

**TEORIJA ODRAZA: KAŽNJAVANJE ŽENSKOG NARCIZMA U
TEKSTOVIMA LAVA NIKOLAJEVIČA TOLSTOJA**

Natalija Iva Stepanović
*Srednjoeuropsko sveučilište
Budimpešta, Mađarska*

Ključne riječi: naratologija, psihoanalitička kritika, reprezentacija, realizam, *Ana Karenjina*.

Sažetak: Premda je Lav Nikolajevič Tolstoj uglavnom poznat kao protivnik (ženske) seksualnosti, ovaj se rad bavi tezom da je ženski narcizam jednako sporna kategorija. Kao što zapleti triju tekstova, pripovijetki „Obiteljska sreća“ i „Kreutzerova sonata“ i romana *Ana Karenjina* pokazuju, ženski likovi libido usmjeren samima sebi moraju preusmjeriti na objekte odnosno proći razvojnu liniju koja, preko razočaranja, vodi do Tolstojeve ideje života za druge. Prvi je dio rada posvećen pomnom čitanju Tolstojevih pripovijetki, a drugi analizi ženskih likova *Ana Karenjine* pri čemu, umjesto na razlike, nastojim ukazati na zrcaljenja između Kitty, Dolly i Ane te dva portreta, Anine unutartekstualne reprezentacije, povezati s Tolstojevim tezama o društvenoj ulozi umjetnosti.

REFLECTION THEORY: PUNISHING FEMALE NARCISSISM IN THE WORKS BY LEV NIKOLAYEVICH TOLSTOY

Natalija Iva Stepanović
Central European University
Budapest, Hungary

Keywords: narratology, psychoanalytic criticism, representation, realism, *Anna Karenina*.

Summary: Even though Lev Nikolayevich Tolstoy is mostly known as an opponent of (female) sexuality, this essay argues that female narcissism is an equally controversial category. As plots of three texts – the novellas “The Kreutzer Sonata” and “Family Happiness”, and the novel *Anna Karenina* – show, female characters have to convert ego-libido into object-libido in order to, while overcoming disappointment, reach Tolstoy’s idea of living for others. The first part of the essay is based on a close reading of Tolstoy’s novellas, and the second part examines the female characters of *Anna Karenina*. Instead of pointing out the differences between Kitty, Dolly and Ana, I am trying to foreground the ways in which they reflect each other, while linking Anna’s intertextual representations, two portraits, to Tolstoy’s remarks on the social function of art.

„Ali kad bi se malo dublje zavirilo,
dakako da bi se otkrilo još mnogo toga;
međutim, zavirivati malo dublje
u srca dama vrlo je opasno.“
Gogolj, *Mrtve duše*

Uvod

Vladimir Nabokov, zamišljajući Tolstoja noću, „u tom satu kreacije, tom satu inkarnacije... Jer su ljudi rođeni za tih noći bili stvarni“ (Nabokov prema Mandelker 1993: 35), poetski je sažeo sve probleme koje književna kritika ima s Tolstojevim likovima.¹ Virginia Woolf također je hvalila Tolstojeve vješte opise duboke psihologije:

najveći od svih romanopisaca [...] svojim nepogrešivim okom izvještava o kašlju ili gesti, svojim nepogrešivim mozgom dopire do nečega skrivenog u karakteru, tako da poznajemo njegove ljude, ne samo njihove ljubavi ili stavove o politici i besmrtnosti duše nego i način na koji kišu ili se guše.
(Woolf 1957: 229-230)

Kolebanje između osobe (ličnosti) i lika općenito je sporno u naratologiji. Maša Grdešić u *Uvodu u naratologiju* primjećuje da su „likovi [...] onaj element pripovjednog teksta koji najviše navodi čitatelje da ga uspoređuju sa zbiljom“ (Grdešić 2015: 61) pri čemu ih se nerijetko tretira kao samostalne pojave. „Jedna od najprivlačnijih junakinja svetskog romana“, Ana Karenjina, „mlada, lepa i u osnovi dobra žena“ (Nabokov 1984: 138), često se tumači kao junakinja koja se emancipirala od buržuskog društva (Lukács), viktorijskog (romanesknog) ideala obiteljske sreće (Mandelker) ili, zbog djelovanja Tolstojevog nesvjesnog, trijumfirala nad autorom, čitateljem i tekstom kojima je ovladala premda je zapletom kažnjena *posrnula žena* (Armstrong). Anin primjer pokazuje da izdvajanje likova iz teksta, a kako Amy Mandelker objašnjava, i iz konteksta onodobnih rasprava o ženskom pitanju, nije isključivo pristup *običnih* čitatelja i čitateljica kao ni mitologizacija autora i autorica koji su, poput Nabokova i Woolf, pohvalom Tolstoju nastojali osmisлити vlastitu

¹ Zahvaljujem Maši Grdešić na korisnim savjetima i Danijeli Lugarić Vukas na tekstovima koje mi je velikodušno ustupila. Recenzentski su komentari značajno pridonijeli objavljenoj verziji zaključka.

poetiku (usp. Rubenstein 2009: 108). Strukturalna analiza čiji zagovornici i zagovornice, kao Barthes, tvrde da lik ne treba definirati u okviru psihološke biti jer je ona naknadno nametnuta čistom nositelju radnje ili aktantski modeli poput Proppova i Gremaisova teško su primjenjivi, kako upozorava Seymour Chatman, na složene tekstove u kojima funkcije likova nisu jasne (usp. Grdešić 2015: 62) – ili na tekstove ruske književnosti u kojoj je jedan od stalnih likova *nefunkcionalni*, suvišni čovjek. Shlomith Rimmon-Kenan razlikuje „realizam“, tezu da likovi oponašaju ljude te da im se može pristupiti psihološkim, psihoanalitičkim, sociološkim i političkim čitanjima, i „purizam“ koji naglašava da su likovi verbalni konstrukti (64). Premda će moja interpretacija biti psihoanalitička, nastojat ću, slijedeći Rimmon-Kenan, pomiriti ta dva pristupa.

Psihoanaliza, kao što naslov studije Daniela Rancoura-Laferrierea *Tolstoy on the Couch* pokazuje, na kauč radije stavlja Tolstoja od njegovih likova – pojednostavljeno frojdovsko čitanje tumači ga kao „tlačitelja mučenog krivnjom i siročice koje se pretjerano trudilo kompenzirati“ (Mandelker 1993: 19), a složenija su čitanja također nastojala objasniti da je Tolstojeva idealna žena oblikovana po uzoru na njegovu rano umrlu majku prema kojoj je i sam (djelomično neuspješno) oblikovao ego-ideal (usp. Armstrong 1988: 1-7). Premda je Tolstoja-umjetnika iznimno teško odvojiti od Tolstoja-propovjednika (usp. Nabokov 1984: 135), kao i njegove umjetničke tekstove od dnevnčkih zapisa, pisama i eseja mene ne zanima „provalija [Tolstojevog] nesvjesnog koju otkriva kritika utemeljena na psihoanalizi“ (Mandelker 1993: 16) nego narcizam njegovih junakinja koji, mislim, mora biti kažnjen prije kraja romana. Odnosno, libidnalna zaposjedanja usmjerena prema Ja u raspletu su zamijenjena usmjerenjem prema objektu (usp. Matijašević 2016: 18), takozvanim životom za druge koji je Tolstoj oblikovao prvo po uzoru na viktorijanski model obiteljske sreće, a kasnije s njim u polemici (Mandelker 1993: 58). Kao što je ustaljeno u psihoanalitičkoj kritici, zrcalo, kućanski detalj, tretirat ću kao emblem (2) kroz koji ću čitati tri Tolstojeva teksta – novele „Obiteljska sreća“ (1856.) i „Kreutzerova sonata“ (1889.) u prvom dijelu rada, a roman *Ana Karenjina* (1873.-1877.) u drugom. Zrcaljenje u tekstovima Tolstoja i u tekstovima o Tolstoju ima više značenja. Realizam, stilska formacija unutar koje Tolstoja povijest književnosti uglavnom smješta, pojednostavljeno je shvaćen kao odražavanje svijeta u djelu i često opisivan metaforom zrcala, a zrcaljenje je moguće povezati i s teorijom odraza, marksističkom teorijom unutar koje je Tolstoj neko vrijeme čitan. Strukturno zrcaljenje primjetno je u Tolstojevim romanima: i *Rat i mir* i *Ana Karenjina* imaju dvije pripovjedne linije (prema Šklovskom paralelnu izgradnju sižea), romana Ane i Vronskog započinje i završava motivom smrti pod vlakom, a brojni

su teoretičari i teoretičarke primijetili analogije između likova ili, odbacujući strukturalističku strogost, analogije Tolstoja i njegovih likova (Pjer i Levin² najpopularniji su kandidati za romaneskne avatare autora). Ja ću nastojati iznijeti četvrto, narcističko, značenje zrcaljenja – pokazat ću da Tolstoj žensko dotjerivanje i želju za divljenjem povezuje sa seksualnim pristupima pomnim čitanjem dviju novela i ukazivanjem na zrcalne prizore u *Ani Karenjinoj*. Premda je odricanje od narcizma tek malen dio ženskog razvoja (*razvitie*) koji je, uz obrazovanje, bio ključan dio ruskih devetnaestostoljetnih polemika o ženskom pitanju (26), mislim da opstojna prisutnost narcizma ukazuje da je razlika između preljubnice Ane i „deseksualiziranih, običnih Madona – kneginje Marje i Dolly Oblonske“³ (19), koju neki kritičari i kritičarke uporno naglašavaju, lažna (ili barem pretjerana).

György Lukács istovremeno je u pravu i u krivu kada, paradoksalno, tvrdi da je Ana Karenjina i pravilo i iznimka. Nakon usporedbe zapadnoeuropske sa skandinavskom i ruskom književnosti, Lukács hvali snagu karaktera, inicijative i samostalnost⁴ likova potonjih, a oličenjem tih osobina smatra junakinje Ibsenovih bračnih tragedija (usp. Lukács 1959: 201). Premda se uglavnom bavi duhovnim krizama muških likova koji ne mogu pomiriti svoj status zemljoposjednika sa svojim moralnim načelima, Anu smatra likom koji „prelazi dosledno do kraja onaj put kojim ostali koračaju sa strahom, kompromisima ili licemjerjem“ (246). Ona se, smatra autor, udala pod prisilom društva,

²Pjer je nezakoniti sin grofa Bezuhova i pomalo nespretni prijatelj kneza Andreja Bolkonskoga, na kraju *Rata i mira* suprug Nataše Rostove. Knez Konstantin Levin lik je iz *Ane Karenjine* koji na kraju, osim braka s Kitty, doživi religijsko prosvjetljenje što je vjerojatno razlog zbog kojeg ga se povezuje s Tolstojem kojem se slično dogodilo 1879., godinu dana nakon kraja objavljivanja romana.

³Kneginja Marja Bolkonska, pobožna sestra kneza Andreja, kratkotrajnog zaručnika Nataše, a na kraju supruga njezinog brata Nikolaja koja, osim s njim, kućanstvo dijeli sa Sonjom, Nikolajevom siromašnom rođakinjom i mladenačkom ljubavi. Tolstoj je opisuje kao ružnu djevojku krasnih očiju koje su najljepše u trenutcima „kad nije mislila na sebe. Kao kod svih ljudi, i njeno je lice poprimalo usiljen, neprirodan i ružan izraz čim bi se pogledala u zrcalo“ (Tolstoj 2001: 129). Darja Oblonska supruga je Stjepana Arkadijeviča, brata Ane Karenjine, preljubnika i hedonista čije grijehove postojano oprašta. Iako je se uglavnom smatra idealnom ženom (i majkom) u Tolstojevu opusu, Amy Mandelker njezin vječni nedostatak novca, umor i probleme s neposlušnom djecom tumači kao ironičan komentar viktorijskog ideala anđela u kući, zbrinute i zadovolje majke dražesne djece kakvu su opisivali Dickenson i Trollope (usp. Mandelker 1993: 49).

⁴Naratološki je problematično što u Lukácsевom tekstu često nije razjašnjeno jesu li likovi iznimni u pripovjednom svijetu ili njihova „samostalnost“ nadilazi okvire teksta.

a ima ljubavnika kao i tolike druge žene njenog društvenog kruga.⁵ Samo, ona dosledno ide tim putem, do kraja povlači konzekvence, ne dozvoljava da nerešive protivurečnosti otupi banalnost svakidašnjice. U Tolstoja je u više navrata rečeno da Ana nije izuzetak, da čini isto kao i ostale žene. (246)

Osujećeni ili ostvareni preljub, zajednički motiv tekstova kojima ću se baviti, dio je devetnaestostoljetne tradicije pisanja o neostvarenoj ili kažnjenoj ljubavi (Heldt, 1897: 22). Romanopisci su zaplet uglavnom gradili oko „složenih muških načina da kažu 'ne'“ (22), a „Gogolj, Turgenjev, Gončarov, Tolstoj, Dostojevski i Čehov opisuju brakove koji se ne dogode, često ih uspoređujući s lošim ili običnim brakovima“ – Tolstoj se jedini trudio prikazati sreću nakon vjenčanog „da“ (21). Ipak, pisanje o ženama i njihovom unutarnjem svijetu postalo je dio realističkog književnog kanona (24). Nije se samo realizam bavio ženskom psihologijom: kao što piše Sarah Kofman, Freud je uvijek iznova ponavljao da zagonetne žene imaju razloga da budu takvima (usp. Kofman 1980: 36). U tekstu iz 1914., „O narcizmu: uvod“, Freud objašnjava da žene, posebno one lijepe, za razliku od muškaraca koji su sposobni za objektivne odnose popraćene seksualnim precjenjivanjem objekta, u pubertetu mogu postati samodostatne. Odnosno, one mogu obnoviti svoj primarni narcizam kojeg su se muškarci odrekli i za kojim žale (37). Zastranjenje libida (narcizam, vanbračni odnosi) dovedeno u red raspletom (seoskim idilama na krajevima Tolstojevih romana), u stoljeću koje se, gotovo opsesivno, bavilo ženskom seksualnošću,⁶ tema je koja se pojavljuje već u „Obiteljskoj sreći“ – Maša odbije talijanskog markiza i vrati se suprugu kojem ne kaže za njihov poljubac, Natalija Rostova u *Ratu i miru* pokuša pobjeći s Anatolom premda je već zaručena, a u „Kreutzerovoj sonati“ Pozdnišev ubije svoju suprugu iako je nikada ne zatekne u prijestupu (jedino čemu svjedoči je glazbeni duet). Bill Overton preljub određuje kao seksualni odnos osobe u braku, u sjevernoameričkoj i europskoj romanesknoj tradiciji udane žene, s vjenčanom ili nevjenčanom osobom. Posljedično, o *Ani Karenjinoj* piše kao o jedinom klasičnom romanu o ženskom preljubu⁷ u ruskoj književnosti

⁵Premda nije napisano, Lukács vjerojatno aludira na kneginju Betsy Tversku, sestričnu Vronskog, koju Heldt smatra tipičnom Tolstojevom manipulativnom negativkom. Grofica Vronska, majka Anina ljubavnika, također je opisana kao „sjajna svjetska žena, koja je za vrijeme bračnoga života, a osobito kasnije, imala mnogo romana, poznatih svemu svijetu“ (Tolstoj 2004: 61).

⁶Vidi: *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-siècle Russia* Laure Engelstein

⁷Žanr se, objašnjava autor, pojavio 1830-ih u Francuskoj (usp. Overton 1996: 11), a povezan je s nasljeđivanjem vlasništva, idejom obitelji i ulogom majčinstva (5) te usponom buržoazije

(Overton 1996: 133). Preljub, užasan grijeh koji je Tolstoj smatrao prijateljom obitelji, temelju ruskog društvenog života (133), u tom je romanu, doista, proveden do kraja i uspoređen s umorstvom, ali *motto* „Kreutzerove sonate“ ukazuje da ga unutar Tolstojeva opusa ne treba shvatiti tako usko. Tu novelu, često odbacivanu kao dosadnjikavu propovijed (usp. Nabokov 1984: 135) ili didaktički tekst (usp. Overton 1996: 138), Tolstoj započinje citatom iz *Evandjelja po Mateju*: „A ja vam kažem, da je svaki koji pogleda na ženu sa željom već učinio preljub u sreću svojemu“ (Tolstoj 1982: 173). Njezin intradijegetski pripovjedač, već spomenuti ubojica Pozdnišev, osim navodne nevjere svoje supruge, kritizira njezinu taštinu – dotjerivanje redovito prethodi ostalim užasnim grijesima za koje se junakinja mora pokajati ako ne želi skončati pod vlakom.

„Svima ćemo zavrtjeti glavom“⁸

Richard Gregg pripovijetku „Obiteljska sreća“ smatra modelom – *naukovanje* nalik naukovanju prve od Tolstojevih junakinja, Maše (ujedno i autodijegetske pripovjedačice), paradigma je ženskog oblikovanja koje završava

odnosno institucijom buržuskog braka koji je utemeljen na „načelu zadržavanja svega u obitelji. To znači [zadržavanje] upravljanja novcem i vlasništvom, ali, također, zato što se oni prenose putem žena, i ženske seksualnosti“ (21). Overton je u povezivanju žanra i klase mnogo oprezniji od Lukácsa koji bračne tragedije svodi na klasnu borbu (usp. Lukács 1958: 201) odnosno položaj žena izjednačava s problematičnim položajem ruskog seljaštva koje je vrlo kasno oslobođeno od kmetstva (220) premda, smatram pravilno, tvrdi da je „društveni preobražaj [...] jedna od glavnih Tolstojevih tema“ (230). I Overton i Mandelker razlikuju kontinentalnu (francusku) od anglosaksonske inačice romana o ženskom preljubu – Mandelker primjećuje da je posrnula heroina viktorijanskih romana, ogriješivši se o domaćinski *ethos*, kažnjena gubitkom djece i imanja (usp. Mandelker 1993: 61) po čemu se ti romani razlikuju od senzualnijih kontinentalnih opisa strastvenog prijestupa (60). Premda se Tolstoj, kao što viktorijanski roman koji Ana čita u vlaku prije prijelomnog susreta s Vronskim pokazuje (59), priklonio drugoj tradiciji, protagonistkinja *Ane Karenjine* prijeteće je višestruka jer je predana svom sinu i senzualna zbog čega predstavlja opasnu kombinaciju majčinstva i seksualnosti koju je kontinentalni roman i, općenito, zapadna etika nastojala rastaviti (51). Osim po mjestu objavljivanja, romani o preljubu razlikuju se prema autorskom pristupu posrnuloj junakinji koja, u pravilu, na kraju umre što je „ustupak ustaljenom moralu koji autoru ili autorici dopušta da junakinju prikaže dopadljivo ili, s druge strane, otkriva autorovu/ičinu nelagodu u potvrđivanju otpora“ (44). *Ana Karenjina*, kao i „Kreutzerova sonata“, započinje biblijskim citatom. Iz izvornog citata „Osveta je moja, ja ću je vratiti“ Tolstoj izostavlja „reče Bog“ zbog čega nije jasno tko se osvećuje što Mandelker povezuje s razlikom u tretmanu preljuba u Starom (božje obećanje kazne) i Novom zavjetu (poziv na suosjećanje), a Tony Tanner tu napetost smatra žanrovskim temeljem i tvrdi da „da napetost zakona i suosjećanja drži veliki buržuski roman na okupu“ (46).

⁸ Riječi kojima sestrična nagovara Mašu da odu na bal

u, za Tolstoja, jedinoj prirodnoj sferi ženskog djelovanja – domu. Njegove pozitivno oblikovane junakinje to „razumiju“. Zbog toga, bez obzira na razlike između intuitivne, živahne Nataše, zamišljene kneginje Marje, dražesne i povučene Sonje, Kitty pune duha i izbljedjele, izmučene Dolly, svaka je od njih završila kao Maša, zaključana u „lutkinu kuću“.⁹ [...] Nije neobično što jedina Tolstojeva junakinja koja griješi otvoreno, napusti svoju obitelj i ostane nepokorna – koja, drugim riječima, ne uspije slijediti „prirodni“ ženski poziv – plati svoj prijestup životom.
(Gregg 2002: 279)

Greggovo je tumačenje Tolstojevih raspleta kao nekritičkih potvrda zakona sporno; Lukács tvrdi da je „seoska idila Tolstojevih velikih romana [...] uvek ugrožena idila“ (219) zbog vlasničkih odnosa na kojima je utemeljena i revolucija koje se spremaju, Mandelker sretne brakove na kraju *Rata i mira* smatra groteskom jer su se glavni likovi odrekli junaštva i zadovoljili svakodnevicom (Mandelker 1993: 7), a Anina propast nije samo tekstualna (moralna) sankcija nego i društvena kritika. Ipak, u „Obiteljskom životu“ zaista su prisutni mnogi motivi koji će odrediti daleko složenije narative Tolstojevih kasnijih junakinja.

Sedamnaestogodišnje siročić Maša na početku pripovijetke ponovno sretne Sergeja Mihajloviča, očevog prijatelja u srednjim tridesetima koji se obećao pobrinuti za obiteljska imanja. Sergej, „ravan u svemu [Mašinom] ocu“ (Tolstoj 1982: 11), prezire vanjštinu zbog čega je ona „osjećala [...] da je bolje i dostojnije da pokazujem pred njim najljepše strane svoje duše nego tijela“ (18). Ubrzo se vjenčaju i neko vrijeme mirno žive na seoskom imanju što Maši, koja se zaželjela „kretanja mjesto mirnog toka života, [...] uzbuđenja, opasnosti i samoprijegora zbog ljubavi“ (51), dosadi pa par seli u Moskvu i Petrograd. Maši laskaju i ona doživi svoj prvi društveni uspjeh (još grandiozniji čeka Nataliju Rostovu u *Ratu i miru*):

Otišli smo, a zadovoljstvo koje sam osjetila nadmašilo je sva moja očekivanja. Na balu mi se još više nego prije činilo da sam u središtu oko kojega se sve okreće, da je samo radi mene osvjetljena ta velika dvorana, svira muzika i skupila se ta gomila ljudi koji su ushićeni sa mnom. (59)

Gregg prvim Mašinim zadovoljstvom smatra seksualno uzbuđenje, susret s talijanskim markizom u inozemnom lječilištu (usp. Gregg 2002: 276), ali njezino prvo uzbuđenje je, ustvari, narcističko – sukobi sa Sergejem započinju Mašinim prvim izlaskom u visoko društvo, a popraćeni

⁹ Autor aludira na viktorijanske producente Ibsenove *Lutkinu kuću* koji su Noru na kraju drame vraćali obitelji.

su nezainteresiranošću za majčinstvo: „Ali šta mogu?“ – mislila sam. – Volim sina, a nipošto ne bih mogla sjediti uz njega dan na dan – dosadno mi je – a nipošto ne bih htjela da se pretvaram“ (Tolstoj 1982b: 69). I traju *tri godine* prije no što Maša uopće upozna markiza. Nju, dakle, nije *iskvarila* seksualnost nego laskanje, prvo joj zadovoljstvo pruža „pažnja mnogih ljudi u društvu“ zbog koje se prema suprugu počela odnositi „samosvjesnije i nekako nehajnije“ (80). Markiz Maši nekoliko puta izrazi naklonost, ali nasamo razgovaraju tek nakon što u lječilište stigne šarmantna i od pripovjedačice omiljenija lady S. o čijoj ljepoti svi govore; čini se da Maša za ljubav postaje zainteresirana tek nakon što dobije suparnicu. Nakon dramatičnog opisa zagrljaja s markizom, Maša je imala neodoljivu želju za prijestupom koji je usporedila s padom u „privlačnu provaliju zabranjenih naslada“ (80), no prizor je prekinula zajednička poznanica L.M. koja ju je prijekorno gledala za povratka u hotel (što je minijatura društvenog progona koji će doživjeti Ana Karenjina). Maša iste noći vlakom bježi k mužu, ali mu ne prepričava prizor s markizom – on, dakle, ne može biti obrat u njihovom odnosu kako smatra Gregg (usp. Gregg 2002: 276) budući da Sergej za njega uopće ne zna. Nadalje, na samom kraju pripovijetke oni razgovaraju o selidbi u Petrograd i ulasku u društvo koji ih je unesrećio – Maša Sergeju zamjera što „nije upotrijebio svoju vlast [...] zašto me nisi vezao, ubio? Bilo bi mi lakše nego da izgubim svu svoju nekadašnju sreću, osjećala bih se sretnom i ne bih se stidila“ (Tolstoj 1982: 82). Sergej priznaje da je krivica njegova, par se izmiri, ali se ne združe u obnovljenoj romansi nego u roditeljskoj ljubavi prema sinovima. Barbara Heldt primjećuje da se kod Tolstoja spolovi ne susreću u bračnoj nego u dječjoj sobi (usp. Heldt 1987: 39) jer seksualnost, kako pokazuje analizom poznatog prizora Ane pred ogledalom kojem ću se vratiti kasnije, „za Tolstoja ispunjava isključivo samu sebe i vodi od života“ [...], „seksualni život koji bi trebao biti zajednica dvoje ljudi je, za Tolstoja, odraz jednog sebstva“ (44). Kasni je Tolstoj izravan – on piše kako supruzi koju suprug voli ne trebaju nikakvi ukrasi (usp. Mandelker 1993: 118), majka mora pogled preusmjeriti sa zrcala na kolijevku koja će je, u zajedničkoj brizi za djecu, zbližiti sa suprugom. Premda je seksualnost koju treba zamijeniti „samo jednom nesumnjivom srećom [...], a ta je – živjeti za drugoga“ (Tolstoj 1982b: 20) za Tolstoja općenito nepoželjna (usp. Mandelker 1993: 29), a ne samo kada je vezana za žene, Mašina priča (ako je uistinu paradigmataska) pokazuje da odricanju od seksualnosti prethodi odricanje od narcizma.

Rancour-Laferriere, zanimljivo, Tolstoja smatra onim koji se nije uspio odreći *svog* narcizma. Tolstoj je, tvrdi autor, zahtijevao da se svi suzdrže od (vanbračnih i bračnih) seksualnih odnosa jer je on to nastojao učiniti (usp.

Rancour-Laferriere 1998: 6) što oprimjeruje Tolstojevom primjedbom Gorkom: „čovjek mora da izdrži zemljotres, epidemije, užasne bolesti i sve duševne muke, ali najmučnija tragedija njegovog života svih vremena bila je, jest i ostaje – tragedija bračne sobe“ (Lukács 1959: 238). Ono što prvi autor tumači kao mržnju prema ženama čija je struktura jasno vidljiva u „Kreutzerovoj sonati“ (usp. Rancour-Laferriere 1998: 6), drugi tumači kao kritiku buržujskog braka koji je utemeljen na izrabljivanju žena (usp. Lukács 1959: 239) pritom zanemarujući da protagonisti Tolstojevih romana uopće ne pripadaju srednjoj klasi kao i to da ne žive u zajednici nalik suvremenom građanskom braku nego u zajednicama koje često uključuju rodbinu, svojtu i poslugu (Nikolaj, Marja i Sonja na kraju *Rata i mira* najočigledniji su primjer). Sažetci dvaju suprotnih tumačenja ukazuju da „Kreutzerova sonata“ nije jasna moralna prodika kakvom je se ponekad smatra, a ja ću se usredotočiti na motiv ženske ljepote koji je u toj pripovijetci, ponovno, povezan s majčinstvom, ali i ekonomijom koja se, kao i položaj žena, u devetnaestostoljetnoj Rusiji mnogo i naglo mijenjala.¹⁰

„Kreutzerova sonata“ prepričani je razgovor neimenovanog putnika (ujedno i pripovjedača) s prerano ostarjelim i u tom kraju ozloglašanim Pozdnjiševom koji opisuje kako je ubio svoju suprugu zbog preljuba s violinistom Truhačevskim, povratnikom iz Pariza (stranac ponovno sabotira obiteljsku idilu). Ono što kritičari poput Rancour-Laferrierea zanemaruju jest da Pozdnjišev uopće ne zna je li ga supruga prevarila premda je njezina navodna nevjera tretirana kao olakotna okolnost na sudu: jedini seksualni prijestupi koji se u pripovijetci spominju su *njegovi*. Mučen ljubomorom, Pozdnjišev se ranije vrati kući i zatekne suprugu kako s violinistom – večera. Prije toga, dok putuje, razmišlja vrlo zakučasto: „ako i nije počinila, ali hoće, a ja znam da hoće, to je još gore: bolje bi bilo da je učinila, pa da znam, pa da nestane te neizvjesnosti. Ne bih mogao reći šta sam htio. Htio sam da ona ne želi ono što je morala željeti. To bijaše potpuno ludo“ (236). Njegova se supruga, uostalom, kune da se ništa nije dogodilo, a po njezinim riječima Pozdnjišev zaključi „obratno tj. da se dogodilo sve“ (241). Opreznija tumačiteljica od Rancour-Laferrierea, Heldt tvrdi da je bijes Pozdnjiševa uvjerljiviji od prizora u dječjoj sobi iz „Obiteljske sreće“ i *Rata i mira* jer pokazuje Tolstojev razvoj od stava da dobar muškarac može stvoriti (odgojiti) dobru ženu do stava „da su muškarci previše puni mana da bi stvorili bilo što osim karikature vlastitih žudnji“ (Heldt 1987: 48). Maša je, smatram, naučena da se odrekne divljenja društva čiji je dio postala, kako oboje supružnika priznaju, zbog manjka Sergejeva autoriteta i

¹⁰Vidi *All That Is Solid Melts into Air* Marshalla Bermana; poglavlje „Petrograd: modernizam nerazvijenosti“ objavljeno je u novosadskom časopisu *Marksizam u svetu* 1986. godine.

odricanjem zavrijedila obiteljsku sreću – Pozdniševljeva neimenovana supruga nikada se nije pokajala. I to ne zbog preljuba (jer ga nikada nije priznala). Konačno, ipak, jest kažnjena i to pripovjedno (autorski), ružnom smrću. Dok leži na samrtničkoj postelji, opisuje Pozdnišev, u njoj „ne bijaše nikakve ljepote, već sam u njoj vidio nešto gadno“ (Tolstoj 1982a: 244). Njezinoj ću ružnoj smrti, u idućem dijelu, suprotstaviti Aninu lijepu smrt, ali ću se prvo osvrnuti na taštinu koja je objema prethodila.

Rancour-Laferriere piše o destruktivnom narcizmu, Pozdniševu koji „patološki zavidi, mrzi i aktivno želi uništiti objekt, naime *drugoga*“ (Holmes prema Matijašević 2016: 21) odnosno suprugu koju, smatra autor, poistovjećuje sa svojom majkom (usp. Rancour-Laferriere 1998: 98). Opčinjenost narcisodinom ženom, smatra Freud, nije neobična – muškarci o njoj razmišljaju kao o esenciji žene ili vječnoj ženstvenosti i „to čine jer, unatoč svojoj 'neusustavljenosti,' ona najbolje odgovara željama muškaraca zbog toga što predstavlja izgubljeni dio njihovog narcizma [...]“ (Kofman 1980: 39). Prijestupi ubijene supruge počeli su kada se *ona* prestala poistovjećivati s ulogom majke odnosno počela koristiti kontracepciju nakon čega se proljepšala i „bavila sobom [...]“. I ta njezina nekako izazovna ljepota uznemiravala je ljude“ (Tolstoj 1982a: 214). Osim sobom, ponovno se počela baviti glazbom, a najveći joj je umjetnički trijumf duet s Truhačevskim – zajedničko sviranje *Kreutzerove sonate* Pozdnišev opisuje izrazito erotiziranim terminima zbog čega i nije neobično što se Nataša Rostova prije bračne sreće morala odreći javnih nastupa, pjevanja i plesanja (pa i ruskih plesova, svakako bezazlenijih od valcera koji joj je donio prvi društveni uspjeh). Konačno, Pozdnišev u duljim digresijama žensku ljepotu povezuje s tržištem koje se počelo širiti (ženska taština, smatra on, pokreće kapitalističku mašineriju), a svjetske ljepotice i udane žene s prostitutkama. One koje uživaju u sebi su, možda, žene, ali oni zavarani njihovom ljepotom su – muškarci. Ipak, Pozdniševa neimenovana supruga „nije vrlo zanimljiva kao lik, nije ni Ana Karenjina, ni Nataša Rostova“ (Rancour-Laferriere 1998: 101), a sudbina Tolstojeve najpoznatije junakinje ukazat će na značenje (vrijednost) ženske ljepote i njezine slike.

„Ali nešto užasno i okrutno bilo je u njenoj dražesti“¹¹

„Između pretjerano racionalizirane površine 'Obiteljske sreće' i ponora 'Kreutzerove sonate' je roman 'Ana Karenjina' u kojem se različiti odnosi između spolova oblikuju, raspadaju i iznova nastaju“ (Heldt 1987: 42) –

¹¹ Kitty razmišlja o Ani dok je promatra na balu.

Ana Karenjina mjesto između vjerojatno je zaslužila zbog pripovjednih tehnika kojima Tolstoj opisuje promjenjive i nestabilne obiteljske odnose. Umjesto glasa jednog od likova kojim su ispričovijedane pripovijetke „Obiteljski život“ i „Kreutzerova sonata“ ili nametanja autorskog glasa koji Overton, pišući o romanima o ženskom preljubu, povezuje s nametanjem jasnog ideološkog stava (usp. Overton 1996: 134), Tolstoj u *Ani Karenjinoj* koristi promjenjivu fokalizaciju, a misli likova prikazuje citiranim unutarnjim monolozima i psihonaracijom. Nabokov Tolstojev pristup svijesti likova, njegovim terminima, tok svijesti ili unutarnji monolog, smatra novinom u povijesti književnosti, ali, zbog toga što je taj izum još u začetku, autorski glas još uvijek pruža pomoć čitatelju ili čitateljici (usp. Nabokov 1984: 173-174).¹² Jedna od zanimljivijih odlika Tolstojevog stila je korištenje zagrada. Premda zagrade povremeno koristi kako bi objasnio da je lik kojeg se u razgovoru spominje novi predstojnik ili vojni zapovjednik (što svakako olakšava čitanje), Tolstoj ih koristi i za prodiranje u likove. Primjerice, on prepričava kako Ana, na početku veze s Vronskim, strahuje da bi je on mogao ostaviti i u zagradama dodaje da na njega misli s ogorčenjem i prijekorom, a činjenicu da njezin ljubavnik i muž dijele vlastito ime, u jednom od rijetkih komentara radnje, naziva čudnom i užasnom sudbinom. Pogled kojim Tolstoj promatra svoje likove (Woolf implicira da se čitatelji/ce s njima poistovjećuju) izaziva strah pomiješan s užitkom zbog čega nas Tolstoj istovremeno opčinjava i odbija (usp. Woolf 1957: 231). Osjećajna ambivalencija koju Woolf povezuje s recepcijom primjetna je i u pogledima njegovih likova, a ja ću se osvrnuti na one o ženskoj ljepoti i taštini. Prvi će ulomak biti posvećen sestrama Katerini i Darji, kneginjama Ščerbacki koje Ana posjećuje u prvom i sedmom (za nju posljednjem) dijelu romana, a druga dva protagonistkinji: njezinom odrazu u zrcalu i dvjema umjetničkim slikama, portretima Ane Karenjine koje su naslikali Vronski i Mihailov.

Kitty, osamnaestogodišnjakinja koju Levin smatra tajanstvenom i dražesnom i u koju je zaljubljen jer je „mogao ljubiti samo lijepe, tajanstvene i osobite žene“ (Tolstoj 2004: 29), prvi put izlazi na moskovske balove, a divljenje koje izaziva nadmašuje uspjehe njezinih starijih, već udanih sestara. Ona je zaljubljena u Vronskog što Levin shvati po njezinim očima koje su zasjele čim ga je ugledala, ali udvarača (koji, kako kasnije saznajemo, nije imao ozbiljnih namjera) preotme Ana koja na bal stiže

¹² Leon Edel primjećuje slično: premda se Tolstoja obično ne smatra važnim za razvoj modernističkih tehnika prikaza svijesti, autor citatima iz *Rata i mira* i *Ane Karenjine* pokazuje da je on to, ipak, bio, a već Tolstojev suvremenik Čerņišeovski hvali autorov prikaz „dijalektike uma“ – ne isključivo unutrašnjosti likova nego i umnih procesa koji se u njoj odvijaju (usp. Rubenstein 2009: 108).

pomalo nevoljko i u jednostavnoj, crnoj, toaleti. Kitty uživa dok promatra kako Ana pleše valcer, „ugledala je u njoj toliko joj poznatu crtu uzbuđenosti od uspjeha. Vidjela je da je Ana opojena vinom zanosu koji je izazivala. To joj je čuvstvo bilo poznato, kao i obilježja njegovu, i vidjela ih je na Ani [...]“ (85) odnosno uživa sve dok ne primijeti kako je gleda Vronski. Razočarana ljubavnim neuspjehom, Kitty se razboli i pronicljivo komentira ulogu ženske ljepote u pronalasku dobrog (dobrostojećeg) ženika što je tema kojom se Tolstoj bavi i kasnije, u „Kreutzerovoj sonati“:

Mama me vodi na bal, čini mi se da me ona vodi samo zato da me što prije uda i da me se riješi. [...] Takozvane ženike ne mogu vidjeti: meni je kao da mi mjeru uzimaju. Prije odlaziti kamo u plesnoj haljini bilo mi je jednostavno zadovoljstvo, uživala sam u sebi; sad se stidim, neugodno mi je: Ali što ćeš! (131)

Mandelker njezin dojam da je roditelji čim prije nastoje udati i s njim povezanu nelagodu komentira kao kritiku braka koji je u mnogim devetnaestostoljetnim romanima opisan kao razmjena u kojoj žena pripadne muškarcu koji je dovoljno bogat da bi je kupio i kao primjer navodi razmjenu portreta koja prethodi udvaranju (usp. Mandelker 1993: 89) – „ženska ljepota je, stoga, prisvojena, stečena i uokvirena kao objekt muškog pogleda i predmet ekonomske razmjene“ (90). Kitty se, ipak, uda i zadovoljstvo sobom zamjeni životom za drugoga; poštovanje svog supruga, Levina, zavrijedi njegujući njegovog brata Nikolaja, a prije toga on je smatra površno i frivolno odgojenom djevojkom koja „ništa ne radi i potpuno je zadovoljna“ (492). Točnije, Levin joj zamjera što se bavi samo svojim haljinama i ručnim radom, a nema nikakvih ozbiljnih interesa. Kasnije, tijekom opasnog poroda, ona skine naušnice, na kraju romana i prstenje te se prestane baviti svojom ljepotom koja postane predmetom tuđeg pogleda, onog njezine sestre Dolly koja si ukrase uopće ne može priuštiti. Dolly, koju na početku romana Ana nagovora da oprostí svom nevjernom suprugu (na što ona, znakovito, primijeti da su Ana i Stjepan baš nalik), u više navrata komentira Anin i Kittin izgled. Tolstoju je, smatra Lukács, neobično važna vanjšina njegovih likova¹³ (usp. Lukács 1959, 244-245), a čini se da njegov interes dijele i likovi koje je osmislio. Dolly uspostavlja antitezu majčinstva (brige za druge) i ljepote (brige za sebe) što se može povezati s tezom Heldt koja negativnim ženskim likovima u ruskoj književnosti smatra one koji ne uspijevaju usmjeriti žudnju (usp. Heldt

¹³ Premda se kritičari i kritičarke uglavnom slažu da je njegov najveći autorski doprinos istraživanje psihološke dubine, i Woolf i Nabokov primjećuju važnost opisa u njegovom opusu, a Mandelker i Lukács razmatraju ulogu detalja.

1987: 21). Dolly se prisjeća svog života dok putuje kako bi posjetila Vronskog i Anu koji, nakon boravka u inozemstvu, stanuju na raskošnom i pomodnom imanju: „trudnoća, mučnina, umna tupost, ravnodušnost prema svemu i, glavno, ružnoća. Kitty, mladahna i ljepušasta Kitty i kako je ona poružnjela, a ja u trudnoći postajem ružna, ja znam“ (Tolstoj 2004: 611). Za istog posjeta, ona otkrije da je Ana počela koristiti kontracepciju nakon rođenja drugog djeteta kako bi zadržala ljubav Vronskog u čemu, misli Dolly, neće uspjeti:

Ako on to bude tražio, naći će haljine i manire još privlačnije i veselije. I kako god bile bijele, koliko god divne njene bile ruke, koliko god krasan njezin čitav puni stas, njezino uzbuđeno lice pod tom crnom kosom, on će naći još bolje, kao što traži i nalazi moj odvratni, jadni i mili muž. (641)

Da razlika između uzorne Dolly i brakolomne Ane nije tolika kolikom se čini ukazuje Mandelkerin komentar o narcističkom samopredstavljanju obiju – Aninom koja, znajući da je društvena senzacija, privlači poglede u kazališnoj loži i Dollinom koja uživa u tome što je Levin vidi kao sjajnu majku, „svagda mu se radovala, no sad mu se osobito radovala, što je vidi u svoj njezinoj slavi. Nitko nije bolje od njega mogao shvatiti njezinu veličinu (273). Ta dva prizora autorica naziva narcistističkim autoportretima te ih uspoređuje s Mihailovim portretom Ane koji, dosljedno Tolstojevim idejama o ulozi umjetnosti, uspijeva izazvati suosjećanje umjesto divljenja ili samozadovoljstva (usp. Mandelker 1993: 121). Zanimljivo, Freud majčinstvo smatra jedinim putem koji u osnovi narcisoidne žene može učiniti posve predanima objektnoj ljubavi. Ali, žena o djetetu misli kao o dijelu sebe, ona do objektne ljubavi dolazi zahvaljujući svom narcizmu, „žena može voljeti nekoga osim sebe pod uvjetom da ta druga osoba predstavlja dio njezinog ega ili ono što je ona nekad bila“ (Kofman 1980: 40). Osim likovnog, Kitty, Dolly i Anu povezuje i pripovjedni žanr, roman. Na višeznačnost ruske riječi *roman* koja označava i književni žanr i ljubavnu vezu aludira se u više navrata; na samom početku Kitty promatra Anu i, čudeći se neprivlačnosti njezina supruga, želi znati „cio njezin roman“ (Tolstoj 2004: 77), a Dolly, razmišljajući o Aninoj aferi s Vronskim, predočava si „najstrastvenije i nemogućije romane“ i zamišlja „sebi gotovo isto takav roman sa zamišljenim muškarcem, koji je zaljubljen u nju“ (613). Ana je, smatra Overton, do kraja proživjela svoje osjećaje (usp. Overton 1996: 137) što je suprotno razočaranju, načinu na koji Tolstoj oblikuje razvoj svojih likova i, premda ga povezuje s muškim likovima koji odustaju od društvenog djelovanja (usp. Lukács 1959: 232), Lukács je

možda u pravu kada zaključuje da je odbijanje kompromisa Anu učinilo zadivljujućim likom čiji roman čak i likovi unutar *Ane Karenjine* žele pročitati. Liza, lik koji nakratko sudjeluje u okupljanju kod kneginje Betsy, snatri o Ani, očajava što je ne poznaje i „veli da ste prava junakinja romana i, kada biste bili muškarac, da bi zbog vas počinila tisuću gluposti“ (Tolstoj 2004: 304).

Kittinom ulasku u balsku dvoranu prethodi gledanje u zrcalo, Vronski o dokonom i raskalašenom stranom princu razmišlja kao o odrazu koje ne laska njegovom samoljublju, a i Ana se poprilično često ogleda. Dotjeruje se kako bi zadržala ljubav Vronskog koji izbiva i odlazi u društvo koje je „premda otvoreno za njega, zatvoreno za Anu“ (543), ali on ne više ne drži do njezine ljepote. Vronski želi brak, kako se povjerava Dolly, jer treba nasljednike,¹⁴ a Ana „njegovu želju da ima nasljednike objašnjava la sebi time što mu nije stalo do njezine ljepote“ (747). Nakon jedne od sve češćih svađa s Vronskim, a prije posjeta Kitty i Dolly i posljednjeg, fragmentiranog unutarnjeg monologa, „tih besmrtnih stranica“ (Nabokov 1984: 197), Ana se pogleda kako bi provjerila je li počešljana:

Bila je počešljana, a nije se mogla sjetiti kad je to učinila. „Tko je to“, mislila je gledajući u zrcalu ražareno lice s čudno sjajnim očima koje su je uplašeno gledale. „Pa to sam ja“, shvati najednom i, ogledajući se svu, namah osjeti na sebi njegove poljupce i dršćući makne ramena. Onda digne ruku k usnama i poljubi je. „Što je to, ja gubim razum“ [...]. (754)

Premda „Ja može biti seksualni objekt sebe samog“ (Matijašević 2016: 18), Heldt poljubac vlastite ruke, „simboličku gestu potpunog osamljenja“ (Heldt 1987: 44), tumači kao Tolstojev komentar seksualnosti koja je uvijek okrenuta samoj sebi – Nabokov, također, tvrdi da je Anina veza s Vronskim propala jer je bila utemeljena isključivo na tjelesnoj ljubavi (usp. Nabokov 1984: 142). Ono što, ipak, propušta spomenuti jest da Vronski vezu nastoji ozakoniti, „želi rastavu i ženidbu, da spali sve brodove. On me ljubi, ali kako! *The zest is gone* [ushita je nestalo]“ (Tolstoj 2004: 761). I Heldtina i Nabokovljeva teza odgovaraju ideji o narcisima kao onima kojima se „teško povezati sa svijetom“ (Matijašević 2016: 30) odnosno onima koji ne uspijevaju živjeti za druge.¹⁵ Sedmi dio romana koji završava Aninim

¹⁴ Njihova zajednička kći, Annie, nosi prezime Karenjin, a u osmom dijelu saznajemo da je Aleksije Karenjin, nakon Anine smrti, postao njezin skrbnik. Osim toga, Vronski Dolly spominje i da želi muškog nasljednika koji bi dobio njegovu grofovsku titulu i obiteljske posjede.

¹⁵ Tolstovljevi ideal, ujedno i moralnu pouku *Ane Karenjine*, Nabokov vidi u Levinovom braku koji je utemeljen na metafizičkom (a ne fizičkom) konceptu ljubavi i uzajamnom poštovanju (usp. Nabokov 1984: 142). Znakovito je, ipak, to što Levin na kraju osmog, posljednjeg dijela romana razmišlja o metafizičkom (životu koji je prestao biti besmislen), a Kitty o mokrim pelenama.

samoubojstvom (zanimljivo, samoubojstvo je opisano kao gašenje svijeće pri kojoj je čitala uzbudljivu knjigu) za onodobne je ruske čitatelje i čitateljice bio posljednji dio – osmi, Levinova epifanija, naknadno je objavljen i nije mogao biti dio autorova nacрта jer, kako primjećuje Morson, srpsko-turski rat u koji odlazi Vronski započeo je tri godine nakon početka objavljivanja *Ane Karenjine* (usp. Rubenstein 2009: 112).¹⁶ Ana se u njemu, ipak, pojavljuje posljednji put, (kao slika) u sjećanju Vronskog:

[...] zabačena natrag sačuvana glava sa svojim teškim pletenicama i kovrčastim vlastima na sljepoočnicama, a na dražesnom licu s poluotvorenim rumenim ustima ukočen, strašan izraz, jedan usnama, a užasan u zaustavljivim otvorenim očima, kao riječima izgovara onu strašnu riječ – o tome da će se on pokajati – koju mu je rekla za vrijeme svađe. (Tolstoj 2004: 781)

Čini se da Vronski osvetoljubivost iz citata kojim je roman započet pripisuje mrtvoj Ani, a zanimljivo je to što, za razliku od stvarne Ane Stepanovne, koja se bacila pod teretni vlak i koju je Tolstoj vidio „bez ikakve odeće, sa lobanjom sa koje je skinut pokrov glave i obduciranu u jasenskoj kasarni“ (Šklovski 1977: 98) prije nego što je započeo s radom na romanu, Ana Karenjina i posmrtno ostaje lijepi (i zastrašujući) objekt.

Ana-lik nije ta koja uspijeva u altruizmu, prema Cristopheru Laschu suprotnosti narcizma (usp. Matijašević 2016: 29), ali Ani-slici uspijeva „ujediniti ljude u suosjećajnoj ljubavi“ (Mandelker 1993: 115). Autorica uspoređuje Vronskijev portret Ane u talijanskoj nošnji naslikan na francuski način i Mihailov portret koji smatra velikim umjetničkim djelom koje u romanu ima središnje mjesto (104) – prva slika, premda ljupka, nije nadahnuta životom neposredno nego životom već utjelovljenim u umjetnosti i, po Tolstojevu mišljenju, lažna (usp. Tolstoj 1936: 131), a druga nije samo vjerodostojna i lijepa nego i istinita što je odlika koju on, bez obzira na objekt prikazivanja, zahtijeva od umjetnosti (172). Mandelker, kao i Tolstoj u *Što je umjetnost?*, naglašava recepciju – od triju portreta Ane (treći, najstariji, visi u radnoj sobi njezinog supruga i zbunjuje ga zagonetnim pogledom) Mihailovljev portret u Levinu koji, do tada, osuđuje Anu kao posrnulu ženu, omogućuje da se stavi u njezin položaj i prema njoj osjeti žaljenje. Tolstoj smatra da temelj umjetnosti nije užitak (štoviše,

¹⁶ Kao što mi je recenzentica susretljivo napomenula, ritam objavljivanja *Ane Karenjine* povezan je i s uredničkim politikama časopisa „Russkij vestnik“ u kojem je roman objavljan – urednik je smatrao da je Anina smrt epilog i odbio objaviti osmo poglavlje što je Tolstoja potaknulo na objavljivanje cjelovite verzije.

povezivanje umjetnosti s užitkom smatra opasnom zabludom), nego da se „na sposobnosti ljudi da se zaražuju osjećajima drugih [...] osniva radnja svekolike umjetnosti“ (53). Sposobnost umjetnosti da ljude ujedini u zajedničkom osjećaju, „da se čovjek raduje tuđoj radosti, da boli tuđu bol, da se spaja mišlju s drugim čovjekom“ (168), objašnjava Tolstoj u posljednjem poglavlju, pokazat će im radost zajedništva bez prepreka koje postavlja život (234). Iako je Virginia Woolf prikazivanje života smatrala najvažnijom odlikom Tolstojeva opusa (usp. Woolf 1959: 231), činjenica da je ljudsko zajedništvo izazvano promatranjem portreta podupire i Nabokovljevu tezu o književnosti kao o sustavu slika (usp. Nabokov 1984: 159).

Zaključak: žena i njezina slika

Psihoanalitička se teorija bavi „otkrivanjem asimetričnih odnosa moći“ (Elliot prema Matijašević 2016: 59), a ruska fikcija devetnaestog stoljeća, zainteresirana za rodne i vlasničke odnose, čini slično. Tolstoj, unutar čijeg je opusa žensko pitanje jedno od središnjih (usp. Heldt 1987: 48), osmislio je neke od najupečatljivijih junakinja ruske književnosti čija imena ruski čitatelji i čitateljice znaju dobro poput imena djevojaka iz susjedstva (13) – one su, poput Tolstoja, istovremeno umjetnika i propovjednika (usp. Nabokov 1984: 135), kritičari i kritičarke tumačili kao pobunjenice i kao likove čiji raspleti potvrđuju represivni društveni poredak. Veliki devetnaestostoljetni romani otežavaju promatranje lika kao nositelja radnje koji nema psihologiju. Tolstoj je, u tom smislu, tipičan devetnaestostoljetni autor koji pripovijeda o složenim likovima u kontekstu obitelji i svakodnevice, ali formalne novosti u pristupu likovima (tehnike prikaza nutrine, inovativno korištenje zagrada) omogućavaju zanimljive uvide u zastranjenja i usustavljenja libida, u ovom slučaju ženskih. Taština i narcizam su, kako sam nastojala pokazati pozivajući se na Sigmunda Freuda i Sarah Kofman, rodno kodirani poroci. Odricanje od narcizma ključan je dio zapleta Tolstojevih ženskih likova i, iako je u njegovim opisima „sve zadržavajuće čisto i apsolutno izoštreno“ (Woolf 1957: 230), u psihologiji junakinja nipošto nije tako. Također, ono ima različite ishode – „Obiteljska sreća“ završava pomirbom supružnika, ali i seljenjem bračnoga života iz spavaće u dječju sobu, a „Kreutzerova sonata“ propituje mogućnost ženskog razvoja pod muškim autoritetom (Heldt 1987: 48). *Ana Karenjina*, često spominjana kao jedini roman o preljubu nastao za trajanja ruskog realizma (usp. Overton 1996: 133) i *Ana Karenjina*, često spominjana kao jedina aristokratkinja koja se hrabro suprotstavlja društvenim konvencijama (usp.

Lukács 1959: 201), nipošto nisu iznimke u Tolstojevu opusu koji se opsesivno vraća pitanjima (bračne i vanbračne) seksualnosti i, kako nastojim pokazati, s njom povezanog narcizma. Seksualnost, koja je, za Tolstoja, suprotnost životu za druge povezana je i sa širenjem tržišta te materijalnom pozadinom sklapanja brakova u visokom društvu – Tolstoj nekoliko puta žensku ljepotu opisuje kao kapital korišten prilikom udvaranja (usp. Mandelker 1993: 89-90). Stoga, seoske idile kojima završavaju romani *Rat i mir* i *Ana Karenina* (Kittina i Levinova pripovjedna linija) uključuju odricanje od narcizma, preusmjeravanje ljubavi prema djeci i prestanak dotjerivanja što neki tumačitelji/ce shvaćaju kao moralnu poruku, a drugi kao vješto izvedenu ironiju.

Psihoanaliza se uglavnom bavila Tolstojem-autorom, a nadam se da analiza narcizma njegovih junakinja može pomoći u opasnom zagledanju u nutrinu koju je Tolstoj, među prvima u povijesti književnosti, opisao novim tehnikama prikaza svijesti. Tolstoj je u *Što je to umjetnost?* tvrdio da je, zbog toga što se umjetnost temelji na osjećajima, „svako objašnjavanje suvišno“ (Tolstoj 1936: 133), ali to nije obeshrabilo generacije kritičara i kritičarki koji su pokušavali interpretirati njegove tekstove. Njegove si osobite i tajanstvene junakinje, štoviše, još uvijek pokušavamo objasniti.

Literatura

- Armstrong, Judith M. 1988. *The Unsaid Anna Karenina*. Hampshire i London: Macmillan Press.
- Grdešić, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international. (In Croatian)
- Gregg, Richard. 2002. Psyche Betrayed: The Doll's House of Leo Tolstoy. U *The Slavic and East European Journal* Vol. 46, No. 2. 269-282.
- Heldt, Barbara. 1987. *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*. Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press.
- Kofman, Sarah. 1980. „The Narcissistic Woman: Freud and Girard“. *Diacritics* Vol. 10, No. 3. 36-45.
- Lukács [Lukač], György. 1959. *Ruski realisti: kritički realizam*. Sarajevo: Veselin Masleša. (In Serbian)
- Mandelker, Amy. 1993. *Framing Anna Karenina: Tolstoy, the Woman Question, and the Victorian Novel*. Columbus: Ohio State University Press.
- Matijašević, Željka. 2016. *Stoljeće krhkog sebstva: psihoanaliza, društvo, kultura*. Zagreb: Disput. (In Croatian)
- Nabokov, Vladimir. 1984. *Eseji iz ruske književnosti*. Beograd: Prosveta. (In Serbian)
- Overton, Bill. 1996. *The Novel of Female Adultery: Love and Gender in Continental European Fiction, 1830-1900*. Hampshire i London: Macmillan Press.

- Rancour-Laferriere, Daniel. 1998. *Tolstoy on the Couch: Misogyny, Masochism and the Absent Mother*. Hampshire i London: Macmillan Press.
- Rubenstein, Roberta. 2009. *Virginia Woolf and the Russian Point of View*. New York: Palgrave Macmillan.
- Šklovski, Viktor Borisovič. 1977. *Lav Tolstoj*. Subotica & Beograd: Minerva. (In Serbian)
- Tolstoj, Lav Nikolajevič. 1936. *Šta je to umetnost?* Beograd: Privrednik. (In Serbian)
- Tolstoj, Lav Nikolajevič. 1982a. *Kreutzerova sonata*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske. (In Croatian)
- Tolstoj, Lav Nikolajevič. 1982b. *Obiteljski život*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske. (In Croatian)
- Tolstoj, Lav Nikolajevič. 2001. *Rat i mir*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske. (In Croatian)
- Tolstoj, Lav Nikolajevič. 2004. *Ana Karenjina*. Zagreb: Globus media. (In Croatian)
- Woolf, Virginia. 1957. *The Common Reader, First Series*. London: The Hogart Press.