

Pregledni rad

UDK: 821.163.42-14.09Vraz, S.:821.131.1.02Petrarkizam

<https://doi.org/10.17234/9789533792958.05>

**Jadranka Brnčić**

Sveučilišni centar za protestantsku teologiju „Matija Vlačić Ilirik“, Zagreb  
jbrncic@ffzg.unizg.hr

## VRAZOVA NEMOGUĆA LJUBAV

### Sažetak:

U članku predlažem smjernice za hermeneutičko čitanje Vrazovih *Đulabija* kao diskursa o ljubavi pripadna onom što zovem petrarkističkim modelom, modelom koji se formirao još za vrijeme trubadura kao udvorna ljubav te postao dominantnim u Petrarce te žilavo opstao i poslije njega u tzv. romantičnoj ljubavi.

**Ključne riječi:** Stanko Vraz, Francesco Petrarca, *Đulabije*, petrarkistički model ljubavi, nemogućnost ljubavi

Stanko Vraz svojom je bogatom lektinom, čije je utjecaje prenio u svoj rad, pridonio svladavanju raskoraka koji su hrvatsku književnost njegova vremena dijelili od europskih književno-povijesnih procesa. Inzistirao je na tomu da se stvaranje umjetničke književnosti treba oslanjati na onu narodnu, ali je među rijetkim autorima iz stilskoga razdoblja ranoga romantizma razumio da povijest nacionalne književnosti, konstruirane kao zatvorene cjeline, nije dovoljna, kao niti da književnost treba imati utilitarnu ili namjensku ulogu u političke i obrazovne svrhe.

Njegova prva pjesnička zbirka *Đulabije*, koja je nastajala u jeku ilirskoga, odnosno hrvatskoga narodnog pokreta (1835–1940), premda uglavnom ne nadilazi estetsku razinu spomenara, istodobno i jest interiorizirani spomenar Vrazovih estetskih zahtjeva koji su utjecali

na hrvatsku književnost poslije njega. U *Đulabijama*, koje u ondašnju književnu produkciju uvode ljubavnu poeziju, možemo prepoznati kako utjecaje njemačke romantičarske lirike i klasične reminiscencije, tako i utjecaje slavenskih pjesnika Adama Mickiewicza i Jana Kollára te srodnosti s poezijom Franca Prešerna. A svi su oni unatrag povezani s pjesništvom Francesca Petrarce.<sup>1</sup>

### **Petrarkino nasljeđe**

Francesco Petrarca svojom je zbirkom poezije *Kanconijer* ili *Rasute rime* (pisane od 1342. do 1374.) utjecao kako na pjesničko stvaralaštvo daleko poslije njega tako i na samo oblikovanje diskursa o ljubavi.

Petrarkizam, oponašanje pjesama, uglavnom soneta, posvećenih Lauri, kao i prevođenje Petrarkina *Kanconijera*, u Hrvata se javlja vrlo rano, još početkom 15. stoljeća u dubrovačkoj književnosti, i traje, više-manje intenzivno, sve do u naše dane. Petrarkizam se u hrvatskoj književnosti posebice regenerira u 19. stoljeću, upravo u prvoj fazi romantizma (ilirizma), tj. u ljubavnoj lirici toga razdoblja. S dvjema pjesmaricama *Đulabije* te *Sanak i istina* Stanko Vraz najplodniji je pjesnik *versa ljuvenih*.

*Kanconijer*, 366 pjesama, uglavnom soneta, posvećen je Lauri, udanoj ženi u koju se Petrarca zaljubio vidjevši je tek nekoliko puta izdaleka. Podijeljen je u dva dijela: prvi, napisan za Laurina života, i drugi napisan poslije njezine smrti, pri čemu se kroz cijelu zbirku provlači širok spektar osjećaja od čežnje za Laurom, nadanja i boli do žalovanja i tuge nakon njezine smrti.

*Đulabije* slijede vrlo sličnu putanju. Glavna narativna linija u njima uobličanima u četiri dijela s ukupno 389 katrena (nastalima između 1836. i 1840.) jednostavna je: linearno (kronološki) prati odnos između lirskog subjekta<sup>2</sup> i Ljubice, djevojke u koju se zaljubio: od prvih

- 1 Da je Stanko Vraz poznao Petrarkinu poeziju, svjedoči, među ostalim, i činjenica da je preveo i objavio, primjerice, njegov sonet (LXI) *Benedetto sia l' giorno, e l' mese* (*Neka je blagoslovljen dan i mjesec*) u kojem Petrarca pjeva svoju ljubav prema Lauri u liturgijskom tonu (usp. Čale 1971: 82). Vrazove metafore u *Đulabijama* zajedničke su s Petrarkinim i iz ovog soneta: vežu ga dva lijepa oka, pogođen je strijelom, osjeća bol i – blagoslivlja vrijeme i mjesto koji su ga doveli do voljene.
- 2 Lirski subjekt i autor načelno ne mogu biti izjednačeni čak i kad je riječ o autobiografskom djelu. Pripadnost književnoga djela pismenoj kulturi zauvijek

susreta, upoznavanja preko udvaranja, približavanja i uzmicanja te prvog poljupca i dodira pa sve do dvostrukog rastanka: zbog Ljubičine udaje, a onda i smrti. Kroz cijelu zbirku provlači se čežnja, bol i žalovanje za Ljubicom.

Postoji niz sličnosti između Petrarkine i Vrazove ljubavne poezije koje čine da oba njihova diskursa o ljubavi možemo čitati unutar iste paradigme. Premda Vrazova lirika nije bogata stilskim figurama i višeslojnim značenjima kao Petrarkina,<sup>3</sup> oplemenjena je jednostavnošću pjesnikova izraza te obogaćena unošenjem slavenskog elementa kakav je izostajao u dubrovačkih pjesnika koji su bili oponašali Petrarkin stil i leksik.

Prvo, u *Dulabijama* stihovi nisu uobličeni u uzvišenom stilu soneta, koji u talijanskoj verziji čine četrnaest jedanaesteraca podijeljenih u dvije kvartine i dvije tercine, nego u krakovjacima, katrenima s četiri šesterca i srokovima abcb. Ta je forma ušla u poljsku i češku književnost iz narodne poezije koja je pratila brzi, sinkopirani, poljski narodni ples. Riječi je improvizirao, nadodajući na postojeće, glavni pjevač, pa katkada među dijelovima krakovjaka nema čvrste logične povezanosti. Vraz ne samo da je pisao u katrenima nego je i prije dijelova svojih *Dulabija* stavljao ulomke krakovjaka kao svojevrsan moto, uvod u stihove koji slijede. Tako, primjerice, na početku I. dijela *Dulabija* stavlja dio krakovjaka pod naslovom „Dolina, dolina“: „Dolina, dolina, / u dolini potočić – / ne mogu zaboraviti djevojku crnih očiju“. Time, birajući dijelove stihova koji odgovaraju njegovim motivima (grad Samobor gdje je sreo Ljubicu crnih očiju), povezuje svoju poeziju sa slavenskom narodnom poezijom i stavlja je u pučki okvir.<sup>4</sup>

odvaja autora od njegova iskaza. No, ovdje ćemo, radi ekonomičnosti, katkada umjesto pojma „lirski subjekt“ metonimijski koristiti imena autora.

- 3 A Vrazova poezija nije posve lišena istraživanja mogućnosti jezika. Zanimljive su njegove kovanice u opisima: trenuci provedeni s Ljubicom su milotvarni (I, 12), krilotrudni (I, 17), sreća blagopuna (I, 108), usne Ljubičine su čudokrasne (II, 22) a cjelov dušodružni (III, 17), njezina je plahost bježna (I, 30), suze srebročiste (I, 5), a sancu modrokrili (I, 109). Ona – zorolika (I, 41), a pjesma o njoj tužnomila (II, 113).
- 4 A ovaj nije bez duhovitosti. Naime, u krakovjaku „Dolina, dolina“ nižu se stihovi o tome kako se lirski subjekt htio oženiti djevojkom crnih očiju jer je bila mlada, ali mu to obitelj nije dopuštala. Nema novca gdje ima puno ljubavi. Djevojčica se plaćući udala za starca, dobila je vrapca za kanarinca. Ali u istom krakovjaku lirski subjekt kaže da je imala crne oči jer drugih nije imala, ali i da ima ženu koju

Krakovjak, kao ples u kolu u kojem se odmjenjuju parovi, prešao je u narodni folklor iz dvorskoga ritualnog plesa udvaranja iz 16. stoljeća, pa to Vrazov krakovjak neizravno povezuje i s modelom dvorske ljubavi.

Drugo, na izmaku srednjeg vijeka, Petrarca je nastojao stvoriti sintezu srednjovjekovnih tradicija i novih oživljavanja antike, tj. pomiriti antiku i kršćanstvo, što nasljeđuje i Vraz počekom devetnaestoga stoljeća, no dodajući uz to i asocijacije na elemente iz slavenske mitologije. Tako, uz biblijske motive djevojke koju je Jakov spazio kraj zdenca (I, 39), mane s neba koja u Vraza postaje Ljubičin poljubac (I, 44, 75; II, 70) ili Ljubice kao anđela, navodi i asocijacije na grčku mitologiju: ljubavnik je primjerice Psiha (II, 22) ili Odisej (I, 15), a voljena Penelopa (I, 92) ili sirena (I, 15), a potom i na slavensku mitologiju iz koje, stavljajući ih u kontekst opisa prirode ili junaštva, izdvaja bogove i božice kao što su: Vesna (I, 112; II, 26, 41, 52, 104, 121; III, 33), Perun (II, 47; III, 106), Lada (II, 35; III, 50, 51) i Slava mati (II, 12, 33, 34, 56, 57, 78, 84, 123; III, 69, 71, 97, 102, 105, 112, 118). Ljubica je, dakako, vila. I Petrarca i Vraz u svojim pjesmama interpretiraju motive mitova pretvarajući ih u sastavni dio osobne priče lirskoga subjekta.

Treće, za razliku od Petrarce koji ljubav svojega lirskog subjekta u *Kanconijeru* uzdiže na pijedestal uzvišene poezije i tu je stavlja u kontekst uzdizanja kršćanskih vrlina, Vraz svoju ljubav u *Đulabijama* iz polja erotske ljubavi prenosi u rodoljubnu.

*Đulabije* su u neprestanom kretanju: između udaljavanja i približavanja u odnosu sa ženom u koju je lirski subjekt zaljubljen, između ljubavi prema Ljubici i ljubavi prema prirodi te ljubavi prema prirodi i ljubavi prema domovini. Prijelaz s voljene žene na voljeni zavičaj, pa onda i domovinu, suptilan je i logičan te građen na analogijama: „Kao što je Bog složio dva stvorenja mlada, ali ih svijet rastavlja sada, tako su Sava i Drava dvije rođene druge koje rastavlja politička povijest puna ratnih sukoba“ (II, 44), koju, s njezinim junacima, priziva u brojnim katrenima *Đulabija* (II, 80s). Pjesme preko neprimjetna šava prelaze s kretanja u mirovanje, iz nemira u divljenje. Ljubicu pjesnik doživljava kao dušu čitavog svijeta (II, 21), ljepota zavičajne prirode

---

je ujeo – komarac! (usp. „Dolina, dolina“. Vidi također: AA /Anonimni autor/. 1908. *Najnowsze krakowiaki*. Wadowice: Franciszka Foltina. [https://pl.wikisource.org/wiki/Najnowsze\\_krakowiaki/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87](https://pl.wikisource.org/wiki/Najnowsze_krakowiaki/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87)).

vraća mu raj koji je izgubio s Ljubicom (II, 75) te, kad već ne može biti s njom zorolikom, želi namočiti kist u srce zore (II, 110–112), preko cvijeća, stabala i ptica povezujući se s odsutnom Ljubicom. Vraz ulazi u svojevrstan vrt metafora tako proizvevši metaforu drugog stupnja. Naime, ne zadržava se na tomu da ga priroda podsjeća na Ljubicu (tj. po njoj joj šalje ljubavne poruke; II, 48–49), nego je u prirodi i prepoznaje. A onda i u svim drugim slavenskim i crnookim ženama (II, 27, 72–74). Dvije svoje najveće želje usmjerene prema Ljubici i prema sve-slavenskom ujedinjenju u *Dulabijama* postaju jedna drugoj zrcalo, kao i dvije boli: rastanak od Ljubice i žalost zbog rastrganosti domovine. Obje ljubavi, ona prema Ljubici i ona prema domovini, nemoguće su. Prva zato što se ne može realizirati u zajedništvu, druga zato što njezino jedinstvo neprestance ranjava politička povijest. Obje opstoje u pjesnikovoj želji. Kao što napisao Mate Malinar: „Ljubica je bila i ostala materijalizirana forma Vrazova sveukupnog idealizma“ (Malinar 1910).

### Diskurs o ljubavi

Ovdje nas ne zanima toliko književni utjecaj Petrarkine poezije na Vrazovo stvaralaštvo, nego Vrazovo upisivanje diskursa o ljubavi u zajednički im trop petrarkizma koji ovdje zovemo – petrarkističkim modelom ljubavi.

U ljubavi nema metajezika, tj. ljubav ne može sebe govoriti osim u simbolima, slikama, poeziji, mitologiji, što Roland Barthes naziva figurama (Barthes 1977: 7–8). Prema njemu, postoji riznica određenih figura ljubavnog diskursa. Uz pomoć figura, svakoj se ljubavnoj epizodi može pridati neki smisao, a njihov zbir čini kodeks ljubavi. Premda Barthesove figure pripadaju diskursu onoga tko voli – želje i potrebe, obožavanje, radost, očekivanje, odsutnost, tjeskoba, očajanje itd., ujedno su i toposi diskursa o ljubavi.

Nemoguće je, zapravo, govoriti ljubav do tepanjem, pogledom, osmijehom, gestama, ali je moguće govoriti o ljubavi. Govoriti kao o *mitosu*, tj. kao o svrhovitoj organizaciji elemenata obilježenoj unutarnjim razvojem građenom na povezanosti, ne nužno događaja, nego stanja, emocija, osjećaja, situacija unutar kretanja ljubavi. Premještena u sferu diskurzivnog, stalno balansirajući između iskaza i smisla, nade i zebnje, slobode i stege, svaka romantična ljubav živi svoju priču, ima jasan početak i kraj te najrazličitije tijekomove uspona i padova.

Diskurs ovdje valja razumjeti kao skupinu iskaza koji pripadaju jedinstvenom formacijskom sustavu. Elementi kodiranja diskursa o ljubavi segmenti su radnje u dinamici kretanja ljubavi. Vladimir Propp elemente kodiranja diskursa, analizirajući ruske bajke, naziva funkcijama (Propp 1982: 28). Funkcije prate napredovanja i nazadovanja u kretanju junaka prema cilju, pri čemu ga prate pomagači i opiru mu se protivnici. Traganje i manjak, kao ključni pokretači radnje, omogućuju da se one imenuju i popišu. One doduše, ne otkrivaju strukturu po kojoj je diskurs građen, ali olakšavaju prepoznavanje forme, što je, za Proppa, jedinstveno pravilo ulančavanja funkcija, tj. tipova radnji koji omogućuju da pripovjedač bajki slijedi isti put. Dakle, riječi je o svojevrsnoj paradigmi po kojoj se nižu sve bajke u istom sustavu.

Takav obrazac bajke slijedi i diskurs o ljubavi. Polazište za razumijevanje diskursa o ljubavi dešifriranje je figura, tj. komunikacijskih kodova prema čijim je pravilima moguće osjećaje izražavati, oblikovati, simulirati, pripisivati ili nijekati. Komunikacijske kodove ili figure diskursa o ljubavi kao sustava mogli bismo imenovati kao: susret, privlačnost (jednostrana ili obostrana), udvaranje, približavanje i uzmicanje, poljubac i dodir, zajedništvo (seksualno i životno). I doista, te figure, s različitim naglascima, odnosno odsutnošću ili prisutnošću u diskursu, te ne nužno linearnim redom, funkcioniraju kako u Vrazovoj lirici tako i u cijelom nizu stilskih formacija ranije, počev od biblijske *Pjesme nad pjesmama*, i poslije.

Temeljna naracija *Đulabija* plete se oko osjećaja što ih Ljubičino približavanje i uzmicanje pobuđuje u lirskom subjektu. U I. dijelu riječ je o udvaranju koje počinje „rasviljenošću ljuvenim plamom“ (I, 7) koji mu kao guja od ljubavi na srcu bdije (I, 9), njemu je samo do pogleda Ljubičina (I, 48), do usta, odnosno poljupca njezina (I, 43, 51). Želja mu je samo jedno: Ljubicu gledati, dvoriti, ljubiti u vijeke vika (I, 41). Ljubica je plaha i puna stida (I, 25, 29, 31, 40, 98), nedostižna, i lirski subjekt joj se tri godine dariva (I, 51). Naposljetku, ipak postupno nailazi na njezin pozitivan odgovor: Ljubica ga je poljubila i pomilovala (I, 96) pa lirski subjekt „razasja se od sreće“ (I, 76) i sanja je (I, 102, 104). U II. dijelu Ljubica je otputovala i roditelji je udaju za drugoga (II, 6–9) pa se lirski subjekt jada gradu u kojem ju je upoznao (II, 2–4), prisjeća se zajedničkih trenutaka (II, 65, 79), žali se što je rastavljen od nje premda su stvoreni jedno za drugo (II, 59). U III. dijelu nastavlja se prisjećati

zajedničkih trenutaka (III, 9–10, 20), uvjerava se da ju više ne voli, ali ne uspijeva (III, 6), rezignirano prihvaća sudbinu (III, 39, 44–45), a kada saznaje da je bolesna (III, 87, 90), prihvaća to (opet) kao Božju volju (III, 97). Tek na kraju Ljubici izravno izjavljuje ljubav, ali posuđujući nečije tuđe riječi (II, 118–121). U IV. dijelu *Đulabija* i dalje je se sjeća (IV, 1), da bi i nju i domovinu, naposljetku, doživio kao snoviđenje – „ženski lik odjeven u ruho prebijelo“ (IV, 8). Središnja napetost *Đulabija* vrti se oko nemogućnosti ozbiljenja ljubavi kao zajedništva.

### **Petrarkistički model ljubavi**

A upravo se na nemogućnosti temelji petrarkistički model ljubavi. Riječi je o diskursu o ljubavi u kakvom kretanje ljubavi ne nalazi realizaciju u zajedništvu, u seksualnom ili u životnom, te se uglavnom zadržava na figurama približavanja i udaljavanja, odnosno udaljenosti, što je karakteristika i Petrarkina i Vrazova diskursa o ljubavi.

Pritom je važno napomenuti da se Petrarkin diskurs o ljubavi oslanja i proizlazi iz prethodnoga – iz diskursa o tzv. dvorskoj (udvornoj) ljubavi kakva, mogli bismo reći, pokriva ono što u diskursu o ljubavi zovemo figurom udvaranja (udvaranje i etimološki proizlazi iz riječi „dvor“).

U Provansi, i uopće u okcitanskoj zemlji, u vrijeme Prvoga križarskog rata krajem 11. stoljeća (vjerojatno pod utjecajem mističke senzualnosti koja je dolazila iz arapsko-andaluzijske kulture) izumljena je galantna koncepcija ljubavi – *amor cortes*, dvorska (udvorna) ljubav. Ideali te ljubavi bili su usredotočeni na elitne dvorske ljubavne rituale usko povezane s idejama izrazito hijerarhiziranoga feudalizma i u društvu i u Crkvi. Blagotvorna uzajamnost nalik odnosu gospodareve dame i sluškinje ili Djevice Marije i religioznog hodočasnika, čuvala je dvorsku ljubav u poštovanju, časti i čednosti. Dvorjani bi nudili pjesme i balade koje su damu obasipale hvalospjevima, ali i usluge vjernosti i zaštite damine časti. Žene, inače udane, u dvorskoj su ljubavnoj vezi, kao alegorijska zamjena za Djevicu Mariju ili gospodara, imale moć pružiti vitezovima duhovnu zaštitu u njihovoj službi. Da bi se veza razlikovala od braka, bila je oblik neseksualne, platonske ljubavi, galantnoga prijateljstva. No, premda je ljubavna služba nudila uzajamnost prava i obveza, dama nije imala nikakvu inicijativu. Kao što Slavoj Žižek, pišući o ženama izloženima tzv. dvorskoj ljubavi i opisanima u trubadurskoj poeziji, kaže: žene nisu ni predstavljene

niti okarakterizirane kao subjekti, nego kao objekti na koje su se mogle projicirati emocije i osjećaji muškaraca (usp. Žižek 1994: 93).

Iako postoje sličnosti između dvorskih soneta i Petrarkina djela, ima i bitnih razlika. Prvo, za razliku od dvorske ljubavi, talijanska petrarkistička tradicija ne bavi se tematiziranjem zadovoljavanja žene u uzajamnoj razmjeni laskanja – nego se, umjesto na ono što voljena dobiva zauzvrat, usredotočuje na ono što ljubavnik dobiva od ljubavne situacije, tj. dopušta pjesniku da ima svojevrsnu kontrolu nad predstavljanjem žene koju voli te to nazove „ljubavlju“.

Glavne značajke petrarkističkog modela kao diskursa o ljubavi mogli bismo nazvati figurama idealizacije, udaljenosti i patnje.

Model dvorske ljubavi i petrarkistički model imaju zajedničku figuru idealizacije, dok figuru udaljenosti dvorska ljubav pretpostavlja i poštuje pa stoga ljubavnik ne pati zbog nje, a u petrarkističkom modelu udaljenost biva stvarana i održavana naizmjenice ljubavnikovom čežnjom i patnjom.

I Petrarca i Vraz tematski grade svoju ljubavnu poeziju na idealiziranju ženske, uglavnom fizičke ljepote. Razlike su u intenzitetu, tj. odnos između motiva nedostižnosti i idealizacije mijenja se s obzirom na udaljenost koja ženu čini više ili manje aktivnom u odnosu. Ljubičin je udio aktivniji od Laurina, no, za obojicu pjesnika, da bi se ljubav doživjela kao ljubav, ljubavnik mora postaviti neke vrsti unutarnje udaljenosti između sebe i svoje voljene, izmišljene ili ne, kako bi ona funkcionirala, premošćujući tu udaljenost obožavanjem, tj. stavljanjem voljene na pijedestal. Ljubavnik, idealizirajući voljenu ženu, kao onu kojoj treba služiti ili joj se diviti, objektivizira, pretvara u objekt obožavanja, što je, zapravo, alibi za mušku žudnju.

Patnju kao figuru petrarkističkog modela ljubavi mogli bismo nazvati frustracijom ljubavnika zbog neposjedovanja onoga što očajnički želi. Petrarca je opisuje, primjerice, u sonetu CXXXIV u kojem nalazimo sintagme kao što su: „nemam mira“; „led sam, plam me žeže“; „na tlu ležim, i vrh neba lijećem“; „njen sam uznik“, „Amor me bacio u lance, u mrežu“. Za sve te osjećaje okrivljuje Lauru: „za ovo stanje vi ste, gospo, kriva“. No, budući da ma kakvo Laurino djelovanje u njihovom odnosu naprosto ne postoji, ona se ne može okriviti niti smatrati odgovornom za situaciju koju je Petrarca izmislio. Dakle, za njegovo

„mučenje“ kriva je ideja koju Petrarca gradi o Lauri pa je, zapravo, on sam svoja vlastita frustracija.

I Vraz bilježi patnju zbog izostanka onoga što žudi. U *Đulabijama* nalazimo sintagme koje to opisuju nalik na Petrarkine: pa mu jadnom krila mori (I, 17) te ga premješta iz leda u vatru (I, 18, 42) i jad mu je čas zanosit, čas trnovit (I, 58). Daleko otplovi, puno se trudi, al' ne nalazi što mu srce žudi (I, 70). Žali za mladošću koja će mu proći bez ljubavi (II, 12), čak se poželi ubiti (II, 36), za njom gine (II, 3) i žudi (II, 44), žali se zbog svojih suza, svog „nepokoja“ (III, 11, 39). Međutim, za dvostruki gubitak Ljubice, jednom zbog njezina braka, drugi put zbog njezine smrti, lirski subjekt ne okrivljuje ni Ljubicu niti protivnike njihove ljubavi, što ih zove „gradom“ i „svijetom“ (II, 2-3, 59, 75; III, 44), nego rezignirano prihvaća kao volju Božju (II, 95; III, 39).

Iako se udaljenost između Petrarkina ljubavnika i voljene ne može prijeći zbog činjenice da mu udana Laura ne uzvraća ljubav, a udaljenost između Vraza, tj. lirskog subjekta i Ljubice stvorena je njezinom udajom za drugoga u koju su je doveli njezini roditelji, vanjska udaljenost često služi tek kao opravdanje za onu unutarnju. Obojica pjesnika stvaraju udaljenost između voljene žene i lirskog subjekta u samom lirskom subjektu, njome hraneći i održavajući *ljuveni plam*. Upravo na udaljenosti između lirskog subjekta i voljene žene grade svoju imaginaciju ljubavi.

### **Žena u nemogućoj ljubavi**

U svojim sonetima Petrarca nudi ideju o Lauri kao nedostižnoj, a Vraz u svojim krakovjacima o Ljubici kao izgubljenoj, pa stoga nedostižnoj, te obojica svoje voljene žene svode na kvalitete koje je lako obuzdati i pobrojati. Zlatna kosa jedne i crna druge voljene zarobila je i svezala lirski subjekt, bijela ruka odnijela mu je srce, laka noga otisnula se u travu i cvijeće, zvjezdane oči usmjeravale su ga u njegovu lutanju... Čitatelj i o voljenim ženama saznaje oskudno malo – onoliko koliko mu lirski subjekt otkriva. Ni Petrarkini ciklusi soneta niti krakovjaci u Vrazovim *Đulabija* ne spominju, ili rijetko, štogod vezano uz osobu, osobne kvalitete i sposobnosti voljene, nego govore o fizičkim osobinama pojedinačnih dijelova njihova tijela, među kojima se izdvajaju: oči, kosa, ruke.

Ljubičino je lice krasno (I, 2, 14, 52, 64), rajsko (I, 5, 9, 52), bijelo (I, I, 3) i blago (I, 55), vrt u kom cvatu ruže (I, 25); čelo dva oltara gdje se proročanstvo pita (I, 26), a oči crne (I, 23), vesele (I, 22) i pune vatre (I, I, 16, 82), dvije nebeske svijeće koje rasvijetliše praznost (njegove) sreće (II, 16) ili naprosto vedre, jasne, čiste i bez grijeha (II, 43); pogled joj poput munje ili strijele (I, 5, 9, 37, 44), a trepavice duge (I, 59). Kosa joj je crna (I, 24), poput svile u vijenac spletena (I, 34). Usta Ljubičina mjesto su odakle teče milina (slovenskih) riječi (I, 16, 11, 13; II, 15), pune su joj božanskoga smijeha (II, 43), no ponajprije su mjesto koje izaziva erotske želje: poput meda su (I, 27, 34, 44) i zovu na poljubac (I, 27, 39, 44, 75; II, 105). Ljubičine ruke su bijele (I, 32, 61), meke ko jastuci ili bijele pahuljice (II, 14); noge lahke i nježne (I, 30), a stas ponosno vitki (I, 11) i hod plemeniti (I, 11). Ona je objekt njegove zaljubljenosti, i to ponajprije zbog svoje fizičke ljepote i mladosti (I, 15). Ljepota Ljubičina nije tek naprosto krasna i anđeoska (I, 37), nego i „ko što duga zaruža sve nebeske boje, tako u (njezinom) tijelu sve ljepote stoje“ (I,37), štoviše: da se „okupi sva ljepota stvorenja ne bi dorasla njezinoj ljepoti“ (II, 111).

Dinamika odnosa lirskoga subjekta prema voljenoj raspoznatljiva je već na razini uporabe zamjenica. I u Petrarčinu *Kanconijeru* i u Vrazovim *Đulabijama* o voljenim ženama piše se naizmjenice koristeći zamjenice „ti“ i „ona“: „ti“ uglavnom u opisima žena kao objektima divljenja, a „ti“ (ili „vi“ u Petrarce) kada je riječ o utjecaju ženinih postupaka na osjećaje lirskoga subjekta. O Ljubici, tj. djevojci u koju se Vrazov lirski subjekt zaljubio, Vraz počinje pisati u trećem licu, no ubrzo (I, 21) prelazi na drugo (ti) kada piše o ljubavi koju osjeća za nju, ili pak o boli kada nije siguran uzvraća li mu ljubav ili kad se više ne susreću. Vraća se zamjenici „ona“ u II. i III. dijelu *Đulabija* kada već prihvaća da njihova ljubav nema budućnosti. Samo na jednom mjestu, u četiri povezana krakovjaka, taj „ti“ kojim se lirski subjekt obraća Ljubici, jest osoba kojoj lirski subjekt izravno izjavljuje ljubav (III, 118–121). Naizmjenična uporaba zamjenica „ti“ i „ona“ govori o dinamici kretanja ljubavi: približavanja i uzmicanja, kako u prostoru i vremenu, tako i u nutarnjim stanjima lirskoga ja.

Bez obzira na razlike, Petrarca i Vraz gotovo kao da pišu o istoj ženi, svodeći je na zbroj dijelova tijela. Budući da udaljenost ljubav čini nemogućom, obojica pjesnika premošćuju razdaljinu između sebe,

tj. ljubavnika, i voljene žene, puneci je zamisliva o njoj. I Laura i Ljubica postaju ideal žene – one su vile, anđeli, nalik božicama, fiksirane kao nedostižne, daleke te primorane na šutnju. Karakteristika jednostrane idealizacije voljene osobe govor je muškoga subjekta pa petrarkistički model ljubavi funkcionira kao oblik kontrole nad predodžbom o ženi ostavljajući je bez osobnog glasa.

Vrazova Ljubica ipak povremeno izmiče pukom idealiziranju koje ju drži na udaljenosti od lirskog subjekta i svodi na objekt. Ljubica je mila (I, 34), a lirski subjekt je voli i kad je vedra i kad je ozbiljna (I, 97), i kad se smije i kad se ljuti (I, 96–98); slobodna je srnica u gori (I, 14). U njezinu srcu Bog stanuje (I, 26) i lijepu dušu joj udahne (II, 20). Naposljetku, Ljubica nije tek vila i anđeo, nego i vila koja ogrli svog prijatelja (II, 14) i sestra mu jer ih oboje Bog stvori (I, 36; II, 17). A ponovno će ju sresti u smrti (II, 112). Lirski subjekt i Ljubica nisu ostvarili zajedništvo, ali je jaz među njima lirski subjekt u *Đulabijama*, nalik na ono što susrećemo u ciklusima soneta Dantea Alighierija posvećenima Beatrice, premostio nadom da će se sresti u zagrobnom životu.

Međutim, lanci ljubavi, bačena mreža, zamka – sve su to metafore, prisutne i u Petrarce i u Vraza (Ljubičina ljepota je tek zamka /I, 1/, a ona plijen na koji je bačena mreža /I, 12/), koje predočuju kako je ljubavnik rob ljubavi te spreman, bez prigovora i naknade, sve učiniti za voljenu osobu. Međutim, upravo te metafore stavljaju u lance i bacaju mrežu na samu ženu, primoranu na podložnost načinu na koji je muškarac vidi. Ovo stvara plošnu, jednodimenzionalnu ideju žene, teško portret voljene osobe, pa je svaka ljubav koju pjesnici kane opisati jednako jednodimenzionalna kao i ljubavnik koji je opisuje. Možemo se pitati: koga, zapravo vole lirski subjekti obaju pjesnika – svoju voljenu ili ljubav koju gaje prema njoj? Ili možda tek same sebe?<sup>5</sup>

Treba, dakako, uzeti u obzir da je granica između fikcije i stvarnosti, između pjesnikove stvarne osobe i pjesnikova (pripovjedačkog) gledišta, nejasna siva zona. S jedne strane fiktivne žene u poeziji jesu upravo to – fiktivne, a s druge strane, posljedice zamišljanja žena kao nemogućih ideala ili kao popis lijepih dijelova tijela, vrlo su stvarne. Upisujući se

5 Julia Kristeva idealizaciji suprotstavlja narcizam (vidi: Kristeva, Julia. 1984. *Histoires d'amour*. Paris : Denoël), što je potentna opozicija na kojoj se ovdje nećemo zadržavati.

kao diskurs o ljubavi u kulturu svog vremena, takvo zamišljanje žene oblikovalo je ono što smo nazvali petrarkističkim modelom.

Odnos prema petrarkističkom modelu kontekstualno se mijenja kroz vrijeme: katkada je ismijavan kao banalan, a katkada shvaćen kao ozbiljan i iskren. No, unatoč fluktuacijama, postoji kao podzemna struja u gotovo svakom većem razdoblju unutar književnoga kanona, kao i u diskursu koji i danas zovemo tzv. romantičnom ljubavlju (pri čemu pod sintagmom „romantična ljubav“ valja razumjeti odnos koji karakterizira idealizacija i partnera i ljubavi same te čiji se intenzitet hrani preprekama koje odnos onemogućuju).<sup>6</sup>

### **Mijene petrarkističkog modela ljubavi**

Razlike između Petrarkina i Vrazova diskursa o ljubavi, čija se poezija upisuje u ono što zovemo petrarkističkim modelom ljubavi, povezana je i s razvojem samoga toga modela. Naime, poimanje ljubavi mijenjalo se kroz stoljeća, a onda su se, naravno, tome prilagođavali i komunikacijski kodovi intimnosti. Mijene semantičkog koda ljubavi Niklas Luhmann prati kroz tri faze, a to su: idealizacija, paradoksanje i samorefleksija (usp. Luhmann 1996: 41–48). Po njemu, idealizacija ljubavi bila je prisutna sve do druge polovice sedamnaestoga stoljeća, paradoksanje, tj. osvještavanje nesrazmjera stvarnoga i idealnoga, dominiralo je osamnaestim, dok je u devetnaestom stoljeću sve veća autonomija intimnih odnosa dovela do samorefleksije ljubavi, tj. ona postaje sama sebi svrhom. Naravno, te faze nisu strogo odijeljene pa prve dvije, do određene mjere i u različitim omjerima, prepoznajemo i u Petrarkinoj i u Vrazovoj lirici.

Kada je ljubavna komunikacija značila idealizaciju, bilo je nužno poznavati svojstva objekta ljubavi pa i Petrarca i Vraz opisuju fizičku ljepotu voljenih žena. Ljubavnik nalazi opravdanje za svoju ljubav u savršenosti objekta koji ga privlači.

Nadalje, u vremenima paradoksnog kodiranja ljubavne komunikacije, ljubav se opravdavala imaginacijom, pa se vraća idealima prijateljske ljubavi, što su prvi koraci u procesu intimizacije braka, do tada vezanoga za dužnost. Paradoksanje ljubavi rađa potrebu za umije-

---

6 O različitim metodološkim pristupima konceptu romantične ljubavi vidi: Škorić, Tea. 2004. „Romantic love“, *Narodna umjetnost*, 41, 1: 145–165.

ćem udvaranja kao igrom. Igra dužnosti i entuzijazma, nastojanja i otpora, opsada i pokoravanja, gubljenje vlastitog identiteta u drugome i potreba za samopoštovanjem – sve to susrećemo i u Petrarkinom i u Vrazovom diskursu o ljubavi. No, dok je za Petrarca ljubav gorko ljubovanje (*amare amaro*), kao u *Sonetu LXI.*, gdje je slatka patnja ljubavi i strijela, ubod i tjeskoba, za Vraza ljubav nije samo zatvor iz kojega čovjek ne želi izaći, a pogotovo pobjeći, te bolest draža od zdravlja, nego i ljubav koja se nada i traži svoje ispunjenje u poljupcu i zagrljaju, dakle u seksualnosti. Sve većom otvorenošću za seksualnost erotska ljubav pobjeđuje u bici protiv prijateljstva. Kako jača važnost seksualnosti, tako jača i važnost ljubavi kojoj je obilježje seksualnost. Koncept romantične ljubavi, prema Luhmannu, počinje se sve istaknutije pojavljivati u 17. stoljeću, zajedno s istodobnim počekom razvoja koncepta individualnosti. Međutim, diskurs o ljubavi nije tek diskurs u kojem sudjeluje dvoje ljudi kojih se on tiče, nego je bitno uvjetovan kulturom i ekonomskim okolnostima u kojima se događa. Osjećaji, kultura i ekonomija povezani su kulturnim alatima poput normi, jezika, stereotipa, metafora i simbola, a pomoću svih njih tkan je suptilni veo koji skriva slojevitost osjećaja i emocija svakodnevnom političkom i ekonomskom logikom. Kulturne, društvene i ekonomske promjene različitih faza političkih uređenja bitno su utjecale na poimanje ljubavi. Stoljećima se na brak gledalo kao na sredstvo za dobivanje društvenog statusa i ekonomske sigurnosti pa su sklapanje braka dogovarali roditelji, i to uz blagoslov Crkve koja je braku dodala i reproduktivnu funkciju. Erotska ljubav najčešće nije bila povezana s brakom, tj. uglavnom je bila izvanbračna, preljubnička.

Žene nisu imale nikakvu autonomiju sve dok nisu mogle postati ekonomski neovisnima o muškarcima. U takvim uvjetovanostima ni muškarci nisu mogli doživjeti žene kao sebi ravnima niti ljubav razumjeti kao stvarnu uzajamnost. A i same žene vrlo su često prihvaćale biti onakvima kakvima su ih muškarci vidjeli. Stoga niti u Petrarkinu niti u Vrazovu diskursu o ljubavi ne može biti usklađenosti između seksualnosti, ljubavi i braka, niti oni tu usklađenost mogu razumjeti na način na koji je bila shvaćena u kasnijim razdobljima kada su moguće sve kombinacije: voljeti i u braku i izvan njega ili voljeti bez seksualnog života ili imati seksualni život bez ljubavi.

Na putu od feudalne etike do građanske etike, na kojem se nalazio Vraz, ideologemi društvenog morala još uvijek su bili vrlo čvrsti, na-

dopunjeni tek eventualnim pojedinačnim inicijativama. Vrazov lirski subjekt pomiruje se s nemogućnošću da bude sa svojom voljenom bez pobune, a Ljubica je već unaprijed osuđena na njezin izostanak. Stoga Luhmannov koncept individualnosti jedva da ima ikakva prostora.

Petrarkistički model ljubavi doživljava i dijakronijske transformacije u svojoj elementarnoj strukturi te opstaje unutar romantične ljubavne paradigme. Jedinstvo uzajamne tjelesne strasti i emotivne privrženosti, očekivanja uzvraćenosti, ekskluzivnost, doživljaj ljubavi kao fenomena koji nadilazi iskustveni svijet i prelazi u sfere transcendentalnog, ljubav koja traje „vječno“ i „sve pobjeđuje“ – istaknuti su toposi posredovani romantičnim narativima. Riječi je o „idealima“ ljubavi prije ljubavi same.

Međutim, ukoliko ljubav razumijemo kao uzajamnost u odnosu dviju cjelovitih osoba, ona se motivira i opravdava jedino ljubavlju, ljubav se odnosi na ljubav, traži ljubav, raste u mjeri u kojoj ljubav može pronaći i samu sebe ispuniti kao ljubav. Ili, drugim riječima: ljubav se ne temelji na žudnji, nego na volji kakva hoće drugome najveće dobro.

### **Nemogućnost ljubavi i mogućnost poezije**

Kad je riječ o posljednjoj figuri u diskursu o ljubavi – zajedništvu, u kojoj se i brkaju i odvajaju seksualnost, brak i ljubav, nemogućnost ostvarenja ljubavi ovisi o nečemu na što ljubavnici iz *Kanconijera* i *Dulabija*, uvjetovani vlastitom kulturom, ne mogu utjecati. Ili, ukoliko bi pokušali ignorirati ograničenja, ulazili bi u područje tzv. zabranjene ljubavi. Ljubav spašava samo poezija, jedini prostor u kojem i Petrarca i Vraz mogu izjavljivati ljubav udanoj ženi te nakon njihove smrti žaliti za njima kao nedostižnim i izgubljenim ljubavnicama. Da je ljubav bila moguća, vjerojatno ne bi bila moguća i poezija.

Temelj je svake nemogućnosti želja u lakanovskom smislu (franc. *désir*), pri čemu pojam želje pokriva širi spektar: od čežnje, preko želje do žudnje.<sup>7</sup> Budući da se žudnja, prema Lacanu, u procesu tvorbe subjekta pojavljuje kada i nesvjesno, ona je uvijek nesvjesna. Razlikuje se i od potrebe i od potražnje jer, umjesto usmjerenosti k zadovolje-

---

7 Uvodim Lacanov pojam žudnje da bih naznačila polje unutar kojega ga valja razumjeti, a ne ulazila u dijalog s Lacanovim promišljanjem. Jednako vrijedi i za pojmove koje koristi Žižek, kao, uostalom, i pojedini drugi citirani autori (Propp i Barthes).

nju, teži vlastitoj reprodukciji. I doista, želja u petrarkističkom modelu ljubavi poseže za onim što je neprestano onkraj mogućega. Ono što je moguće, savladivo je, a romantična ljubav ne želi biti svladana. Stoga samu sebe gura u nemogućnost da bude zadovoljena. Sama nemogućnost postaje subjektom ljubavi, osoba je samo posrednik.

Poezija sama postaje mjestom neprestanog dostizanja nedostižne ljubavi, tj. ljubav, ako već ne može živjeti u stvarnosti (a pitanje je želi li se to doista), živi u poeziji. Živi od želje koja se u poeziji produžuje opetovanim govorom o njoj. Ljubičina ljepota izvor je Vrazovih pjesmica (I, 3, 3; II, 122) i on čezne svoju „ljubav ispjevati“ (I, 45, 47). Zato u *Dulabijama* piše o Ljubici u drugom licu jednine. Ne može se govoriti o ljubavi, ako se to ne čini za nekoga. Poezija počinje s „ti“, a i opstaje tamo gdje „ti“ više nije tu. Vraz to sam kaže: „Dragu skrivam u pjesmice i pjesmice viču: ‘Ljubice! Ljubice!’“ (I, 8).

Poezija postaje mjestom eshatološke sublimacije seksualne želje. Nemogućnost ljubavi živi u mogućnostima poezije. Želja svoje napetosti, kao i sublimaciju, ispunjava u samoj poeziji koja proizvodi vlastiti višak kao uživanje. Kaže Jacques Lacan: „I govor o ljubavi je sam po sebi užitak“ (Lacan 1975: 77).

Dojam da su petrarkistički model ljubavi, ili ljubav koju još uvijek zovemo romantičnom, zastarjeli, zastire žilavost toga modela. Njegovi parametri i dalje određuju kretanje erotske ljubavi između osoba koje kažu da se vole. Naime, ono što ljubavnici često žele i nije postizanje onoga što žele, nego sanjanje o tome.

## Literatura

- Barthes, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Editions du Seuil.
- Čale, Frane. 1971. *Petrarca i petrarkizam*. Zagreb: Školska knjiga.
- „Dolina, dolina“. U: *Stare melodie*, [https://staremelodie.pl/piosenka/4760/Dolina\\_-\\_dolina](https://staremelodie.pl/piosenka/4760/Dolina_-_dolina).
- Lacan, Jacques. 1975. *Encore*. Paris: Seuil.
- Luhmann, Nikolas. 1996. *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti*. Prev. Darija Domic. Zagreb: Naklada MD.
- Malinar, Mate. 1910. „Nacionalni i ljubavni idealizam“. U: *Samoborski list (Vrazov broj)*, V, 27.
- Petrarca, Francesco. 1996. *Canzoniere / Kanconijer*. Izabrao i prepjevao Mirko Tomasović. Zagreb: Matica hrvatska.
- Propp, Vladimir. 1982. *Morfologija bajke*. Prev. P. Vujičić, R. Matijašević i M. Vuković. Beograd: Prosveta.
- Vraz, Stanko. 1880. *Izabrane pjesme s uvodom Franje Markovića*. Zagreb: Naklada Matice hrvatske.
- Žižek, Slavoj. 1994. „Courtly Love, or Woman as Thing“. U: *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*. London – New York: Verso: 89–112.

## VRAZ'S IMPOSSIBLE LOVE

### Summary:

There are several similarities between Petrarch's and Vraz's love poetry. They enable reading both of their discourses on love within the same paradigm, which we here call the Petrarchan model of love. This model was formed at the time of the troubadours as courtly love, became dominant in Petrarch and tenaciously survived after him in the so-called romantic love. Both *Canzoniere* and *Đulabije* are dedicated to women for whom the poets felt affection. The main narrative is about the feelings that the approach and withdrawal of the beloved woman arouse in the lyrical subject. Their central tension arises out of impossibility to make love real. We can explore the concept of love as a myth, representing a composition of elements of connection — not necessarily tied to events or situations, but rather to states, emotions and feelings. The elements of encoding the discourse on love are segments of the action in the dynamics of the movement of love. Vladimir Propp recognises them in Russian fairy tales as functions that follow the advances and regressions in the hero's movement towards the goal, where he is accompanied by helpers and resisted by opponents. A similar pattern follows the discourse on love. Figures of the discourse on love as a system could be called: encounter,

mutual attraction, courtship, approaching and retreating, kiss and touch, and union or togetherness. And indeed, these figures, with different accents, function in a whole range of stylistic formations before and after Vraz. Not only when it comes to the so-called erotic love but simply love. The Petrarchan model of love is a truncated morphology of love, i.e. key protagonists are missing. Petrarch stops already on the figure of attraction, and Vraz on the figure of approaching and moving away, both of which are distance. Idealisation, distance and suffering are the main features of the Petrarchan model of the discourse on love. Regardless of their differences, Petrarch and Vraz almost seem to write about one and the same woman, reducing her to a sum of body parts. Since distance makes love impossible, both poets bridge the distance between them, i.e. a lover and a beloved woman, filling it with thoughts about her. Both Laura and Ljubica become the ideal of women – they are fairies, angels, like goddesses, fixed as unattainable, distant and forced to remain silent. A characteristic of the one-sided idealisation of a loved one is the speech of the male subject, so the Petrarchan model of love functions as a form of control over the image of a woman, leaving her without a personal voice. Niklas Luhmann traces the evolution of the semantic code of love through three phases: idealising, paradoxising, and self-reflection. When it comes to the last figure in the discourse on love – union or togetherness, the impossibility of realising love depends on something that the lovers from *Canzoniere* and *Dulabije*, conditioned by their own culture, could not influence. Or, if they tried to ignore the restrictions, they would enter the realm of the so-called forbidden love. Love is saved only by poetry, the only space in which both Petrarch and Vraz can – and publicly – declare their

love for married women and, after their death, mourn for them as lost lovers. The basis of every impossibility is a desire ranging from longing to craving. In the Petrarchan model of love, desire reaches for what is constantly beyond the possible. Thus, the very impossibility becomes the subject of love – the person is only an intermediary. Poetry reveals itself as a place of constant attainment of unattainable love, i.e. love, if it cannot live in reality – and the question is whether it is really wanted – lives in poetry. It lives on the desire that is prolonged in poetry by repeated talk about it. Poetry becomes a place of eschatological sublimation of sexual desire, and the impossibility of love lives in the possibilities of poetry. Desire fulfils its tension, as well as sublimation, in poetry itself, which produces its own excess as enjoyment. As Jacques Lacan says: “And talking about love is a pleasure in itself”.

**Keywords:** Stanko Vraz, Francesco Petrarca, *Dulabije*, Petrarchan model of love, impossible love