

Modernistički postupci konstruiranja ženskih likova u pripovijetkama Josipa Kozarca

Pavić, Petra

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:855760>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-19**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Preddiplomski sveučilišni studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopedmetni)

Petra Pavić

**Modernistički postupci konstruiranja ženskih likova
u pripovijetkama Josipa Kozarca**

Završni rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Preddiplomski sveučilišni studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopedmetni)

Modernistički postupci konstruiranja ženskih likova u
pripovijetkama Josipa Kozarca

Završni rad

Student/ica:

Petra Pavić

Mentor/ica:

prof. dr. sc. Kornelija Kuvač-Levačić

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Petra Pavić**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Modernistički postupci konstruiranja ženskih likova u pripovijetkama Josipa Kozarca** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 10. rujna 2023.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Josip Kozarac - od realizma prema modernizmu	3
3. Konstrukcija ženskih likova u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća.....	9
4. Modernistički postupci konstruiranja ženskih likova kod Josipa Kozarca.....	14
4.1. Mira Kodolićeva.....	14
4.2. Jelena Vučetić.....	26
5. Zaključak.....	34
Sažetak	36
Popis literature.....	38

1. Uvod

Središnji cilj ovoga završnog rada je pokazati na koji način se Josip Kozarac posvetio modernističkom konstruiranju ženskih likova. Obradit će se unutar dviju pripovijetki, a to su *Mira Kodolićeva* (1895.) i *Oprava* (1899.).¹ Objasnit će se kako i zašto se Kozarac posvećuje upravo ženskim likovima i njihovom modernističkom oblikovanju.

U prvome poglavlju, pod naslovom „Josip Kozarac - od realizma prema modernizmu“ prikazano je značenje samog pojma modernizam, ali i kako se oblikuje modernistička proza, čije naznake već možemo nazrijeti u dijelu opusa Josipa Kozarca. Prema priručnicima teorije i povijesti književnosti (*Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti* Davidea Lodgea, članka „Umjetnička proza“ Aleksandra Flakera u priručniku *Uvod u književnost* urednika Z. Škreba i A. Stamaća, *Rječnika književnog nazivlja* Milivoja Solara, *Hrvatske književnosti 19. i 20. stoljeća* Miroslava Šicela) definiralo se pojmove: moderna, modernizam, moderna proza, modernističko pisanje te obrazložilo Kozarčev postupni prijelaz prema modernizmu, odnosno njegovu „dezintegraciju realizma“ koju je kao pojam uveo Aleksandar Flaker u svojoj knjizi *Stilske formacije*.

U drugome je poglavlju, pod naslovom „Konstrukcija ženskih likova u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća“, prikazan razvoj različitih pristupa koncepciji izgradnje ženskih likova. Božidar Petrač svojim člankom „Lik žene u hrvatskoj književnosti“ (1990.) započinje s tipologijom ženskih likova, a Helena Sablić Tomić u svom članku „Ženski likovi s prijelaza stoljeća“ (2001.) i Krešimir Nemeč u članku „Čuvarica ognjišta, svetica, vamp. Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća“ (2003.) nadopunjuju njegovu tipologiju i daju svoje vlastito viđenje konstrukcije ženskih likova. Oboje dijele ženske likove 19. stoljeća na temelju postojanja zajedničkih osobina prema kojima su izgrađeni tipovi te se tako nadovezuju na Petračeve zaključke. Koliko god se udaljavale percepcije Krešimira Nemeča i Helene Sablić Tomić u samom nazivanju tipova, toliko su njihove tipologije slične i daju doprinos interpretaciji ženskih likova predmetnoga razdoblja.

¹ Od sada pa na dalje pri citiranju izvora za Kozarčeve pripovijetke koristi se izdanje: Kozarac, Josip (1997) *Izabrana djela*, priredio: Krešimir Nemeč, Zagreb: Matica hrvatska

Treće, posljednje poglavlje, pod naslovom „Modernistički postupci konstruiranja ženskih likova kod Josipa Kozarca“ posvećeno je dokazivanju elemenata i tehnika kojima Josip Kozarac ostvaruje modernistički pristup. Ističemo sljedeće: lirske odlomke, defabularizaciju, unutarnji monolog, ali i naglašenu psihološku karakterizaciju u objema pripovijetkama. Naravno, uz prethodno navedene zajedničke elemente, kod *Mire Kodolićeve* osobito se ističe intertekstualnost iznesena kroz intertekstualne reminiscencije i aluzije koje pripomažu u izgradnji Mirina karaktera, ali i uporaba lajtmotiva oprave u istoimenoj pripovijetci.

Na kraju samoga rada slijedi zaključak kojim se potvrđuje Kozarčeva posvećenost modernističkim postupcima u oblikovanju ženskih likova, a tako postiže okretanje novoj stilskoj formaciji modernizma.

2. Josip Kozarac - od realizma prema modernizmu

Prema razmatranjima Milivoja Solara unutar njegova *Rječnika književnog nazivlja* postoji pojam modernizam, ali i pojam moderna. Naime, modernizam predstavlja književnu epohu koja je uslijedila nakon realizma, a prema nekim mišljenjima obuhvaća i suvremenu književnost (Solar, 2006: 189). Modernizam je shvaćen kao književna epoha koja prekida konvencije realizma kao što su: minuciozni opisi, smještanje čovjeka u društveno središte te sveznajući, ekstradijegetički–heterodijegetički pripovjedač. Modernizam nastoji pridonijeti bogatstvu djela unoseći esteticizam koji je nedostajao unutar realizma te nastoji unijeti i nove pripovjedne tehnike, unutarnji monolog i druge, kako bi prekinuo tradicionalne oblike pripovijedanja u dotadašnjoj prozi. Trajanje modernizma se može sagledati s obzirom na raspad realizma, stoga se početak modernizma određuje posljednjim desetljećem 19. stoljeća, a krajem se smatraju sedamdesete godine 20. stoljeća, zbog pojave nove epohe postmodernizma (Solar, 2006: 190). S druge strane, moderna je shvaćena kao književni pokret koji započinje između 1890. godine i Prvog svjetskog rata, a sam naziv zapravo predstavlja širi pojam, jer se rabi kroz shvaćanje velikog povijesnog razdoblja koje traje duže od književne epohe modernizma (Solar, 2006: 189). Bitno je naglasiti da i Miroslav Šicel u svojoj knjizi *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća* modernu usko vezuje uz razdoblje između 1892. i 1916. godine, a početak obilježava godinom izlaženja Matoševe prve pripovijetke *Moć savjesti* (1892.) (Šicel, 1997: 118). Iako je zabilježeno postojanje obaju pojmova, njihove tendencije su jednake, te međusobno neodvojive. Modernizam tako nastoji naglasiti postojanje čovjeka kao pojedinca te njegove emocije i duševno stanje postavlja u središte samoga zbivanja. Zapčinje se s naglašavanjem estetskog smisla literarnog djela, a dolazi i do potrebe za razvijanjem novih stilskih postupaka za izricanje ljepote te ljudskih osjećaja na prvom mjestu (Šicel, 1997: 118). Osim naglašavanja duševnih stanja, nastoji se pratiti i tzv. struja svijesti koja je neodvojiva od postupaka modernizma, ali nastupaju i elementi lirskoga u pripovjednim tekstovima koji su do tada uglavnom bili izostavljeni. Uz književnu epohu modernizma usko je vezan pojam moderne proze. Naime, moderna proza je nastojala napraviti preokret u pisanju, a okuplja temeljne odrednice modernizma. Ona svojim oblikom predstavlja novinu, te ju „(...) zanima svijest, ali i podsvjesna i nesvjesna djelatnost čovjekovog uma“ (Lodge, 1977: 66). U središte se postavljaju elementi ljudske podsvijesti, emocionalno stanje, a objektivnost se nastoji zanemariti. Zapravo, nastoji joj se pridati manje

pažnje u odnosu na ljudsku osjećajnost, što je predstavljalo prekretnicu za razliku od tradicionalne proze koja je odgovarala realizmu. Pripovijedanje je svedeno na čovjekovu unutrašnjost, a radnja se nastoji pratiti kroz introspekciju, analizu, refleksiju i sanjariju te su zbog toga objektivna zbivanja smanjena opsegom, ili dana vrlo selektivno, ili posve rastočeno (Lodge, 1977: 66). Radnja je nastojala pratiti razvoj svijesti likova, a u konačnici je kraj bio sveden na dvosmislenost. Nastojalo se ostaviti mjesta čitatelju za njegovu vlastitu koncepciju kraja, jer kraj kao takav više nije bio strogo određen. Osim toga, „(...) izrazitijima postaju alternativne metode estetičkog uređenja, npr. oponašanje književnih modela i mitskih arhetipova ili aludiranje na njih, te varirano ponavljanje motiva, slika, simbola – tehnika raznoliko opisana kao ritam, lajtmotiv i prostorni oblik“ (Lodge, 1977: 66). Još jedan od bitnih elemenata za kojim je posezala moderna proza jest odmicanje od kronološkog poimanja vremena, a neizostavni su elementi i odmicanje od pouzdanog, sveznajućeg i nametljivog pripovjedača (Lodge, 1977: 67). Uz koncepciju Davida Lodgea i njegova poimanja moderne proze, Aleksandar Flaker napominje da je moderna proza posezala za individualizacijom, odnosno reprezentacijom duševnosti (Flaker, 1983: 442). Ostvarivanju moderne proze pridonosi i pojava nove pripovjedne tehnike, a to je unutarnji monolog.

„Njime se služe pisci novela i romana kad, umjesto da izvještavaju o tome što se zbiva unutar nekog karaktera, nastoje pratiti njegovu struju svijesti, njegove asocijacije, impresije o vanjskom svijetu, sjećanja, onako kako bi se mogla redati u čovjeku – približavaju se onome što bismo mogli nazvati psihogramom, točnim zapisom o određenu duševnu stanju.“ (Flaker, 1983: 450)

Iz toga proizlazi da u modernoj prozi prevladava subjektivnost. Unutarnji monolozi nastoje što više približiti čovjekovo duševno stanje samom čitatelju, a naglasak je na iskazu njegovih emocija i asocijacija. Iako je sam unutrašnji monolog vezan uz poimanje pripovijedanja u prvom licu, „(...) ostvaruje se i izvan 'čistih' slučajeva struje svijesti, u djelima u kojima pripovjedač postoji, ali se, kao što smo naglasili, na čas ili na dulje vrijeme gotovo poistovjećuje s unutrašnjim svijetom svojih likova“ (Flaker, 1983: 451). U tim slučajevima umjesto pripovijedanja u prvom licu nastupa slobodan neupravni govor, drugim riječima pripovijedani monolog. To bi značilo da: „Pisac kao da se služi jezikom koji reproducira riječi ili svijest određena lika, ali to posebno ne označuje, nego pripovijeda dalje u trećem licu“ (Flaker, 1983: 451). Takvim tipom pripovijedanja ne dolazi do promjene točke gledišta, stoga je čitatelju ponekad teško razabrati iz koje perspektive je sagledan tekst. Dakle, moderna proza svoju kompoziciju crpi iz misaonog i duševnog stanja glavnog lika, čija se

svijest prati od početka pa sve do kraja djela. Moderna proza je nastala kao reakcija na devetnaestostoljetnu književnost, zbog toga se njezina funkcija u književnosti morala pobliže objasniti unutar teorije i povijesti književnosti, jer je usko vezana uz pojam modernističkog pisanja u cjelini. Naime, modernističko pisanje jest ono koje zapravo stvara modernu prozu. Kako bi se naglasila ljudska misao, poseže se za rečenicama koje su jednostavne ili čak u nekim situacijama i besmislene, upravo zbog slobode koju čovjek posjeduje pri izricanju vlastitih misli. Nedovršene rečenice, stanke unutar govora ili neoglagoljene i besubjektne rečenice bolje reprezentiraju ljudsku svijest i podsvijest. „To nam govori da modernistička proza može biti obilježena i radikalnim pomakom prema metonimijskom polu jezika kojem pripovjedačka proza prirodno naginje u svakom slučaju, kao i pomicanjem prema metaforskom polu.“ (Lodge, 1977: 179) Također, bitna odrednica modernističkog pisanja jest i odmak od vremena, ali i prostora. S namjerom da se temelj postavi na samu ljudsku misao, odmiče se od smještanja u određenu prostornu dimenziju, a vrijeme kao takvo nije kronološko, već dolazi do pomicanja u prošlost uz pomoć tehnike retrospekcije. Autorov glas koji pripovijeda u djelu postaje sve nečujniji, a jedinstvo i suvislost pripovijedanja sve je više ovisno o ponavljanju motiva, ali i simbola, dok je površina samoga teksta protkana metaforama i poredbama (Lodge, 1977: 215). Takve metafore i poredbesne naglašene su u izrazitoj povezanosti s prirodom, gdje se ljudska osobnost ostvaruje kroz dubinski prikaz motiviran lirskim opisima. Sve do sad navedeno, dovodi do potrebe za objašnjenjem pojma dezintegracije realizma koja se ostvaruje uključivanjem modernističkih pripovjednih postupaka u realističkom proznom opusu Josipa Kozarca.

Dezintegracija realizma u književnosti nastupa sedamdesetih i osamdesetih godina 19. stoljeća, a predstavlja pojavu unutar koje dolazi do miješanja elemenata realizma s elementima drugih stilskih formacija kao što su naturalizam i modernizam (Flaker, 1986: 163). Sama riječ značila bi raspadanje, rastvaranje, narušavanje neke cjelovitosti, razbijanje onoga što čini unutarnju vezu (Anić, 2004: 210). Pojam dezintegracije realizma označuje da se unutar stilske formacije realizma pojavljuju i stilske formacije koje tek slijede. Takav jasan primjer zastupljen je u pripovijetkama Josipa Kozarca unutar kojih nastoji elemente realizma povezati s novonastalim elementima modernizma. Prema Aleksandru Flakeru dezintegracija se stvara uvođenjem cijelih fragmenata publicističke proze u strukturu novele ili romana, naglašenom psihologizacijom karaktera te unošenjem izrazito simboličkih vrijednosti ili pak nefunkcionalne opisnosti (Flaker, 1986: 163). S obzirom na definiciju koju daje Aleksandar Flaker u nastavku rada prikazat će se kako Josip Kozarac unutar svojih pripovijetki *Oprava*

(1899.) i *Mira Kodolićeva* (1895.) unosi potpunu psihologizaciju karaktera i napušta prikaz društva koje je obilježilo razdoblje realizma. S druge strane, opisnost koja čini jedan od glavnih elemenata realizma pada u drugi plan te više nije temeljena na opisu eksterijera i interijera, već nastoji na bolji i dublji način prikazati karaktere i njihove emocije. Raspored književnih oblika mijenja se u korist kratkih vrsta kao što su Maupassantova i Čehovljeva novela, a iste te uzore prati i Josip Kozarac koji osim ovih dviju psiholoških novela piše i brojne druge novele u čije središte postavlja karaktere i njihova promišljanja (Flaker, 1986: 164). Dezintegracijom realizma dolazi do pokušaja stvaranja vrste hibrida koja čitatelju pruža bogatstvo elemenata različitih formacija, ali i uživanje u raznovrsnim elementima književnog teksta.

Josip Kozarac unutar svog književnog stvaralaštva počinje djelovati kao realist, ali postupno prelazi iz realističkog prema modernističkom načinu pripovijedanja. Mnogi povjesničari književnosti spominju njegovu impresivnu realističnu fazu. „Majstor hrvatskog realizma, koji je svoju sliku stvarnosti, i svoju kritiku naše životne sredine, polagao na gospodarsku osnovu, kloneći se i krupnih riječi i maglovitog idealizma 'bez pokrića', Josip Kozarac s pravom je stekao reputaciju najrealističnijeg hrvatskog realista.“ (Jelčić, 1988: 20) Njegovu realističnost prepoznao je i Krešimir Nemeć koji govori: „Kozarčev je književni rad obilježen karakterističnim dualizmom, stalnom borbom dvaju principa: lirskog i epskog, afekta i *ratia*, duhovnog i tjelesnog, srca i uma. Kao uvjereni realist, težio je pomirenju i ravnoteži tih krajnosti“ (Nemeć, 1997: 9). Josip Kozarac je svoju realističnost ostvarivao kroz opise slavonskog kraja otkud je i sam bio podrijetlom. Zanimali su ga ljudski karakteri koji su se kretali Slavonijom težeći prikazu društvene stvarnosti i smještanju karaktera unutar njihova opstojanja. Osim ljudskih karaktera, težio je prikazu stvarnog gospodarskog stanja. Prikazivao je svu bijedu i siromaštvo koje je okupiralo tadašnje slavonsko društvo, stoga ga je izrazito zanimala stvarna socijalna tematika. Progovarao je o prodoru kapitala, padu slavonskog seljaka, ali i o težnji za uzdizanjem pojedinca na društvenoj ljestvici. Primjer toga je lik Eugena pl. Vukovića iz pripovijetke *Mira Kodolićeva* koji se nastoji obogatiti nakon smrti svoje tete te osigurati siguran novčani optjecaj. „Selo i seljački život s obiljem zapletenih moralno-psiholoških pitanja, gospodarski problemi i s njima u svezi socijalno-politička stanja, ulazilo je u onu sferu Kozarčeve kreativne ličnosti, u kojoj se umjetnička ideja rađa i oblikuje.“ (Jelčić, 1988: 27) Prema Miroslavu Šicelu Josip Kozarac je tijekom svog stvaralaštva pisao unutar triju različitih faza, a u drugoj fazi dolazi do pronalaska realističnosti. Stoga navodi: „Sve je to proza u kojoj je do punog izražaja došla piščeva

suživljenost s prirodom, selom i socijalno-ekonomskom problematikom Slavonije“ (Šicel, 1997: 95). Nadalje, Šicel ističe i djela koja bi pripadala drugoj fazi kao što su pripovijetke: *Biser-Kata*, *Slavonska šuma* i *Tena* (1894.), ali i jedan od njegovih poznatijih romana *Mrtvi kapitali* (1889.). Realističnost je ostvario kroz opise slavonskoga prostora, a njihov lirski ugođaj, prema Jelčiću, Kozarac duguje utjecaju Turgenjeva, čijim je radom bio zadivljen (Jelčić, 1988: 20).

U trećoj je fazi Josip Kozarac počeo stvarati prelazeći iz stilske formacije realizma prema modernizmu. „Kozarac, koji se i inače pokazao dobrim psihologom, u pripovijetkama završnog stvaralačkog razdoblja koncentrira se isključivo na unutarnja stanja, raspoloženja, uglavnom neuroze i frustracije svojih likova.“ (Markasović, 1998: 49) Upravo njoj pripadaju pripovijetke *Mira Kodolićeva* i *Oprava*. Josip Kozarac napušta tematiku svakodnevnog života te započinje s novim motivima i postupcima, a to su psihologizacija i prodiranje u unutarnji život svojih likova (Šicel, 1997: 95). Krajem devedesetih godina „(...) probija okvire realističkoga modeliranja zbilje i uključuje se u umjetničke tendencije hrvatskoga *fin de siècle*“ (Nemec, 1997: 9).

Sukladno tome, fabula se više ne temelji na kronološkome pripovijedanju ili na uzročno-posljedičnim vezama među događajima, već odstupa od stvarnog vremena i kauzalnosti priče. Dolazi do slabljenja fabule ili do njezinog potpunog prekidanja, a događaji se vezuju asocijacijama ili promišljanjima glavnog lika (Šicel, 2005: 96). Kozarac je poput ostalih modernista shvatio da se književnost ne može svoditi samo na socijalnu ili nacionalnu funkciju, već dolazi do okrenutosti unutarnjim zakonitostima, izražavanju općeljudskih problema te brizi o estetskom doživljaju (Šicel, 2005: 8). Njegovi likovi prepušteni su sami sebi, ne nalaze se pod izravnim utjecajem okoline te dolazi do psihološkog razdora glavnih likova. Oni predstavljaju karaktere s naglašenim tendencijama koje se zapravo rađaju postupno unutar samog djela. Likovi nisu ostvareni, već su prepušteni vlastitim sudbinama te dobivaju slobodu u donošenju svojih odluka. Bitno je naglasiti i da se njihova razmišljanja temelje na sukobima iluzije i stvarnosti te sukobima zbilje i ideala (Šicel, 2005: 174). Ispunjeni su raznovrsnim emocijama koje se isprepliću, od samoće pa sve do ljudske samoostvarenosti, a njihovo duševno stanje otkriva se na dubljoj razini do koje treba doprijeti sam čitatelj. Još jedna od novina koju Josip Kozarac uvodi u svoja djela jest ocrtavanje ženskih likova na moderniji način. Naime, o ženama se u književnosti uvijek znalo manje nego o muškarcima, stoga se on odlučio posvetiti onome što je nedostajalo i nastojao je prikazati ženske likove ravnopravnima, čija je uloga dotad bila svojevrsna pomoć pri

ostvarivanju muških likova. Krešimir Nemeć navodi da su ga „(...) osobito zanimali ženski likovi. Tena, Mira Kodolićeva, Donna Ines ili Biser-Kata spadaju među najbolje analizirane ženske likove u hrvatskoj književnosti XIX. stoljeća“ (Nemeć, 1997:20). „Položaj žene u braku, moralna posrtanja, ženska psihologija, buđenje ženstva, veličanstvenost i prokletstvo ljepote – sve su to teme koje je Kozarac među prvima uveo u hrvatsku književnost.“ (Nemeć, 1997: 20) Stoga dolazi do potrebe da njegove žene dođu do faze osvješćivanja i približe se tipu moderne emancipirane žene koja postaje svjesna svojih potreba, odabira, ali i mogućnosti odlučivanja (Markasović, 2011: 74-75). Takva tematika zamijećena je i u *Miri Kodolićevoj*, ali i u *Opravi*. Ovakav pristup modernosti predstavlja i Katica Čorkalo koja napominje:

„Kozarćeve novele iz posljednjeg stvaralaćkog perioda, a pogotovo njegove crtice pokazuju kako mu proza postaje sadržajem meditativna i refleksivna, izražajno metaforićka i simbolićka, a u formalnom pogledu zgusnutija i kraća. Tako je smiono zakoraćio u epohu moderne. A svako novo, pa i današnje ćitanje Kozarca posvjedoćuje kako je, poput svih istinskih umjetnika, razmicao granice vremenski i prostorno ogranićenog na sjevremensko i univerzalno ljudsko.“ (Ćorkalo, 1988:71)

Svoje likove i njihova duševna stanja dodatno prikazuje kroz lirske elemente te njihovu emotivnost povezuje s motivima prirode. Kao što je već prethodno rećeno, Turgenjev mu je bio uzorom, zato mu i duguje osjećaj za atmosferu te lirski ugođaj, a karakteristićno melankolićno raspoloženje praćeno lirizacijom osjećća se u njegovim pripovijetkama pri koncipiranju likova, osobito žena (Nemeć, 1997: 19). Svim spomenutim elementima, Josip Kozarac se okrenuo modernizmu i oblikovanju modernistićke proze, a takvim konceptom zanemario je realizam te utro put hrvatskoj moderni, osobito svojim konstruktima ženskih likova.

3. Konstrukcija ženskih likova u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća

Među prvima sustavno analizirajući likove žena u povijesti hrvatske književnosti, Božidar Petrač u svom članku „Lik žene u hrvatskoj književnosti“ naglašava da „(...) se predodžba o ženi uglavnom temeljila na poimanju žene kao vjerne družice i majke, s druge pak kao nevjerne ljubavnice, prevrtljiva i promjenljiva stvorenja: u tim predodžbama, tipično muškim, žena se pokazuje kao ideal ili kao grijeh“ (Petrač, 1990: 349). Prema tome, iako se ženski likovi protežu kroz dugu prošlost književnih djela, imali su umanjenu ulogu u odnosu na muškarce. Takvo stanje je itekako zabilježeno i u devetnaestostoljetnoj književnosti kada su ženski likovi bili konstruirani kao tipovi koji su se provlačili iz djela u djelo i bili građeni na istim ili podudarnim značajkama.

Takvu situaciju zabilježila je Helena Sablić Tomić u svom članku „Ženski likovi s prijelaza stoljeća“ u kojemu napominje da se ženina jedina funkcija iscrpljivala u kućanskim i majčinskim poslovima, „(...) dok su sve njezine želje, razmišljanja, postupci ostali na razini pasivnog pristajanja na društvenu normu“ (Sablić Tomić, 2001: 112). Dakle, ona stvara svoju vlastitu podjelu utemeljenu na kategoriji realizirane osobnosti, a podjela izdvaja dva osnovna tipa, a to su: mitski tipovi i individualni tip (Sablić Tomić, 2001: 114). Također, bitno je napomenuti da se mitski tipovi dodatno dijele na arhetip žene, majke, udovice i arhetip ljubavnice.

S druge strane, Krešimir Nemeč u svojoj studiji „Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća“ tvrdi da su sliku žene u 19. stoljeću kreirali muškarci te da je upravo zbog toga slika žene „(...) jednostrana, simplificirana, puna stereotipa, a za ženski rod često i diskriminirajuća“ (Nemeč, 2003: 100). Kako bi pobliže objasnio sliku žene kroz devetnaestostoljetnu književnost, odlučio ih je podijeliti na četiri tipska lika, a to su: kućni anđeo/svetica ili progonjena nevinost, fatalna žena (*femme fatale*), produhovljena, boležljiva, krhka žena (*femme fragile*), produkt dekadentnog kulta ljepote krajem 19. i početkom 20. stoljeća i žena na putu prema samosvijesti, subverzivna žena koja raskida s patrijarhalnim, moralnim i klasnim ogradama (Nemeč, 2003: 100-101).

Sva četiri tipa ženskih likova prema podjeli Krešimira Nemeča u potpunosti su se udomaćila u interpretacijama hrvatske književnosti 19. stoljeća, jer su autori gradili likove

prema jednakim šablonama. Tako arhetipu supruge, majke, udovice prema podjeli Helene Sablić Tomić odgovara prvi prepoznatljivi tipski lik Krešimira Nemeca, a to je kućni anđeo, svetica ili drugim riječima progonjena nevinost. Ona napominje kako je njihova tjelesnost, ali i duhovnost podređena socijalnom i obiteljskom životu, a da smisao pronalaze u obavljanju kućanskih poslova, s tim da su određene i jakim kršćanskim svjetonazorom (Sablić Tomić, 2001: 115). Već sami naziv govori o kakvom tipu žene je riječ, a radi se o plahoj, poslušnoj ženi smještenoj unutar patrijarhata, koja nije imala pravo odlučivati ili za to i nije bila sposobna. „Posrijedi je idealizirana projekcija žene, tj produkt muške fantazije koja ženskom biću pripisuje osobine anđeoskog, svetog, netjelesnog, produhovljenog.“ (Nemec, 2003: 101) Takav tip žene bio je podvrgnut muškarcima i većinskim dijelom je njihova jedina uloga bila rađanje djece. Zapravo je riječ o „(...) ženskim likovima, posve izgubljenim i osuđenim na propast u sudaru sa surovim okolnostima i prilikama sredine“ (Petrač, 1990: 353). Okarakterizirane su izrazitom dobrotom, blagošću i nevinošću koja osim što je krasila njihov karakter, krasila je i njihovu pojavu. To su bile ljepotice koje su se udavale kao djevojčice predane svojim muževima bez privole. „Riječ je u pravilu o statičnim likovima, najčešće tek objektima nečije žudnje ili žrtvama spleta.“ (Nemec, 2003: 102) Karakterizira ih pretjerana stidljivost i nemogućnost suprotstavljanja. Upravo zato se drugim riječima i mogu nazvati progonjenom nevinošću, jer im nedostaje živosti, predstavljaju čistoću bez života i dobro koje odbija (Nemec, 2003: 102). S druge strane, u potpunoj opreci prema kućnom anđelu nalazi se fatalna žena, *femme fatale*. Božidar Petrač tvrdi da se: „Arhetip kobne žene oblikovao u svim literaturama, došavši do punog izražaja u razdoblju 19. stoljeća“ (Petrač, 1990: 353). Stoga su fatalne žene one koje u sebi nose određenu moć te imaju sposobnost upravljanja muškarcima, a čine i odraz njihove erotske fantazije (Petrač, 1990: 353). One su zavodnice koje su prikazane istančanom ljepotom, ali isto tako u sebi nose liniju zlobe. Predstavljene su čarobnom ljepotom, tajanstvenošću i kobnom privlačnošću, a kobnom upravo zato što je u toj privlačnosti sadržana opasnost, prijetnja, ali i agresivnost (Nemec, 2003: 102). Fatalne žene su sposobne, inteligente, ali i intelektualno nadarene. Imaju mogućnost upravljanja muškarcima u tolikoj mjeri da postaju stalnim ljubavnicama zbog kojih propadaju dugogodišnji brakovi. Samosvjesne su i u sebi nose određenu mogućnost za vladanjem, a uz to postepeno dolaze i do emancipiranosti. Nastoje se kretati u visokim društvenim krugovima, a njihova ljepota je toliko zanosna da muškarce ostavlja bez daha. Karakteristično je i njihovo povezivanje sa zmijama. Naime, takav smisao predstavlja poznati arhetip u književnosti, točnije ustaljeni i prepoznatljivi element. „Smisao takve metaforizacije nije teško dešifrirati: u kršćanskoj ikonografiji sotona se često pojavljuje u liku zmije, a zmija je ujedno i simbol

zavođenja na prvi grijeh.“ (Nemec, 2003: 104) Također, bitna odrednica je i nemogućnost stvaranja obitelji. Fatalne žene su kao ptice selice te nisu sposobne živjeti u braku, niti odgajati djecu. One bježe od obaveza te žude za samoćom. Njima samoća predstavlja duševni mir, a kao takve odbacuju pravila koja je nametao puritanski građanski moral i djeluju izvan konvencija koje je društvo tada pripisivalo ženi (Nemec, 2003: 104). Sljedeći tip žene koju Krešimir Nemec raspoznaje u devetanestostoljetnoj književnosti jest krhka, produhovljena, boležljiva žena, *femme fragile*. Ona predstavlja moderniju inačicu kućnog anđela, a karakteriziraju je: krhkost, nježnost, boležljivost, bezvoljnost i nedostatak životne energije (Nemec, 2003: 105). To je tip žene koja je prema svojim karakteristikama slična kućnom anđelu, no njezina krhkost i bezvoljnost je izraženija u odnosu na kućnog anđela. Naime, *femme fragile* karakterizira određena slabina koja je pridana njezinom karakteru, a uz to popraćena je bolešću. Sve krhke žene bolovale su od nečega, a to je najčešće bila tuberkuloza „(...) koja je u literaturi doživjela svoju estetizaciju“ (Nemec, 2003: 106). Takva žena je u potpunosti podređena muškarcu, a zbog svoje bolesti doživljava tragičan završetak. Zbog toga se njezina ljepota umanjuje, a njezina dobrota nestaje. Takve žene su za razliku od fatalnih bile bez ciljeva, a zbog oduzimanja slobode i tjelesnog zdravlja slijedi njihovo propadanje. Još od A. Šenoe i njegove *Branke* u hrvatskoj književnosti stvara se novi tip ženskog lika, a to je žena na putu prema samosvijesti. Takav tipski lik žene razvija se krajem 19. stoljeća, a „(...) pojavljivat će se kao razvijeni individualitet koji prije svega traži prostor slobode za svoj nesputan i svestran razvoj“ (Petrač, 1990: 349). Vlasta Markasović naglašava da je u Kozarčevom opusu nemoguće ne uočiti mnoštvo ženskih likova, odnosno: „Ženskim likovima je zaokupljen toliko da su u najpoznatijim njegovim pripovijetkama ujedno i glavni“ (Markasović, 1998: 33). On u svom opusu doživljava veliki pomak te progovara „(...) o ženama čija individualizirana pozicija u psihološkom pa potom i u socijalnom nizu narativnoga teksta govori u prilog odmaku od realističkoga razdoblja i pomak je prema strategijama modernističkoga oblikovanja lika“ (Sablić Tomić, 2001: 113). Njegovi ženski likovi traže i očekuju povjerenje i razumijevanje, one „(...) otkrivaju moć svoje volje i čija je potreba za punoćom življenja gotovo ibsenovska. Ne žele muškarčevo tutorstvo nego povjerenje“ (Markasović, 1998: 50).

Oba Kozarčeva ženska lika predstavljaju ženu na putu prema samosvijesti. „Takvi ženski likovi nisu patrijarhalne mučenice i pasivne promatračice vlastite sudbine, već aktivno sudjeluju u životu, samostalno ga oblikuju, iako često na vlastitu štetu.“ (Markasović, 1998: 44) Mira Kodolićeva i Jelena Vučetić preuzimaju stvar u svoje ruke te se nastoje odmaknuti

od patrijarhata unutar kojega su smještene. Obje su okarakterizirane dobrotom i naivnošću, no doživljavaju emocionalni raskol, zbog čega napuštaju patrijarhat i polaze za vlastitom slobodom. Mira doživljava preokret kada se po prvi put istinski zaljubljuje u Eugena pl. Vukovića te s njim zatrudni, nakon četiri godine bezuspješnog pokušavanja sa svojim mužem. U trudnoći, Mira ostaje sama te se odlučuje na život u laži. Odvjetnik Kodolić se radovao djetetu koje nije bilo njegovo, a Mirina potraga za samosvijesti je najviše izražena u onom trenutku kada ona prvi put čuje riječi svoga sina: „Sav moj na laži podignuti život štropoštao se do temelja, - a nije ga srušila ni bura, ni oluja, nego najnježniji vjetrić, što se pomisliti može, - *uništila ga prva rječ Vašega djeteta.*“ (Kozarac, 1997: 179)² Helena Sablić Tomić govori: „Mira Kodolićeva sofisticiraniji je oblik putene Tene“ (Sablić Tomić, 2001: 116). Laž koja je okupirala Mirin život predstavlja svojevrsan ožiljak, koji odgovara ulozi ožiljka u Kozarčevoj *Teni*, a predstavlja nekakvu posljedicu odbačenosti (Sablić Tomić, 2001: 116). Upravo zato, Miru Kodolićevu Helena Sablić Tomić smatra arhetipom ljubavnice, no u manjoj mjeri nego što je to bilo izraženo u Kozarčevoj *Teni* (Sablić Tomić, 2001: 116). Njezina požuda i nagon počinje se javljati u trenucima intelektualnih razgovora s Vukovićem. Njezin preljub lišava je uloge podređene žene, a kao što je već rečeno, samosvijest nastupa u trenucima kada počinje djelovati pokretački motiv ožiljka (Sablić Tomić, 2001: 117). Mira ne može više živjeti u laži te priznaje svu istinu, a slično čini i Jelena Vučetić u pripovijetci *Oprava*.³ Ona devet godina živi u laži, a pravo očinstvo svog sina nikada nije priznala. Suca Vučetića ta laž je toliko izjedala da je počeo psihički, ali i tjelesno propadati. No, Jelena Vučetić u tim trenucima dolazi do samosvijesti i njoj njegova smrt predstavlja novi početak. Helena Sablić Tomić uvodi individualni tip žene za koji govori da „(...) ukazuje na likove koji su nakon prepoznatog tjelesnoga 'drugoga' krenule i u realizaciju duhovno 'drugog' koje ih etiketira kao pojedince čija izražena suptilnost ne odustaje od potrebe za punom spoznajom koja relativizira mogućnost prebivanja smisla jedino u socijalnom prostoru“ (Sablić Tomić, 2001: 117). Takvi individualni tipovi ostvaruju se sami zbog sebe, a Jelena Vučetić i Mira Kodolićeva odgovarale bi individualnom podtipu, točnije psihološkom autsajderu. „Psihološki autsajderi realiziraju se u dubinskoj motivaciji koja im osigurava egzistenciju u prostoru koji ih ne zadovoljava u potpunosti.“ (Sablić Tomić 2001: 119) Oba lika ostvaruju se na dubinskoj psihološkoj razni, što je predstavljalo novinu u devetnaestostoljetnoj književnosti. Njihov emocionalni razvoj čini temelj pripovijetki, a razvoj njihova karaktera omogućava čitatelju

² Iz Mirinih pisama na kraju pripovijetke saznaje se da je njezino i Vukovićevo dijete Kodolića nazvalo tatom, stoga ona pada ničice pred svoje dijete i moli za oprost.

³ Jelena Vučetić zatajila je tuđe očinstvo nad svojim djetetom, a njezin muž Vučetić, otkrivši njezin grijeh isto dovodi sebe do smrti.

različitu percepciju. Takav model približava se modernističkoj koncepciji, jer one polaze za srećom, a ne za potrebom afirmacije u društvu (Sablić Tomić, 2001: 119). Mira Kodolićeva i Jelena Vučetić polaze od nevine i plahe žene koja se prepušta samoj sebi i koja prihvaća posljedice koje donose njezine odluke. Stoga se može zaključiti da su se žene počele oslobađati autsajderskoga položaja u društvu i nastojale probijati određene granice (Nemec, 2003: 106).

4. Modernistički postupci konstruiranja ženskih likova kod Josipa Kozarca

4.1. Mira Kodolićeva

Josip Kozarac „(...) odvratio je pogled i usredotočio ga na čovjeka, na duševna zbivanja u njemu“ (Čorkalo, 1988: 57). Prema Krešimiru Nemecu on se prepušta pisanju 'novela bez tendencije' koje zapravo čine suptilne analize na temu ljubavi, braka, ljubomore i nevjere (Nemec, 1997: 19). Među takve novele spada i *Mira Kodolićeva* koja predstavlja psihološku novelu nastalu u 90-im godinama, „kada je autor svoj pogled zaustavio na odnosima u bračnoj zajednici, među spolovima, među ljudima općenito, ispitujući intimu, unutrašnje svjetove svojih junaka, osobito junakinja, dramu i sudbinu čovjeka povezanog sa sudbinom drugog čovjeka“ (Čorkalo, 1988: 58).

Upravo zbog toga, potrebno je naglasiti važnost psihološke karakterizacije. Josip Kozarac piše psihološke pripovijetke unutar kojih smješta pojedince i njihove osobnosti, a izričito naglašava ženske likove koje prepušta slobodi u ostvarivanju njihovih ciljeva (Čorkalo, 1988: 58). Stvara likove koji nisu predstavnici staleža, već zasebni karakteri u čijem središtu se nalaze izrazi duševnih stanja. Nadalje, bitno je naglasiti razliku između lika i karaktera:

„(...) lik se uglavnom shvaća kao širi pojam, dok se karakter pripisuje samo ljudima i pretpostavlja se kako određena individualnost (...) tako i određena relativna stabilnost u promjenama (ako se lik radikalno mijenja u svakoj novoj situaciji te uvijek samo 'igra određene uloge' – kao u nekim modernističkim djelima – govori se o destrukciji karaktera“ (Solar, 2006: 138).

Karakter predstavlja zaokruženu individualnost koja je zabilježena i u oblikovanju Mire Kodolićeve pri čemu pomaže činjenica da se karakter kao takav rabi u etičkom smislu, ali i u psihološkom smislu „kao skup određenih psihičkih osobina, prije svega onih koje se odnose na emocionalne odnose, stavove i motivacije“ (Solar, 2006: 138). Josip Kozarac je Miru nastojao okarakterizirati kao ženu koja je doživjela psihički procvat. Točnije, „(...) autor stvara ozračje u kojem će biti moguće opravdati preobrazbu mlade žene: od nijemoga subjekta, tipičnoga ženskoga stanovnika patrijarhalne i malograđanske sredine do osobe koja

je u stanju artikulirati vlastite želje i potrebe“ (Liović i Pejčić, 2017: 181). Stoga, Katica Čorkalo naglašava:

„U noveli je prikazao sav složen proces probuđenja svoje junakinje. Od žene u čijoj je duši pustoš, nesvjesne sebe i svojih htijenja, preko nejasnih stanja nelagode i nedefiniranog nezadovoljstva sobom, Mira će evoluirati do spoznaje o svojoj vrijednosti po sebi, a ne po muškarcu uz kojega je vezana brakom.“ (Čorkalo, 1988: 64)

Pri početku pripovijetke ističe se njezina podređenost mužu, jer je poznavala jedino njegov svijet te se upravo unutar toga svijeta nastojala uklopiti:

„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 liepo 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 jačeg stabla.“ (Kozarac, 1997: 143)

Međutim, Mira je bila svjesna da nešto nije uredu i da joj nedostaje djelić koji bi ispunio njezin život. Osjećala je čežnju za nečim, što nije imala, ali nije znala gdje da to nešto pronađe: „Jest, dogodilo se, te se je kadgod nešto zbunilo u njoj; ona osjetila nešto u sebi, što joj je šaptalo, da nije posve sretna, da ima još nešto na svijetu slasti, koje se njoj tek u maglovitim obrisima, tek u nekom naslućivanju prikazuju...“ (Kozarac, 1997: 144) U trenucima spoznaje ljubavi, njezina duša počinje jenjati. Znala je da njezin muž ima ljubavnicu, no ta afera je za nju predstavljala svojevrsno oslobođenje. Kada saznaje za mužev preljub, ostaje nedirnutu tim događajem. Njezin karakter tada počinje rasti te shvaća težinu grijeha, ali ne čini nikakvu reakciju, jer je to nešto što je zapravo duboko u sebi priželjkivala: „Ona nije napram svome mužu osjećala one žarke ljubavi, pa zato se i nije radi njegove nevjere mogla u njoj poroditi ni ona zloba, ni ona teška bol, sa koje srce puca kao sa najvećega gubitka.“ (Kozarac, 1997: 158) U njoj je tada zavladao spoznaja. Jedino što je u tom trenutku htjela bio je Vuković i njegova blizina koja je u njoj poticala burne osjećaje: „Ona je zadrhtala pred tom mišlju, pred tom strahotom, - nu u istom času, kada se je počelo gibati u njoj čuvstvo pokajanja, u tom istom času pojavila se kao mjesec iza oblaka slika Vukovićeve, razasjav svojim svjetlom svaki kutić njene duše.“ (Kozarac, 1997: 158) Mira postupno osvješčuje sebe i svoje potrebe i emocionalno sazrijeva. Njezin karakter izgrađen je na tolstojevskom biblijskom motivu koji glasi: „Na tvojem grijehu rodio se moj“, a popraćena

je buđenjem emotivne svijesti, jednog ženstva i mišlju konačnog osvještenja ljudskog dostojanstva (Čorkalo, 1988: 63).

Psihološki i tjelesni razvoj budio se u njezinoj unutrašnjosti. Ona je sada spoznala ljubav i nije se htjela lišiti tog osjećaja: „Ona je osjećala, da je sreća u njoj i ništa si više preko te sreće želila nije; ona je osjetila prvi njen čar, pa sva opojena, nije mogla usredotočiti misli na nijedan predmet, već kao iskre na vignju miešala se njena čuvstva...” (Kozarac, 1997: 163)

No, njezino prepuštanje ljubavi dovelo ju je do svojevrsnoga pokajanja. Počinila je isto što i njezin muž, a to je bio preljub za koji je pokušala pronaći opravdanje. Taj preljub ju je izjedao, jer je tek u trenucima spoznaje vlastite trudnoće prvi put osjetila muževu naklonost. Njezino duševno stanje iskazano je epistolarnom formom u obliku pisama koja je Mira slala Vukoviću, a koja su uslijedila nakon njegova nenadanog odlaska. Zahvaljujući epistolarnoj formi novele *Oprava* i *Mira Kodolićeva* djelomice su napisane u prvom licu (Čorkalo, 1988: 69). I suvremeni su novelisti često birali takav oblik pripovijedanja kako bi omogućili sužavanje vidokruga na osobni doživljaj, stvaranje dojma neposrednosti pripovijedanja, ali i posebnih stilističkih postupaka (Flaker, 1983: 447). Iako je epistolarna forma kao postupak reprezentativna za romantizam, pojavljuje se u modernizmu kako bi čitatelja približila reprezentaciji duševnog stanja lika. Kao takva pojavljuje se u *Miri Kodolićevoj* tek na kraju djela, u posljednjih nekoliko poglavlja. „Nizovi pisama autora-junaka, bez ikakve intervencije autora-pripovjedača, potpuno rastvaraju stanje odnosa između: Mire i Vukovića, Emilije i Vukovića, Emilijinog oca i Vukovića, i konačno, Vukovića i Mire.“ (Kozarac, 1997: 68) Tako epistolarna forma unutar *Mire Kodolićeve* preuzima ulogu iskazivanja osjećajnosti. Mira u tim pismima Vukoviću povjerava svoje najdublje misli, no odgovor nikad nije dobila. Priznaje mu da njezin muž za nju više ne postoji: „Ja više ne stremim pred mojim suprugom: meni je sada svejedno, je li on uzrokom ovoj mojoj smrtnoj pogibelji, ili koji drugi mužkarac, ja vas sve smatram za ubojice, i od svakoga tražim smilovanja.“ (Kozarac, 1997: 175) Osim što svog muža nije gledala istim očima, ona postaje svjesna Vukovićeva napuštanja te ne skriva ljutnju i razočaranje. Razočarana neuzvraćenom ljubavlju, pokušava odbaciti emocije koje je i dalje gajila prema njemu: „Ja sam Vas zatajala pred mojim mužem onda, kada sam prema novomu biću osjetila veću ljubav, nego napram Vama, koji mene nikad niste ljubili.“ (Kozarac, 1997: 177) Također, bitno je naglasiti da je Mirina ljubav prema djetetu veća od bilo koje druge, jer iako je Kozarac oblikovanjem njezinog karaktera izgradio tip samosvjesne, emancipirane žene, njezina individualizacija ne ide preko granica tradicionalnog konstrukta majčinstva koji je prihvatljiv kao konačni smisao ženske egzistencije.

Na samom koncu, Mirina laž je izašla na vidjelo. Njezino dijete Kodolića je nazvalo svojim ocem što Mira nije mogla podnijeti. Doživjela je psihički krah koji ju je doveo do napuštanja Kodolića i preuzimanja svoga života u vlastite ruke:

„Ja sam pala na koljena pred moje diete, ja sam ga u suzah cjelivala, ja sam ga kao Boga molila, da mi oprost, što sam ga prevarila, što sam otela i njemu i sebi trenutak sreće, koji je jedan jedini u životu. Ako se taj čas još nadomjestiti može, - a Vi ga nadomjestite; ako se ona laž iz ustiju Vašega djeteta još izbrisati daje, a Vi ju – brišite.“ (Kozarac, 1997: 179)

Još jedan važan postupak kojim se pristupa Mirinom oblikovanju jest lirizacija. Ivo Frangeš Kozarca naziva pjesnikom prirode i potisnutih žena, ali ujedno i pjesnikom slobodno izražene ljubavi i topline prohujalih oblika života (Frangeš, 1975: 426). Naravno, uz Frangeša to je primijetio i Dubravko Jelčić koji govori: „Ne može se reći da u Kozarčevu opusu nema poezije, kad je on bio pjesnik prirode. Od svih realista Kozarac je bio najviše i najtješnje vezan uz nju.“ (Jelčić, 1988: 21)

Pišući svoje pripovijetke krajem 19. stoljeća, Josip Kozarac oblikuje svoje likove prema vlastitoj koncepciji spoznaje prirode te prožimajući svoju pripovjednu prozu izrazitim lirizmom. Lirizam bi značio povezanost s atmosferom, trenutak romantičke subjektivnosti, intimnog zanosa, izraz osjećajnosti iz kojeg izbija nekakva umjetnička slika (*Rečnik književnih termina*, 1986: 399). Takve je elemente Josip Kozarac unio i u pripovijetku *Mira Kodolićeva*. Naime, lirske odlomke možemo pronaći u onim trenucima kada se Mira upoznaje s Eugenom pl. Vukovićem te se tada u njoj budi ljubavni nagon koji nikada nije osjetila. Osim što ju je postupno upoznavao s književnošću, Eugen pl. Vuković upoznao ju je i s pjesništvom:

„Teške noći, teške misli,

Što mi mlado srce more:

Čini mi se nigda, ne ću

Dočekati rujne zore...“ (Kozarac, 1997:154)

Stihovima se pobuđuje ljubav između Mire Kodolićeve i Eugena pl. Vukovića. Osim što ju upoznaje s Turgenjevom, Pečorinom i Shakespeareom, upoznaje ju i s reprezentacijom duševnih stanja preko poezije. Eugen posvećuje Miri ove stihove, a ona ih shvaća kao dodir ljubavi sanjajući ih noću. Postaje zaokupljena, a ljubav sve više raste. Mira počinje osjećati

nešto što do tada nije poznavala: „Nu ona nije poput Vukovića osjećala samo ljepotu, nego i svu bol tih stihova; ona nije sladko spavala kao do sada, nego cijele noći bulaznila: - Teške noći, teške misli...“ (Kozarac, 1997: 155) Počinje osjećati promjene u svojoj unutrašnjosti koje su nastupile nekakvim burkanjem emocija. Josipu Kozarcu su lirski elementi poslužili i za reprezentaciju duševnog stanja lika, što je uočljivo i u ovoj situaciji u kojoj Mira ne želi prestati slušati Vukovićev glas i želi da taj trenutak potraje: „Njezine nježne, duboke duše dojmala se glasba silovito, porazno, odjekujući strokanom jekom u njenoj nutrinji.“ (Kozarac, 1997: 154) Osim toga, zastupljena je i reprezentacija njezinog duševnog stanja prije nego što je iskusila ljubav i strast. Također, njezino unutrašnje stanje metaforizira se motivima iz prirode:

„Jest, dogodilo se, te se je kadgod nešto uzbunilo u njoj; ona osjetila nešto u sebi, što joj je šaptalo, da nije posve sretna, da ima još na svijetu slasti, koje se njoj tek u maglovitim obrisima, tek u nekom naslućivanju prikazuju, - ali to su bili samo prolazni časovi, to su bili udarci sitnih kamečaka, koji su samo poljepšavali snivajući pučinu gladkog jezera. Njena duša bila je još vedra poljana sa niskom, mekom travom i mahovinom, na kojoj ništa nije svoga traga ostavljalo.“
(Kozarac, 1997: 144)

Uvođenjem lirskih proznih odlomaka Kozarac čitatelju približava duševno stanje lika prikazujući njegove misli, asocijacije i najdublje osjećaje, što vidimo upravo u tvorbi lika Mire Kodolićeve:

„Da, ja bih ju i pregorjela tu ranu ljutu, jer meni nije teško trpiti, jer sam tomu navikla; za mene skoro ni ne ima slađeg čuvstva do skrušenosti... Ja sam se do sada uvijek smatrala preveć sretnom, i uvijek sam se bojala, da će kad bilo na mene nesreća nahrupiti. Je li sada ta nesreća pred kojom sam uvijek drhtala? Ja ne znam, samo to osjećam...“ (Kozarac, 1997: 170)

Uvođenje lirskih elemenata i svođenje lika na unutrašnjost pomoću iskazivanja misli, asocijacija i refleksija, dovodi i do novog pristupa koncipiranju fabule. Naime, fabula se odmiče od uzora koje je nametnula tradicionalna realistička proza te se približava smještanju osjećajnosti likova u samo središte. Tako su Mirine misli smještene u prvi plan, a iznesene psihonaracijom. No iako se poseže za psihonaracijom, svijest lika iznosi se kroz perspektivu pripovjedača u trećem licu:

„Ona nije mislila, da je ljubav takovo okrutno čuvstvo, čuvstvo, koje je nemilosrdno tjeralo sliku muža njenoga iz cieloga joj bića – ona s njime sjedi, govori, jede, - a ipak ona njega ne vidi, ne čuje, ne razumije; on je za nju nekakav nihilum, nekakova izpraznost. Ona je zadrhtala pred tom pomišlju, pred tom strahotom, - nu u istom času, kada se je počelo gibati u njoj čuvstvo pokajanja, u tom istom času pojavila se kao mjesec iza oblaka slika Vukovićeve, razasjav svojim svjetlom svaki kutić njene duše.“ (Kozarac, 1997: 158)

Njezina misao postepeno se razvija zahvaljujući boljem upoznavanju Eugena pl. Vukovića, a refleksije su iznesene psihonaracijom:

„Ona je osjećala, da je sreća u njoj i ništa si više preko te sreće želila nije; ona je osjetila prvi njen čar, pa sva opojena, nije mogla usredotočiti svoje misli na nijedan predmet, već kao iskre na vignju miešala se njena čuvstva: tek da se jedno porodilo, odmah je i izčezlo, a mjesto njega doletilo drugo – gubeć se i rađajući se u istom času...“ (Kozarac, 1997: 163)

Kada je riječ o fabuli koja se oblikuje unutar modernizma, Milivoj Solar navodi: „Pripovjedač se u takvoj prozi tako reći uvlači u svijest pojedinca, a pripovijedanje, koje postaje iznošenje svega zapaženog, napušta sve konvencije izraza, konvencije koje olakšavaju razumijevanje, odbacujući čak i pravila gramatičke korektnosti, odnosno interpunkcije.“ (Solar, 1974: 234) Dakle, u središtu fabule nalaze se Mirina promišljanja koja variraju od nesretne ljubavi do ljubavnog žara, a zahvaljujući postupku psihonaracije čitatelj ima pristup najdubljim emocijama. Uz to, fabula se usredotočuje na duševno stanje lika oslanjajući se pritom i na pripovijedanje u prvom licu. Ono je najčešće oblikovano unutar unutarnjeg monologa, kako bi se naglasile subjektivne misli likova: „Hoćete li me izsmjehivati? Molim vas nekate, ta ja sam vaše djelo. Hoćete li pročitati ta moja pisma? Pročitajte ih, molim vas, meni će lakše biti, kada budete i vi znali, što se u mojoj duši giba.“ (Kozarac, 1997: 168) Važna sastavnica modernističkog pripovijedanja je i odnos fabule i subjektivnog vremena koje Solar definira na sljedeći način:

„Tekst više ne priznaje ni razvijanje fabule u vremenu (jer ne priznaje ni objektivno vrijeme, nego samo subjektivnu predodžbu vremena), ni relativnu objektivnost pripovijedanja (jer se pripovjedačeva perspektiva mijenja od slučaja do slučaja, od lika do lika i od situacije do situacije bez ikakve osnove koja bi mogla omogućiti barem neki nagovještaj 'prave perspektive'.“ (Solar, 1974: 234)

Iako je Kozarčeva fabula i dalje izgrađena na uzročno-posljedičnim vezama, Krešimir Nemeć iznosi da njegove pripovijetke „(...) zanemaruju fabulu i predmetni sloj i tematiziraju duševna raspoloženja i emocije glavnih likova“ (Nemeć, 1997: 21). „*Mira Kodolićeva* je uz *Opravu* najkompleksnija i kompozicijski najbrižljivije građena novela ove stvaralačke faze.“ (Čorkalo, 1988:63). U *Miri Kodolićevoj* vrijeme priče je subjektivno pa se u građi kompozicije može zamijetiti njezina razvučenost i nedinamičnost (Čorkalo, 1988: 66). Takva kompozicija postignuta je uvođenjem postupka retrospekcije ili analepse. Analepsa se temelji na naknadnom pripovijedanju događaja koji se zbio prije događaja o kojemu se upravo pripovijedalo (Grdešić, 2015: 40). U tekstu je zabilježena kada se Kodolić zaokuplja svojim mislima i prisjeća se svoje prve ljubavi: „ – Da, ja sam ljubio tako u mojoj sedamnaestoj godini! Sav moj život, sve moje biće bilo je pretočeno u mojim očima, a te oči nису se mogle maknuti s njenoga lica...“ (Kozarac, 1997: 158)

Također, bitno je naglasiti da se Josip Kozarac okupirao samo Mirinom unutrašnjošću, a u skladu s tim je „(...) suzio pozornicu kojom se kreću njegovi junaci uglavnom na interijer, prostore stanovanja, da bi ih lakše mogao rastvoriti i promotriti iznutra, zaviriti im u dušu“ (Čorkalo, 1988: 68). Mira se odlučuje prepustiti tom novom neotkrivenom osjećaju u sebi te čini isto što i njezin muž, čini prevaru. Nakon iskustva ljubavi, Mira osjeti i njezin gubitak, odnosno neuzvraćanje osjećaja. Iako je Mira čeznula za Vukovićem, on je napušta te odlazi bez ikakvog objašnjenja. Spoznaje nove osjećaje, a to su ljutnja, bijes i razočaranje te se prepušta životu u laži. Drugim riječima, snažno individualno iskustvo ljubavi i razočaranja promijenilo je protagonistkinju i usmjerilo je putem donošenja individualnih odluka, neusklađenih s normama sredine.

Osim što je sfera Kozarčeve fabule postavljena u središte oblikovanja Mirinih asocijacija, misli i refleksija, on se posvetio i drugim postupcima kojima je oblikovao njezinu modernističku pojavnost. Josip Kozarac se u pripovijetci služio elementima intertekstualnosti kako bi dodatno istaknuo Mirin karakter i njezin intelektualni razvoj, a to je omogućio kroz lirizaciju, aluzije i reminiscencije. Pojam intertekstualnosti uvodi J. Kristeva 60-ih godina kako bi obilježila komunikaciju, križanje iskaza koji potječu iz različitih tekstova (Biti, 1997: 154). Zdenko Lešić navodi da intertekstualnost obilježava svjesno nastojanje da se 'tuđim riječima' (citatima, reminiscencijama i aluzijama) rekreira atmosfera koja karakterizira neka poznata književna djela, ili postupak parodiranja njihova stila (Lešić, 2008: 424).

Lik Eugena pl. Vukovića u *Miri Kodolićevoj* upoznaje Miru s ondašnjim najvažnijim uzorima u svjetskoj književnosti pa nabranje tih autora možemo iščitati kao niz intertekstualnih reminiscencija i aluzija: „On je nakon prvoga posjeta postao malne svakdanji gost; među ostalim knjigama doneo joj on sjajno ilustriranog Šekspira, te joj svom milinom svoje rječitosti tumačio Otela, Hamleta, Romea i Juliju.“ (Kozarac, 1997: 145) Te su reminiscencije važan dio konstrukta Mire Kodolićeve, jer se ona razvija prema tipu žene na putu prema samosvijesti upravo razvojem intelekta koji joj pruža književnost. Dakle, osim individualnog iskustva ljubavi i ljubavnog razočaranja, književni tekstovi su drugi bitan poticaj modernističke konceptualizacije ovoga ženskoga lika. Prije susreta s književnošću, Mira je bila samo naivna, neobrazovana, podređena žena svog muža koja je znala izreći dvije rečenice na njemačkom jeziku, jer ju je on tako naučio: „– Nije – reče ona smetena, ne razumijevajuć njegovih rieči – koga god sam pitala, svatko mi samo kaže, da se zove 'Der Mohr von Vending', ali što to znači, toga ne znam.“ (Kozarac, 1997: 141) Razvija se od žene koja nije znala koja slika se nalazi na zidu njezine kuće do žene koja uživa u europskim književnim postignućima: „On je nakon prvoga posjeta postao malne svakdanji gost; među ostalim knjigama doneo joj on sjajno ilustriranog Šekspira, te joj svom milinom svoje rječitosti tumačio Otela, Hamleta, Romea i Juliju.“ (Kozarac, 1997: 145) Postupkom intertekstualnosti književnost se prikazuje kao vanjski poticaj Mirina unutrašnjeg razvoja koji joj otkriva nove životne mogućnosti i perspektive. Osim toga, ona uz književnost upoznaje i Vukovića te kroz književne uzore upoznaje i njegov karakter. Ta nova zanimacija otvorila joj je nove puteve, a njezina zainteresiranost dolazila je do sve višeg stupanja: „Kada je pročitala neke Turgenjevljeve, Tolstojeve i Daudetove pripoviesti, zapita ona Vukovića: - Molim vas, je li se to uistinu dogodilo? Ja ne mogu vjerovati, da je to tek izmišljeno! Sirota Liza, zaslužila je ljepšu sreću... Ali ipak, ja joj zaviđam...“ (Kozarac, 1997: 146) Njezina čitateljska svijest budila se sve više, a i sama je priznala da do poznanstva s Vukovićem nije pročitala nijednu knjigu do kraja:

„ – Tako, – čitala sam samo do trećine, ili do polovice, – pa onda preskočiv sve ostalo, odmah konac, pa sam ipak sve znala; ali kod tih ruskih novela nije se tako dalo. Ja sam doduše i tu pogledavala na konac, ali sam ipak vraćala tamo gdje prestadoh, čitajući pobožno sve do konca kao molitvu...“ (Kozarac, 1997: 146)

Dakle, „intertekstualnost je u širem smislu bitna ovisnost tekstova jednih o drugima“ (Solar, 2006: 128). Književni tekstovi povezani su u tolikoj mjeri da međusobno utječu jedni

na druge. Intertekstualnost je nadovezivanje jednih djela na druga, a unutar teksta mogu biti ukomponirani pomoću citata, parafrazi, travestije ili čak parodije (Solar, 2006: 128). Uvođenjem intertekstualnosti, Josip Kozarac ističe Mirin intelektualni razvoj prema obrazovanoj, emancipiranoj ženi koja osobni poticaj pronalazi u književnosti. Za nju književnost, uz iskustvo ljubavi i ljubavnog razočaranja, predstavlja otkriće pomoću kojega se oslobađa životnih okova. Tako se odmiče od muževa utjecaja koji je bio negativan za njezin razvoj. Stoga, njezin karakter doživljava intelektualni procvat u trenucima kada po prvi put spoznaje i ljubav.

Još jedan od postupaka konstruiranja Mirina karaktera unutar pripovijetke jest unutarnji monolog. On približava čitatelju duševno i misaono stanje lika, a prema mišljenju Milivoja Solara unutarnji monolog je uveden kako bi se mogao pratiti tijek struje svijesti i prolaziti kroz psihološki razvoj likova i njihovih osobnosti:

„Zamisao je pri tome potaknuta shvaćanjem da se prozno književno djelo može oblikovati poput monologa koji prati tzv. struju svijesti, što će reći tijekom slike, misli i primisli koje prolaze pripovjedačevom svijesću bez sudjelovanja naknadnih prilagodbi bilo kakvim književnim konvencijama.“ (Solar, 2006: 193)

Također, unutar moderne proze nastupa unutarnji monolog.

„Dok je termin 'unutarnji monolog' snažno vezan uz modernizam te upućuje na pogrešan stav da prije Uliksa nije bilo izravnog navođenja misli lika, termin 'citirani (unutarnji) monolog' podsjeća na to da je riječ o tehnici koja ima dugu književnopovijesnu tradiciju...“ (Grdešić, 2015: 161)

Stoga je citirani unutarnji monolog pripovjedna tehnika za prikaz svijesti analogan upravnom govoru, a zapisan u prvom licu jednine i najčešće u prezentu (Grdešić, 2015: 172). Do izražaja dolazi i pripovijedani monolog koji se ne ostvaruje u prvom licu, a nalazi se 'između' psihonaracije i citiranog unutarnjeg monologa (Grdešić, 2015: 183). Misli lika zabilježene su u trećem licu, ali izostaju glagoli mišljenja i osjećanja kao što je to bilo zastupljeno u psihonaraciji (Grdešić, 2015: 183). Također, kao u monologu dominira način izražavanja lika, odnosno, pripovijedani monolog najlakše je prepoznati po čestim upitnim i uskličnim rečenicama koje ukazuju na junakove povišene emocije (Cohn, 1984: 100). To bi značilo da pripovjedač u potpunosti ulazi u unutrašnjost svojih likova te zadržava osobitosti njihovih misli i percepcija. On se toliko poistovjećuje sa samim likom da u potpunosti postaje

nemoguće odvojiti pripovjedačev glas od samoga lika. Preuzima njegov stil govora i način izražavanja, mimiku i geste, ali i sve ono što čini sastavi dio govornog izražavanja. U prvom dijelu sljedećeg citata autor koristi pripovijedani monolog, dok dio u polunavodnicima predstavlja njezin zamišljen dijalog s Vukovićem i možemo ga shvatiti kao dio citiranog unutarnjeg monologa: „Ona nije znala što da mu reče, ona je samo osjećala, da bi mu najvolila kazati: 'Sviraj što god hoćeš, moja duša utapa se u svakom tvom pogledu, u svakoj tvojoj rieči.'“ (Kozarac, 1997: 253) Dakle, citiranim unutarnjim monologom kao i onime koji nije citiran, iznosi se Mirino duševno raspoloženje:

„A bozi, gdje su bozi? Za nevolju ih samo ljudski stvori um! I meni nehotice došlo pitanje: nije li sav taj naš život samo za nevolju?! Meni se sve čini, da smo mi ljudi sviet u svietu: ako smo veseli, da smo sami po sebi veseli, ako patimo sami smo si tu muku zadali: A ja sam do sada mislila: ako je ostalomu svietu liepo, i meni je liepo; nu sada vidim, da je to obratno...Iz mog žara ti si svjetlo Božje!...“ (Kozarac, 1997: 170)

Unutrašnji monolog je najčešće zapisan u prvom licu, no bitno je naglasiti da se perspektiva lika može izraziti i kroz pripovjedača u trećem licu. U tim trenucima Mirino duševno stanje zabilježeno je kroz pripovijedanje u trećem licu, jer pripovjedač zauzima njezinu perspektivu odnosno nailazimo na primjer unutrašnje fokalizacije pripovijedanja:

„I tako osta dubina njene duše njemu neodkrivena, - a ona sama došla je napokon do krivoga zaključka, da je njezina tančina i nježnost potrebna suvišnost, neka mana njene sobstvenosti, te je napokon i sama nastojala, da ju u razvoju njenom još zatomi i uguši, što joj uostalom nije nikako pošlo za rukom.“ (Kozarac, 1997: 156)

Također, tehnikom citiranog unutarnjeg monologa, autor se koristi i u onim trenucima kada se u protagonistkinji budi novi i nepoznati osjećaj, a radi se o ljubavi: „Je li to ljubav? pitala je samu sebe. 'Zar je to ono božansko pojavljenje o kojem se toliko govori, o kojem se toliko umuje, koje toliko pjesnici opievaju?'“ (Kozarac, 1997: 158) U prvim dodirima s ljubavlju, Mira nije znala što učiniti. U njoj se budio osjećaj za koji nije ni znala da postoji, no postepeno se prepuštala tom istom osjećaju. Željela je više, željela je okusiti to što joj se nudilo, no nije bila sigurna smije li to učiniti:

„Je li to grijeh što sam ja trebala ljubavi, a kod njega je niasam našla? Moja duša čezla je za ljubavlju, a ne za ljubavnikom. Ja sam istom sada uvidila, da ja moga muža niasam nikada ljubila; jest ja sam ga ljubila počtenjem, zahvalnošću, dušom, - ali srcem niasam ga ljubila nikada; moje srce bilo je još djevičansko, jer onaj grijeh nije mogao mene okaljati, jer me je zatekao u besvjestici: i bez moje volje i bez moga znanja, a tko nije čvrstom voljom išao za tim, da počini grijeh, taj nije niti sgriješio.“ (Kozarac, 1997: 169)

Ljubav koja pokreće duševna zbivanja u Kozarčevim junacima, uz to je i moćni činitelj izgradnje ličnosti, pokretač potresa i svih promjena unutar čovjeka, ali i uzročnik preobrazbe čitavog bića (Čorkalo, 1988: 63). S obzirom na to, Miru je njezina tajna počela izjedati. Bila je svjesna svoje odluke koju je učinila zbog ljubavi, no njezina duša je polako počela patiti: „Ja sam na sve bila više spremna, samo ne na ljubav mogega muža. S jedne strane njegova nježnost napram meni, a s druge strane ona tajna, koja me izgriza. Ima li uobće veće prevare, većega grieha na svijetu, negoli ovaj, u kojem ja sada živim?“ (Kozarac, 1997: 172) Iako je svjesna svojega grijeha, uviđa da bez ljubavi ne može živjeti. Nakon Vukovićevog odlaska, unutarnjim monologom u pismima iznesene su Mirine misli u kojima zapisuje sve ono što je pogađalo njezinu dušu:

„Je li to tako i sa duševnom brazgotinom? Samo ja ne znam što je onda gorije, - jer ma kako brazgotina zacielila, znamen rane ipak ostaje, ne dajuć se ničim izbrisati. A kažu, da ima i takovih rana, koje zacijeljene i zaboravljene, u stanovito vrijeme opet se pojave. To je ono, pred čime ja sada strepim; tobože, sve je prošlo, a najedanput evo ti one rugobe nenadano opet na vidik!...“ (Kozarac, 1997: 172-173)

Tek nakon njegovog odlaska uvidjela je da je ljubav sastavni dio života bez kojega se ne može: „Ja uviđam, da ona navika na jednu osobu kroz toliko vrijeme, nije mrtva stvar, koju možeš odtisnuti od sebe, kad hoćeš, nego da je to nešto bez česa mi obstati ne možemo kao bez kojega našega uda.“ (Kozarac, 1997: 176) Takvom spoznajom Mira se upušta u stanje spokoja i mira koji joj je omogućio da spozna samu sebe i izgradi svoj karakter. Odlučuje svoj život izgraditi samostalno, a osjećaji koji su se do tih posljednjih trenutaka budili u njoj, sad joj pružaju osjećaj stabilnosti i mirnoću duše: „Moju dušu ne muti ništa više, niti sreća, niti nesreća, dapače i onaj strah pred pogibelju, kojoj u susret idem, i on sve pomalo popušta, - on

je izčeznuo pred nježnošću mogega supruga. Meni se sad čini da je onaj bezsvjestni čas meni moju staru sreću povratio.“ (Kozarac, 1977: 176)

U svim navedenim odlomcima prati se Mirino duševno stanje izrečeno prvim licem, a do izražaja jasno dolazi njezin psihološki razvoj. Naime, Mira polazi od žene sklone upravljanju svog muža, do žene koja spoznaje ljubav i uzima život u svoje ruke (Čorkalo, 1988: 62). Sukladno s tim, bitno je naglasiti da „(...) Kozarac voli snažne ličnosti, jake individualnosti, tjelesno i duhovno nadmoćne“ (Čorkalo, 1988: 62).

Prema tome, Helena Sablić Tomić naglašava razvoj modernističkog oblikovanja žene:

„Ženski likovi koji su osvijestili vlastitu tjelesnost, koji uživaju u njoj, koji se nastoje samorealizirati bez obzira na konvencije sociokulturne prirode sve više najavljuju modernistički tip svjesne žene spremne preuzeti odgovornost za posljedice vlastitih frustracija i postupaka.“ (Sablić Tomić, 2001: 119)

Dakle, radnja pripovijetke izgrađena je na dilemi: treba li žena ostati u nezadovoljnom braku ili poštovati svoju vlastitu sreću, a Kozarac to pitanje nastoji razriješiti na darvinistički način (Čorkalo, 1988: 64). To bi značilo da je Josip Kozarac Miri omogućio ljubav, ali i preljub, odnosno: „Ljubav daje pravo ženi i na 'grijež' preljube i na materinstvo“ (Čorkalo, 1988: 65).

4.2. Jelena Vučetić

Početak dezintegracije realizma, točnije nastupanje modernizma zabilježeno je već u samom podnaslovu pripovijetke *Oprava* koji glasi: 'Psihološka studija' (Kozarac, 1997: 216). Time se može pretpostaviti da je Josip Kozarac odmah na samom početku žanrovski odredio svoj tekst. Miroslav Šicel navodi da samim spominjanjem Darwina „(...) Kozarac želi pisati naturalističku novelu u kojoj bi težište bilo na analizi karaktera svog junaka, što je već dobra naznaka puta prema defabularizaciji novelističke strukture“ (Šicel, 1990: 56). On nudi potpuno jednostavnu fabulu u čije težište postavlja karakter suca Vučetića koji svojoj ženi šalje skrivenu poruku i haljinu kojoj se veselio. Ta haljina dovodi do raspada njihovog braka, bez ikakve namjere da se to dogodi. Sama fabula ispričana je na temelju Vučetićeve duševnog stanja, a autor se usredotočuje na studiju ljubomore.

Psihološki razvoj Jelene Vučetić važan je dio zapleta. Helena Sablić Tomić naglašava da se Kozarčevi psihološki autsajderi realiziraju „u dubinskoj motivaciji koja im osigurava egzistenciju u prostoru koji ih ne zadovoljava u potpunosti“ (Sablić Tomić, 2001: 119). Kroz takvu dubinsku motivaciju prolazila je i Jelena Vučetić koja je svoj život zasnovala na devetogodišnjoj laži, a na samom početku djela nastupa situacija koja je proizvela zaplet te dovela do kulminacije. Naime, radnja pripovijetke započinje Vučetićevim boravkom u gleichenberškoj bolnici, a bolovao je od tuberkuloze. Sudac Vučetić se u obliku pisma obraća svojoj ženi Jeleni Vučetić te joj poručuje da joj je morao pisati, ali da ne želi pretjerati u velikom broju riječi. Kozarac, kao i u *Miri Kodolićevoj* poseže za epistolarnom formom kako bi oblikovao Vučetićeve misli. Tim pismom uvodi nas u kompleksnu problematiku novele koji djeluje „(...) kao inicijalna ekspozicija dramatičnog čvora konflikta spletenog oko pitanja vjernosti supruge i očinstva glavnog junaka“ (Čorkalo, 1988: 69). Ne sluteći što je učinio, u Vučetiću se stvara lavina emocija koja na koncu dovodi do njegove tjelesne i psihičke propasti. Motiv oprave iščitavamo kao lajtmotiv cjelokupne pripovijetke jer je riječ o ponavljajućem motivu na kome se temelji značenje teksta. On bi predstavljao osnovni pojam u djelu koji se ponavlja i stvara svoje temeljno značenje. Lajtmotivi služe kao simbolički nagovještaj osobina, točnije karaktera ili njegove sudbine, a izrazito se kao pojam isticao u modernizmu (Solar, 2006: 169). Naslućuje se da je lajtmotiv oprave potaknuo razvoj fabule i stvorio raskol između likova.

Ne dobivši ženin odgovor na poslani dar, u Vučetiću se bude brojne nedoumice, a glavna postaje sumnja u očinstvo nad vlastitim sinom zbog uočavanja nekih novih Dušanovih sposobnosti koje on, ali ni nitko iz njegove obitelji nije imao. Vučetić dolazi do zaključka o ženinoj prevari koja je nastupila prije devet godina, kada je bio odsutan i brigu o svojoj ženi povjerio tajniku Bariću. Uz pomoć lajtmotiva oprave otkriva se Jelenin zatajen grijeh. Oprava je poslužila kao pokretač razotkrivanja odnosa između dvoje supružnika, a ujedno i Jelenina duševnog stanja:

„(...) konac njegovoga nepojmivoga mu raspoloženja hvatao za tu opravu i za ono nešto neprozirnoga, što se krije iza te oprave; ono nešto nevidivoga, što je prouzročila ta oprava u njegovoj, - a ako se ne vara i u njezinoj duši; ono nešto, što mu ne da, da ju zapita: kako ti se dopada oprava; ono nešto, što nju prieči, pa ne može da kaže: oh! kako si me iznenadio i razveselio; ono nešto, što on još nijednim svojim ćutilom nije kadar definirati, a kao da već osjeća gorčinu toga nečesa...“ (Kozarac, 1997: 221-222)

Pri samom početku djela, Jelena nije htjela spominjati opravu, jer je zbog ceduljice pomislila da ju je poslao biološki otac njezinog djeteta, tajnik Barić: „O opravi ne spominje žena još nikad ništa, a to njezino tajanje utvrđivalo ga je, da ono nešto, što je već prvi dan iza povratka oćutio i opazio, nije nikakva pričina, nikakova zabluda njegovih čuvstava, nego da jest nešto, što uistinu postoji.“ (Kozarac, 1997: 223) Vučetićeve misli razvijale su se sve više, a njegovo tijelo je propadalo sve dublje. Pretjeranim razmišljanjem doveo se do smrtne postelje, a Jelena Vučetić je tek tada samoj sebi priznala istinu koju je za to vrijeme skrivala. Iako nije izgovorila istinu, Vučetić je iz njezinog pogleda sve iščitao:

„I dok je ona tražila njegovo oprostjenje, on je njoj već davno oprostio; on je požudno gledao u njezine sretne, blažene oči, koje ga devet godina njesu takvom milinom gledale; i dok ju je tako motrio i ćutio onaj sladki preporođaj i svoj i njezine duše, zacakliše mu se do sada suhe, goruće oči suzama, i on morade zaplakati sjetiv se na ono: 'Spasi me, ne daj, da umrem!'“ (Kozarac, 1997: 238)

Lajtmotiv oprave upotrijebljen je još jednom u posljednjim trenucima pripovijetke kada Vučetić izgovara svoje posljednje riječi i želi vidjeti Jelenu u opravi još jednom, prije nego što zatvori oči: „ – Onu koju sam ti naručio iz Gleichenberga; hajde, obuci je, da te vidim u njoj.“ (Kozarac, 1997: 239)

Tijek fabule, ali i motrište iz kojega se konstruira Jelenin lik, u potpunosti proizlaze iz Vučetićeve misaonoga i emocionalnoga stanja. U trenucima Vučetićeve smrti točka gledišta pripovjedača polako prelazi s Vučetića na Jelenu te omogućuje unutarnju psihološku karakterizaciju ženskog lika, a koja je ujedno iznesena pripovijedanim monologom: „Ona je podpuno razumjela njegovu bol, te se je sada još većma mučila borbom: bi li mu potvrdila njegovu sumnju, ili bi mu i nadalje tajila, u namjeri, da mu prištedi podvostručenu bol usljed vlastite svoje priznaje.“ (Kozarac, 1997: 238) Njegova smrt za nju je predstavljala bijeg od problema, pa se i nju, prema tipologizaciji H. Sablić Tomić može smatrati psihološkim autsajderom tipičnim za modernizam.

Josip Kozarac stvara *Opravu* i predstavlja ju kao lucidnu analitičku studiju ljubomore, „a jedini pravi novelistički sadržaj jesu razmišljanja i dileme glavnog junaka“ (Nemec, 1997: 21). Fabulu smješta unutar emotivnog raskola svojih likova koji je izrazito naznačen kod glavnog muškog lika. I u ovoj pripovijetci nestaje pravo objektivno vrijeme te se zamjenjuje subjektivnim doživljajem vremena, a perspektiva pripovijedanja nije statična, već dinamična, jer omogućava prijelaz s jednog lika na drugi (Solar, 1974: 234).

„Dugotrajna ta bolest Dušanova skoro da nije bila kamen smutnje među njima. Ona je u prvi kraj njegovala bolestno diete, nu kašnje, da li od silnog napora, ili od sdvojnosti, da diete, ako i ostane živo, nigda neće biti zdravo, - ili radi česa drugoga – odnemarila ona bolestno diete skoro posvema, tako da je sva briga pala na njega. On pako, da nadomjesti nju, bdio nad djetetom i po danu i po noći, tako da se je ona počela pobojavati za njegovo zdravlje. On ju nije mogao pojmiti, kada bi ga ona silom odvušla od bolestnoga djeteta i strpala u postelju, a u očima samo što joj nije čitao: pusti ga već jednom, neka umre, kada neće da ozdravi.“ (Kozarac, 1997: 224)

Također, ovim citatom zamjećuje se i Jelenina majčinska uloga koja se udaljavala od stereotipne slike požrtvovne majke, a dio je modernističkih strategija oblikovanja ženskog lika. Jelena zbog zatajenoga grijeha osjeća krivnju, stoga više pažnje pridaje bolesnom mužu, nego vlastitom djetetu. Dakle, Jelena svjesno, iako zbog krivnje, odbacuje društvenu ulogu koja joj je namijenjena i zapostavlja vlastito dijete kako bi svu svoju ljubav usmjerila na Vučetića.

Osim toga, zastupljen je i postupak retrospekcije kojim se Vučetić prisjeća Mirine osobnosti s početka braka, a koji ujedno potvrđuje konstrukt subjektivnog vremena: „On se je

živo sjećao njezine sramežljivosti, s koje je upravo zdvajala prvih dana braka; on si je morao priznati, da je ona sve do danas sačuvala to duševno djevičanstvo...“ (Kozarac, 1997: 223) Katica Čorkalo za kompoziciju *Oprave* govori da je „(...) strukturirana takvim skladom i gradacijom motiva da možemo reći kako ima arhitektonsku strukturu“ (Čorkalo, 1988: 66). Naime, Vučetićeve se emotivni raskol gradacijski prati kroz cijelu pripovijetku: „Kao u onaj čas, kada je upoznao, da Dušan nije njegov sin, tako ga je i sada oblio znoj, a mrtvačka ukočenost sapela mu i duh i tielo. Nije bilo dvojbe, narav je nakanila ukloniti – njega. Eto, one strašne dosljednosti, o kojoj je on bio osvjedočen!“ (Kozarac, 1997: 237) Osim njegova gradacijskog razvoja, bitno je napomenuti i Jelenin razvoj koji se ostvaruje približavanjem tipu samosvjesne žene, a što postiže oslobađanjem od nesretnog braka i tjeranjem Vučetića u propast:

„Nu da joj ipak ne može predbacivati, da je nemilosrdno s njime postupala, da ga je silovito maknula u onaj čas, kada ga više nije trebala, ona ga je u isti mah sjetila, da je on sam sebe uništio, da je klica njegovoj propasti iznikla u silnoj ljubavi za onim tuđim djetetom, da je on žrtvovao svoje noći, svoju životnu snagu, - a da spasi zdravlje tuđega djeteta!“ (Kozarac, 1997: 237)

Miroslav Šicel naglašava: „Riječ je jednostavno o tome da nam Kozarac nudi u biti jednu posve banalnu fabulu na temu bračnog trokuta, ali ne s naglaskom na zgodi i događaju u šenoinskom smislu, nego na studiji ljubomore.“ (Šicel, 1988: 56) No, iako se u središtu nalazi glavni lik, sudac Vučetić, njegov karakter ne bi bio u potpunosti dovršen da nije postavljen u kontrast prema njegovoj ženi Jeleni. Zbog toga Kozarac uvodi i motiv Vučetićeve smrti: „On je znao, da u prirodi ne ima mudrovanja, da je kod nje sve jednostavno, da je u svakom na nju upravljenom pitanju sadržan i sam odgovor. Taj odgovor dao se Vučetiću sam po sebi, a glasio je: 'Nas dva ne možemo skupa obstati, jedan od nas mora se ukloniti – ili Dušan ili ja!'“ (Kozarac, 1997: 237) Zbog toga, Jelenino duševno stanje dolazi do izražaja na samom kraju djela, kada Jelena promatra Vučetićevo umiruće tijelo: „Ona je u muževim očima čitala, da je i njega počela ista bol satirati, koja i nju već devet godina ubija.“ (Kozarac, 1997: 238)

Dakle, „(...) Kozarčev junak stepenicu po stepenicu silazi u nimbus konačne spoznaje da će umrijeti, jer ga priroda mora ukloniti kao balast i prepreku obitelji koja može funkcionirati kao obitelj i bez njega, budući da je njegovo očinstvo lažno“ (Čorkalo, 1988: 66). Zbog Jeleninog ostvarenja i prikaza duševnog stanja koje je korespondiralo s duševnim

stanjem njezinog muža, Šicel naglašava: „Logično je da u takvoj konstelaciji fabula u klasičnom smislu riječi, s čvrstim realističkim motivacijskim sustavom, u potpunosti gubi svoj dosadašnji primat.“ (Šicel, 1988: 56)

Osim lajtmotiva oprave i defabularizacije, koja čini temelj moderne proze, neizostavan element je i psihološka karakterizacija. Kao što je već naglašeno: „*Oprava* je nešto složenija proza u kojoj likovi dvosmjerno djeluju jedan na drugoga i u kojem je izvedena inovativna promjena pri kojoj se jak ženski subjekt snagom svoje patnje oslobodio muški nametnutih patrijarhalnih moći“ (Liović i Pejčić, 2017: 211). Josip Kozarac nije posezao za crno-bijelom karakterizacijom kao jednim od načina na koje je razdvajao ženske i muške likove. Karakteri su više individualizirani, stoga bi korištenje toga pojma bilo točnije od pojma lika. Dakle, karakter Jelene Vučetić stvara se u korespondenciji s karakterom njezina muža. „Psihem čije djelovanje dovodi do disbalansa i pokreće tragičan slijed njezin je suprug, a njezina veličina čita se u teškoj duševnoj borbi, svojevrsnom purgatoriju u kojem su jakost duševne i fizičke boli posve izjednačene.“ (Liović i Pejčić, 2017: 190)

Karakter Jelene Vučetić dolazi do izražaja tek na kraju samoga djela, kada Vučetić umire na njezinim rukama, a do toga posljednjeg dijela ona je okarakterizirana iz suprugove perspektive sadržaj čijih misli prepričava sveznajući pripovjedač: „On se je živo sjećao njezine sramežljivosti, s koje je upravo zdvajala prvih dana braka; on si je morao priznati, da je ona sve do danas sačuvala to duševno djevičanstvo; i ne samo to, nego je ona svojom strogošću i njega samoga pročistila.“ (Kozarac, 1997: 223) Jelena je tako isprva karakterizirana kao plaha i poslušna žena koja je svojim uzornim vladanjem djelovala i na ponašanje svoga muža te se tako stvarao njihov kontrast:

„On je radi njezine suzdržljivosti i hladnoće upravo znao bjesnilom planuti, jer da ga ona prikrađuje u pravima, koja muža pripadaju; nu vremenom on se posve prilagodio njenoj umjerenosti, naučio poštivati njenu strogost, kojom je odbijala svaki dvojbeni izraz, svaku nedruštvenu riječ.“ (Kozarac, 1997: 223)

Osim što je njezin karakter izgrađen na kontrastnoj liniji koja je povučena kroz tematiku patrijarhata, utemeljen je i na gradacijskom odnosu. Po povratku iz Gleichenberga Vučetić je primijetio da se njegova žena ne ponaša na isti način:

„Nekakovo nesuglasje između gleichenberških maštom dočaranih čuvstava i sadanje sbilje, razlilo se po Vučetićevoj duši; činilo mu se, da ga žena nije

dočekala onom toplinom, kako se je on nadao; u njenim očima nije viđao onoga blaženstva ljubeće žene, već kao od časa do časa zabrinuto i pritajeno pozire na nj.“ (Kozarac, 1997: 221)

Jelena, naime, postaje svjesna da se njezin muž približava spoznaji, a što je rezultiralo njezinim povlačenjem u sebe i promjenom ponašanja. Ona polazi od plahe i povučene žene do žene koja je spremna na novi početak. Iako je devet godina tajila očinstvo, zbog svoje je ranije duhovitosti djelovala mužu kao iskrena žena u koju nije sumnjao: „Radi te njezine iskrenosti dolazio je on više puta u kolisiju sa društvom, koje nije moglo podneti njene duhovite kritike. Poznavajući to njezino glavno svojstvo, nije on nikada posumnjao ni o kojem pogledu, ni o rieči, ni o djelu njenom.“ (Kozarac, 1997: 224) Dakle, Jelenu bismo prema Nemčevoj tipologizaciji svrstali dijelom u tipski lik kućnog anđela koji je okarakteriziran dobrotom i naivnošću, no modernističkim strategijama postupno se razvija prema liku žene na putu prema samosvijesti. Iako se izdvajala izrazitom dobrotom i blagošću, prepušta se iskušenju slobode nakon Vučetićeve otkrivenja istine. Udaljava se od društvenih stereotipa, pogotovo od stereotipa majke koji za Helenu Sablić Tomić predstavlja mitski tip. Naime, Jelena nakon muževe smrti dobiva priliku živjeti onakav život kakav je oduvijek htjela. Prepušta se traganju za vlastitom srećom, udovoljavanju vlastitih životnih principa, a H. Sablić Tomić naglašava: „U narativnom kodu problematizira se događaj i legitimira potrebno znanje o izvanjskom prostoru, dok se afektivnim kodom oblikuje psihološka dimenzija ženskoga lika.“ (Sablić Tomić, 2001: 119) Tako Jelena kao lik individualnog tipa ne pristaje na kompromise, već se samorealizira u dubinskoj strukturi koja intimnim zgusnućem projicira izrazitu individualnu razliku i osigurava joj modernistički pristup (Sablić Tomić, 2001: 120).

Stoga, Marica Liović i Monika Pejčić napominju: „Jelena ni u kojem slučaju nije arhetipski ljubavnica, ali nije ni majka; u isječku njezina života što nam ga pisac podastire i kojega gledamo optikom umirućega i prevarenoga čovjeka, ona je ponajprije označena svojim odnosom prema suprugu.“ (Liović i Pejčić, 2017: 189)

Zato što osnovnu kategoriju moderne proze čini psihičko stanje likova i tijek struje svijesti, bilo je bitno uvesti tehniku unutarnjeg monologa, koja će naglasiti svu psihološku slojevitost lika. S obzirom na dominantnu perspektivu pripovijedanja, u djelu prevladava Vučetićev citirani unutarnji monolog, no do izražaja dolazi i pripovijedani monolog koji se ne ostvaruje u prvom licu. Vučetićeve misli o Jeleni iznesene su pripovijedanim monologom:

„Zašto li ga ona tako nemilo kaznila, čime je on tu sramotnu kaznu zaslužio? Kako li je ona mogla tu bezdušnost počinuti, ona, koja ga je toliko ljubila; kako li ga je mogla tako uvriediti, njega, koji joj se nigda iznevjerio nije?“ (Kozarac, 1997: 229) Ovim pripovijedanim monologom ostvaruje se kontinuitet pripovijedanja u trećem licu, ali do izražaja dolazi i Vučetićeva razočaranost Jelenom koju je smatrao vjernom, plahom ženom nesposobnom za preljub. Iz Vučetićevih refleksija zabilježenih pripovijedanim monologom doznaje se koliko ga je izjedao njezin grijeh, ali i koliko je zapravo patnju osjećao.

„Da ju je odkrio u prvom početku, da je zatekao ženu u času nevjere, - da, onda bi to lako bilo! Da bi učinio, što i drugi čine, on bi ubio bilo nju, bilo njega... Njega? Zašto njega? Čemu da je on kriv? Ljudski zakoni ne poznaju njegove krivnje, pa ne imaju za nju niti kazne... Ali nju, nju! Oh! Kako bi to sladko bilo, gledati ju skrušenu, zgaženu; da, on bi ju zgazio, s rukama i nogama bi ju gušio...“ (Kozarac, 1997: 229)

Uz to, njegov pripovijedani monolog služi i za iznošenje njezinih neizrečenih misli: „On sada tek razumije onaj njezin samilostni pogled, koji mu je govorio: ne ću da ti rušim sreću, koju uživaš njegujući tuđe dijete!“ (Kozarac, 1997: 230)

Nažalost, njegove sumnje su bile istinite, a Jelena je približavanjem njegove smrti doživjela psihološki krah: „A kada se je izplakala, kada je nemoćna klonula pokraj njega, vidjela je na njegovim očima, da ju je duša njegova razumjela.“ (Kozarac, 1997: 238) Vučetićev zaključak bio bi da je priroda jača od društvene konvencije: „Zar sbilja može priroda tako nepravedna biti? Zar sbilja može na jednoga čovjeka svaliti sve, i duševne i tjelesne borbe, a drugomu priuštiti samo slasti, jedino radi toga, što je ovoga drugoga tjelesno odlikovala, ljepše i podpunije razvila?“ (Kozarac, 1997: 236) Stoga i njegova žena nije kriva što ga je iznevjerila: „(...) njen preljub posljedak je jačih sila od njezine volje. A to što on nije mogao imati djece, priroda ga je kaznila da odgaja tuđe dijete“ (Šicel, 1988: 57). Tek nakon toga ona može nastaviti svoj razvoj prema tipu samosvjesne žene.

Citiranim unutarnjim monologom iznesene su posljednje Vučetićeve misli kojima potvrđuje da Jelena nikad nije potvrdila počinjeni grijeh: „Ali eto, sada je svemu kraj! Bi li joj on to kazao, bi li joj naglas izustio: 'Spasi me, ne daj, da umrem?' 'Oh! kako bi joj rado to rekao', nu kao što ona nije mogla njemu one teške rieči izgovoriti, tako nije mogao ni on njoj svoje tajne.“ (Kozarac, 1997: 238) Njegovim psihološkim stanjem iznesenim kroz unutarnji

monolog, nastojale su se izraziti i njezine skrivene misli jer se takvim pripovjednim strategijama i postupcima konstruktivno oboje likova zrcale jedno u drugom.

Preljub je shvaćen kao mogućnost za ženu da se potvrdi u svojoj primarnoj funkciji majčinstva, a uz to bira i radikalnu ulogu prirode i tjera, čak i gura čovjeka u smrt, kako bi njegova jaka žena ostvarila svoj naum (Čorkalo, 1988; 66). Jelena bira put koji je za devetnaestostoljetnu književnost tada predstavljao novinu te potvrđuje Kozarčev modernistički pristup oblikovanja ženskih likova.

5. Zaključak

Na samom početku rada analizirali smo i objasnili pojam modernizma, kako bi se poetički i književnopovijesno kontekstuirala posljednja faza Kozarčeva stvaralaštva. Josip Kozarac je svoje likove oblikovao modernističkim strategijama i postupcima započevši time dezintegraciju realizma u hrvatskoj književnosti. *Oprava* svoju modernost najavljuje u podnaslovu koji glasi 'psihološka studija', a obje se pripovijetke ostvaruju kroz naglašenu psihološku karakterizaciju likova. Kozarčevi ženski likovi nisu okarakterizirani crno-bijelom tehnikom, već se autor okreće prikazu razvoja samosvjesnih žena koje zadobivaju pravo biranja i postupno se udaljavaju od patrijarhalnih normi. Njihovo konstruiranje započinje na temelju tipskog lika kućnog anđela, a emocionalnim razvojem ostvaruju se kao tip žene na putu prema samosvijesti koji je bliži modernističkoj formaciji. Osim što se fabula od uzročno-posljedičnog nizanja pomiče prema oblikovanju duševnosti likova, među zajedničkim modernističkim postupcima u konstruiranju ženskih likova u objema pripovijetkama ističu se: tehnika unutarnjeg monologa, citiranog unutarnjeg monologa, psihonaracija i pripovijedani monolog. Unutarnjim monologom, ali i citiranim unutarnjim monologom iznosi se emocionalnost likova koja u *Opravi* omogućuje zrcaljenje muškog i ženskog konstrukta jednoga u drugome, a u *Miri Kodolićevoj* se temelji na njezinoj ljubavnoj patnji, razočarenju, ali potiče i njezin intelektualni razvoj. Pripovijedanim monologom Kozarac ne odvaja perspektivu likova od pripovjedačeve perspektive iako izostaje prvo lice pripovijedanja.

Još je jedno važno obilježje modernističkih strategija pronađeno u *Miri Kodolićevoj*, a to je intertekstualnost, procesualno u obliku lirizacije, aluzija i reminiscencija. Autor svoj konstrukt ženskog lika razvija u doticaju s književnošću koja potiče razvoj njezina intelekta. Obilježje modernističkoga pripovijedanja prepoznali smo i u lirskim odlomcima gdje se njezino emocionalno iskustvo metaforizira i povezuje s prirodom. Modernističko je obilježje i lajtmotiv oprave kao pokretač zapleta u istoimenoj pripovijetci.

Iz svega navedenoga možemo zaključiti da se ženski likovi Josipa Kozarca konstruiraju modernističkim postupcima i strategijama, da se u tvorbi približavaju individualnim karakterima, a udaljavaju od tipologizacija karakterističnih za 19. stoljeće, premda neke osobine tipova, primjerice kućnog anđela ili žene na putu prema emancipaciji zadržavaju. U obama obrađenim ženskim likovima primjetan je razvoj od jednostavnijega prema složenijem

i manje plošnom tipu. Omogućivši svojim ženskim likovima naglašenu psihološku karakterizaciju, dokazali smo da se Josip Kozarac pravom smatra piscem koji je utemeljio razvoj moderne hrvatske pripovjedne proze.

Sažetak

Modernistički postupci konstruiranja ženskih likova u pripovijetkama Josipa Kozarca

Svrha ovoga rada je upoznati se s modernističkim postupcima na temelju kojih je Josip Kozarac oblikovao svoje ženske likove i tako pristupio epohi modernizma. Nakon definiranja terminologije i prikaza dosadašnjih istraživanja u prvim poglavljima, u četvrtom poglavlju pristupilo se analizi modernističkih strategija u konstruktima ženskih likova Josipa Kozarca. Došlo se do zaključka da su glavni modernistički postupci: psihološka karakterizacija, defabularizacija, lirizam, unutarnji monolog, intertekstualnost, lajtmotiv te da se ženski likovi konstruiraju u skladu s modernim prezentacijama ljudske osobnosti.

Ključne riječi: modernizam, slika žene, pripovijetka, modernistički postupci, Josip Kozarac

Summary

Modernistic methods of constructing female characters in the narratives of Josip Kozarac

The purpose of this paper is to get acquainted with the modernist procedures on which Josip Kozarac shaped his female characters and in thus approached the epoch of modernism. After defining the terminology and presenting the previous research in the first chapters, in the fourth chapter the analysis of modernist strategies in the constructions of female characters by Josip Kozarac was started. It was concluded that the main modernist procedures are: psychological characterization, defabularization, lyricism, inner monologue, intertextuality, leitmotif, and that female characters are constructed in accordance with modern presentations of human personality.

Keyword: modernism, the image of a woman, novel, modernist practices, Josip Kozarac

Popis literature

Anić, Vladimir (2004) *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi liber.

Biti, V. (1997) *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Cohn, D. (1984) Pripovijedani monolog. U: *Republika* br. 1, str. 101-134.

Čorkalo, K. (1988) Psihološke novele Josipa Kozarca. U: *Zbornik radova Josip*

Kozarac književnik i šumar. Urednici: Dušan Klepac, Katica Čorkalo. Vinkovci: JAZU. 55.-72.

Flaker, A. (1986) *Stilske formacije*. Zagreb: Naklada Liber.

Flaker, A. (1983) Umjetnička proza. U: Škreb Z., i Stamać, A. *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Frangeš, I. (1975) *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 4. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Grdešić, M. (2015) *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international d.o.o.

Jelčić, D. (1988) Josip Kozarac danas. U: *Zbornik radova Josip Kozarac književnik i šumar*. Urednici: Dušan Klepac, Katica Čorkalo. Vinkovci: JAZU, 19.- 29.

Kozarac, J. (1997) Mira Kodolićeva. U: *Izabrana djela*. Zagreb: Matica hrvatska.

Kozarac, J. (1997) Oprava. U: *Izabrana djela*. Zagreb: Matica hrvatska.

Lešić, Z. (2008) *Teorija književnosti*. Sarajevo: Sarajevo publishing.

Liović, Marica i Pejčić, Monika (2017) Jake žene Kozarčeve: Okati, Teni, Miri, Jeleni. U: *Zbornik radova Znanstvenoga skupa Ivanu Kozarcu, o 130. obljetnici rođenja i 105. godišnjici smrti i održanoga u Vinkovcima 16. studenoga 2015., i Znanstvenoga skupa Josipu Kozarcu, u povodu 110. obljetnice smrti, održanoga u Vinkovcima 16. studenoga 2016.* Urednica: Anica Bilić. Zagreb – Vinkovci: Centar za znanstveni rad u Vinkovcima. 175.-214.

Lodge, D. (1977) *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*. Zagreb: Globus, Stvarnost.

Markasović, V. (1998) Josip Kozarac, portretist žena : slavoničnost. U: *Godišnjak za kulturu, umjetnost i društvena pitanja : za ... godinu*. Vinkovci: Ogranak Matice hrvatske, str. 27-56.

Nemec, K. (2003) Čuvarica ognjišta, svetica, vamp. Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća. U: *Zbornik zagrebačke slavističke škole 2002*. Urednik: Stipe Botica. Zagreb: Zrinski d.d.

Nemec, K. (1997) Predgovor. U: Kozarac, J. *Izabrana djela*. Zagreb: Matica Hrvatska. 9-22.

Petrač, B. (1990) „Lik žene u hrvatskoj književnosti“, *Bogoslovska smotra*, 60 (3-4), str. 348-354. URL: <https://hrcak.srce.hr/37292> [pristup: 21.9.2023]

Rečnik književnih termina / priredio Dragiša Živković. Beograd: Nolit, 1986.

Sablić Tomić, H. (2001) „Ženski likovi s prijelaza stoljeća“. U: *Dani Hvarškoga kazališta*, 27(1), str. 112-122. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/73924> [pristup: 21.9.2023]

Solar, M. (2006) *Rječnik književnoga nazvilja*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.

Solar, M. (1974) *Ideja i priča: aspekti teorije proze*. Zagreb: Liber.

Šicel, M. (1997) *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.

Šicel, M. (1988) Kozarčeva „Oprava“ kao model predmodernističke proze. U: *Zbornik radova Josip Kozarac književnik i šumar*. Urednici: Dušan Klepac, Katica Čorkalo. Vinkovci: JAZU, 37.- 42.

Šicel, M. (1990) *Ogledi hrvatske književnosti*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.

Šicel, Miroslav (2005) *Povijest hrvatske književnosti XIX. stoljeća*, knjiga 3. Zagreb: Ljevak.