"Pustolov pred vratima" Milana Begovića. Psihoanalitička karakterologija

Delić, Andrea

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:674745

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Andrea Delić

Pustolov pred vratima Milana Begovića. Psihoanalitička karakterologija.

Diplomski rad

Mentor: doc.dr.sc. Ivan Trojan

Osijek, 2015.

0. Sadržaj:

0.1. Sažetak 0

1. Uvod 1

1.1. O autoru drame Pustolov pred vratima 2

1.2. O drami *Pustolov pred vratima*– društveno-povijesni kontekst i temeljna obilježja 4

2. Psihoanalitička karakterologija strukture ženskoga lika u drami *Pustolov pred vratima* Milana Begovića 12

2.1. Psihoanalitički pristup karakterizaciji ženskoga lika 12

2.2. Psihoanalitička karakterologija i njezino značenje u *Pustolovu pred vratima* 14

2.3. Psihoanalitička paradigma 19

2.4. Disocijativni poremećaj identiteta 22

2.5. Višestruka ličnost 26

2.6. Scensko uprizorenje drame – komparacija dvostrukog identiteta u književnom predlošku i adaptaciji 29

3. Zaključak 36

4. Literatura 39

4.1. Popis izvora: 39

4.2. Popis citirane literature: 39

4.3. Popis internetskih izvora: 39

5. Životopis 41

0.1. Sažetak

Rad će se baviti psihoanalitičkim pristupom karakterizaciji ženskoga lika u drami *Pustolov pred vratima* Milana Begovića. Taj će pristup biti iznesen i analiziran kroz svoje središnje odrednice odnosno karakteristike koje odgovaraju njegovoj definiciji te kroz paradigmu psihoanalize, disocijativnog poremećaja identiteta i višestruke ličnosti s obzirom na to da je ženski lik, ujedno protagonist drame čija je karakterizacija prikazana, prikazan kroz stanja koja dominiraju upravo u navedenim granama psihologije podsvjesnoga. Sve će kategorije biti potkrijepljene izdvajanjem reprezentativnih dijelova teksta iz samoga predloška koji će se zatim detaljnije analizirati u kontekstu područja unutar kojega su smješteni. U posljednjem će se poglavlju rada načiniti komparacija književnog predloška i adaptacije drame, s ciljem uočavanja mjere podudaranja odnosno razlikovanja ostvarenosti dvostrukog identiteta u tim dvjema različitim formama Na koncu će se iznijeti zaključak o zastupljenosti psihoanalitičkog pristupa karakterizacije ženskoga lika u pojedinim kategorijama te će se iskazati značaj toga pristupa za dramu u cjelini.

Ključne riječi: ženski lik, *Pustolov pred vratima*, Milan Begović, psihoanalitička karakterologija, psihologija podsvjesnoga

1. Uvod

Tema rada nosi naslov *Pustolov pred vratima Milana Begovića. Psihoanalitička karakterologija*. U teorijskom se dijelu rada polazi od prikaza osnovnih biografskih crta autora drame koja je predloškom rada te njezine kontekstualizacije načinjene smještajem drame u pripadajući društveno-povijesni okvir i pružanjem uvida u njezinu strukturu, kao i u temeljna obilježja motivsko-tematske razine teksta. Taj se proces vrši na temelju podataka koje, pišući o liku i djelu autora, o spomenutim kategorijama iznosi Slobodan Prosperov Novak. Osim njega, iznimno plodonosan i detaljan rezime autorova kazališnoga djelovanja donosi Boris Senker analizirajući Begovićev dramski odnosno scenski svijet kroz tri temeljne odrednice; prostor, vrijeme i likove.[1] Također, on upućuje na vrlo važna idealna mjesta za lokaciju tipičnih životnih i dramskih situacija čija će se analiza prikazati kroz čitav rad, ovisno o kategoriji kojoj prema kontekstualnim obilježjima pripadaju. Isto tako, teorijski se dio rada odnosi i na središnju problematiku u drami pa prema tome podrazumijeva i osnovne teze u kontekstu same psihoanalitičke karakterologije, zasnovane na istraživanjima i razvijenim teorijama kojima su se u tom području znanosti bavili Sigmund Freud i Erich Fromm. S druge strane, sama psihoanalitička karakterologija ženskog lika u drami koncipirana je na temelju proučavanja korpusa koji čine predložak rada odnosno drama *Pustolov pred vratima* i njezina adaptacija, a koje se vrši trima postupcima: uočavanjem kategorija upotrijebljenih u građenju lika na temelju psihologije podsvjesnoga te njihovom kontekstualizacijom i interpretacijom. Baveći se tim procesom, kroz te se kategorije nastoji dokazati da Djevojka uistinu postiže smisao vlastitog postojanja upravo kroz plan *snoviđenja* u drami, u kojemu se pojavljuje kroz svoj alter-ego (Agneza), što je ujedno temeljno načelo na kojemu je oblikovan ženski lik kao protagonist drame. Također, u posljednjem se poglavlju rada vrši sažeta analiza scenskoga uprizorenja drame te komparacija dvostrukog identiteta kao temeljne problematike u književnom predlošku i adaptaciji drame, čime se nastoji utvrditi u kojoj se mjeri podudara odnosno razlikuje ostvarenost takvog tipa identiteta u dvjema različitim formama.[2] Na koncu se, na temelju oprimjerenih i analiziranih teorijskih zapažanja, stječe konačan zaključak o stupnju ostvarenosti identiteta lika, kojim se zatim otkriva i temeljna tematika te njezina uloga u značenju drame uopće.

[1] Senker pritom razlikuje tri prostorna i vremenska sloja: *stvarni scenski i kazališni prostor i konkretno vrijeme izvođenja kazališne predstave*, zatim *prikazani prostor i vrijeme prikazanih zbivanja*te *predočeni prostor i vrijeme predočenih zbivanja* (1987: 28).

[2] Adaptacija drame preuzeta je iz fundusa dramskog programa *Antologije hrvatskog glumišta* u trajanju od 84 minute. Redatelj predstave i TV adaptacije je Ivica Kunčević, a predstava je izvedena u GK-u *Gavella* 1981. godine.

1.1. O autoru drame *Pustolov pred vratima*

Milan Begović (1876. – 1948.) potekao je iz posjedničke obitelji, podrijetlom iz Dalmatinske zagore. Već kao mladić postao je suplentom na splitskoj realnoj gimnaziji, a uskoro je postigao i titulu profesora nakon položenih ispita iz romanistike i slavistike na bečkom Sveučilištu. Godine 1908. odlazi s barunom Bergerom u Njemačku, gdje postaje dramaturg u kazalištu u Hamburgu. Stekavši ime, prelazi u bečko kazalište, a nakon toga postaje mobiliziran i ratuje pune tri godine. Od naivnog ljubavnog pjesnika koji se zanimao za društvena pitanja te idealizirao ženu i ljubavno čudo, Begović vrlo brzo prelazi u literata erotske zanesenosti. Uskoro se kod njega javlja ambicija da psihoanalitički prodre u traume erosa koja je prisutna i u piščevoj iznimno uspješnoj drami *Pustolov pred vratima*. Begović je u dramaturgiji bio vrlo vješt autor koji je uzimao u obzir i scenske mogućnosti i redateljske, glumačke, akustične i druge elemente, stoga su njegove drame često izvođene i u Hrvatskoj i u inozemstvu (Begović, 2006).

Premda bi se zbog toga o Begoviću moglo ili, kako to smatra Boris Senker, *moralo* govoriti kao o „kazališnom čovjeku“ domaća ga književna kritika i teatrologija drži uglavnom isključivo književnikom, „literatom“, čak tumačeći njegove doticaje s kazalištem upravo onime što ga je udaljilo od „prave literature“ i umjetnosti te navelo na usmjerenost prema ugađanju publici i njezinu ukusu (1985: 7). Stoga je važno postaviti pitanje o tome „je li Begović htio i uspio stvoriti 'svoje' kazalište, je li našem teatru ponudio svoj kazališni projekt.“[3]

Unatoč toj veličini i uspješnosti stvaralaštva, izbijanjem Drugoga svjetskog rata Begovićeva je književna motivacija pomalo počela osjećati zamor. U tom je razdoblju svoga djelovanja napisao još samo nekoliko originalnih tekstova, a osim toga objavio je jednu antologiju hrvatske proze te skupio svoje putopise i kritike, dotad uglavnom objavljivane u različitim časopisima. Pri kraju svog životnog vijeka, već teško bolestan i fizički iscrpljen, Begović doživljava i veliku nepravdu od strane Suda časti *Društva hrvatskih književnika*[4] koji ga je 1945. godine proglasio fašistom te mu zabranio javno djelovanje. Takav se čin bez sumnje može smatrati potpuno nepravednim s obzirom na činjenicu da za ovog kazališnog čovjeka politika nikada nije bila područje interesa, a još manje motiv pri stvaranju književnih djela. Kao što pojašnjava Slobodan Prosperov Novak,

[3]Vođen tim pitanjem, Senker kroz četiri poglavlja knjige *Kazališni čovjek Milan Begović* nastoji cjelovitije prikazati manje poznat dio Begovićeva kazališnog rada te tako pridonijeti njegovom boljem poznavanju i razumijevanju.
[4]*Društvo hrvatskih književnika* osnovano je 1900. godine, a cilj mu je predstavljalo nastojanje njegovih članova, književnika, da sačuvaju za potomstvo sve one vrijednosti koje su stoljećima hrvatski pisci njegovali, stvarajući i održavajući svijest o jedinstvu narodnoga bića i njegove posebnosti.

pišući o liku i djelu ovog plodonosnog autora, „bila je to osveta zavidne domaće sredine čovjeku koji joj je tijekom dugih desetljeća određivao mjeru svjetskosti, liberalizma i urbanosti“ (2004: 228). Razvojem toga apsurdnog događaja, društveno optužen i ponižen, Milan Begović umro je u Zagrebu 1948. godine i pokopan je gotovo u tajnosti, a napisao je neke od najboljih hrvatskih drama uopće među kojima su *Božji čovjek*, *Amerikanska jahta u splitskoj luci*, *Bez trećega* te svoju životnu dramu, ujedno i predložak ovoga rada, *Pustolov pred vratima*. Osim dramskih uspješnica, napisao je i slavni libreto za Gotovčevu operu *Ero s onoga svijeta*, autorom je dvaju uspješnih romana od kojih je onaj o Gigi Barićevoj jedna od najboljih proznih knjiga međuraća te je autorom i niza novela, a među njima antologijskog *Kvarteta*.

Govoreći pak o Begoviću kao „kazališnom čovjeku“, valja se osvrnuti na njegova osnovna dramaturška načela. Kako to pojašnjava Senker, Begović drži da je dramski tekst uvjetovan scenom, a ne scena dramskim tekstom. Isto tako, kazališna predstava kao način komunikacije dramskih značenja postavlja dramatičaru određene granice koje drama ne smije prijeći. To bi značilo da se dramski pisac mora prilagoditi kazalištu, biti konformist, jer se svaki pokušaj promjene scenske prakse s tekstom, a ne radom u kazalištu, razbija o scenski „materijal“ (1985: 29-30). Prema tome, i njegovo poimanje scenografije otkriva da Begović zapravo nijedan glumački stil nije držao lošim ni zastarjelim. On nije odbaciovao ni salonsku konverzaciju, ni psihološko nijansiranje, ni groteskna eskpresionistička iskrivljenja, čak ni patetičnu deklamaciju, ali istodobno nijedan nije smatrao univerzalnim, boljim od ostalih i prikladnim za sve dramaturške tekstove (Senker, 1985: 41).

Kao što se već dalo naslutiti, u svojim djelima Begović nije odviše inzistirao na negativnim aspektima odnosa sa zbiljom, preciznije, hrvatskom suvremenošću. Pružajući pogled na njegovo stvaralaštvo, taj je postupak uočio i vrlo uvjerljivo protumačio Prosperov Novak navodeći da „njegova lica i kad umiru i kad pucaju, nisu niti na domovinskom niti klasnom zadatku. Ona umiru i pucaju jer ispunjavaju logiku svojega tijela, svojih strahova, putenosti i bivših sreća“ (2004: 229). Prema tome, Milan Begović odlučio je svoj književni rad posvetiti ljepoti svakidašnjice, iako ponekad bolnoj i neprijatnoj. Društvena nepravda koja u to vrijeme obavila i njegovu zemlju i svijet, nije bila čimbenikom kojim se taj autor izravno i osobno bavio, smatrajući vjerojatno da će se u konačnici velike proturječnosti svijeta riješiti same od sebe. Ta je misao možda bila posljednji sanjarski doprinos tog iskrenog štovatelja tijela i ljubavi što ga je hrvatska književnost imala.

1.2. O drami *Pustolov pred vratima*– društveno-povijesni kontekst i temeljna obilježja

Nakon što su prikazane osnovne biografske crte autora *Pustolova pred vratima*, valja iznijeti i relevantne podatke odnosno zapažanja u kontekstu samoga predloška. Kako bi se stekao što bolji uvid u strukturu i modernost drame, krenut će se od sažetog osvrta na društveno-povijesni kontekst u kojemu je drama nastala.

Prvi svjetski rat, osim što je za sobom odnio milijune života, donio je na području književnosti potpuno drugačije spoznaje. Postalo je sasvim jasno da je svijet nemirno i nesigurno mjesto, društvenost je postala gotovo iskorijenjena, a iz umjetnosti je prognan kult čiste ljepote. Književnost novoga doba krenula je nekim novim smjerovima. Angažirana književnost u Hrvatskoj nije u prvi plan postavila nacionalno pitanje jer joj se činilo da su nacionalni problemi Južnih Slavena u novoj državi riješeni. Pod utjecajem Ruske revolucije u Hrvatskoj se rano formirao krug lijeve inteligencije koji je svoje socijalne ideje iznosio u radikalnim časopisima. Većina je pisaca ostala izvan lijeve organiziranosti, a manji je broj autora svjesno zadržao retrogradan stil pučke književnosti. Između politički lijevih i desnih opcija, preostao je prostor onima čije su naklonosti bile estetske i građanske prirode. Ne isključujući socijalnu dimenziju iz svojih književnih djela, autori iz liberalne matice naglašavali su nedodirljivost umjetničkog prostora. U takvim novim okolnostima, njima više nije bilo stalo do afirmacije larpurlatističkog mota. Vjerovali su da čovjek ima nezasitnu potrebu za grafičkim i kromatskim doživljajima, da su mu bliski plastični, glazbeni i kinetički doživljaji svijeta te da umjetnost ima smisla i kada ne prezentira socijalni ili religijski proglas. Iako ni u međuraću nisu u potpunosti izostali pojedinačni slučajevi modernističkog eskapizma, moglo bi se reći da je središnji tijek hrvatske književnosti bio građanski neutralan i artistički vrlo konstruktivan. Također, nervoza i nemir nisu više postojali kao tipične umjetnikove osobine, a veliki je društveni roman izgubio čitateljsku naklonost i polagano ugasnuo jer, nakon Prvog svjetskog rata, nitko više u njega nije vjerovao. Nastajalo je doba filma, brzine, psihologije kao konstrukcije i uvida u dubinu dojučerašnjice. Umjetnici se više nisu bavili nerazriješenim pitanjima i nejasnoćama. Naprotiv, njihova je dužnost postala da svijet razjasne i osvijetle. Individualizam je postao eksces (Prosperov Novak, 2004).

Najznačajniji književnik tog novog građanskog smjera bio je u Hrvatskoj upravo Milan Begović. Prvi svjetski rat, koji je tog pisca zatekao u njegovim zrelim godinama, u potpunosti je promijenio njegovu prethodnu poetiku, ali i odnos prema vlastitom stvaralaštvu i novim zahtjevima čitateljske publike. Kritika je od njega zahtijevala manifestne i čvrste smjerove, ali on, vodeći se svojom osobnošću, niti je pisao manifeste, niti je deklarativno slijedio smjerove. Njegova su književna djela i doživljavala nesumnjiv svjetski uspjeh upravo zato jer nisu ispunjavala ničiji deklarativni umjetnički program. Sve su njegove drame i romani izrađeni od primarne književne materije i bili su namijenjeni širokom čitateljskom i društvenom kolektivu, odnosno predstavljali su plodove „novog elitizma za mase“ (Prosperov Novak, 2004: 222). Upravo zbog te svoje otvorenosti spram mnogih pojava, tendencija i struja u dramskoj književnosti, Begović je i u domaćih i stranih suvremenih dramatičara posebice cijenio iskren i dosljedan umjetnički angažman sjedinjen s književničkim darom i upućenošću u probleme „pozoričke tehnike“ (Senker, 1985: 26). Već je ranije spomenut nekorektan odnos društva prema ovom autoru, a nekoliko piščevih burnih ženidbenih veza, uz niz glamuroznih ljubavnih avantura, bile su plodonosna dopuna njegovoj društvenoj fami. Vlastita sredina Begovića nije dovoljno cijenila niti je razumjela njegov elitizam namijenjen malograđanštini. Kao politički liberal i nacionalno moderno osviješteni pojedinac, doživljavao je ignoriranje i ponižavanje upravo u vrijeme svojih najvećih književnih uspjeha, dok su se njegove poslijeratne drame izvodile na najpoznatijim svjetskim scenama i dok su ga režirali najkvalitetniji redatelji.

Analogno navedenim promjenama u društvenom životu toga doba, zahtijevale su se promjene izražajnih sredstava, a Begović je tih promjena u međuratnom razdoblju bio savršeno svjestan. Umjesto autorskih drama, pisale su se drame u kojima su lica tražila vlastitog inače izgubljenog autora, a upravo je takva potraga za identitetom vrlo jasno oslikana i u piščevoj drami *Pustolov pred vratima*, što daje naslutiti zašto je i sam Begović upravo tu dramu okarakterizirao kao svoje „najintimnije dramsko djelo koje potpuno izražava njegovu fizionomiju kao pisca“ (2006). Naime, ta je drama savršen psihoanalitički komad i jedna od najboljih europskih drama koja prikazuje upravo takva lica; lica koja ostaju bez autora, odnosno sama postaju svoji vlastiti autori. Njegov lirski roman *Dunja u kovčegu* najavio je najznačajnije i najsjajnije doba Begovićeve dramske književnosti. Ta je najava razvidna u dramatičnom ustroju dijaloga te napetim scenama koje je Begović, za vrijeme svojih europskih dramaturških poslova, naučio graditi savršenom lakoćom. U tadašnjoj su književnosti sve manje bile vidljive granice koje su razdvajale umjetnost od znanosti te tehniku od feljtonistike i drame. Umjetnost je gubila svoj mitski značaj, naselila je realnost te je postala stvarnost sama, a u takvom joj stanju piščeva osobnost gotovo uopće nije bila potrebna.

Milan Begović prvi je u modernoj hrvatskoj literaturi posegnuo za skrivenim sredstvima izvornosti. U njegovim su novim djelima najjednostavnijim poetskim, dramaturškim i narativnim sredstvima u središte tekstova uvedeni ljubavni impulsi te je ogoljen odnos između žene i muškarca. Za njega je književnik bio „svećenik običnosti, a u toj novoj običnosti eros mu je postao crkvom“ (Prosperov Novak, 2004: 226).

Već je u prethodnom poglavlju napomenuto da je, osim autorskoga stvaranja, Begović djelovao i kao prevoditelj dramskih tekstova i kazališni kritičar. Taj je opus njegova djelovanja moguće promatrati u kontekstu dvaju razdoblja. Naime, u prvim godinama kazališnoga i prevoditeljskoga rada, Begović uglavnom djeluje kao suradnik tadašnjeg intendanta Stjepana Miletića pomažući mu u realizaciji njegova umjetničkog programa koji je pak podrazumijevao čvrst klasičan repertoar. Međutim, drugo se razdoblje znatno razlikuje od prvoga s obzirom na činjenicu da je u to doba Begovićevo poimanje moderniteta sjedinilo gotovo sve njegove prijevode u homogen korpus. Upravo taj korpus ujedno prikazuje i neke od temeljnih značajki poetike i estetike „mladih“: otvorenost i nedefiniranost ideje moderniteta, sklonost esteticizmu i dekadenciji, opiranje didaktičkoj i utilitarnoj književnosti, raskid s prošlostoljetnom tradicijom, a napose s patetičnom rodoljubnom dramatikom, te unošenje lirskih elemenata u dramu (Senker, 1985: 17-18). Dakle, u razdoblju hrvatske moderne, izbor tekstova uvjetovan je Begovićevim (i ne samo njegovim) shvaćanjem moderniteta i uvjerenjem da će proizvodi suvremene europske dramatike, a osobito francuskog simbolizima i bečke secesije, biti za domaći teatar mnogo poticajniji od klasike koju je zagovarao Miletić (Senker, 1985: 21).

Što se pak tiče relevantnih karakteristika i motivsko-tematskih obilježja, valja krenuti od samoga početka, preciznije, od motiva koji su autoru poslužili za pisanje te drame. Naime, kako objašnjava sam autor[5], dva su ga osnovna motiva ponukala na stvaranje *Pustolova pred vratima*. Prvi motiv predstavlja naizgled beznačajna bračna prepirka dvoje supružnika koji su raspravljali o jednom moralnom pitanju: kada bi žena dobila pismo nepoznatog muškarca, bi li ga pokazala svome suprugu? Žena se nije mogla odlučiti o odgovoru na to pitanje, dok je, s druge strane, muškarac čvrsto zastupao mišljenje da bi bila njezina dužnost da mu pokaže takvo pismo.[6] Upravo je takva uobičajena diskusija u sebi zapravo krila jednu psihološku borbu, a autoru pružila i više od toga – oštar sukob dvaju pogleda na život.

[5] Ta su Begovićeva pojašnjenja o motivima za pisanje drame preuzeta iz njegovih *Sabranih djela: Eseji, kritike, polemike, miscelanea, intervjui.*

[6] Odatle potječe spoznaja da je upravo motiv pisma jedan od osnovnih motiva i pokretača radnje u drami *Pustolov pred vratima*, ali njegova će se detaljnija analiza provesti u daljnjem tijeku rada.

Na drugi su ga pak motiv potaknule studije psihoanalize. Taj se motiv odnosi na proživljavanje neiživljenog života u fantaziji jedne nasmrt bolesne djevojke. Ona, dakle, život proživljava u svojoj podsvijesti, a on ne podrazumijeva uobičajen zatvoreni život zrele žene koja je upoznala sve mogućnosti koje on pruža, već mozaik svih onih spoznaja i čula koja je crpila iz svoje (ne)posredne okoline ili pak kroz iskustva drugih.

Osim tih dvaju osnovnih motiva, postoji dakako i osnovna ideja čitave drame. Nju pak predstavlja pitanje o snazi i veličini ljubavi: *je li veća ona ljubav koja sve oprašta ili ona koja sve dariva, a ništa ne prima*? Odgovor na to pitanje ostavljen je proizvoljno svakom individualnom čitatelju jer predstavnici obaju ponuđenih shvaćanja stradavaju u autorovoj drami. Osim toga, s tim se pitanjem isprepliće i, kako ga naziva sam autor, jedan „pozitivum o sreći:“ *život nije sreća, nego nemir i borba – a sreća je mir; kad prestane srce, počinje sreća*... (Begović, 2006: 37). Upravo će on imati ključnu ulogu u vrtlogu života Djevojke kada poprimi identitet Agneze, ali o tome detaljnije u daljnjem tijeku rada.

Drama *Pustolov pred vratima* napisana je 1925. godine i predstavlja jednu od prvih drama koja se bavi pitanjem psihoanalize i podsvijesti. Od toga vremena do danas ta je drama obišla mnoge europske pozornice. Po svojim obilježjima ona pripada modernoj drami hrvatske književnosti, a Begović ju je odredio kao „tragikomediju u devet slika“ (2006). Osim navedenih motiva i ideje, Senker napominje da stvarajući *Pustolova* Begović usvaja i ponešto od avangardnog kazališta pa je drama nadahnuta i Gavellinim režijama Shakespearea, Pirandella i Krleže te drugih dramatičara kojih je utjecaje književna i kazališna kritika otkrivala u tom tekstu (1985: 25). Govoreći o tim utjecajima, zanimljivo je uočiti da samo godinu dana prije pisanja *Pustolova*, Begović prevodi Pirandellovu dramu *Šest lica traži autora* za Hrvatsko narodno kazalište u kojemu će taj prijevod režirati Gavella. Međutim, tri dana nakon premijere tiska u *Večeri* recenziju koja donosi neočekivan obrat odnosno negativnu ocjenu Pirandellova teatra, a kako to uočava Senker, u *Pustolovu pred vratima* na nekoliko se mjesta može osjetiti poprilično izravno oslanjanje na Pirandellovu dramatiku i novelistiku. Stoga se postavlja pitanje „nije li Begovićeva recenzija pokušaj otklanjanja ili prikrivanja dojma što ga je u Begoviću ostavio susret s Pirandellovim tekstom“ (1985: 20).

U kontekstu odvijanja vremena dramske radnje postoje dva osnovna plana. Prvi plan podrazumijeva realno događanje, a drugi plan jest san, irealno viđenje događaja koji se isprepliću s realnošću. Ti su događaji i uprizoreni kao prostor „snoviđenja“ odnosno prostor svijeta kakvoga stvara Djevojčina mašta u, kako je to Begović nazvao, „deliriju prije njezine smrti“ (Maštrović,

2011: 147). Prvi plan odvija se u prvoj i posljednjoj slici drame, dok drugi dio – *snoviđenje* ima sedam lika i tu se uz Agnezu (koja je Djevojčin lik u fantaziji) pojavljuje Smrt kroz devet novih lica te ostali likovi iz Djevojčine mašte. Pritom je zanimljivo primijetiti da se već pri samoj podjeli kompozicije na ta dva plana autor služi metatekstualnim postupkom eksplicitno nazivajući realni plan *igrom* kao podžanrom drame koju izvode upravo njezina lica, a naznačuje se u prvoj slici u dijalogu Djevojke i Neznanca koji otkriva Neznančevo planiranje igre kao sinonima za Djevojčin život koji će uslijediti u fantazijskom snoviđenju:

> „NEZNANAC: Imam ga. To je nekakav Gospodin u šarenom prsluku. On će nam izvrsno poslužiti: kao da je naručen. A onda on je i onako moj. Izvrsno. Tako je i to riješeno. Doduše trebat će još nekoliko nuzgrednih lica: ali za to je lako. Ne ću ni ja biti puki posmatrač. Dapače-
>
> DJEVOJKA: Ja već vidim: vi ćete iz svega napraviti kino“ (Begović, 2003: 25).

Također, u igri se te aluzije na fantazmu koja će uslijediti dodatno pojačavaju i uvođenjem fantastičkih elemenata u kompoziciju drame. Izdvojit će se nekoliko reprezentativnih primjera koji ih ilustriraju.

> „DJEVOJKA: (...) Pogledajte, je li tkogod tamo?
>
> SESTRA: Al tko bi bio, gospođice! Cesta je prazna i, dokle god se vidi, bijela. To su samo ostaci romantike iz instituta: tamo se obično fantazira o pustolovima, vitezovima ili poetama. Al kad dođe život, sve on to prevrne i rastjera“(Begović, 2003: 18).

Slična se fantastika može iščitati i iz deskripcije Neznančeva fizičkoga izgleda u prvoj slici:

> „Pri posljednjim taktovima prikaže se na konju visok, blijed NEZNANAC, u crno odjeven, sa širokim crnim šeširom na glavi, držeći uzde umornim rukama – i ustavi se pred vratima“ (Begović, 2003: 21).

Osim tematiziranja kompozicijskog elementa, autor se pri smjeni dvaju planova drame služi i intermedijalnim i intertekstualnim postupcima, osobito glazbom[7] kao sekundarnim kodom, što se sasvim eksplicitno može iščitati već iz prve slike:

[7]O glazbi će, kao sekundarnom kodu u kontekstu intermedijalnosti, biti riječi i u sljedećim poglavljima rada.

„(...) Tempo postaje sve laganiji dok napokon topot kopita ne pređe u korak, a muzika se pretvara u jedva akcentuirani 'marche funèbre.'"

„(...) Tako i prelazi iz jedne slike u drugu djeluju kao naglo preskakivanje jedne predodžbe u drugu, koji se nadovezuju u uzbuđenoj fantaziji čovjeka mučena vrućicom ili teškim snima" (Begović, 2003: 21).

Osim glazbe, prisutnost drugoga koda zastupljena je i u području teorije književnosti i teatrologije. U kontekstu prve, ona se iščitava iz Neznančeva posjeta Djevojci:

„NEZNANAC: Pa to je čitav roman! Pomislite: vi nemate vremena nego jednu jedinu noć! Uostalom: to ne odlučuje. Glavno je da se snađete. Glavno je da proživite ono što osjećate. Jedna noć bit će za vas čitav niz godina. Zaboravit ćete ionako, da proživljujete samo jednu želju i snaći ćete se odmah. Zato ćete i preskočiti početak. To je ionako nezanimljivo: nego odmah „in medias res" – kako se ono veli" (Begović, 2003: 24).

Sličan se primjer pronalazi i u referiranju na konkretno književno djelo, a uočava se u dijalogu Agneze i Gospodina sa šarenim prslukom, tijekom kojega njih dvoje vode diskusiju o bračnom odnosu Agneze i njezina Supruga:

„GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: Ti – i on! Trijezan, hladan, robustan kao kakvo „in folio" izdanje suhoparnih sredovječnih kronika prema finom džepnom izdanju Heineove „Knjige pjesama." Pa to je apsurd" (Begović, 2003: 38).

Osim (teorije) književnosti, intermedijalnost je moguće uočiti i kada je riječ o korespondiranju s područjem teatrologije, što je razvidno u drugoj slici drame odnosno prvoj slici *snoviđenja*, iz dijaloga Glumčeve žene i Profesora:

„GLUMČEVA ŽENA: Nije moguće: večeras svršava u dvanaest. Molim vas, Šekspir!

PROFESOR: Možda je režiser križao zadnji čin!

GLUMČEVA ŽENA: Sve je moguće na našem teatru" (Begović, 2003: 32).

Nadalje, s idejne je točke gledišta *Pustolov pred vratima* nedvojbeno napisan u duhu svojevremenih tekovina na polju psihologije podsvjesnoga. U prilog toj tezi ide i autorovo pojašnjenje psihološkog aspekta koje crpi iz sadržaja drame, navodeći prije svega da se drama događa 1925. godine, sat vremena prije nego što je gledatelj stupio u kazalište, smatrajući pritom da je suvremenost time dovoljno fiksirana. Okosnicu radnje čini sama protagonistica drame, dvadesetogodišnja djevojka koja leži na umoru te prelazeći iz stabilnih trenutaka u trenutke

agonije, proživljava svoj neispunjeni život. Taj je život satkan je od „različitih utisaka, od vizija određenih lica, skica nekih događaja koja je vidjela u svojoj okolini, a doživjela u svojim snovima te čitala u knjigama i zadržala iz teatra i kinematografa“ (Begović, 2006: 36). Upravo su zato i postaje njezina oniričkog putovanja mahom posuđene iz popularnih ljubavnih romana, nijemih filmova, opereta, glazbenih revija, modnih časopisa, turističkih prospekata, reklamnih oglasa i drugih sredstava kreiranja ukusa gradskog stanovništva u prvom međuratnom desetljeću koje je obilježilo opuštanje od ratne tjeskobe te hedonističko slavljenje života kroz neobuzdanu zabavu i igru (Senker, 1987: 55).

Što se pak tiče simbolike lica i naslova, sam je “Pustolov pred vratima“ jedna od glavnih figura koja proizlazi iz Djevojčine podsvijesti, a predstavlja zapravo sliku njezina oca koji igra ulogu željena, ali ne i dočekana supruga. Ta je izravna aluzija na naslov drame uočljiva već na samu njezinu početku, iz dijaloga koji se odvija između Sestre i Djevojke:

> „SESTRA: Tko bi mogao doći?
>
> DJEVOJKA: Kad bih ja znala! Znam samo da uvijek ima neko, tko čeka pred vratima. Neko tko nosi promjenu. A možda i sreću. To zna i Kristina. Mi smo ga nazivale: pustolov pred vratima. Meni se i sada čini da stoji iza rešetke“(Begović, 2003: 18).

U cijelom podsvjesnom dijelu događanja, nastupa u svakoj slici kao jedno od glavnih lica i Smrt, i to u različitim vidovima odnosno u deset različitih maski koje pokreću čitavo događanje, a utjelovljuju ih: *Neznanac, Profesor sa velikim naočalama, Messenger-Boy, Podvornik u Wagon-Litsu, Režiser tragičnih filmova, Najbolji prijatelj, Upravitelj tvrtke za nadgrobne spomenike, Policaj, Užigač uličnih svjetiljaka* i *Apaš*. Postupak koji je pritom karakterističan u samoj gradnji fabule jest općenito nekonvencionalno imenovanje likova odnosno karaktera. Naime, iz čitave je drame moguće izdvojiti tek nekoliko vlastitih imena (*Agneza, Liza, Kristina, bračni par Rubricius*), a sva su ostala lica imenovana na temelju statusa, zanimanja, osobina... U *igri* su to *Djevojka, Sestra milosrdnica* i *Liječnik*, dok se pak u *snoviđenju* pojavljuju *Muž, Jedan Neprisutni i njegov Leš, Gospodin sa šarenim prslukom, Plava gospođa, Glumčeva žena, Dobro odgojeni mladić, Brutalni ljubavnik, Sobarica, Kolodvorski nosač te Dvije-tri gospođe* i *Dva-tri gospodina*. Takav je postupak depersonalizacije, odnosno poimanja imena kao gotovo semantički prazne riječi, usko vezan uz samo poimanje identiteta u drami (čija će se detaljna analiza iznijeti u sljedećim poglavljima), a stav se o njemu izravno posreduje u šestoj slici, u dijalogu Agneze i Prijatelja koji vode konverzaciju o nepoznatom ljubavniku koji joj šalje anonimna pisma, nakon

što Agneza od Prijatelja saznaje da je dotični obožavatelj počinio samoubojstvo pred vratima sobe hotela u kojemu je odsjela:

> „AGNEZA: Ne, ne, čekajte još samo jedno: recite mi njegovo ime, nek znadem kako da vičem za njim. Recite: ime, ime –
>
> PRIJATELJ: Gospođo, što znači ime? Ime ograničuje. Ime znači samo jednog kakvog god čovjeka. On je bio više od čovjeka: on je samo ljubio. Da je htio da vi saznate njegovo ime, bio bi vam ga prišapnuo kad su vaša usta u smrtnom času stala nad njegovima. Ali on vas je samo – poljubio“ (Begović, 2003: 98).

Međutim, postavlja se pitanje zašto je Begović odstupio od uobičajenog načina označavanja dramskih likova? Odgovor bi se mogao potražiti u konstataciji da je Djevojku bolest spriječila da se realizira u životu, Sestra je dobrovoljno odlučila nesudjelovati, Liječnik je „funkcija,“ glas koji utvrđuje Djevojčinu smrt (Senker, 1987: 147). Drugi se pak dio odgovora krije u scenskom uprizorenju drame. Kako uočava Senker, pročitavši čak i literarno vrijedan i zanimljiv portret lika, redatelj i glumac postavljaju temeljno pitanje – kako gledateljima prenijeti sve relevantne informacije o liku. S obzirom na vlastito iskustvo u kazališnom svijetu, Begović je toga bio svjestan pa je izbjegavao izravne opise karaktera i nabrajao „maske“ kojima bi se u predstavi mogle označiti karakterne, intelektualne, profesionalne, nacionalne, etičke i druge crte lika (1987: 148-149).

Naposljetku, nakon tog fiktivno proživljenog željenog života, Djevojka umire. Realnost, kao što je već napomenuto, čine isključivo prva i posljednja slika drame, a ostalo, odnosno *snoviđenje* jest „jedna svijest realnosti podsvjesnoga, jedne vizionarne realnosti“ (Begović, 2006: 37). *Pustolov pred vratima* najveća je hrvatska drama sna, a njezin je mehanizam stvorio jedan od najnestvarnijih kazališnih svjetova svojega doba odnosno „maštovitu konstrukciju koja je omogućila protagonistici da na sceni, kad već nije mogla u životu, u susretima s devet utjelovljenja Smrti, odživi autentičan i apsolutan život“ (Prosperov Novak, 2004: 227). Ipak, u trenutcima Djevojčine agonije, sve vizije poprimaju intezivnost jednoga „povišenoga realizma“ koji odgovara mentalitetu Djevojke jer upravo iz njezine psihičke sfere proistječe čitavo događanje. Intenzitet toga povišenoga realizma ponekad dovodi do točke u kojoj se isprepliću groteskno i sentimentalno, tragično i komično, kako je to i u stvarnom životu koji pruža motive i podražaje za svaku podsvjesnu radnju (Begović, 2006).

2. Psihoanalitička karakterologija strukture ženskoga lika u drami *Pustolov pred vratima* Milana Begovića

Društveno-povijesnim okvirom i kontekstualizacijom drame stečen je uvid u njezinu strukturu, kao i osnovnu tematiku te relevantnu motivsko-tematsku razinu. Podrobniji opis i prikaz protagonističina stanja uzrokovana spomenutim halucinacijama između dvaju oprečnih svjetova (realnog svijeta i svijeta snoviđenja) prikazat će se u sljedećim poglavljima kroz perspektivu psihoanalitičke paradigme, kao i osnova karakterologije, psihopatologije koja podrazumijeva višestruku ličnost (Djevojka/Agneza) te disocijativnog poremećaja identiteta. Također, u svakoj će se od tih kategorija prikazati *idealna mjesta* u funkciji lokacije tipičnih životnih i dramskih situacija, a samim time i procesa oblikovanja karaktera.

2.1. Psihoanalitički pristup karakterizaciji ženskoga lika

Već sama vanjska karakterizacija protagonistice nedefiniranog identiteta koja se u prvoj slici drame naziva Djevojkom može se dovesti u vezu s psihoanalitičkim pristupom u njezinoj karakterizaciji. Naime, ona je opisana kao „mlada bolesna Djevojka, umotana u bijeli venecijanski šal koja zatvorenih očiju sluša sviranje glasovira što dopire iz kuće“ (Begović, 2003: 17).

Kroz čitavu radnju drame dijalozima i monolozima prikazana su njezina misaona i spoznajna gledišta, kao i idejna opredjeljenja koja se ispreplitanjem dvaju kompozicijskih planova fabule miješaju s psihoanalitičkim i psihopatologijskim odrednicama. Kroz prvu sliku drame prikazuju se Djevojčini filozofski stavovi koji će se kroz *snoviđenje* mijenjati analogno njezinim doživljajima neproživljenih iskustava da bi u posljednjoj slici potpuno izmijenili svoje prvotno značenje. Ti se stavovi uglavnom tiču promišljanja o ljubavi i sreći za koja Djevojka u početku smatra da su smisao čovjekova života.

> „DJEVOJKA: Ja mislim da je sreća više. Više od snova, više od želja: oni su samo staza što vodi do nje. Ali sreća je zacijelo nešto što se da gledati očima i obujmiti rukama“ (Begović, 2003: 18).

Ovim citatom započinju Djevojčina promišljanja o želji za proživljavanjem života u kojem će dosegnuti unutarnje ispunjenje i sreću prouzrokovanu istinskom i bezuvjetnom ljubavlju.

„DJEVOJKA: (...) Ali ja mislim da još više ljubi onaj koji ne dolazi do svoga zadovoljstva: u kome želja ostane neutažena, koji sve daruje, a ništa ne uzimlje, koji se uopće i ne odaje“ (Begović, 2003: 23).

Iz ovakva Djevojčina stava može se iščitati njezina potreba za idealnom ljubavi zbog koje djevojka sklapa „faustovski ugovor s Neznancem“ne bi ili barem u „snoviđenju“ doživjela „Pustolova pred vratima“ o kojemu mašta (Ljubić, 2004: 275).[8] Upravo je takvo sklapanje ugovora poslužilo Smrti odnosno „aranžeru snova“ kao ključ koji otkriva da će Djevojka razumjeti samo znakove uzete iz zabavne književnosti i umjetnosti tj. iz onog supkulturnog područja iz kojega i proistječe čitavo njezino poimanje života (Senker, 1987: 55). Radi se zapravo o tome da je, kako to kaže Freud pozivajući se na Šernera, „budnu želju ispunila fantazija odmah, prosto zato što je ona postojala u duši snevačice“ (1981: 137). Freud takav san uvrštava u *snove raspoloženja* i povezuje ga sa „snom za mušku i žensku ljubavnu čežnju“, što se u ovom slučaju odnosi na čežnju ženskog lika prema ostvarenju nedoživljene ljubavi (1981: 137).

Ti su Djevojčini stavovi i opredjeljenja usko vezani uz društvene konvencije kojima se ona kroz svoj *alter* identitet nastoji suprotstaviti. Takav se postupak daje iščitati iz dijaloga Agneze i Gospodina sa šarenim prslukom u četvrtoj slici kroz koji Agneza zastupa nepokolebanost u vjerovanju u apsolutnu i bezuvjetnu ljubav za kojom vapi, dok Gospodin u šarenom prsluku simbolizira produkt društva uređenog po propisanom obrascu:

„GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: O tom sada nije riječ. Ja znam da smo pred Bogom svi griješni, a u smrti svi jednaki. Al ljudsko je društvo izgrađeno na stepene... (...)

AGNEZA: Kako si smiješan. Ti i društvo i svi vaši stepeni! Šta misliš, da je on slučajno bio onaj koji se je u mene zaljubio i pisao mi one listove, pa da sam to noćas iz njegova odgovora otkrila – šta misliš, šta bi se bilo dogodilo?

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: Ta valjda ne? –

AGNEZA *histerično*: Al zašto ne? Zašto ne?

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: Znala bi se valjda suzdržati.

AGNEZA *uvijek uzbuđena*: Zato jer je on slučajno podvornik, konobar, sobar – što li? Ta veće su bile zapreke i jači razlozi koji su me morali suzdržati – pa me nisu. Prešla sam preko svega, a ni na što nisam mislila. Ja sam samo ljubila i otvorenim srcem tražila svoju nepoznatu ljubav. Noćas sam dapače i pomislila jedan trenutak kad sam s njime govorila:

[8] „Pustolov pred vratima“ ima u kontekstu drame dvostruko značenje. Osim što podrazumijeva sam naslov drame, označava također i jednog od neimenovanih likova koji se u drami pojavljuje te predstavlja nedostižnog ljubavnika za kojim protagonistica drame čezne.

a da mi sad ovaj čovjek reče da je on onaj? Bila bih pala u njegov naručaj kao što sam u tvoj!“(Begović, 2003: 76).

Ta žudnja koja pokreće dramsku radnju potaknuta je svijetom koji ne postoji jer se sve što se događa i u *igri* i u *snoviđenju* vrti oko opreke između apsolutne sreće i nedostižne ljubavi koja na koncu završava tragično po Djevojku i odvodi ju u smrt. To se može zaključiti i po tome što se Djevojka, tek onoga trenutka kada Smrt zakuca na njezina vrata, iz stanja prepuštenosti bolesti zapućuje prema društveno uspostavljenim pravilima koja se odnose na njezina trajno odsutnoga ljubavnika. U završnoj sceni, nakon svih teških iskušenja, Djevojka na samrtnoj postelji ipak blagoslivlja životna proturječja. „Potpuna sreća, u drami poistovjećena s 'odmicanjem od života' i 'uravnoteženjem svih gibanja' postaje paradoksalno izvanjšteno središte kulturno-simboličkih odnosa, nepostojeća zona bez koje se ljudska zajednica ipak ne može oblikovati“ (Vuković, 2011: 2).

2.2. Psihoanalitička karakterologija i njezino značenje u *Pustolovu pred vratima*

U domeni same psihoanalitičke karakterologije, valja krenuti od njezine osnove. Ta osnova podrazumijeva shvaćanje određenih karakternih crta kao sublimacije ili kao reakcije određenih seksualnih[9] nagonskih poriva odnosno kao nastavak određenih predmetnih odnosa koji su te nagonske porive koordinirali u djetinjstvu (Fromm, 1984: 37). Pritom je važno, prije svega, uspostaviti značenjsku razliku između tih dviju kategorija. Naime, *sublimaciju* je Freud definirao kao „otklon spolnih impulsa od njihovih izvornih spolnih ciljeva i njihovo usmjeravanje, odnosno zamjenjivanje drugim, nespolnim, odnosno kulturnim ciljevima“ (Fromm, 1984: 38). To bi zapravo značilo da spolne energije upravljaju drugim sferama psihičkog aparata i tamo pomažu nadgradnju psihičkih i duhovnih kvaliteta kao nagonska snaga u svojevrsnoj, još nerazjašnjenoj vezi s djelatnostima ega. S druge pak strane, pod *načinom reakcije* podrazumijeva se „stvaranje stava suprotnog izvornom nagonskom cilju, stavu koji odbija i ugušuje, a može manje ili više poprimiti karakter sublimacije“ (Fromm, 1984: 38). Prema tome, ključna je razlika između načina reakcije i sublimacije u tome da način reakcije uvijek ima funkciju odbijanja i ugušivanja nekog potisnutog nagonskog impulsa iz kojeg i crpi vlastitu energiju, dok sublimacija predstavlja izravnu transformaciju, „kanalizaciju“ nagonskog impulsa. Sukladno tomu, može se tvrditi da u

[9] Fromm napominje da se seksualni nagonski porivi u ovom kontekstu promatraju u širem smislu nego što ga je rabio Freud (1984).

Djevojčinom karakteru dolazi do procesa sublimacije, s obzirom na to da protagonistica razvijanjem alter-ega odnosno transformiranjem u novu ličnost istovremeno vrši realizaciju svih svojih (potisnutih) nagonskih impulsa koji su postojali u svijesti njezine matične ličnosti.

O još jednoj sličnoj opreci između dviju kategorija piše Fromm suprotstavljajući oralni karakter analnome. U sociološkom smislu, osobe s oralnim karakternim crtama lako prihvaćaju novo, „dok je karakteristika analnog karaktera konzervativno držanje protivno svim inovacijama“ (1984: 44). Ta je opreka u praktičnom smislu uočljiva upravo u dvojnosti identiteta protagonistice pri čemu matična ličnost odnosno Djevojka odgovara analnom karakteru, dok Agneza kao alter-ego posjeduje oralne karakterne crte. Kao prilog toj tezi, izdvojit će se dva primjera iz predloška:

> „DJEVOJKA: (...) A ja bih tako rado voljela živjeti! Sudjelovati – kako ono vi velite – sudjelovati pri svemu. Voljeti i dijeliti se i darovati se...“ (Begović, 2003: 19).

> „AGNEZA: Jest. Ljubim. Ali ne kao druge žene, ne kao svatko drugi tko gleda u jedne oči, u jednu sliku – ne, ja ljubim preko svih mogućnosti razuma i prirode. Sve je to više nego strast, više nego mahnitost...“ (Begović, 2003: 56).

Iz izdvojenih je primjera razvidno da Djevojka gaji u sebi nedvojbenu želju za življenjem, osjećanjem, proživljavanjem svojih nagonskih impulsa, ali ju u tome sprečava slabost koja je izravno manifestirana u njezinom fizičkom obliku, iako kao takva (ne)posredno postoji i u njezinoj psihičkoj sferi. Upravo je iz toga razloga moguće tvrditi da njezina ličnost odgovara analnome karakteru. S druge pak strane, kod Agneze je prepoznatljivo potpuno suprotno. Njezin oralno obojen karakter ne zaustavlja se pod pritiskom okoline i društvenih konvencija koju ta okolina posreduje. Iz njezina je stava potpuno jasno da ju ne ograničava ni priroda niti vlastiti razum. Dapače, ona predstavlja utjelovljenje karaktera koji se ne boji prepustiti životnoj strasti, čak ni kada ona prelazi granice društvenih normi i odvodi gotovo u mahnitost.

Iz takve se psihoanalitičke karakterologije otvara put razjašnjenju *karakternog razvitka*, a njega uvjetuju dva faktora koji djeluju u različitim pravcima. Prvi podrazumijeva „tjelesno dozrijevanje pojedinca, prije svega rast genitalne spolnosti i fiziološkog smanjenja uloge oralnih i analnih zona, ali i dozrijevanje cjelokupne ličnosti i s tim povezanog smanjenja bespomoćnosti“ (Fromm, 1984: 49). Taj bi faktor (prema prethodno analiziranim karakternim crtama) u konkretnom slučaju uvjetovao razvoj Agnezina karaktera, dok drugi faktor koji pospješuje razvitak djeluje na pojedinca izvana. Njega prezentiraju društvena pravila koja se najizrazitije prenose odgojem i koja „u velikoj mjeri zahtijevaju potiskivanje pregenitalnih spolnih nagnuća omogućujući istovremeno

nastupanje genitalne spolnosti“ (Fromm, 1984: 49). Taj bi faktor, dakle, po svom opisu odgovarao razvoju Djevojčina karaktera, prije no što dođe do razvijanja alter-ega.

Nadalje, psihoanalitička karakterologija pokazuje u kontekstu socijalne psihologije da osobitosti određenog društva uvjetuju tipične karakterne crte pripadnika toga društva. Taj društveni utjecaj na razvitak karaktera odvija se prije svega u „glavnom mediju u kojem se vrši psihičko oblikovanje pojedinca prema društvenim mjerilima – u obitelji“ (Fromm, 1984: 50). To znači da o odgoju (koji je i sam izraz psihičke strukture društva) ovisi na koji će način i do kojeg stupnja kod određenog pojedinca biti potisnute ili pojačane pregenitalne težnje te na koji će način one biti potaknute na sublimacije ili načine reagiranja. Karakter se, dakle, kako to pojašnjava Fromm, razvija u smislu „prilagođavanja libidonozne strukture određenoj društvenoj strukturi prvenstveno kroz medij obitelji, a poslije i neposredno društvenim životom“ (1984: 50). U čitavom tom procesu posebnu ulogu igra spolni moral nekog društva. Takvo je društveno uvjetovano poimanje morala uvelike zastupljeno i u predlošku, a izdvojit će se dva reprezentativna primjera koja to dokazuju:

> „GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: (...) Ono što mi činimo to je – kako da rečem, politesa, forma, duh. To od nas društvo zahtijeva. Dapače cijeni nas se po tome. I tko to bolje zna, tražen je i svagdje je dobro došao. Udvaranje, flirt, natjecanje o milost lijepe žene glavni su rekviziti dobrog općenja. Tome se niko ne protivi nit iko to osuđuje. Ni sami muževi kad se radi o njihovim ženama. Ni žene kad se radi o njihovim muževima“ (Begović, 2003: 37).

Primjer je izdvojen iz dijaloga koji se odvija između Agneze i njezina rođaka, Gospodina sa šarenim prslukom, a odnosi se na njihovu raspravu o prevari odnosno nevjeri u bračnom odnosu. Naime, Agneza koja se u trenutku rasprave nalazi na početku svog bračnog puta čvrsto tvrdi da bezuvjetno voli svoga supruga i da ju apsolutno ništa ne bi moglo navesti da ga prevari, dok je Gospodin u šarenom prsluku uvjeren da je takva ljubav o kakvoj Agneza govori plod nerealnih očekivanja i uvjerenja koji svoju podlogu ne pronalazi u spolnom moralu društva, već u individualnom razmatranju tog aspekta manifestacije pojedinca.

Vrlo sličan stav može se iščitati i iz dijaloga Agneze i njezina vlastita supruga, kroz koji Suprug potvrđuje tezu prethodno iznesenu od strane Gospodina sa šarenim prslukom:

> „AGNEZA: Nemoj se tako smijati. Misliš da mene ne napastuju muškarci?

MUŽ: Pa zašto bi baš tebe puštali u miru? Mlada si, lijepa si – udana si: to su sve prvoklasni uvjeti.

AGNEZA: Udana? Zar je i to uvjet?

MUŽ: Za većinu njih: conditio sine qua non[10]. Nema odgovornosti, a ženskari su obično velike kukavice. Uvale se u tuđe gnijezdo i uživaju u tuđoj toplini... dok im ne bude prevruće“ (Begović, 2003: 41).

Iz izdvojenoga je dijaloga vrlo jasno da Agnezin suprug ne pokazuje očekivanu dozu ljubomore kad je riječ o drugim muškarcima koji se udvaraju njegovoj supruzi nadajući se kako će ona pristati na preljub. Naprotiv, on koketiranje tih muškaraca s Agnezom prihvaća kao nešto što je potpuno normalno, što se očekuje i što je logično, a upravo zbog toga što je društveno prihvatljivo. Takav apsurdan stav najbolji je pokazatelj stupnja utjecaja spolnog morala društva na način života pojedinca.

Takav se tip društvenoga morala uočava i kad je riječ o poimanju prihvatljivoga odnosno poželjnoga fizičkog izgleda žene, o kojemu u drugoj slici diskutiraju Profesor i Gospodin u šarenom prsluku:

„GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: Sve vam je zaludu, dragi profesore. Jedan fox-trott rješava modernoj ženi sve probleme.

PROFESOR: To je samo jedan frivolni apersi, kakovima su natrpani džepovi vašeg šarenog prsluka. Ali o modernoj ženi ja mislim malo drukčije: ona se danas koleba između dviju odluka....

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: Uistinu: koleba bi li ili ne bi ošišala kosu. *Smijeh.*

PROFESOR *dosađen*: U tom možda i leži problem, dragi gospodine. Vi tu doduše ne vidite nego jednu površnu formu ženske koketerije. Al to vam ima svoj razlog u socijalnim odnosima našega vremena.

[10]Latinska fraza koja se odnosi na uvjet koji je neophodan da bi se nešto moglo učiniti.

> GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: Što to ima posla sa socijalnim odnosima! Ošišani ženski zatiljak jest nova draž za svakoga, tko god vjeruje, da u ženi ima još neizmjerno nepoznatih ljepota. Ošišani ženski zatiljak jest izazivniji od njezinih usta... Ona zna što čini!“ (Begović, 2003: 26-27).

U tom se društvenom kontekstu kao idealno mjesto postavlja osvijetljena *veranda vile* gdje se zabavljaju i druže Agnezini gosti „iza jednog dinera.“ Ona postaje idealno mjesto društvene afirmacije na kojemu je Agnezi, kao domaćici, priznat status „prirodnog vođe“ raznolike skupine ljudi koja zapravo predstavlja reprezentativan uzorak viših društvenih slojeva. Također, *budoar* je tu najintimnija Agnezina odaja u kući, a namijenjen je povjerljivim razgovorima, otkrivanju tajni, iskazivanju skrivenih želja i sustezanog nezadovoljstva. On zapravo služi kao prvi znak Agnezine pobune protiv automatizma i jednoličnosti nekreativnog, konzumentskog života u okvirima što su ih postavila trivijalna umjetnost i komercijalna, pa i ideološka propaganda (Senker, 1987: 55-56).

Ono što je u primarnom, medijskom obliku sazrijevanja utjecalo na određene aspekte razvoja ličnosti protagonistice jest spomenuta *figura oca* utjelovljena već u samom naslovu drame. Ta je konstatacija razvidna u prvoj slici drame iz načina na koji ga karakterizira Djevojka:

> „Ah, da mi je samo ozdraviti! Ja već znam što bih i kako bih. Moj će „pustolov“ ili – kako ono vi velite – „čovjek“ već doći! Vidim ga jasno pred svojim očima. Katkad je potpuno sličan mome ocu. Visok, dobar, vedar, uman, topao, - nadasve topao. Znate onako: tople misli, tople riječi, tople ruke. I zamišljam ga da pleše sa mnom i osjećam njegov dlan na svojim leđima, i njegov šapat u ušima...“ (Begović, 2003: 20).

Iz Djevojčine je težnje prema uživanju u putenosti već uočljiv otpor konvencionalnim pravilima koji će doživjeti svoju realizaciju tek pri njezinoj transformaciji u Agnezinu ličnost. Dopunu tomu predstavlja činjenica da su neke od glavnih karakternih crta, o kojima piše Fromm, ograničenje užitka kao cilja po sebi (posebno spolnog) te povlačenje ljubavi i njeno zamijenjivanje s uživanjem u štednji, sakupljenjem i posjedovanjem kao ciljevima po sebi (1984: 57). Te su karakterne crte uvjetovane društvenim normama, a upravo one predstavljaju barijere koje su Djevojci uskraćivale ostvarenje podsvjesnih fantazija te su ujedno i jednim od glavnih čimbenika koji su doveli do potrebe za razvitkom alter-ega koji će im se biti sposoban suprotstaviti.

2.3. Psihoanalitička paradigma

Prema Freudu, psihoanaliza obuhvaća analizu snova, hipnozu i psihodramu, a psihoanalitička paradigma pridaje veliko značenje i unutarnjem svijetu pojedinca (fantazije, želje, nagoni, strahovi) prije svega nesvjesnim sadržajima (Begić, 2011: 62). Upravo takvu paradigmu možemo uočiti u liku Djevojke koja se zbog želje vođene nagonima i snovima našla u halucinantnom stanju fantazije izazvane strahom od neproživljenosti života.

Nju kroz čitav tijek fabule obilježava *nesvjesno* za koje Freud tvrdi da se sastoji od iskustava, želja i osjećaja kojih osoba nije svjesna pa ono tako i ne poznaje vremenska i prostorna ograničenja (Begić, 2011: 63). Zbog toga Djevojka nije u mogućnosti odrediti koliko se vremenski dugo nalazi u stanju razmeđa jave i snoviđenja i kako se mijenjaju prostori kojima se ona, zajedno s ostalim likovima koji se u drami pojavljuju, kreće. Radnja drame općenito je predstavljena kao igra stalnih prekoračenja; iz jednog polja prelazi se u drugo, jedan svijet odnosno plan uvjetuje drugi i obrnuto, jedan ljubavni neuspjeh vodi k drugom itd. Tu uvjetovanost dvaju oprečnih svjetova odnosno poveznicu između svijeta realnosti i svijeta snoviđenja, kao jednu od temeljnih karakteristika sna, spominje Freud objašnjavajući kako je san s jedne strane izdvojen od stvarnosti, ali je s druge strane nesvjesno povezan s njom i ovisi upravo o njoj (1981: 13).

On tu isto tako ističe da se ta povezanost budnog stanja i sna očituje u tome što se snoviđenje obavlja „u slikama“ za razliku od budnosti koja se obavlja „u pojmovima“ (1981: 13). Zato Smrt odnosno Neznanac iz prve slike život proglašava kinom, dok Djevojka to „kino“ promatra s bolničke terase i igra glavnu ulogu u vlastitom snoviđenju, ali nesvjesno, žudeći za egzistencijom. Spomenuta prekoračenja prikazana su u drami i kroz opis Djevojčina fizičkog stanja: „Djevojka zatvori oči, uspravi se s priličnim naporom u naslonjač i sluša ne slijedeći ritma ni jednim pokretom. Ali njezina izvanja mirnoća mora odavati unutarnje uzbuđenje i neograničenu volju za radost i podatljivost (...)“ kao i kroz opis interijera i eksterijera u funkciji izražavanja njezina unutarnjeg stanja:„(...) čitava igra, uz svu realističnost, mora da ima neki poseban kolorit kao da se zbiva u nekoj vrsti delirija“ (Begović, 2003: 21).

Kao što je već spomenuto, središnji motiv čitave drame predstavlja sukob suprotstavljenih Erosa i Thanatosa.[11] Kako to objašnjava Freud, govoreći o psihoanalitičkoj paradigmi, Id (ono) nesvjesni je dio ličnosti koji postoji od rođenja. „Ono je izvor i nositelj nagona, a dva najvažnija su upravo

[11]Spomenuti sukob Erosa i Thanatosa predstavljaju u drami Djevojka i Agneza. Freud objašnjava kako oba ta dijela ličnosti čine Id, a isto se tako primjećuje da oba dijela ženskoga lika u drami čine istu osobu (Begić, 2011).

Eros i Thanatos. Eros je seksualno životni nagon, dok je Thanatos nagon smrti“ (Begić, 2011: 63). Ta dva dijela ličnosti izmjenjuju se u dominacijama Djevojčinim stanjem ovisno o tome nalazi li se ona u određenom trenutku u realnom planu ili planu snoviđenja. To se događa zato što „duša u budnom stanju stvara predstave i misli u rečima i govoru; a u snu stvara predstave i misli u stvarnim senzornim slikama“ (Freud, 1981: 55). Ta njezina proturječna želja za onime što je nedostižno, ali je za nju od presudne važnosti, nesvjesnog je karaktera.

Ona se konstantno nalazi između društveno uvjetovane bračne ljubavi i zabranjenoga užitka i vodi unutarnju borbu sa samom sobom, mijenjajući pod utjecajem Erosa svoje filozofske stavove o čistoj bezuvjetnoj ljubavi, a pod utjecajem Thanatosapromišljanja o apsolutnoj sreći.

O tom sukobu simbolično progovara i lik Profesora u drugoj slici drame (Neznanac iz prve slike odnosno Smrt) koristeći se metaforom dvoboja s noževima: „To su noževi za dvoboje. Dva nepomirljiva neprijatelja zatvore se u jedan mračni prostor i udaraju slijepo jedan po drugome. Tko ne pogine od udarca, pogiba od otrova“ (Begović, 2003: 30).

Iz te je Profesorove metafore jasno da su ta dva nagona razdvojena te da djeluju neovisno jedan o drugome, ali je bez obzira na dominaciju (i)jednoga od njih ishod jednak u oba slučaja. To potvrđuje i činjenica da je jedan od glavnih faktora koji Djevojku odvodi u smrt upravo nemogućnost održavanja emocionalne i fizičke distance od promiskuiteta. Izdvojit će se reprezentativni primjer iz kojega je razvidno da Agneza u određenim trenutcima i sama postaje svjesna izloženosti utjecaju spomenutih nagona:

> „AGNEZA: (...) Gdje god ima jedan čovjek, uvijek pomišljam: to je on! Na ulici, u kavanama, u dućanima. Star ili mlad, bolestan ili zdrav, otrcan ili elegantan: sve ih gledam. *Jače*: Sve ih mamim. *Krikne*: Sve ih ljubim, Krista! Postajem ljubovca svih – nudim se svakome... Sve ih hoću, sve, samo da njega nađem, samo da budem s njime“ (Begović, 2003: 58-59).

Za razliku od *nesvjesnog*, „*svjesno* se sastoji od onoga čega je pojedinac u određenom trenutku svjestan, a to je određeno onim što se osobi u stvarnosti događa. Od brojnih podražaja kojima je osoba izložena samo će neke zadržati u svijesti“ (Begić, 2011: 62).

Svjesno je kod Djevojke prisutno u realnom planu događanja koji obuhvaća samo prvu i posljednju sliku drame. To su jedine dvije slike u kojima ona postaje svjesna svojih želja i iznosi svoja filozofska opredjeljenja (u prvoj slici) te ishoda života proživljenog u planu snoviđenja, u kojemu ona zapravo mijenja svoj nedefinirani identitet Djevojke u imenovani ženski lik – Agnezu (u

posljednjoj slici).[12] Taj element dominacije irealnoga prisutan je i u scenskom uprizorenju drame, a smjena dvaju planova u tekstu naznačena je potpuno izravno po završetku prve slike:

> „Pauza. Počne onaj isti ples vrlo tiho i sve to jače prelazi u sljedeću sliku. Pomalo se osvjetljuje nutrina vile i upaljuje se lampa na terasi. Pozornica je uopće u jasnijem i realnijem osvjetljenju.
>
> SESTRIN GLAS *iznutra*: Agnezo! Agnezo!
>
> DJEVOJKA: Šta to znači?
>
> NEZNANAC: Zovu vas. Uđite.
>
> MUŠKI GLAS *iznutra*: Agnezo! Agnezo! To je naš fox-trott –
>
> NEZNANAC: To je topli glas vašega muža. Uđite.
>
> DJEVOJKA poleti hitro uz stepenice terase, a onda u kuću. NEZNANAC gleda nepomično za njom. Pozornica se potpuno zamrači, muzika tiho nastavlja. Promjena“ (Begović, 2003: 25).

Za signalizaciju te promjene kompozicijskih planova autor se ponovno poslužio i intermedijalnošću, preciznije kodom glazbe odnosno plesa. Već je pri fizičkoj karakterizaciji protagonistice napomenuto da ona sluša sviranje glasovira što dopire iz kuće, a radi se upravo o *fox-trottu*[13] čija melodija prestaje u trenutku započinjanja radnje prve slike, baš kao što se ponovno javlja na prelasku u drugu sliku odnosno u plan snoviđenja.

Analizirajući dramu prema njezinom scenskom uprizorenju, autorica Petranović također primjećuje kako je drama i u tom kontekstu ustrojena po načelu okvira i umetka pa „tek manji dio radnje otpada na zbiljski okvir unutar kojega se odigrava inscenacija podsvijesti“ (2004: 9).

Zato Agneza odnosno Djevojka umire tek onoga trenutka kada se isuviše približi nedopuštenom užitku – smrti odnosno promiskuitetu. Ta podvojenost njezine ličnosti analizirat će se detaljnije u idućem poglavlju u kojem će se prikazati disocijativni poremećaj njezina identiteta koji obuhvaća navedene opreke kao temeljne motive drame. Također, *svjesno* sadržano u tim dvjema slikama nužno je da bi Djevojka uopće uspjela stvoriti svijet snoviđenja u kojemu će ostvariti potrebno, a

[12] Ime Agneza znači *janje* čime se aludira na osobine poput nježnosti, nevinosti i plahosti što u kontekstu drame predstavlja kontradikciju jer se navedene osobine pripisuju Djevojci dok Agneza poprima potpuno drugačiji skup obilježja ličnosti.

[13] Fox-trott jest društveni ples brza tempa četvorodobne mjere, sa sinkopiranim ritmom. Njegova je polaganija varijanta *slow-fox*.

zaključak o toj nužnosti proizlazi iz Freudove tvrdnje da san, što god da se u njemu zbivalo, materijal za ta zbivanja preuzima iz stvarnosti odnosno iz realnog svijeta u slučaju drame (1981: 14). To ujedno znači da je Djevojka u *snoviđenju* iskreirala cijeli jedan život, koji se sav poistovjećuje s njezinom osnovnom željom, kako da živi svoj život... „Ona u tim momentima živi život, kakvoga je iskonstruirala u snatrenjima, život, koji je, precizno formiran, postojao u njezinoj podsvjesti...“ (Begović, 2006: 36).

2.4. Disocijativni poremećaj identiteta

Promatrajući složenost identiteta protagonistice, prvo obilježje koje poprima lik Djevojke može se odrediti kao *disocijativna fuga*. To obilježje Davidson i Neale definiraju kao poprimanje novog identiteta koje može biti vrlo složeno i razrađeno pa bolesnik u tom slučaju uzima novo ime i može zadobiti čak i novi skup obilježja ličnosti (1999: 208). Disocijativna fuga primjetna je kod Djevojke u trenutku kad ona iz realnog plana prelazi u plan snoviđenja te poprima identitet koji više nije nedefiniran i općenit uzimajući vlastito ime Agneza.

Osim što se uzimanjem tog imena njezin identitet podiže na razinu koja je konkretno definirana, Djevojka tim novim identitetom također poprima i dotad neprisutna obilježja ličnosti. Ona zajedno s ostalim likovima iz svoje mašte kruži oko onoga što joj je zabranjeno kako bi to istodobno i potisnula i ostvarila. Agneza je u tom smislu Djevojčina simbolička realizacija, a njezina potraga za nedostižnim ljubavnikom koji joj šalje anonimna pisma događa se zbog toga što ona zapravo prihvaća ono što joj je nametnuto i ponuđeno, što potkrjepljuje sljedeći primjer:

> „AGNEZA: To sam i ja pomislila. Ali tko zna što je u čovjeku? Ja uopće i ne razumijem kakav je čovjek. Ja samo znam: da mi svi ne radimo ono što hoćemo nego ono što moramo“ (Begović, 2003: 91).

Iz riječi koje izgovara lik Djevojke nakon što je poprimio Agnezin identitet može se zaključiti da njezin užitak istodobnog življenja neostvarene i realizirane ljubavi nije nemoguć, ali je zabranjen. S druge strane, upravo je ta misao ona koja pokreće njezin životni put. Zato se kroz čitavo čitanje *Pustolova pred vratima* primjećuje to shvaćanje života i životnih želja, potreba i htijenja kao ambivalentnog odnosa slobodnog izbora i nametnutih pravila. Tu njezinu potragu za željenim pokreće u *snoviđenju* već spomenuti *motiv pisma*. Pisma Agnezi šalje muškarac nepoznata identiteta nudeći joj sve ono za čime ona zapravo u dubini svoje nutrine traga, ali čemu se u

početku prividno opire pod utjecajem društvenih normi. Međutim, nakon što joj u trećoj slici drame stiže deseto pismo, ono otkriva simboliku toga broja jer joj ga dostavlja Messenger-Boy, lice koje predstavlja jedno od deset utjelovljenja Smrti i Agneza shvaća da unatoč svim opiranjima počinje potpadati pod utjecaj nepoznata ljubavnika:

> „AGNEZA uzme pismo, nervozno, razdere kuvert, pročita požudno i naglo, onda gledajući u onu hartiju, bolnim glasom: *Zašto me mučiš? Zašto me mučiš?* Nasloni čelo na pismo, a oboje na koljena. Tako ostane neko vrijeme. Zatim, umorno i polako digne glavu i teškom rukom pritisne električno puce na stoliću“ (Begović, 2003: 49).

Taj je, dakle, motiv jedan od vodećih u čitavom fabularnom tijeku drame, a ujedno i pokretač radnje u planu snoviđenja. On se u fiktivnom smislu odnosi na pisma koja Agnezi šalje anonimni ljubavnik, dok u doslovnom smislu predstavlja jedan od spomenutih dvaju vodećih motiva koji su autoru poslužili kao inspiracija za stvaranje drame pa je prema tome za uočiti da se fikcija i stvarnost isprepliću u realnosti jednako kao i u strukturnoj i sadržajnoj kompoziciji drame. Vrlo brzo taj motiv preuzima ključnu ulogu u upravljanju Agnezinim životom te postaje sredstvo koje ju i pokreće i zaustavlja i radi kojega ona nezaustavljivo ruši vlastita dotadašnja idejna opredjeljenja i stavove, što dokazuje sljedeći primjer:

> „AGNEZA: (...) Moja je volja bila ubijena. I bilo mi je kao da sam hipnotizirana. Taj nevidljivi ljubavnik postao je moj gospodar. Da me je pozvao na najnedostiživije vrhunce, na najbezumnije sastanke, bila bih pošla bez i najmanjeg promišljanja. Zato i čekam na njegova pisma u nervoznoj pohlepi kao na najpožudniji zagrljaj. Istom kad dođu, umirim se i razaberem“ (Begović, 2003: 58).

Nadalje, Davidson i Neale ističu kako se fuga obično sastoji od ograničenog, ali svrhovitog putovanja obilježenog socijalnim kontaktima (1999: 208). Takav slučaj očituje se u drami kad se realni plan prebacuje u plan snoviđenja u kojem Djevojka postaje Agneza i odlazi na putovanje kroz koje će doživjeti i ostvariti sve one potrebe za kojima je čeznula kao bolesnica u realnom planu događanja. Upravo na tom putovanju ona susreće različite likove koji obično nagovještavaju skori dolazak Smrti koja će ju odriješiti životnih muka i pružiti joj unutarnje smirenje, a susreće i svog ljubavnika za kojim bjesomučno traga čitavo vrijeme u kojem se odvija njezino snoviđenje. Upravo kroz to putovanje, kad se Djevojka preobražava u svoju drugu ličnost - Agnezu, ona u određenim trenutcima i sama shvaća kako se mijenjaju njezina filozofska i etička promišljanja i započinje unutarnju borbu između stavova i želja koje je gajila u liku Djevojke i postupaka i iskustava koja prolazi kao Agneza.

„AGNEZA: Meni je uopće sve jedna zagonetka. Nikako se ne snalazim u svim tim kontradikcijama. Čini mi se katkad da sam zalutala u život, kao za ljetnih večeri šišmiš kroz otvoren prozor u mračnu sobu. Najviše me buni jedno: zašto se jedna ljubav narivava na ono srce gdje već postoji druga? Takvo bi srce moralo biti imuno – za sva vremena“ (Begović, 2003: 54).

U tom se dijelu dramske radnje kao idealno mjesto javlja *odjeljak u spavaćem vagonu međunarodnog vlaka*, a signalizira promjenu načina života, ulazak u avanturu, pa i prelazak iz jednoga svijeta u drugi. Agneza je na početku putovanja prestrašena i nesigurna u stranom prostoru jer je svjesna da joj on donosi promjenu i da ju nosi u nešto novo, ali ni sama nije sigurna što je to. Zato pokušava od Podvornika izmamiti točan opis duševnog stanja ljudi koji putuju ne bi li na temelju njoj nevidljivih tragova ostavljenih na tom mjestu shvatila svoj položaj i predvidjela sljedeća zbivanja (Senker, 1987: 56). Međutim, Podvornikov je odgovor posve neodređen i ništa ne isključuje:

„PODVORNIK: (...) Kao što se činovnik u poštarskom vagonu ne zanima za sadržaj pisama što prolaze kroz njegove ruke, tako je i meni sa putnicima. Svaki nosi svoje tajne, dobre i zle, skrivene u sebi i – prolazi. Svakako držim, da je ovuda prošlo mnogo boli, radosti i očekivanja – kako ono izvoli reći madame. Katkad sam i ja ponešto vidio, što mi je moglo otkriti da netko od njih pati ili uživa. Ali kud bih došao da sam se na sve to obazirao? Tuđe boli i tuđa sreća ostavljaju slabije utiske nego ovaj alpski pejsaž u noći“ (Begović, 1998: 130-131).

Također, *otmjeni hotel u Alpama*, cilj Agnezina putovanja, predstavlja idealno mjesto uživanja, oslobađanja i opuštanja, bijega od monotone svakodnevice, moralne odgovornosti, kriza, strahova, od zbilje. U tom se prostoru svi mahnito predaju užitcima i nastoje se iživjeti, da bi se pročišćeni, smireni, zadovoljeni i obnovljeni igrama, razonodom, jelom, pićem i seksom, vratili u gradsku sredinu iz koje su pobjegli (Senker, 1987: 57). Time se otkriva i obilježje hedonizma kao još jednog od načela oblikovanja karaktera, a smisao boravka u eskapističkom utočištu urbanog svijeta Agnezi objašnjava Smrt u liku Režisera, nizom slika iz trivijalne (filmske) umjetnosti:

„REŽISER: Ja sam režiser tragičnih filmova i sad sam ovdje na odmoru. Samo tri nedjelje. Promislite: Četrdesetidevet nedjelja u godini prolazim među plačem i uzdasima – četrdesetidevet nedjelja gledam očajna lica, puknuta srca, probušena čela – četrdesetidevet nedjelja slušam graktati gavrane i brecati mrtvačka zvona, podnosim proklinjanja osamljenih udovica, ucviljenih matera,

ostavljenih vjerenica. I sad hoću: smijeha, smijeha, smijeha! Vesele mladosti i lakomislene ljubavi!“ (Begović, 1998: 156).

Isto tako, preobražaj Djevojke u Agnezu ključan je događaj u kontekstu disocijativnosti jer je „za dijagnosticiranje disocijativnog poremećaja identiteta (ili poremećaja višestruke ličnosti) potrebno da osoba ima barem dva odvojena ego-stanja (alter-ega, dvojnika) s različitim modusima bivanja i osjećanja“ (Davidson i Neale, 1999: 208).

Zato ti dvojnici u ovom slučaju djeluju kao da postoje neovisno jedan o drugome, pojavljujući se i upravljajući sviješću u različitim razdobljima, odnosno razdobljem realnoga svijeta u Djevojčinu slučaju i svijeta snoviđenja u Agnezinu slučaju.

Također, dvojnici nisu svjesni postojanja tog alter-ega, zato Djevojka u posljednoj slici dolazi do određenih zaključaka odnosno shvaćanja potpuno različitih u odnosu na ona iz prve slike, ali bez svijesti o tome da je sva iskustva iz snoviđenja proživjela kroz lik Agneze. Upravo ta shvaćanja otkrivaju i spomenuti poučak o sreći koji se odnosi na opreku *život/smrt* odnosno *nemir/mir*.

To se događa jer su oba dvojnika potpuno integrirana i složena, imaju vlastita obilježja ponašanja koja se međusobno razlikuju te gaje vlastite uspomene i odnose prema drugim likovima. Tome pridonosi i činjenica da se u *snoviđenju* povezivanja tih različitih planova vrše prema „zakonima asocijacija i reprodukcije“ pa se zato stvara određena neproporcionalnost tih dvaju svjetova, a iz svega toga i proizlazi preokret ličnosti i spomenute osobnosti karaktera (Freud, 1981: 96).

Svaki od dvojnika određuje narav i djelovanje osobe kad je on u dominaciji i iz toga je razloga Djevojka nesvjesno, potaknuta jačinom svojih htijenja, stvorila u vlastitom snoviđenju alter-ego jači od nje same, i u fizičkom i u karakternom smislu jer je to bio jedini način za ostvarenje putovanja na kojemu je ostvarila sve iskonske potrebe koje kao nedefinirana Djevojka bez eksplicitnog identiteta ne bi uspjela ostvariti. U tome se opet očituje djelovanje Ida jer ono traži neposredno zadovoljenje na temelju onoga što je Freud nazvao *principom užitka* (Davidson i Neale, 1999: 39).

Drugi je način postizanja zadovoljenja, prema Freudu, *primarni proces* odnosno postizanje slika i fantazija, dakle postizanje onoga što se želi (Davidson i Neale, 1999: 39). U dvojnosti identiteta Djevojke i Agneze prisutan je i primarni proces jer Agneza na taj način postiže sve ono što je

Djevojka osjećala kao potisnuto i što nije ostvarila fantazijom snoviđenja kroz Agnezin lik.[14] Ta fantazija predstavlja u dramskoj fabuli zabranjeni užitak u svijetu organiziranih konvencija, zato i Djevojčin ljubavnik jedini ostaje bez imena, čak i „imena-maske," te ne pronalazi u realnom svijetu i planu svoje mjesto, kao što to bi to činila i Djevojka da nije razvila svoj alter-ego.

Odnos Djevojke i Neznanca iz prve i posljednje slike također predstavlja fantazmu, ne samo zbog uvedenih fantastičkih elemenata u kompoziciju drame, nego i zato što ukazuje na temeljne ljudske traume, a prije svega na smrt kao iskustvo koje je neizbježno na koncu „igre života." Već je spomenuto da ona prilikom susreta s Neznancem čini paradoksalan postupak – slobodno bira ono što joj je nametnuto (a to je upravo sam život u svom denotativnom značenju) i zato na samom koncu drame zaključuje kako je krivi put koji čovjek odabire zapravo istovremeno i pravi.

Njezin grijeh nije u tome što lakovjerno žudi za srećom koja je neostvariva, već upravo suprotno - taj čin joj omogućuje da postane punopravnim subjektom (Vuković, 2008). Baš zbog vlastita sljepila Neznanac joj već pri prvom njihovom susretu kazuje: „Zaboravit ćete ionako, da proživljujete samo jednu želju i snaći ćete se odmah" (Begović, 2003: 24). To dokazuje njezina odvažna odluka iz posljednje slike u kojoj kazuje da bi iznova, kada bi joj se pružila prilika, proživjela iste emotivne i psihičke potrese, a koja jest „implicitna potvrda činjenice da sustav društvenih i kulturnih normi funkcionira samo ako u sebi ima upisan kod vlastitog obustavljanja" (Vuković, 2008).

Ta se odluka iščitava iz njezina dijaloga s Neznancem:

> „DJEVOJKA: Umorna sam od života.
>
> NEZNANAC: A da vam rečem: dignite se i pođite još jednom tamo. Koju biste stazu izabrali?
>
> DJEVOJKA *malo življe*: Onu istu kojom sam malo prije išla.
>
> NEZNANAC: Možda: bez boli i očaja?
>
> DJEVOJKA *s uvjerenjem*: Ne, sa svim bolima i očajima" (Begović, 2003: 117).

2.5. Višestruka ličnost

[14] Davidson i Neale također napominju da primarni proces nastaje djelovanjem Ida jer se nezadovoljnošću Ida stvara napetost pa Id tu napetost želi što prije otkloniti, zato Djevojka zbog nezadovoljnosti života prouzrokovane djelovanjem Ida stvara alter-ego (1999, 39).

Pojam *višestruke ličnosti* poistovjećuje se u terminologiji psihologije podsvjesnoga s disocijativnim poremećajem identiteta (Begić, 2011). Takva je ličnost obično uzrokovana nekim traumatskim događajem, kao što je u Djevojčinu slučaju nastala pod utjecajem potisnutih trauma koje su prešle u svijet fantazije. Uz takav tip ličnosti vežu se bolest i anksiozni poremećaji koji su u Djevojčinu stanju prikazani nadmoću Thanatosa nad Erosom u posljednjoj slici drame kad Djevojka dolazi do spoznaje spomenutog pozitivuma o sreći: „Ali sreća nije u životu. Život je nemir: hitnja u sudarima i nesvijest u zavitljajima. Sreća je mir: odmicanje od života, uravnoteženje svih gibanja. Kad srce stane – onda počimlje sreća“(Begović, 2003: 118).

U prethodnim su poglavljima spomenuta dva identiteta Djevojke - osnovni (domaći) identitet prisutan prije pojave poremećaja i drugi (alter) identitet koji se pojavljuje kasnije, u fazi snoviđenja, odnosno Agneza. Upravo zbog toga Djevojka ne može umrijeti u realnosti sve dok ne skonča u snoviđenju. U realnosti ona svoju bolest proživljava sve dok ne iskusi ono što je potrebno u simboličkom smislu tj. *snoviđenju*. Tako Djevojka i Agneza ujedinjuju, svaka za sebe, suprotstavljena načela koja utjelovljuju dva muška lika – strastveni Pustolov pred vratima i Agnezin suprug koji je oblikovan prema etičkom i moralnom karakteru. S druge strane, razlika Djevojke i Agneze očituje se u tome što Agneza predstavlja duh samosvjesne žene koja se opire društvenim konvencijama za razliku od Djevojke koja je u svakom pogledu nemoćna ostvariti svoje čežnje bez razvoja dvojnika što i jest karakteristično kad se radi o dvojnosti identiteta koja pak dovodi do spomenutih razlika u karakteru. I sam je „ansambl predstave u predstavi“ sastavljen od pomno izabranih utjelovljenja pozitivnih i negativnih etičkih vrijednosti kao što su praštanje, prijetvornost, odricanje, nasilnost, privrženost itd. U susretu s tim vrijednostima, Djevojčina će fikcionalna egizstencija, Agneza, spoznati ispraznost ovostranog života te će poželjeti mir i nestanak u smrti (Senker, 1987: 148). Zbog toga se likovima u *snoviđenju* pridaje po jedna dominantna i funkcionalna značajka, što potvrđuju Neznančeve riječi iz prve slike: „Ostavimo sada svako karakteriziranje“ zahtijeva Neznanac, određujući Supruga kao „onoga, koji sve oprašta“ dok će Gospodin sa šarenim prslukom biti „šuft ... onaj što ubire skorup u svim aferama“ (Begović, 1998: 87).

Tu konstataciju potvrđuje i sam završetak drame jer nakon Agnezine smrti Djevojka ne nastavlja svoje bolovanje. Ona odmah odlazi sa Smrti, a cijeli je njezin život sadržan u Agnezinoj epizodi. Teorijska potkrepa za to pronalazi se u činjenici da osoba u *alter* identitetu može znati nešto o osnovnoj ličnosti, ali nikada obrnuto (Begić, 2011: 293). Sama je smrt pak apstraktno iskustvo, a kao takva mora biti odgođena u društveno-simboličkoj igri života. Suprotno tomu, zaborav uvijek

ostaje barem djelomično prisutan pa odnosi postaju paradoksalno uvjetovani onime što nisu u stanju prihvatiti. Na taj je način i neobuzdani tjelesni užitak usustavljen kulturnim normama, ali nije u potpunosti utažen. Taj njegov suvišni dio zauzima svoje mjesto u obrascu ugovorenih pravila, istovremeno rušeći stabilnost uobičajenog ponašanja i omogućujući joj da se nanovo uspostavi (Vuković, 2008). Upravo iz iskustva smrti, Djevojka crpi učenje o čovjekovu početku u njegovu kraju. I Smrt kao „aranžer snova“ neprekidno je uz Djevojku/Agnezu te je bez obzira na promjenu uloga cinično dosljedna u svojoj naravi. Općenito su u drami česte aluzije na umiranje i sprovode, a veliki dio sedme slike posvećen je konverzaciji o groblju i nadgrobnim spomenicima. Utjelovljena u liku Upravitelja tvrtke za nadgrobne spomenike, Smrt određuje groblje kao „skup posljednjih, konačnih i trajnih znakova nacionalne, vjerske i staleške pripadnosti ljudi što na njemu počivaju pa i o njihovu ukusu i karakteru“ (Senker, 1987: 81). Primjer tomu predstavlja taština gospođe Rubricius i njezina supruga koju ona, nakon njegove smrti, označava neukusnim, kičastim spomenikom koji Upravitelj opisuje uz osjetnu dozu poruge:

> „UPRAVITELJ: To je vrlo harmoničan, intiman, dorski hram sa kasetiranom kupulom (...) Nadgrobna ploča u horizontali, sa malko kosom površinom, velikim brončanim viticama, a na njoj u reljefnim slovima samo ime (...) To je ime kao stvoreno za spomenik u dorskom stilu sa kupolom. Ima u sebi nešto klasično: Aurel Rubricius“ (Begović, 1998: 182).

S druge strane, Djevojka sluti da će „poslije života“ prijeći u prazno i atemporalno Ništa. Zato na koncu sasvim mirno pruža Neznancu ruku i uz posljednju repliku „A sada pođimo“ ne pokušava odgoditi smrt, već ju prihvaća kao objektivnu, neizbježnu datost pred kojom je na početku drame osjećala tjeskobu, a sada se ona pretvara u subjektivan voljni čin koji ju ispunjava osjećajem slobode (Senker, 1987: 83).

Kao što je već izdvojeno, Djevojka na koncu daje izjavu o tome kako je umorna od života, ali ne vlastitoga, već Agnezina života koji je za nju predstavljao jedini način na koji je mogla slobodno djelovati u skladu s vlastitim željama i potrebama. To potkrjepljuje Freudova tvrdnja da u snoviđenju gdje je prisutna dvostruka ličnost, drugi identitet zapravo oblikuje prvi (1981: 97). Na taj način ova drama dokazuje ostvarenost identiteta ženskog lika kroz vlastiti alter-ego te otkriva svoju temeljnu tematiku i pouku o (ne)pasivnosti ljudskoga postojanja pod utjecajem društvenih normi.

U dosadašnjem je tijeku rada načinjena kontekstualizacija drame *Pustolov pred vratima,* izneseni su biografski podatci o njezinu autoru te je izvršen njezin smještaj u pripadajući

društveno-povijesni kontekst. Osim toga, prikazana su zapažanja o temeljnim obilježjima drame koja je zatim analizirana kroz izdvojene kategorije psihologije podsvjesnoga, a sve s ciljem dokazivanja teze rada prema kojoj Djevojka kao protagonistica drame proživljava svoj život upravo kroz transformaciju u svoj alter-ego Agnezu, u kojemu je utjelovljena u planu snoviđenja. U poglavlju koje slijedi izvršit će se komparacija identiteta protagonistice u književnom predlošku i adaptaciji, a tim će se postupkom nastojati uvidjeti u kojoj se mjeri podudara odnosno razlikuje ostvarenost dvojnog identiteta u tim dvjema različitim formama. Riječ je o adaptaciji iz fundusa dramskog programa *Antologije hrvatskog glumišta* redatelja Ivice Kunčevića iz 1981. godine.

2.6. Scensko uprizorenje drame – komparacija dvostrukog identiteta u književnom predlošku i adaptaciji

Pišući o scenskom uprizorenju drame *Pustolov pred vratima*, autorica Petranović primjećuje kako se elementi ovostranog i transcedentalnog isprepliću i nadopunjuju na različite načine, pri čemu ono *nezbiljsko* kao što su lica s onu stranu zbilje, dijabolični dvojnici junaka, prostori ljudske duše ili svijesti, snovi, priviđenja, vizije, halucinacije i predsmrtni deliriji ne prodiru na pozornicu samo kroz dijaloge likova, već su materijalizirani i izravno prikazani na sceni (2004: 284).[15] Takav je slučaj i u spomenutoj adaptaciji, što je razvidno već na samome početku radnje. Naime, kao što to uočava Peter Szondi, pozornica u modernoj drami ne sadrži nikakav prijelaz prema gledalištu, kao što se ni drama ne odmiče odgledatelja postupno (2001: 15). On tu isto tako primjećuje da pozornica na početku dramske igre, često nakon izgovorene prve riječi, postaje vidljivom odnosno stvarnom što odaje dojam da ju je stvorila sama drama. Sličan se postupak odvija u scenskom uprizorenju *Pustolova pred vratima* u kojemu je naslonjač u kojemu sjedi Djevojka na početku prve slike lociran na samoj sredini pozornice, a iza njega nalaze se velika bijela vrata čije otvaranje odnosno zatvaranje simbolično razdvaja dva kompozicijska plana drame - *igru* i *snoviđenje*. Djevojka je odjevena u bijelu noćnu haljinu čijom se bojom signaliziraju njezina plahost i nevinost kao temeljne karakterne osobine, ali se isto tako vrši i implicitna aluzija na njezin boravak u institutu odnosno bolesničko stanje. Stoga je jasno da je spisateljava nakana bila da se čitav halucinantni dio drame publici dojmi „poput emanacije svijesti i podsvijesti samo

[15] Slično drži i sam Begović pridajući pritom ključnu odgovornost položaju *redatelja* za kojega navodi da mora biti „nadasve darovit, okretan i superioran stvaralac koji ima istančan estetski osjećaj i izvanredan ukus, pozna teoretski dramaturšku estetiku, glumačku umjetnost i sve one pomoćne umjetnosti i sredstva, koja pomažu kod insceniranja“ (Senker, 1985: 96).

jednoga dramskog lika: bolesne Djevojke“ (Senker, 1987: 54). Međutim, kritika je zamijetila da je *snoviđenje* zapravo „realistička komedija oblikovana suviše racionalno, i suviše s logičkom povezanošću“, a isto je uočio i Gavella pri pokusu za praizvedbu *Pustolova*. Zato je odlučio Smrt, a ne Djevojčinu svijest i podsvijest, označiti kao autora predstave u predstavi, povjerivši joj funkciju „aranžera snova“ (Senker, 1987: 54). No takva je odluka popraćena pitanjem: kako Smrt oblikuje fikcionalni prostor u kojemu će Djevojci prikazati neproživljeni život? Odgovor na to pitanje sadržan je u prvoj slici i već spomenutom prvom susretu Djevojke i Neznanca pri čemu je iz njihova dijaloga vidljivo da se između opreke *život/kino* povlači znak jednakosti.

Iz toga se detalja razotkriva i samo Begovićevo poimanje scenografije pri kojemu razlikuje ornamentalni i funkcionalni dekor. Naime, ornamentalni je dekor namijenjen isključivo gledateljima i publici prenosi obavijesti o mjestu i vremenu dramske radnje. Nasuprot tomu, funkcionalni je dekor okrenut glumcu te organizira pozornički prostor kojim će se kretati tumač dramskih likova, a njihova kombinacija pridonosi pretvaranju pozornice u poticajno „mjesto igre“ s kojim će glumac uspostaviti dinamičan odnos (Senker, 1985: 42).

U *Pustolovu pred vratima* riječ je, stoga, o *prikazanom prostoru i vremenu prikazanih zbivanja*[16] (Senker, 1987: 28). Naime, veranda i budoar u Agnezinoj kući, odjeljak u spavaćem vagonu vlaka, salon u apartmanu alpskog hotela, soba u Agnezinoj kući, salon gospođe Rubricius i most u predgrađu postaje su na koje Smrt dovodi grozničavu Djevojčinu svijest. Preciznije rečeno, te postaje predstavljaju mjesta koja Djevojci u formi vizualnih i auditivnih predodžbi, zajedno s likovima snoviđenja i nizom zbivanja, Smrt unosi u svijest (Senker, 1987: 52). Tako primjerice *budoar*, kao idealno mjesto otkrivanja društvenoga statusa i socijalnog morala društva, otkriva i gađenje koje u Agnezi izaziva pogled na okrugli stolić prostrt za svakodnevnu ceremoniju doručka:

> „AGNEZA (ulazi i sjedne na divan podvukavši noge poda se. Onda pogeda nehajno zajutrak): Čaj? Liza, ne čaj!
>
> LIZA: Ali milostiva gospođa pije svako jutro čaj.
>
> AGNEZA: Meni je dodijao čaj.
>
> LIZA: Zapovijeda li milostiva gospođa kakao ili mlijeko ili...
>
> AGNEZA: Dodijalo mi je i mlijeko i kakao i sve ostalo“ (Begović, 1998: 111).

[16]Ono podrazumijeva mjesto radnje oblikovano trodimenzionalnim dekorom, rekvizitima i svjetlom te fikcionano vrijeme što proistječe između prve i posljednje točke kronološkog slijeda prikazanih zbivanja unutar jedne ili niza kronološki svrstanih sekvenci (Senker, 1987: 28).

Nadalje, dvoboj Agnezina supruga i Gospodina sa šarenim prslukom „aranžer snova“ locira u *salon gospođe Rubricius*, a Agnezino samoubojstvo na *most u predgrađu*. Salon gospođe Rubricius ornamentiran je lovorovim vijencima, a sama je gospođa Rubricius zaokupljana izrezivanjem kazališnih kritika iz novina, koje potom lijepi u pokojnikov album. Poslije dolaska Smrti utjelovljene u liku Upravitelja za nadgrobne spomenike, ona pregledava nacrte spomenika za Rubriciusov grob, čime se signalizira taština i užitak u površnim, prolaznim vrijednostima, uvjetovan mehanizmom života u industrijskom društvu (Senker, 1987: 58). Mjesto Agnezina samoubojstva, kako uočava Senker, jedini je *locus horridus* koji Smrt prikazuje Djevojci (1987: 59). Utjelovljena u liku Užigača uličnih svjetiljaka, označuje ga kao boravište izgubljenih:

„AGNEZA: Kako se zove ovaj most?

UŽIGAČ (brbljavo): Most preko mrtvog rukava. Tu je voda vrlo duboka. Kažu da je i otrovna – a bog bi ga znao. Svakako mnogi su u njoj svršili svoj život. Zato se i ona Madonna zove: 'Madonna Samoubojica' (...) Nema doduše takve Madonne u koledaru, ali, evo, ima je u životu. Svako zvanje ima svoga sveca. A otkle ste vi? Iz grada?

AGNEZA: Iz grada.

UŽIGAČ: Čudnovato (...) One iz grada ne dolaze nikad ovamo. Ovdje nema nikakvih boljih prolaznika, samo skitnice i propalice“ (Begović, 1998: 188).

Taj izbor mosta u predgrađu za posljednju postaju Agnezina puta također je posljedica utjecaja trivijalne umjetnosti u kojoj je most vrlo česta pojava. Također, samoubilački skok u rijeku ili kanal, jedan od oblika smrti i očišćenja vodom, „topos je larmoajantnih filmova, drama i romana“ (Senker, 1987: 59). Ipak, Agnezin dolazak na most nije samo vizualni znak konvencionalnog završetka jedne trivijalne ljubavne drame, nego istodobno sugerira i stanje u kojemu se nalazi bolesna Djevojka. Upravo se u tom trenutku Agneza, kao alter-ego proizašao iz grozničave Djevojčine (pod)svijesti, počinje vraćati Djevojci i stapati i s njom. Ponašanje Djevojke/Agneze u predlošku je „determinirano i fikcionalnim iskustvom i stvarnom bolešću“[17] (Senker, 1987: 60). Zato most simbolizira trostruki prijelaz – identiteta (Agneze u Djevojku) , života u smrt odnosno ovostranog u transcedentalno te iz prostornog sloja snoviđenja u prostorni sloj igre.

Osim *motiva bijelih vrata*, spomenutu promjenu planova, ali i samoga identiteta, na prelasku u drugu sliku odnosno *snoviđenje* uvjetuje lik Supruga koji iza vrata doziva Djevojku imenom Agneza nakon što ona s Neznancem sklopi dogovor o proživljavanju života kao svojoj posljednjoj želji:

„MUŠKI GLAS *iznutra*: Agnezo! Agnezo! To je naš fox-trott –

NEZNANAC: To je topli glas vašega muža. Uđite“ (Begović, 2003: 25).

Isto tako, Smrt, „aranžer predstave u predstavi“ oblikuje fikcionalni prostor snoviđenja, a dobrim dijelom i dramski prostor čitavog *Pustolova* (Senker, 1987: 77-78). No istovremeno, Smrt u dva navrata u drami izbjegava eksplicitno određenje svojeg mjesta u njemu. Izdvojit će se dva primjera iz predloška koja to dokazuju:

[17] Stvarnom u smislu u kojem se *igra* percipira kao zbilja, a *snoviđenje* kao fikcija.

„JEDAN GOSPODIN: Vi ste bili po čitavom svijetu!

PROFESOR: Pa gdje dospijem, dragi prijatelju“ (Begović, 1998: 94).

„AGNEZA: Vi se lijepo izržavate. Odakle ste?

PODVORNIK: Madame je vrlo ljubezna. Odakle sam? Od svakuda pomalo. Bilo bi dugo kad bih nabrajao sve krajeve, gdje su ubilježeni tragovi moga porijekla. Ukratko rečeno: ja sam kozmopolita. Od nikuda i od svakuda“ (Begović, 1998: 131).

U predlošku su pak *alpski hotel* i *obiteljska kuća* prostorni fragmenti dvaju oprečnih svjetova u kojima Smrt upoznaje Agnezu. Povratak domu, koji se odvija kroz šestu sliku drame, stavlja ju u situaciju u kojoj će, nakon što je spoznala uzaludnost potrage za nepoznatim ljubavnikom, sažeti iskustva, okrenuti se samoj sebi i prihvatiti posljedice svojih postupaka. Stoga je *bolesnička soba u kući* mjesto patnje i donošenja posljednjih odluka, koje će Agneza i Suprug provesti u sedmoj odnosno osmoj slici (Senker, 1987: 58).

Senker uočava i kako su granice predočenog prostora i općenito fikcionalnog prostora *Pustolova* široke i poprilično neodređene. S obzirom na spomenute razlike u dvjema različitim formama tog dramskog teksta, prikazana su žarišta: *terasa* na kojoj Djevojka proživljava agoniju, *budoar* kuće gdje se realizira Agnezin obiteljski život i *apartman hotela* u kojemu se baca u naručje niza ljubavnika. S druge strane, verbalno su predočena žarišta: *institut, sanatorij, teatar* i *groblje* (1987: 78). Pritom verbalno predočenje instituta i sanatorija ne ispunjuje samo svoju primarnu funkciju (širenje i oblikovanje fikcionalnog prostora) nego još dvije podjednako važne zadaće. Ono pridonosi karakterizaciji Djevojke/Agneze i „omogućuje da drama u drami dospije do vrha frajtagovske 'piramidalne strukture'“ (Senker, 1987: 79-80). Iako je ornamentalna strana kina i kazališta jače istaknuta od ornamentalnosti instituta i sanatorija, *teatar* ne čini jedno od prostornih žarišta. Razlog tomu valja potražiti u već napomenutom utjecaju Pirandella jer je *snoviđenje* koncipirano i treba biti realizirano kao kazališna (ili filmska) predstava u predstavi, kojom Smrt zapravo nadoknađuje Djevojci biološki život što joj ga uzima. Zato Djevojka, na posljednjoj postaji svojeg putovanja, nakon što joj se ispunila želja da se nađe između ljubavi „onoga koji sve oprašta“ i onoga „koji sve dariva, a ništa ne uzimlje“ izriče već spomenuti pirandelovski poučak o sreći i životu (Senker, 1987: 81).

Sljedeća integralna točka oblikovanja protagonističina identiteta jest *motiv pisma*. Riječ je, dakako, o pismu Brutalnog Ljubavnika koje u plavoj koverti na scenu donosi Agnezina sobarica Liza, a simbolično je što u tom trenutku ona šapuće na uho Supruga koji stoji Agnezi okrenut leđima, kao da odbija uvidjeti promjene koje će to pismo donijeti u njihovom bračnom odnosu.

Već se pri čitanju prvoga pisma (koje sama Agneza čita Suprugu) zamjećuje njezino potpadanje pod utjecaj anonimna ljubavnika koji joj kroz upućene riječi nudi upravo onakvu vrstu ljubavi za kojom ona čezne – istinsku, čistu, bezuvjetnu. Zato Agneza kroz tu scenu u uprizorenju drame implicitno odabire platonsku ljubav nepoznata ljubavnika pred konzumacijom ljubavi s vlastitim suprugom. Time zapravo započinje Agnezino kolebanje između idealne ljubavi i zabranjenoga užitka koje je u adaptaciji naznačeno i ispreplitanjem scena, a kojim se također postiže i utisak njezina psihičkoga stanja odnosno halucinacija i delirija. To Ljubavnikovo gospodarenje Agnezinom ličnošću postaje sve istančanije sa svakim prelaskom u sljedeću sliku drame, a već u trećoj slici biva dodatno naglašeno izrazitim prevladavanjem plave boje na pozornici. Za razliku od prethodno dominirajuće bijele boje koja se povezuje s nevinošću, čistoćom i djevičanstvom, plava boja simbolizira znanje, moć, integritet, samopouzdanje kao novi skup obilježja ličnosti koje poprima Djevojka transformacijom u svoj alter-ego.

Nadalje, osim spomenutoga *motiva bijelih vrata*, čitavo je vrijeme odvijanja dramske radnje *zvuk*, premda ponekad imaginaran odnosno plod Djevojčine mašte, onaj koji simbolizira prelazak jedne dimenzije u drugu te istovremeno i promjenu Agnezina duševnoga stanja. Tako je i Agnezino čitanje pisama na sceni popraćeno dvjema različitim varijantama toga zvuka (*fox-trott* i *slow-fox*) koji zapravo pružaju svojevrsan uvid u psihotična stanja koja njome dominiraju. Pritom je zanimljivo primijetiti razliku scenskoga uprizorenja u odnosu na predložak jer adaptacija potpunim odsućem lika Kristine (Djevojčine prijateljice iz instituta) otkriva njezinu imaginarnost kao još jednoga ploda Djevojčine mašte. Ta je razlika značajna za kontekst oblikovanja protagonističina identiteta jer lik Kristine u predlošku barem djelomično sudjeluje u tom procesu, za razliku od onoga u uprizorenoj inačici teksta. Ta je konstatacija u predlošku razvidna već iz prve slike drame, a iščitava se iz Djevojčina dijaloga sa Sestrom, koji je u adaptaciji u potpunosti izostavljen:

> „DJEVOJKA: Ah, šta ja znam!... Da mi se je još samo jedanput vratiti onamo. Kristina me zacijelo još uvijek čeka.
>
> SESTRA: Voljele ste se?

DJEVOJKA: Mnogo. Tri smo godine prošle zajedno. Dan na dan jedna uz drugu. Spavale u istoj sobi, sjedile u istoj klupi. Mislile iste misli i imale jednake želje. Uvjerena sam da i ona sada želi isto ono, što i ja.

SESTRA: A to je?

DJEVOJKA: Da ozdravim“ (Begović, 2003: 17).

Prema tome, *institut, sanatorij, terasa, teatar, budoar, apartman u hotelu, groblje* i *svijet Smrti* žarišta su fikcionalnog prostora *Pustolova pred vratima*. S terase Djevojka sagledava „stvarni“ životni put kojim je od instituta preko sanatorija došla do terase, zatim nerealizirani put o kojemu je sanjarila i, naposljetku, onaj kratki put što će je s terase odvesti na groblje i u Ništa. Tim, također „stvarnim,“ putem pošla bi i da se zaista kretala stazom kojom je Smrt u snoviđenju provela njezinu fikcionalnu dvojnicu Agnezu. Kazalište što ga Neznanac donosi na terasu odnosno unosi u Djevojčinu svijest otvara pogled u svijet satkan od „života i sna.“ Osim toga, vide se i dva puta – Djevojčin i Agnezin, a oba imaju institut za polaznu točku i sanatorij za prvu zajedničku postaju. „Potom se razdvajaju, prolaze oprečnim sferama rascijepljenog svijeta, sastaju se na groblju i zamiču u onkraj“ (Senker, 1987: 83).

U četvrtoj slici, odlaskom na putovanje s Gospodinom u šarenom prsluku, uočava se Agnezino sve intezivnije približavanje promiskuitetu, kao i rastuća opsjednutost Ljubavnikovim pismima jer je na sceni, paradoksalno, upravo glas Ljubavnika koji čuje u svojoj podsvijesti onaj koji ju odvodi u općenje s Gospodinom u šarenom prsluku „u realnosti.“ U slikama koje slijede njezino uživanje u putenosti s različitim likovima postaje sve učestalije te pod teretom očaja Agneza sve više gubi zdrav razum i odlazi u mahnitost, a sve kako bi pronašla nedostižnog pošiljatelja pisama, dok ne dosegne granice psihoze.

Upravo tada, kada se isuviše približi promiskuitetu, Agneza začuje pucanj koji oglašava smrt nepoznata Ljubavnika koji se ustrijelio pred vratima njezine hotelske sobe, upravo onim istima pred kojima ga je očekivala još na samom početku drame kao nasmrt bolesna Djevojka u želji za proživljavanjem života. Za razliku od završetka drame u predlošku u kojemu Agneza vodi svoj posljednji dijalog s Neznancem blagoslivljajući životna proturječja i ostajući dosljedna svojoj odluci iz prve slike, u scenskom uprizorenju ona pronalazi svog mrtvog Ljubavnika i sasvim mirno odlazi za Smrti, pri čemu u potpunosti izostaje naznačen prijelaz iz *snoviđenja* u *igru* odnosno povratak identiteta Agneze u Djevojku koja nakon proživljenih svih željenih iskustava konačno može voljno i mirno skončati.

3. Zaključak

Baveći se psihoanalitičkom karakterologijom ženskoga lika u drami *Pustolov pred vratima* Milana Begovića, može se prije svega zaključiti da ona uistinu jest napisana pod utjecajem svojevremenih teorija na području psihologije podsvjesnoga. Njezinim je smještajem u pripadajući društveno-povijesni kontekst pružen uvid u njezinu strukturu i tematiku te relevantna motivsko-tematska obilježja, a ono što ide u prilog potvrđivanju te teze jest prikaz ženskoga lika odnosno analiza protagonističina identiteta kroz promatranje psihičkih stanja uzrokovanih halucinacijama i delirijima između dvaju oprečnih svjetova – realnog svijeta i svijeta snoviđenja. Ta je analiza izvršena s ciljem dokazivanja teze rada prema kojoj Djevojka postiže smisao vlastitog postojanja upravo kroz plan *snoviđenja* u drami u kojemu se pojavljuje kroz svoj alter-ego (Agneza). Proces dokazivanja postavljene teze izvršen je na temelju interpretacije pet kategorija koje podrazumijevaju *psihoanalitički pristup karakterizaciji lika*, kao i osnovne *psihoanalitičke karakterologije* te *psihoanalitičku paradigmu*, *disocijativni poremećaj identiteta* i *višestruku ličnost* (Djevojka/Agneza).

Počevši od *psihoanalitičkoga pristupa karakterizaciji* ženskoga lika, uočeno je da već sama vanjska karakterizacija protagonistice nedefinirana identiteta ima funkciju pri oblikovanju njezina karaktera. Isto tako, u kontekstu te kategorije značajna je uloga monologa i dijaloga kojima se iznose njezina misaona i spoznajna gledišta, kao i idejna opredjeljena koja se ispreplitanjem dvaju kompozicijskih planova fabule miješaju s psihoanalitičkim i psihopatologijskim odrednicama. Ti su Djevojčini stavovi i opredjeljena usko vezani uz društvene konvencije kojima se ona kroz svoj *alter* identitet nastoji suprotstaviti, što očigledno dovodi do opreke između apsolutne sreće i nedostižne ljubavi.

Kad je pak riječ o području same *psihoanalitičke karakterologije*, zapažanja su u tom kontekstu izvedena na temelju teorijskih postavki Ericha Fromma. Prvo što je zamijećeno pri oblikovanju identiteta u domeni te kategorije jest shvaćanje određenih karakternih crta kao *sublimacije* odnosno *reakcije* određenih seksualnih nagonskih poriva. Prema izdvojenim i interpretiranim primjerima, donesen je zaključak da u protagonističinom slučaju dolazi do procesa sublimacije s obzirom na to da ona razvijanjem alter-ega čini izravnu transformaciju nagonskih impulsa. Sljedeću opreku čini razlikovanje *oralnih i analnih karakternih crta* prema kojemu je dokazano da matična ličnost (Djevojka) odgovara analnom karakteru, s obzirom na nesklonost inovacijama i promjenama, dok Agneza kao alter-ego posjeduje oralne karakterne crte predstavljajući

utjelovljenje karaktera koji se ne boji prepustiti životnim strastima, pa i onim nepoznatima. Takva psihoanalitička karakterologija vodi razjašnjenju *karakternog razvitka* pri čemu tjelesno dozrijevanje pojedinca odnosno cjelokupne ličnosti uvjetuje razvoj Agnezina karaktera, dok potiskivanje pregenitalnih spolnih nagnuća odgovara razvoju Djevojčina, prije no što dođe do njezine transformacije u alter-ego. Osim spomenutih točaka, značajnu ulogu u oblikovanju karaktera igra u tom kontekstu i *spolni moral društva* čije odrednice uvjetuju tipične karakterne crte pripadnika toga društva, u konkretnom slučaju Djevojke odnosno Agneze. Primarni oblik njezina sazrijevanja oblikuje *figura oca* utjelovljena u samome naslovu drame, a razvojem fabule tu ulogu preuzima Agnezino *opiranje konvencijama*.

Sljedeću kategoriju čini *psihoanalitička paradigma* kroz koju je uočeno da Djevojku za gotovo čitavog odvijanja radnje obilježava *nesvjesno*, prisutno kroz čitav plan snoviđenja, za razliku od *svjesnog* koje se javlja samo u prvoj i posljednjoj slici drame koje simboliziraju realnost. Tim se ispreplitanjem dvaju oprečnih svjetova otkriva i temeljni *sukob suprotstavljenih Erosa i Thanatosa* koji u drami također predstavljaju same Djevojka i Agneza. Freud objašnjava kako oba ta dijela ličnosti čine Id, a isto se tako primjećuje da oba dijela ženskoga lika u drami čine isti karakter.

Što se tiče kategorije koja podrazumijeva *disocijativni poremećaj identiteta*, prvo obilježje koje poprima Djevojka naziva se *disocijativnom fugom*, a podrazumijeva stvaranje novoga identiteta koje se vrši konkretnim uzimanjem vlastitoga imena Agneza te pojavom novoga skupa obilježja ličnosti. Upravo taj proces dovodi do shvaćanja života kao ambivalentnog odnosa slobodnog izbora i nametnutih pravila, zastupljenoga kroz čitavo čitanje drame. U kontekstu ove kategorije javlja se i *motiv pisma* kao još jednog sredstva oblikovanja ličnosti, a na temelju Freudove teorije zamjećuju se i dva načina postizanja zadovoljenja – *princip užitka* i *primarni proces* jer Agneza kao alter-ego postiže sve ono što je Djevojka osjećala kao potisnuto i što bez eksplicitnoga identiteta ne bi uspjela ostvariti.

Nadalje, u kontekstu kategorije *višestruke ličnosti* zaključeno je na temelju domaćega i alter identiteta da Djevojka i Agneza ujedinjuju, svaka za sebe, suprotstavljena načela koja utjelovljuju dva muška lika – Pustolov pred vratima i Agnezin suprug. U oblikovanju identiteta sudjeluje pritom i tjelesni užitak usustavljen kulturnim normama koji označava istovremeno rušenje stabilnosti uobičajenog ponašanja i omogućivanje ponovnog uspostavljanja.

Na koncu, *komparacijom dvostrukoga identiteta u književnom predlošku i adaptaciji*, primijećene su sljedeće zajedničke točke oblikovanja protagonističina identiteta*: promjena identiteta uvjetovana likom Supruga, motiv pisma kao sredstva manipulacije i kontroliranja*

ličnosti, utjecaj anonimna ljubavnika na novi skup obilježja ličnosti, intezivno približavanje promiskuitetu te *intermedijalnost u funkciji prikaza psihotičnih stanja protagonistice*. Isto tako, ustanovljeno je da su *institut, sanatorij, terasa, teatar, budoar, apartman u hotelu, groblje* i *svijet Smrti* žarišta fikcionalnog prostora *Pustolova pred vratima* koja služe kao lokacije tipičnih životnih i dramskih situacija, a samim time i procesa oblikovanja karaktera. Ono u čemu se mogu zamijetiti razlike u tim dvjema formama jest potpuni izostanak lika Kristine i *figure oca* u adaptaciji (koji u predlošku imaju funkciju u oblikovanju identiteta protagonistice) te sam završetak drame s obzirom na to da u scenskom uprizorenju u potpunosti izostaje naznačen prijelaz iz *snoviđenja* u *igru* odnosno povratak iz alter-ega u matičnu ličnost. Unatoč tomu, u objema je formama postignut cikličan završetak drame koji zapravo i otkriva njezinu temeljnu tematiku, a koja se odnosi na dekonstrukciju pasivnosti pojedinca u svijetu ustaljenih društvenih pravila.

4. Literatura

4.1. Popis izvora:

1. Begović, Milan. 2003.*Pustolov pred vratima*. Zagreb: ABC naklada.
2. Begović, Milan. 1998. *Pustolov pred vratima*. Zagreb: Zagrebačka stvarnost
3. Kunčević, Ivica. 2008. *Pustolov pred vratima Milana Begovića*. Hrvatska radiotelevizija: Antologija hrvatskog glumišta. https://www.youtube.com/watch?v=jTF2MhoJ_pY (31. kolovoza 2015.)

4.2. Popis citirane literature:

1. Begić, Dražen. 2011. Paradigme (modeli) u psihopatologiji u: *Psihopatologija*. Zagreb: Medicinska naklada.
2. Begović, Milan. 2006. Eseji, kritike, polemike, miscelanea, intervjui u: *Sabrana djela*. Sv. 20. Zagreb: Naklada Ljevak.
3. Davidson, Gerlad C. i Neale, John M. 1999. *Psihopatologija abnormalnog doživljavanja i ponašanja*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
4. Freud, Sigmund. 1981. *Tumačenje snova*. Novi Sad: Matica Srpska.
5. Fromm, Erich. 1984. *Kriza psihoanalize*. Beograd: Nolit.
6. Maštrović, Tihomil. 2011. *Neukrotivo svoji, kroatisitičke rasprave i članci*. Zagreb: Erasmus naklada.
7. Prosperov Novak, Slobodan. 2004. *Povijest hrvatske književnosti*. Split: Marjan tisak
8. Senker, Boris. 1987. *Begovićev scenski svijet*. Zagreb: Teatrologijska biblioteka
9. Senker, Boris. 1985. *Kazališni čovjek Milan Begović*. Zagreb: Teatrologijska biblioteka
10. Szondi, Peter. 2001. *Teorija moderne drame 1880.-1950*. Zagreb: Hrvatski centar ITI – UNESCO

4.3. Popis internetskih izvora:

1. Ljubić, Lucija. 2004. Ženski likovi u hrvatskoj drami avangarde. *Dani Hvarskoga kazališta* 30, br. 1: 269-282. http://hrcak.srce.hr/file/109696, (31. kolovoza 2015.)
2. Petranović, Martina. 2004. Uprizorenje nezbiljskoga (Dramsko-kazališne materijalizacije snova, podsvijesti, vizija i priviđenja te lica onkraj zbilje). *Dani hvarskog kazališta* 30, br.

1: 283-297. http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=109685, (31. kolovoza 2015.)

3. Vuković, Tvrtko. 2011. *Retorika prekoračenja i politika nametnutog izbora u "Pustolovu pred vratima"* Milana Begovića. Zagrebačka slavistička škola. http://hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=471:retorika-prekoraenja-i-politika-nametnutog-izbora-u-rpustolovu-pred-vratimal-milana-begovia&catid=35:rasprave-koncepti&Itemid=55, (31. kolovoza 2015.)

5. Životopis

Rođena sam 11. srpnja 1991. godine u Prijedoru u Bosni i Hercegovini. Osnovnu školu *Vladimira Nazora* pohađala sam u Virovitici, gdje sam također završila i jezičnu gimnaziju (*Gimnazija Petra Preradovića Virovitica*). Tijekom čitavog srednjoškolskog obrazovanja, učila sam engleski i njemački jezik, dvije godine latinski te godinu dana talijanski jezik. Ipak, prevladala je ljubav prema materinskom hrvatskom jeziku, stoga sam 2010. godine upisala studij Hrvatskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Osijeku. Sklonost prema humanističkim znanostima posjedovala sam od ranog djetinjstva te sam tijekom čitavog dosadašnjeg školovanja bila posebno naklonjena unapređivanju znanja iz hrvatskoga jezika te sudjelovanju u brojnim susretima i natjecanjima koja su u svoj opis uključivala to područje interesa. U višim razredima osnovne i tijekom pohađanja srednje škole, bila sam članom dramske skupine kao omiljene izvannastavne aktivnosti, s kojom sam zapaženiji uspjeh postigla na *Državnoj smotri LiDraNo*, u Dubrovniku 2008. godine. Dugogodišnje iskustvo i uživanje u toj aktivnosti rezultiralo je i razvojem ljubavi prema drami općenito, stoga sam preddiplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti uspješno privela kraju završnim radom iz kolegija *Drama i kazalište hrvatske moderne*, a potom sam upisala i diplomski nastavnički smjer. Aktivno bavljenje tim područjem unutar struke planiram nastaviti i u budućem nastavničkom radu.

Zahvala

Zahvaljujem svojoj obitelji na bezuvjetnoj ljubavi i podršci kojom su mi razdoblje studija učinili još ugodnijim i poticajnijim. Posebnu zahvalnost iskazujem svojoj majci koja mi je usadila ljubav prema jeziku te mi je pružanjem najpoželjnijega uzora služila kao životna inspiracija, stup ohrabrenja i beskonačna podrška.

Također, neizmjernu zahvalnost iskazujem i svom mentoru, doc.dr.sc. Ivanu Trojanu na ukazanom povjerenju, ohrabrujućim riječima, neograničenoj volji i iznimnoj suradnji.

Iskrenu zahvalnost dugujem i svojim kolegama i prijateljima koji su mi razdoblje studija učinili najljepšim razdobljem života motivirajući me i nadahnjujući te Borni Matijaniću koji mi je uvelike pomogao u tehničkoj doradi rada i vjeri u vlastiti uspjeh.