

ЗЛОУПОТРЕБА НЕВИНОСТИ – ДЕТЕРМИНИЗАМ ИЛИ ДЕКОНСТРУКЦИЈА МИТА О ЉУБАВИ У АНИ КАРЕЊИНОЈ Л. ТОЛСТОЈА И ТЕСИ ОД Д'АРБЕРВИЛА Т. ХАРДИЈА *

Уобичајено је становиште да два велика романа руске и енглеске књижевности позног реализма деветнаестог века, *Ана Карењина* и *Теса од Д'Арбервила*, говоре о љубави, романси и страсти. Анализом у теоријском контексту деконструкције и родних студија, рад настоји да докаже да поменута дела управо представљају својеврсно упозорење на опасности мита о љубави, као и неодрживост оваквих пост-романтичарских претензија.¹ Принципом деконструкције, негирајући патријархални и феминистички принцип, *романса* о љубави постаје оно што Фридрих Ниче назива *Amor Fati* – љубав према судбини или детерминизам.

Кључне речи: невиност, детерминизам, реализам, деконструкција, мит, љубав, Amor Fati.

It has been a commonplace to understand that the great novels of late nineteenth century Realism in Russian and English literature, *Anna Karenina* and *Tess of the d'Urbervilles*, are stories of love, romance, and passion. By interpretation within the theoretical context of Deconstruction and Gender studies, the paper aims at presenting that the aforementioned novels, in fact, represent the warning against the myth of love, as well as the unsustainability of these Post-Romantic pretensions. Within the context of Deconstruction, by negating the patriarchal and feminist principle, the *romance* of love becomes what Friedrich Nietzsche called *Amor Fati* – a love of one's fate or determinism.

Keywords: innocence, determinism, Realism, Deconstruction, myth, love, Amor Fati.

Романтична љубав ће бити последња илузија старог поретка.

Лав Толстој – *Ана Карењина*

И заиста, најзанимљивија прича је она која говори о нама.

Бил Брајсон – *Тело*

УВОД: ДЕКОНСТРУКЦИЈСКО–МИТОЛОШКЕ ОПСЕРВАЦИЈЕ

Рад се бави детерминизмом у контексту реалистичког романа позног деветнаестог века на примеру представника руске и енглеске књижевности, односно натуралистичким тенденцијама Лава Толстоја у *Ани Карењиној* (1875)

* Рад је представљен у виду реферата на 59. скупу слависта Србије – научни симпозијум, одржаном 28. и 29. јануара 2021. године у онлајн режиму, са темом: *Актуелна питања изучавања и наставе словенских језика, књижевности и култура.*

¹ Будући да се рад бави начином на који се велики представници реализма Толстој и Харди разрачунавају са романтичарском традицијом (детерминизам, мит о љубави), било је неопходно користити и термин пост-романтизам. Тако термин *пост-романтичарски* улази у домен позног реализма деветнаестог века као његов саставни део, будући да у себи спаја тенденције реализма и натурализма.

и Томаса Хардија у *Теси од Д'Арбервила* (1891). У том оквиру, рад заступа демистификовање феномена (мита) или култа љубави, онако како га наша цивилизација доживљава, наине кроз укореееност у романтичарску херменеутику. Реч је, дакле, о начину на који се поменути аутори разрачунавају са *романтичарском* традицијом. Будући да хронолошки гледано оба дела обитавају у домену између *позно-реалистичке* и *модернистичке* концепције значења, рад се фокусира на вишезначју идеја. Наине, ни *Ана Карењина*, ни *Теса од Д'Арбервила* нису једнозначне приче.

Ако вишезначје само по себи води до неизвесности значења, долазимо до једног радикалнијег читања и доживљаја тј. интерпретације уметничког текста. У том настојању *одмицања* од традиционалног, неки филозофи виде човека као заточеника рационалног аспекта који му „одређује начин сагледавања духовних, моралних, психичких и друштвених феномена”. У свету „радикалне неизвесности”, традиционално прихваћени концепти постају нестабилни. Жак Дерида је довео у питање „све појмове који су некад одређивали духовна средишта нашег света, прогласивши их *привидима логоцентризма*” (Лешић, 2010: 231). По њему, деконструктивно читање „мора увек тежити откривању извесног *односа* између онога што аутор контролише и онога што не контролише” (у раду, то је социолошко/психолошко насупрот детерминистичком фактору), настојећи да „невиђено изложи погледу” и тако продире у „текстуалну подсвест” (Лешић 2010: 232). Ако имамо храбрости за такав подухват, сматрају постструктуралисти, отварају нам се *нова* значења.

У основи, *деконструкција* значи одбацивање искључиве лојалности једној устаљеној идеји и настојање откривања *истине* коју може садржавати њена супротност. Овде се ради о занемареним аспектима бинарних односа којима треба дати превагу над оним традиционално привилегованим. Под окриљем појма *аргоја*, који значи *сумњу* и *преиспитивање* било какве коначности у суду и процени ових дуалности (разум/страст, мушкост/женственост, традиционално/модерно...), Дерида истиче да конфликт који лежи у основи њиховог односа и поред неопозиве тензије води до међусобне *узајамности*. Овим, он негира тенденцију потенцирања да сваки проблем има стандардно и прикладно решење, истичући да основа свих проблема лежи у трагању за једнозначним одговорима. Његово учење истиче трајно *несводиву* природу мудрости. Наине, једино преиспитивањем бинарног концепта можемо добити увид у *калеидоскопску* природу реалности, што је за Дерида ултимативна мудрост. Тиме, он нас учи промишљању о вредности оних идеја које смо склони да занемаримо, као и томе зашто је увек, или бар понекад, мудрије бити *изван* сваке дебате (De Botton, 2016).

Почетну тачку овог истраживања чини пост-романтичарски концепт *љубави*, а завршну *самоодржање* као тенденција реализма. Будући да се ради о разрачунавању са романтичарском традицијом, долазимо до неопходности/прикладности *деконструкције* романтичарског концепта овог феномена. О његовој природи З. Миливојевић каже: „Трагична грешка Запада је што поистовећује љубав са заљубљеношћу. Заљубљеност није прва фаза љубави, већ разочарања” (Bormans 2014: 256).

С обзиром на то да аутори *Ане Карењине* и *Тесе од Д'Арбервила* оштро критикују *уплив* западне идеологије на традиционалне вредности, Толстојева

и Хардијеву јунакињу ћемо посматрати у контексту класичне студије Дениса де Ружмона (Denis de Rougemont), *Љубав у западном свету (Love in the Western World)*², у којој аутор посматра цивилизацијску идеју о љубави као *миту*, као низу пројекција и уверења које прихватамо тако потпуно да нисмо ни свесни могућности алтернативе. За романтичаре, само је страствена љубав *права*. Настојећи да освести уверење да је оваква идеја љубави мит, студија истиче могућност препознавања и прихватања другачијег концепта. Аутор идентификује настанак мита (Прованса, XII век)³, и посматра романтичну љубав као идеологију коју можемо преиспитивати. Она води порекло од мистичизма и у нашој култури постаје врста секуларне религије, оне која даје свакодневици значење, чиме њена доминација у култури расте.

Љубав и смрт, фатална љубав... О срећној љубави се не пише. Романса постоји само онда када је љубав фатална, када је прате жудња и када је од самог живота осуђена, осујећена. Оно што љубав уздиже у висине књижевности није њено задовољење, већ *страст* којом се руководи (de Rougemont 1983: 15).⁴

Ако романтична љубав има сврху, објективистичко-позитивистичка наука је још није открила. Ипак, током историје, истакнути филозофи су дали занимљиве теорије о њој.⁵

Тако је морало бити. Освета је моја и ја ћу узвратити. Овим речима нас Харди и Толстој уводе у сферу детерминизма у оба романа. То је „обесхрабрујући

³ Г. С. Морсон у студији *Ана Карењина нашег времена (2007)* повезује Толстоја са поменутом студијом Де Ружмона, настојећи да кроз *нов* осврт на чиниоце романа укаже на актуелност руског класика.

⁴ Реч је о миту о Прекрасној дами код трубадура.

⁵ Цитате са енглеског у раду превела ауторка.

⁶ У Платоновој *Гозби*, кроз причу о андрогинима, истиче се да је људско биће изворно представљало јединствену мушко-женску целину која је касније вољом богова подељена на два одвојена пола, након чега је настао Ерос, па Платон сматра да је у основи љубави „жудња за целином и потреба да поново будемо цели.“ Ерос је амбивалентна митска фигура, из чега су проистекле и све амбивалентности које се тичу искуства љубави. Немачки филозоф Артур Шопенхауер заступа песимистичко гледиште; он сматра да је љубав заснована на сексуалној жудњи пука илузија, а с њом и веровање да нас друга особа може учинити срећним. Разочарани услед „неодрживости овакве идеје, бивамо враћени изазовима сопственог постојања, успевајући једино да изнова проживљавамо исти циклус“. Према британском филозофу Бертрану Раселу, волимо да бисмо задовољили физичке и психолошке жудње. „Без екстазе страствене љубави, биолошке премисе које се тичу сексуалног постају незадовољавајуће. Усхићеност, интимност и топлина коју откривамо у домену љубави чине да превазиђемо страх од спољашњег, да напустимо своје љуштуре“ и смисленије учествујемо у животу. Према будистичком веровању, страствена жудња представља дефект, па романтична љубав као концепт води ка патњи. Одустајањем од овог концепта који носи са собом ноту трагедије, долазимо до просветљеног стања мира, јасноће и спознаје. Француска филозофкиња Симон де Бовоар истиче да је љубав жудња за *интеграцијом* са другим, и да као таква обогаћује живот. Уместо да у љубави тражимо сваки смисао, Бовоар предлаже да волимо аутентично, на начин једног сјајног пријатељства. Тако љубавници „подржавају једно друго на путу до самопознаје, премашујући сопствене границе, обогаћујући своје животе и свет заједно“ (Cleary 2016).

ехо немогућности избегавања удараца судбине, суморне предодређености за несрећу, неуспех и жртвовање” (Gojković 2018: 567). У контексту амбијента *природе* са њеним интуитивним, цикличним законитостима, друштвене конвенције као да ипак остају по страни. Оба романа одишу емпатијом за судбину појединца, жалом за прошлим временима, за једним светом у нестајању, стилем који се креће од поетичног и пасторалног до суморнијег и злослутнијег. Иако припадају деветнаестом веку, они антиципирају теме које расплет добијају у двадесетом, у Хардијевом случају кроз дело Д. Х. Лоренса а у Толстојевом кроз сензибилитет Бориса Пастернака.

Док у *Ани Карењиној* Толстој критикује класни и херметички затворен друштвени систем у Русији свога доба, као и конвенционални морал чија ригидност и лицемерје не остављају простора за одступање од традиционалног, па јунаци иду из емотивних и интелектуалних узлета у разочарања, а из разочарања у (не) могућност *самоодржања*, дотле у *Теси од Д’Арбервила* Харди отворено саосећа с јунакињом која је заведена, дакле злоупотребљена, потом удата и остављена, а онда и осуђена за убиство свог првобитног заводника. И Толстој и Харди фаворизују пасторални, тј. сеоски предео као место специфичне спознаје или трагичних догађаја, са повременим излетима у градове у којима се овај природни циклус ремети и где влада још већа ускогрудост и оштрије занимање за моралну димензију. Пратећи матрицу злоупотребљене *невиности* они славе *органску*, исконску повезаност човека и природе, наглашавајући негативне аспекте процеса индустријализације/модернизације (кроз антиципирање губљења *хуманог* фактора) али и могућност опстанка, повратка самима себи кроз емоцију дубоког саосећања и инстинктивног разумевања за појединца ухваћеног у мрежу старих и нових социоисторијских прилика, остајући препознатљиво актуелни. Њихови јунаци „очајнички траже *љубав* и *самоспознају*, тако да је прича о њима заправо прича о испуњењу сопственог идентитета, или још чешће, његовом неиспуњењу” (Gojković 2018: 569).

Приче о Карењиној и Д’Арбервиловој имају снажну заједничку ноту. Хероине у оба случаја деле апсурд *двоструке условљености*.² Ана Карењина има све што се може пожелети – лепа је, богата, привилегована и пореклом и положајем међутим, она осећа да је живот празан и креће путем страсти и самоуништења отелотвореним у лику Вронског. Противтежа дезинтеграцији јунакиње је прича о Константину Љевину, младом човеку који се бори са егзистенцијалним питањима спокоја и смисла – алтерегу самог аутора. У Хардијевом роману пратимо причу о Теси Дарбифилд, девојци из села Марлот коју изненадно откриће да води порекло од норманске, некада моћне а сада угашене племићке породице Д’Арбервила води до судбинског утицаја два потпуно различита мушкарца. Један означава искушење отелотворено у лику Алека Д’Арбервила, кога можемо повезати са грофом Вронским, а други (привидну) награду у облику ро-

² Антрополог Грегори Бејтсон (Gregory Bateson) 1956. уводи концепт „двоструке везе” (у књижевности „двострука условљеност”), говорећи првенствено о шизофренији. Овде он посматра однос између друштвено условљених очекивања наметнутих појединцу и *унутрашњих* гласова који захтевају доминацију. У књижевној критици, појам се односи на ситуацију немогућег избора, спутаности, изнуђивања одлуке, при чему је фокус на „сценарију спутавања или *оквиру* у којем се одлука изнуђује” (Saderlend 2021: 132).

мантичне љубави отелотворене у лику Ејнцела Клера. Клер у егзистенцијално-трагичком смислу и филозофским рационализацијама одговара Љевиновом контемплативном духу. Хероине деле осећај одговорности као и осећање кривице, наиме *инстинктивно* схватање живота у целини. Модел који Толстој и Харди користе поставља низ супротстављених чинилаца који управљају световима обеју јунакиња, суптилно предочавајући разарајућу иронију судбине. Карењина припада аристократији, док Хардијеву јунакињу Ејнцел назива „окаснелим изданком истрошене аристократије”, не дајући јој прилику да, у својој невиности и свежој перспективи, отелотвори пут искупљења и опроста те исте традиције. Детерминистичку одредницу пратимо и тиме што промена у окружењу увек прати промену околности у којима се налази јунакиња.

Иако свесни сила које делују у њиховом универзуму, Толстојеви и Хардијеви јунаци не могу да им се одупру. Филозофија *натурализма* изражава песимистичку слику света, засновану на идеји детерминизма, тј. биолошке и друштвене условљености човековог понашања, према којој његовим животом управљају силе које су јаче од њега (класно друштво, херeditарна условљеност, биолошки нагони, несвесно), које умањују човекову моралну одговорност и своде га на *нагонско, импулсивно* (Лешић, 2010: 300). Ову комбинацију сила судбине, случајности, наслеђа и окружења, које према Толстојевом и Хардијевом моделу контролише живот Анцеј Дињејко раздваја од Золиног биолошког детерминизма (који настоји да разоткрије човекову анималну страну), док се ови аутори баве егзистенцијалним аспектом стварности. Њихови јунаци су аутентични већ самим тим што верују у идеале, јер „трагичан карактер узвишености појединца огледа се у томе што се, између природног и друштвеног закона не препушта ни једном ни другом, већ настоји, мада узалуд, да живи достојанствено” и са свешћу о сопственим вредностима. Неизбежан трагичан крај открива ауторов песимизам и реакција је на викторијански оптимизам (Харди) и климу предреволюционарног доба (Толстој), проистичући из популарног калвинизма, Дарвинове теорије природног одабира, Шопенхауерове филозофије и традиционалног народног фатализма (Diniejko 2021).

У ИМЕ ЉУБАВИ – Спиритуално путовање Карењине

Викторијански критичар Метју Арнолд (Matthew Arnold) слави Толстојеву „моћ перцепције и способност да јој остане веран”; по њему, *Ана Карењина* превазилази уметничко дело и постаје дело живота, истинско *откривење* људске природе (Arnold, 2001: 253, 299). Ф. Р. Ливис (F. R. Leavis), величајући свеобухватност Толстојеве визије, роман назива „великим романом о модерном – о нашој цивилизацији”. *Ана Карењина*, сматра он, својим третирањем хуманог досеже до домена модерног доба; Толстојеви есенцијални проблеми – морални и спиритуални – су наши сопствени (Dyer 2009). У Толстојевој уметничкој потрази за смислом, *женственост* игра круцијалну, иако не увек завидну улогу. Отелотворујући у себи снажну емоционалност, његове јунакиње се „дају у потрагу за варљивим концептом” *праве* љубави. „Ова потрага у себи увек садржи елемент сагрешења” (Tussig Orwin 2002: 191).

Идеја водиља у Толстојевој (1828–1910) *Ани Карењиној* није романтизовање феномена љубави. Напротив, правилније би било ово дело читати као *упозорење*

против мита и култа љубави. Ово је прича о љубави у њеним екстремним околностима – пишући је, аутор је имао другачију идеју о овом феномену: као врсти судбине, предикаменту околности, или као катализатору кроз који универзум расподељује хуманом фактору *срећу* и *несрећу*, пристрасно и уз помоћ случаја (McLean 2008). Ово није романтична замисао, али је филозофија својствена Толстоју (као и Хардију). У роману, он налази начин третирања питања која су га одувек занимала – *судбине, случаја и конфликта* услед наше немоћи пред околностима у којима се налазимо као и решености да их променимо – али у другачијем контексту.³ Свакако, овде можемо говорити о феномену љубави, али оно што Толстоја занима није љубав сама по себи, већ екстремност њених последица. Иако аутор у роману третира и судбине других ликова, укључујући љубавну причу Кити и Љевина, дубоко и суштински, ван благостања Китине и Љевинове романсе, *Ана Карењина* остаје под утицајем судбине Ане Степановне, као прототипа лика јунакиње. То ову причу издваја од класичних романа – у њима, љубав је благослов, добро, нешто чему треба тежити. У *Ани Карењиној* љубав је приказана и као проклетство, а не само благослов. Она је елементарна сила која управља људским односима, спиритуална, исконска, попут беса, мржње или освете. Некада, она у себи носи добро, али такође може бити ужасна, окрутна и чак опасна (Morson 2007: 65). Спиритуална димензија Љевинове и Китине приче је инспиративна, али *над* и *детериорација* главне јунакиње се не би догодили да није било њене љубави према Вронском.

Оваква рационализација звучи прихватљиво у теорији, али је тешко одржива у пракси, будући да се заснива на негацији *митологије* љубави, идеала у који нас западна цивилизација традиционално учи да верујемо. Мит о судбинским љубавницима захтева да смрт Карењине видимо као племениту жртву – она даје *све*, рекли бисмо, за шансу у љубави. То је опасан, неуротичан начин размишљања. Чињеница је да ништа добро није проишло из јунакињине романсе са Вронским, и да би за све актере било боље да се није ни догодила. Њихова афера је имала катаклизничко дејство на Карењину, али и на Вронског, на Карењина, као и на сина, Серјожу (McLean 2008). У преиспитивању неизбежности околности јунакиње, примећујемо да је њен *пут* према трагичном крају приказан у форми цикличних законитости (као и Д'Арбервилове) условљен многим историјски одређеним разлозима, попут социјалних разлика између полова, религиозних забрана, традиционалног васпитања девојака и сл. Уколико трагичне последице нису грешка јунакиње, да су ствари биле постављене другачије у традиционално/социјално/културолошком смислу, да ли би Вронски и Карењина имали своју шансу? Ипак, друштвени аспект ро-

³ Када је започео рад на *Ани Карењиној*, Толстој је био у фази планирања обимног историјског романа о Петру Великом. У *Карењиној*, он открива другачији начин третирања тематике која га занима, који није преобиман ни историјски, већ лични, интимни и емпатијски. Биограф Анри Троаја истиче да је Толстој доживео *просветљење* сећајући се околности када је Ана Степановна Пирогова, остављена љубавница његовог пријатеља Бибикова, извршила самоубиство бацивши се под воз на железничкој станици у Јасенском. То се догодило 4. јануара 1872. Толстој је отишао да посматра аутопсију: женско тело, крваво и упропаштено, бесрамно а опет невино и чисто у својој огољености. Спознаја о ужасу коју је са собом понео пратиће га у *Ани Карењиној*: овде он покушава да разуме, у егзистенцијалном смислу, мотиве једне жене која се одриче свега зарад љубави, само да би дочекала ужасну смрт (Troyat 2001).

мана је дат као константа. Постоји нешто *друго* што морамо увести у овај контекст, а то је *детерминистички* постулат. Како би Харди рекао, *тако је морало бити* (It was to be). Оно што даје тон *Ани Карењиној* није социјални елемент колико узнемирујући, криптични епиграф дела: *Освета је моја, и ја ћу узвратити* (Мое отмещение, аз воздам). То је сентимент који стоји иза самоубиства Карењине, али је такође, са Толстојевог аспекта, и чињеница о универзуму. *Тако је писано*.

Уколико Карењина није традиционална жртва принета феномену *љубави* и хероина романа, како је можемо разумети? Један од главних изазова интерпретације је одбијање генерализације, која подразумева да је разумемо „као *добру* или *лошу*, да преиспитујемо њен карактер, њен суд или њене мотиве”. Традиционални модел жене у патријархалном друштву захтева да је видимо као хероину, као *невиност* злоупотребљену од стране социолошког чиниоца, њеног супруга, друштва и света у целини. Други начин генерализације јунакиње је да је сагледамо као *анти-хероину*. Како Гери Сол Морсон (Gary Saul Morson) у студији *Ана Карењина нашег времена* (*Anna Karenina in Our Time*) наглашава, то је превише строг термин (Morson 2007). Толстој, наиме, заступа чињеницу да „много тога *лошег* на свету не проистиче из злобе, већ из незнања. Ана чини неморална дела, међутим, она такође потцеђује њихове последице” (Tussig Orwin 2002: 81). Она није у потрази за авантуром, не планира аферу, и један од разлога њене несреће је тај што, починивши прељубу, она разочарава *себе* (исти мотив налазимо код Хардијеве јунакиње након њене иницијалне везе са Алеком). Тако Карењину видимо у другачијој, моралној улози посредника на почетку романа, када путује у Москву да помири брата и снају након његовог неверства, при чему не може да дочека да се врати својој породици, Серјожи и Алексеју у Ст. Петербург, и своме устаљеном начину живота.

Карењина је, указује Толстој, попут скретничара кога на почетку романа прегази воз, јер је „био пијан или се превише утопио на јакој зими” (Tolstoj 2013: 68) па није чуо да воз долази. Овде је на делу класична *двострука условљеност* (оно контроверзно „ако”), која „поништава рационални аргумент”. Ако се јунакиња преда Вронском, она следи своје срце (императив романтичарског духа који је деструктиван). Ако га одбије, покориће се „императиву брачних дужности” (патријархалне послушности којој се заветовала). „Резултат су парализа и самоуништење” (Saderlend 2021: 132, 134). Њена афера са Вронским мање подсећа на романсу, а више на *трагедију* којом управља судбина. Аутор пажљиво истиче да судбина управља и односом између Љевина и Кити, учинивши да буду срећни онде где Карењина просто то није. Тако, видимо да је Љевин спреман да у једном тренутку потпуно одустане од Кити, када, баш у том моменту, њена кочија изненада прође покрај поља у тренутку када Љевин шета контемплирајући, дубоко у унутрашњости (исти мотив пресудне коинциденције даје Харди на почетку романа, када Ејнцел наилази на групу девојака које прослављају Мајски плес, међу којима се налази јунакиња). Иронична је чињеница да Љевин и Кити вероватно не би били заједно да није било Карењине, која *присваја* наклоност Вронског од Кити на балу још на почетку романа. Овај догађај мизансценски управља целом причом. Скоро „као контрадикторност, као провокацију”, истиче Морсон, Толстој пажљиво ар-

тикулише чињеницу да управо „Анино неверство *утире* пут” Љевиновом и Китином срећном браку – „неми подсетник на то колико много наше среће је предодређено, и колико *може* зависити од несреће других” (Morson 2007: 131).

Која је улога Карењине у сопственом посрнућу? Ово питање улази у сферу односа између *слободне воље* и *детерминизма*. У филозофском есеју *Јеж и лисица* (The Hedgehog and the Fox) Исаија Берлин (Isaiah Berlin) наглашава да Толстој верује у слободу избора, као и то да је наш осећај слободне воље стваран. Али он такође дубоко поштује комплексност и моћ наших *околности*, при чему он сматра наше *индивидуалности* и *психологије* „околностима”. „Постоје одређене границе онога што можемо постићи у свету, као што постоје и границе онога што можемо *осетити, поднети, знати* и *замислити* унутар своје сопствености. Те *унутарње* границе могу бити исто тако одређене као и оне *спољашње*” (Berlin 2013: 459). У случају Толстојеве јунакиње можемо говорити о одређености управо ових граница, о њиховој константности – гоњена нагоном, у својој души, да *воли* Вронског, она живи у свету који препуштање томе чини неподношљивим. Ако је тако, да ли је направила погрешан избор, препуштајући се жудњи којој је требало да се *одупре* будући да је потценила колико рестриктивно друштво може бити? У светлу односа између детерминизма и слободне воље, никада не можемо бити сигурни шта се тачно догодило. То је најсуровији аспект приче о Карењиној: колико тога што је урадила је ствар њеног *избора* а колико ствар *инстинкта*, предодређеног њеном природом, дакле нечега над чим она није имала утицаја? Некада, мишљења је Толстој, у животу исувише лако одустајемо од слободе, док се некада непотребно и неопрезно боримо против правила која се неће променити. Ако се одрекнемо те слободе исувише лако водићемо живот лишени своје сопствености, уколико се *боримо* непотребно и ирационално патићемо због тога. Унутарњи монолог Карењине, пре него стигне на своје последње одредиште (Tolstoj 2013: 736–40), перон железничке станице (који се као антиципирајући мотив јавља и на почетку романа па тако сада структуролошки импресивно заокружује тон детерминизма и ауру предодређености приче), један је од најсавршенијих примера *тока свести* у светској књижевности, онај који у сваком погледу антиципира изолованост појединца измученог неурозама модерног доба, истичући још једном начин на који аутор наше „психологије” посматра као „околности” подложне детерминистичком структурисању. Да ли су оне последња одредница детерминизма модерног доба?

Након смрти јунакиње пажња аутора бива заокупљена њеним антиподом Љевином и његовим егзистенцијалним превирањима. Љевин се бори са сопственим демонима и улогом који његови одмерени поступци имају у финалном промишљању брачне среће и *благостања* у животу. Љевин је допадљив, прагматичан, искрен; међутим, мучи га то што није посебно талентован, искусан или бриљантан. Попут Ејнцела Клера у Хардијевом делу, он проводи већи део романа грчевито се упињући да нађе одговоре, на много отворенији и рационалнији начин, на она иста питања која су мучила Карењину. Да ли треба да уложи напор да *промени* људе и институције око себе, да би могао да живи у складу са оним што *осећа* у души (на пример, да модернизује своје пољопривредно добро у складу са политичким и аграрним иновацијама наступајућег доба)? Или само

треба да се повинује *предодређеним* околностима које му његов статус нуди и тако постане конвенционални велепоседник? (Berlin 2013: 457) Будући да као мушкарац и аристократа поседује богатство и независност, улог је за њега много мањи него што је за Карењину; па ипак, Љевин као човек од интегритета осећа бесмисленост прошлих, традиционалних облика живљења и снажну потребу да његов живот буде смислен и да над њим има контролу.

Срећна околност по Љевина је та што, у низу епизода свог темперамента и околности, своје *психологије*, он напослетку успева да спозна *праву* природу ствари. Како истиче Берлин, он се „бори и обликује своју судбину само у домену постојећих граница, никада их не прелазећи попут Ане, или његовог брата Николаја, политичког радикала који живи са реформисаном проститутком и умире осиромашен и озлојеђен” (Berlin 2013: 459). Некако, и поред интровертности своје природе и свих турбулентности живота, Љевин успева да постигне све што је желео – ожењен је Кити и живи у срећном браку. Па ипак, дубоко у себи он осећа да се суштински није променио и да његова срећа није заслужена. Штавише, још увек се осећа немоћно, бесмислено, бескорисно. „Срећно ожењен, здрав човек”, каже Толстој, „Љевин је неколико пута био толико близу самоубиству да је крио свој каиш да се не би обесио, и бојао се да носи око ло пушку да се не би упуцао” (Tolstoj 2013: 764). Напослетку, он се препушта струји живота и наставља да живи, проналазећи свој компромис у разумевању спиритуалног. Неће бити радикалних трансформација, спознаје он, ни романтичне ни религиозне природе. *Тако је писано*. Трудите се најбоље што може да буде *добра* особа, унутар граница које су му поставиле околности и природа, и то ће бити довољно, иако

„неће успевати као и до сада да своје молитве досегне разумом, ипак ће се молити – али ће његов живот сада, у целини, без обзира на све, сваког минута, не само не бити бесмислен, као што је то био пре, већ ће имати недвосмислени смисао добра које је у његовој моћи да чини!” (Tolstoj 2013: 790).

Амбивалентност којом Толстој завршава роман никада не престаје да буде актуелна. Епизод нас упућује на питање загонетности људске природе, као и природе саме спознаје односно *перцепције* стварности. Зашто је Љевин успео да нађе свој мир, док је Карењину коначна спознаја водила до *самодеструкције*? По Толстоју, мудрост се огледа у способности појединца да „спозна шта је то што људска воља и разум могу да ураде, а шта је оно што не могу”. Једини начин да откријемо те границе је да се „боримо унутар њих, али промишљено, са циљем да их пронађемо и прихватимо”, а не да им се супротставимо (Berlin 2013: 487). Притом, овај задатак не можемо извршити ослањајући се искључиво на разум. Морамо *осећати* начин на који делујемо, учећи кроз сопствено искуство и патњу. Суровост овакве реалности се огледа управо у томе што никада не можемо бити сигурни у финални исход ствари. Иако аристократа либералних схватања, Толстој овде показује дубоки конзервативизам, који је заправо форма *фатализма*, будући да указује да границе онога што је могуће и онога што није не могу бити познате унапред, и да су традиција и искуство вероватно најбољи савезници које можемо имати. У случају Толстојеве јунакиње то значи да је у браку са Карењином требало да *препозна* срећу. Да је требало да има *виши* циљ,

попут оног када се Љевин најпре заљубио у целу породицу Шчербацки, па се тек касније његово осећање љубави према *моделу* породице искристалисало у љубав према Кити. Да је јунакиња покушала да сачува свој статус, „наилазећи притом на непремостиве границе, њена патња онда, у хуманим оквирима, не би имала смисла”. Енигматски епиграф *освета је моја и ја ћу узвратити* је из Павлове посланице Римљанима (Morson 2007: 129), која говори о потешкоћама прихватања неправде и различитости. Заправо, говори о комплексности стварности и људске перцепције. На крају, Љевин је спознао *комплексност* ствари, а Карењина њихову *једноставност*. Морсон зато истиче да није у питању ауторов, већ фатализам саме јунакиње, као и да у животу имамо могућност избора (Morson 2007: 63–65) и као актери и као читаоци.

Читати *Ану Карењину* значи уздићи се из прозаичности лицемерја и имати емпатију према јунакињи. Карењина је један од најимпресивнијих ликова у светској књижевности; њена *коб* је та што представља изразито *романтичарски* карактер. Она прелази дуг пут од иницијалне невиности: она је манипулативна, она користи друге, али ултимативно, руководећи се разумевањем природе *лошег* код Толстоја (оно што налазимо и код Достојевског), не као нечег апстрактног и удаљеног од природе човека, већ као нечег што настаје из небриге, немара; ултимативно, дакле, кључна борба између *добра* и *зла* се води *унутар* појединца, и ту заправо, у њеној романтичарској *самодеструктивности*, видимо да Карењина прелази *пун* круг у доживљају и разумевању патње. Питања попут оних да ли јунакињу треба *оправдати због тога што је спознала природу страсти као ултимативну* или је *осудити због непромишљености и небриге према себи* остају по страни. Разумети Карењину значи превазићи осећај дивљења или осуде на *хуманом* нивоу, и закључити: ово је начин на који универзум функционише. Будимо захвални на ономе што имамо. Мудро бирајмо своје битке. Јер, неке нису вредне борбе.

КЋИ ПРИРОДЕ – Прича о Д'Арбервиловој

Теса од Д'Арбервила припада традицији позних викторијанских романа који антиципирају модерно доба, па Харди (1840–1928) има више сличности са модернистима попут Д. Х. Лоренса него са викторијанским савременицима. Роман је свакако *хибрид*: иако прозно дело он одише снажном *лирском* наративном енергијом; као такав, он је спона између Хардијевих традиција романописца из деветнаестог века и песника који припада двадесетом. У традиционалном миљеу викторијанског романа, сходно свом поднаслову *Чиста жена* (*A Pure Woman*), роман се бави феноменом *кривице* и *казне*, односно мотивом *посрнуле* јунакиње (*fallen woman*). Ипак, *Теса од Д'Арбервила* у сваком смислу превазилази границе социјалног *реализма*. Отуд је питање које се намеће: *Ко је одговоран за усуд* јунакиње? Невина у очима природе, она је „створена да прекрши општеприхваћени друштвени закон”. Упркос напорима да достигне „непристрасност аргументације”, самопрокламовани идеалиста Ејнцел Клер није имун на сексуалне двоструке стандарде свога доба, већ постаје „роб обичаја и конвенционалности” (Hardy 2001: 76, 232). Ипак, читајући роман имамо утисак да патња *посрнуле* јунакиње није суштински повезана са друштвеним аспектом. И после *сагрешења*, односно везе са Алеком, њена породица је прихва-

та отвореног срца, а познаници се према њој односе с љубазношћу и тактом. Чак ни сиромаштво није нешто што Д'Арбервилову одређује, будући да јој и Алек и Ејнцел константно нуде финансијско збрињавање. Она је међутим та која као да је *решена* да себе кажњава тако што константно одбија, у потпуности или делимично, ове понуде. Муке којима је подвргнута у роману настају из Алекове страсти и моралне ригидности Ејнцела Клера, али су делимично условљене и њеним уверењима и очекивањима – то је дакле условљеност која превазилази оквире социолошког (као и код Карењине, и овде делује *двострука условљеност*).

Говорити о *Теси од Д'Арбервила* са аспекта моралне одговорности, социолошке или индивидуалне, несумњиво значи ставити роман у категорију *психолошког реализма*. Причом о Д'Арбервиловој доминирају три карактера – јунакиња и два потпуно различита мушкарца који мењају њен свет. Од њих, Алек Д'Арбервил највише улази у границе стереотипа. У причи коју сам аутор дефинише као „судбоносни рат вођен између тела и духа” (Hardy 2000: xxviii), Алек веома очигледно представља *сензуалност* тела. Харди промишљено код њега наглашава злогласну инсинуацију *физичког* – „готово гараву пут и пуне усне, рђаво обликоване мада црвене и глатке“ и „бркове уфитиљених врхова”. Аутор даље указује на злокобну сличност са бруталношћу некадашњих Д'Арбервила када каже: „Упркос варварским примесам, било је неке јединствене силе у контурама лица овог центлмена, као и у његовим дрским, немирним очима”. Приказан као савремени тип „наочитог младог кицоша”, он идиоматски изјављује: „Тако ми части! Никада није било лепшег створења од вас у природи или уметности, ‘рођако’ Теса” (Hardy 2001: 65, 43, 51). Алек (попут Вронског) симболички представља искушење тела.

Ејнцел Клер, пак, може бити виђен као симболичка представа *естетичког* или *квази-религијског* вида перцепције:

Готово да није било ничег земаљског у њеној љубави према Клеру. ...он је био све што доброта може бити – знао је све што један водич, филозоф и пријатељ треба да зна. У свакој линији контуре његове личности она је видела савршенство..., у његовој души душу свеца, у његовом интелекту интелект пророка (Hardy 2001: 169).

Д'Арбервилова је одбацила прошлост, „изгазила је и угасила”. Иако Ејнцел није савршен, он је више духовне него анималне природе; мање бајроновски него шелијевски; он нагиње ка „имагинативном и етеричном”. Његов говор није идиоматски, он јунакињу ставља на спиритуални пиједестал и каже: „Како је свежа и девичанска кћи Природе ова млекарица!” (Hardy 2001: 169, 106). Љубавници су приказани дводимензионално, што читаоцу пружа ограничен увид у њихову карактеризацију. Разлог је тај што се аутор овде не бави личношћу, већ идејама.

Попут *Ане Карењине*, и *Тесу од Д'Арбервила* можемо читати као постромантичарски роман *идеја*. Харди није преокупиран карактеризацијом Клера, већ настојањем да дефинише *природу* његове љубави према јунакињи. Он је непоколебљиво идеализује, и то кроз призму генерализације. (Као и код Толстоја, генерализација је код Хардија повезана са фатализмом, док је свест о

комплексности ствари пут ка здравијем начину живљења.) Његово ново искуство самопрокламованог егзистенцијалисте га чини осетљивим на визуру *нове* осетилности у доживљају природе и света *чулности* који га окружује (годишња доба са њиховим ћудима, сенке и тишине живих и неживих ствари). Ово су силе у које Харди смешта своје јунаке и којима удахњује живот својим причама (Poole 2009: 250). Будући да је Клер дистанциран од своје породице услед губитка религиозне вере, оне умногоме ублажавају „бол модернизма” (Hardy 2001: 105–110). Он инстинктивно осећа да она, као „кћи природе”, отелотворује лепоту и *невиност* његовог новог погледа на свет и у том смислу, она му је потребна. Ова емоција је централна у његовој љубави према јунакињи.

Оно што је највећи изазов у разумевању романа је *одвајање* од социјалног фактора; када јунакиња признаје своју прошлост Клеру и када је он брутално дистанцира од себе видимо мањкавост његовог духа која илуструје радикалну недоследност и лицемерје не само његових моралних стандарда већ и оних викторијанског доба (Poole 2009: 251–52). Ово је дубоко укорењено у ауторовој визији – Ејнцелова осећања према јунакињи су детерминисана природним контекстом у коме се њих двоје налазе. Људска перцепција је најизоштренија у најранијим моментима јутра, у зору, што Харди приказује овако:

Управо је тада... остављала најјачи утисак на њега. Више није била млекарица, већ визионарска есенција жене – читав пол кондензован у једну типичну форму. Називао ју је Артемидом, Деметром и другим фантастичним именима ... (Hardy 2001: 115).

Хардијева јунакиња је паметна, има снажан осећај за праведност, спиритуално превазилази своје родитеље; ипак, она је пасивна и нема посебних амбиција осим љубави. Она је парагон женствености/невиности, персонификација крхкости и снаге природе која је окружује. „Превише си осетљива за једну сељанчицу”, каже јој Алек на почетку романа. Он не сумња да Д’Арбервилова својим менталним склопом представља аутентични изданак својих неумољивих предака, исте оне аристократије чији је он кривотворени део. Клер, с друге стране, каже: „Мислио сам да си кћи природе, кад оно закаснили изданак једне запарложене аристократије” (Hardy 2001: 86, 338). Видимо да и Д’Арбервил и Клер имају погрешну перцепцију јунакиње. И она се, подједнако успешно, вара у начину на који види њих.

Питање важности перцепције заузима централно место у роману. Јер свет је само психолошки феномен, сматра Харди, и приказује нам оно што се налази у нама самима. Тако Клер Д’Арбервилову види као богињу, као „визионарску есенцију жене”, па када касније каже: „Ти си била једна особа; сада си нека друга”, или „жена коју сам волео ниси ти”, он то заиста мисли, и она га разуме. Исто тако она размишља после венчања: „Она коју волиш нисам ја, већ слика о мени”. Јунакиња је и сама склона идеализацији, њена осећања према Клеру су слична, он је „божански у њеним очима” (Hardy 2001: 200, 189, 159). Харди овде истиче да су људска бића генерално склона идеализацији, размишљању и осећају *изван* граница разумског и емпиријског. Иако аутор ово стање егзалтираности описује с прикладном иронијом, он наглашава деликатност и лепоту такве невиности као погледа на свет. За Хардијево јунаке свет је препун *сензација*, они и природа која их окружује творе један *организам* чији се делови хармонич-

но преплићу (Poole 2009: 250). Иако је каснија индиферентност коју спознају од те исте природе кобни парадокс, овакво гледиште је кључно за разумевање Хардијеве паганске визуре пост-романтичарског света. Зато Хардијеви ликови у романима пролазе кроз својеврсну *метаморфозу*: тако Д'Арбервилова, која Клеру у зору изгледа попут богиње, почиње да се мења попримајући облике *женствености* – од оне која представља *божанство* до оне која за њим *жуди* (Д'Арбервилова, као и Карењина, остаје ултимативни парагон женствености).

Хардијево виђење људске природе кроз разумевање склоности ка егзалтацији особе или ствари, резултира карактерима који се суштински утапају или асимилирају у своје окружење, постајући део околног пејзажа. Тако и Клерово виђење (неразумевање) јунакиње означава исти онај *вид* романтизовања стварности коме смо ноторно склони. Једном у власти романтизма, више не желимо да будемо објективни. Према Хардију, наш инстинктивни одговор на лепоте природе неминовно обликује оно *сензуално* у нама. Стога је друштвено-морализаторски тон Хардијевог позног реализма само *увод* у ширу дијагностику – комплексност или вишезначје нашег разумевања природе сензуалног као силе која обликује наше животе (Dinićko 2021).

Као аутор који повезује домене *реализма* и *модернизма*, Харди у свој опус инстинктивно укључује *околности*. Његова перцепција времена је пажљиво дата приказом месеци, година и годишњих доба. Иако његове идеје превазилазе миље социјалног, попут свог руског савременика, Харди је талентован друштвени *историчар* који приказује локације и раздаљине, и даје бројне описе физичког рада у контексту једног начина живота у нестајању (McLean 2008). Међутим *модерниста* у њему остаје отворен за облике, асоцијације и метафоре, који често бивају повезани са симболиком *одеће*. Тако, рукавице у роману носе асоцијацију на племићке рукавице које су носили „преци у оклопу” Д'Арбервилове у својим походима – посебно у сцени у којој удара Алекa рукавицом по лицу (Hardy 2001: 290). Он је инстинктивно покушао да јој ухвати руку, на којој „је била дебела рукавица, па је зграбио само круте прсте од тврде коже који нису одражавали живот нити облик прстију у њима” (Hardy 2001: 278).⁴ Сцена је метафора завођења – он је добио приступ њеном телу, али не и њеном уму и духу. Јунакиња је амбивалентно одевена у „хаљину избледелу од силних прања, и кратак црн капутић”, симболизујући хаљином пасторалну *невиност* док кратак капут сабласно одсликава оклопе њених предака. И Клер је приказан као *подељена* личност: „Под платненом кецељом имао је загаситу блузу од танког плиша, сомотске јахаће панталоне, те уштиркану белу кошуљу” (Hardy 2001: 305, 99); он је симбол викторијанског центлмена невешто прерушеног у фармера.

Сцене тешког физичког рада, попут жетве и вршидбе за Хардија, као и за Толстоја, имају снажну сугестивну ноту. У вечно обнављајућем природ-

⁴ Њен некадашњи заводник Алек, сада реформисани верник и методиста, нуди јој брак и збрињавање, међутим јунакиња, у међувремену удата и напуштена, одбија његове намере са свим оним што Харди види као идеју исконског достојанства и осећаја за наслеђе. И Алек је, међутим, прогоњен сопственим демонима. У овој епизоди видимо његову борбу и дејство које присуство јунакиње има на њега. Понесен тренутним поривом, он брзо прелази пут од реформисаног верника до човека који је поново заведен њеним ликом.

ном циклусу, поред људи и препознатљивог пејзажа учествују и животиње које, као део природног феномена, имају улогу симбола али је и превазилазе. Попут животиња, по цикличним законима природе, и сама јунакиња је у роману гоњена, злоупотребљена и уништена. Сцена вршидбе је снажна метафора – непрекидност, нехуманост рада који обавља машина антиципира *коб* индустријализације и промене, симболизујући *мучење* коме је константно подвргнута. Сцена у којој Д'Арбервилова одабира Стоунхенџ (Stonehenge) за место одмора је такође индикативна; истичући да је јунакиња *принета* као жртва Харди се враћа *паганским* детерминантама романа. Одступајући од матрице реализма, аутор заправо превазилази и модернизам, јер док модернисти попут Д. Х. Лоренса (који најочигледније наставља Хардијеву традицију) природни оквир подређују матрици приче, односно причу стављају у оквир, код Хардија је ситуација другачија. Наиме, сва створења, напаћене животиње, укључујући умирућег Принца, прободеног кроз груди, кога Д'Арбервилова непажњом убија на почетку романа (аналогија са Фру-Фру, вољеном кобилу Вронског, коју он нехотично убија током трке), нису ту само да драматизују људску судбину, већ су и сама жртве – заједничке муке људи и животиња симболизују *окрутност* самог живота. Хардијеви пејзажи одражавају пуноћу, зрелост, обиље али и крхкост имплицирану упливом *новог*, механизације, *модерног* доба. Људи, приказани као део тог природног окружења, такође подлежу његовим законитостима. Трагедија јунакиње и Клера у миљеу свеопштег животног циклуса превазилази *емоционалну* индивидуалну драму – наглашава Харди узнемирујућим обрасцима – истичући „ритам промене – који се смењује и истрајава у свему под небом” (Hardy 2001: 308).

Посебно место у Хардијевом детерминистичком спектру заузима *сензуалност*. Овде посебно место припада епизоди у којој јунакиња слуша како Клер свира харфу (Poole 2009: 252). Сензуалност која доминира сценом је чулна у пуном обиму. Она је комплементарна епизоди из другог поглавља – сцени завођења у шуми Чејс, у којој се Д'Арбервилова *предаје* Алеку. Овде, у спиритуалном смислу, она се *предаје* Клеру. У сцени у шуми Чејс, Алек потчињава јунакињу својој вољи. У епизоди у башти, наглашена атмосфера еротичности има сексуалну инсинуацију. Међутим, ово није поента, истиче аутор, будући да „Теса није била свесна ни простора ни времена” – њено искуство је спиритуалне природе, оно које покреће љубав а не физичка жеља (Hardy 2001: 108). Харди две сцене раздваја у тумачењу сензације, истичући ипак њихову повезаност: видимо да страст као сензација физичког, преко емоционалног, води до вишег, спиритуалног искуства.

Као и Љевин, Ејнцел напослетку долази до спознаје да је једина спиритуалност позитиван утицај на друге и свест о ширењу *добра*; међутим, примећујемо и то да он (у ироничном нескладу са именом које носи) једини остаје неискупљен за своја дела; јунакиња је погубљена, Алек је за своја дела искупљен два пута: најпре сталном, наметљивом бригом за јунакињу и њену породицу онда када је напуштена, а потом, коначно, онда када га она убија. Ејнцел, међутим, док одлази прашњавим путем након погубљења Д'Арбервилове држећи за руку Лизу-Лу (млађу сестру јунакиње, њено отелотворење у лепоти и невиности), добија нову шансу за алтруизам. Пригодно, обећао је јунакињи да ће после њене смрти

оженити Лизу-Лу. Да ли је он, као стереотип хипокризије, ултимативни негативац приче?

ЗАКЉУЧАК: ТОЛСТОЈ–ХАРДИЈЕВСКИ МОДЕЛ ДЕТЕРМИНИЗМА

Говорећи о усуду двеју јунакиња говоримо о детерминистичком настојању, као учењу по којем је све што постоји условљено и нужно одређено законима узрочности, предодређено. Међутим, избори које Карењина и Д'Арбервиллова чине *слободном* вољом доводе до њиховог трагичног краја. Ово оправдава дефиницију фатализма. У есеју „Тако је писано” Наташа Гојковић истиче да „друштво не мари за појединца у смислу индивидуалних потреба, али репресивно делује када појединац скрене са предодређене путање. По дефиницији натурализма, случај једнако нема поштовања за појединца” (Gojković 2018: 574). Случај је овде све оно што појединац не може да контролише. Притом, човекова воља није у потпуности поништена деловањем случаја, али његова воља не може ни да победи случај, јер је случај неизбежна воља универзума.

Ако романтизовање значи повезивање са *осетилним*, односно чулним аспектом живљења, тј. страствен однос према стварности, онда *романтичарски* мит – као екстремни облик глорификације страсти као емотивног покретача Харди и Толстој посматрају као негативну премису. Заштићене својим природним/патријархалним/ наследним фактором, хероине опстају унутар граница једног успостављеног, предодређеног поретка. Прихватајући романтичарски модел који уздиже емоционални/страствени чинилац, оне прекидају везе са својим традиционалним/природним спонама. Једини активни чин Д'Арбервиллове – убиство Алека како би поништила прошлост – постаје сопствено поништавање. Ово оправдава само-деструктивни елемент романтизма.

Толстој и Харди, истичући снагу утицаја случаја на људске животе, истичу и потребу за моралном одговорношћу појединца. Обојица дубоко верују да се свет може побољшати људским напорима. Баш као што описују порок и искушење, они изражавају и снагу људског духа. Тако ликови Љевина и (донекле) Клера отелотворују веру у спиритуални потенцијал, тј. могућност хуманог преображаја. Такође, за погоршавање одговорним сматрају људски фактор. Ипак, они не дају готове одговоре. Истичући осећај емпатије, они наговештавају веру у опстанак хуманости (HUMAN 1975: 13).

Иако Толстој и Харди не дају разрешења на крају романа, у контексту где реченице *Тако је морало бити и Освета је моја и ја ћу узвратити* лебде као „мантра над људима и догађајима” (Gojković 2018: 575), разрешење можемо потражити у Фридриху Ничеу и идеји коју он назива *Amor Fati*, заправо концепту који нас учи љубави према својој судбини, што је свакако једна врста дефетизма. У вечној филозофској расправи о питању предодређености и слободне воље можда, као Алан де Ботон, филозоф модерног доба, смисао треба тражити у односу између *дефетизма* и *аспирације*. Дајући предност овом другом отварају нам се вишегласје избора, у облику имагинације, креативног испуњења, спиритуалног мира а тиме и вишезначаје *самоодржања*. То је концепт *праве* љубави. У нади да овај рад одсликава комуникацију *руске* и *англистичке* мисли позног реализма, на темељу ауторских детерминистичко-натуралистичких конструкција као

традиције пост-романтизма, настојали смо да прикажемо како Лав Николајевић Толстој и Томас Харди, говорећи практично *истим* језиком, својим увидом у *психологију* духа излазе из оквира било какве регионалности и улазе у домен универзалности светске књижевне мисли који, како би Дерида рекао, остаје *ван* сваке дебате.

Цитирана литература

- Лешић, Зденко. Теорија књижевности. 2. изд. Београд: Службени гласник, 2010. [Lešić, Zdenko. Teorija književnosti. 2. izd. Beograd: Službeni glasnik, 2010.]
- Arnold, Matthew. *Essays in Criticism: Second Series*. Boston: Adamant Media, 2001.
- Berlin, Isaiah. *The Hedgehog and the Fox*. NJ: Princeton University Press, 2013.
- Bormans, Leo. *Svetska knjiga o ljubavi*. Novi Sad: Psihopolis institut, 2014.
- Botton de, Alain. *Philosophy: Jacques Derrida. The School of Life*, 2016.
- Cleary, Skye C. *Why do we love? A philosophical inquiry*. 11.02.2016. <<https://ed.ted.com/lessons>> 02.07.2021.
- Dinieško, Andrzej. *Hardy's Philosophical Outlook. The Victorian Web*. 07.05.2021. <<https://victorianweb.org>> 12.08.2021.
- Dyer, Klay. "Critical Essay on *Anna Karenina*". [In:] *Novels for Students*. Gale: Cengage Learning, 2009.
- Gojković, Nataša. „Tako je pisano”. [U:] T. Hardi. *Tesa od roda D'Arbervila*. Beograd: Laguna, 2018, 567–582.
- Hyman, Virginia R. *Ethical Perspective in the Novels of Thomas Hardy*. NY: National University Publishers, 1975.
- McLean, Hugh. In *QUEST of TOLSTOY: Studies in Russian and Slavic Literature, Cultures and History*. Boston: Academic Studies Press, 2008.
- Morson, Gary Saul. *Anna Karenina in Our Days*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.
- Poole, Adrian. (ed.) *The Cambridge Companion to English Novelists*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Rougmont de, Denis. *Love in the Western World*. NJ: Princeton University Press, 1983.
- Saderlend, Džon. *50 ideja: Književnost*. Beograd: Laguna, 2021.
- Troyat, Henry. *Tolstoy*. NY: Grove Press, 2001.
- Tussig Orwin, Donna. (ed.) *The Cambridge Companion to Tolstoy*. NY: Cambridge University Press, 2002.

Извори

- Hardy, Thomas. *Jude the Obscure*. Hertfordshire: Wordsworth Edition Limited, 2000.
- Hardy, Thomas. *Tess of the d'Urbervilles*. NY: Dover Publications Inc., 2001.
- Tolstoj, Lav Nikolajevič. *Ana Karenjina*. Prev. Zorka Velimirović. Beograd: Vulkan, 2013.

Azra A. Mušović

INNOCENCE MISUSED – DETERMINISM OR DECONSTRUCTION OF THE
MYTH OF LOVE IN L. TOLSTOY'S *ANNA KARENINA* AND T. HARDY'S
TESS OF THE D'URBERVILLES

Summary

The Russian novelist Leo Tolstoy and his English contemporary Thomas Hardy did not believe in art for art's sake. They believed in the novel not as a source of entertainment but as a tool of individual education and reform. According to them, it was the supreme medium to explore empathy and thereby expand our humanity and tolerance. *Anna Karenina* and *Tess of the d'Urbervilles* are both hybrids, belonging to those fluid and dual traditions in-between Realism and Modernism; in the authentic *anti-romantic* manner, they can be read as a specific deconstruction of the *cult* of love, substituting it with hypocrisy and conformism as a constant, while evoking a world that we once had and lost... Following the pattern of innocence misused, Tolstoy and Hardy, as the great representatives of this tradition, show that their deterministic constructions of the late nineteenth century pave the way for the time of *transformation* which characterizes the modern age. In doing so, they force us to a constant reexamination of those presently relevant issues on understanding our own self, gender issues, as well as the inevitability of influence by which emotional and physical energies constantly shape the reality we live in.

Keywords: innocence, determinism, Realism, Deconstruction, myth, love, Amor Fati.