 2002.
30. Sablić Tomić, H. Gola u snu : o ženskom književnom identitetu. Zagreb : Znanje, 2005.
31. Solar, M. Realizam. // Povijest svjetske književnosti. Zagreb: Golden marketing, 2003.
32. Šafranek, I.; Polanšćak, A. Francuski realistički romani XIX. stoljeća: interpretacije, ključ za književno djelo. Zagreb : Školska knjiga, 1972.
33. Šicel, M. Povijest hrvatske književnosti. Knjiga II: Realizam. Zagreb: Naklada Ljevak, 2005.
34. Šicel, M. Pregled novije hrvatske književnosti. Zagreb : Matica hrvatska, 1966.
35. Tolstoj, L.N. Ana Karenjina. Zagreb : Glonus media, 2004.
36. Vojinović, S. Ana Karenjina i Sofka kao tragični likovi jednoga vremena... // SIZE zero/mala MJERA II. Ženski lik u književnom tekstu. Nikčević-Batrićević, A. Podgorica : Institut za crnogorski jezik i književnost, 2011. Str. 113-118.
37. Zola, E. Thérèse Raquin. Split : Marjan knjiga, 1998.