



Ljubav radi ljubavi

ROMANTIČNI
LJUBAVNI KOD U
JUŽNOSLAVENSKIM
KNJIŽEVNOSTIMA

UREDILA IVANA BRKOVIĆ

Ljubav radi ljubavi:
romantični ljubavni kod u
južnoslavenskim književnostima

**Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za kroatistiku**

ZA NAKLADNIKA

Domagoj Tončinić

UREDNIKA PODRUČJA

Danijela Lugarić Vukas

RECENZENTICE

Zrinka Blažević

Lahorka Plejić Poje

GRAFIČKO OBLIKOVANJE
I RAČUNALNI SLOG

Durieux, Zagreb

TISAK

Kerschoffset, Zagreb

NAKLADA

200

Godina tiskanog izdanja: 2021.

Godina elektroničkog izdanja: 2026.

ISBN 978-953-175-864-2 (tiskano izdanje)

ISBN 978-953-379-330-6 (elektroničko izdanje)

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789531758642>

CIP ZAPIS DOSTUPAN JE U RAČUNALNOM KATALOGU NACIONALNE I
SVEUČILIŠNE KNJIŽNICE U ZAGREBU POD BROJEM 001121626.

**Knjiga je objavljena uz financijsku potporu
Ministarstva znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske
i Odsjeka za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.**



Djelo je objavljeno pod uvjetima [Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) Međunarodne javne licence (CC-BY-NC-ND) koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenom ili izmijenjenom obliku nije dopušteno.

Ljubav radi ljubavi:
romantični ljubavni kod
u južnoslavenskim
književnostima

ZBORNIK RADOVA S MEĐUNARODNOG
ZNANSTVENOG SKUPA U BEČU
5-6. SRPNJA 2018.

UREDILA
IVANA BRKOVIĆ

 **FF press**
ZAGREB

Sadržaj

IVANA BRKOVIĆ	
Uvodna riječ	7

I. LICA I NALIČJA LJUBAVI

VLADIMIR BITI	
Od trokuta do gliba: Može li se ljubav riješiti Trećega?	19

IVANA BRKOVIĆ	
Ljubavne peripetije u <i>Grižuli</i> Marina Držića	29

PERINA MEIĆ	
Literarna sublimacija Josipa Mlakića: bilješke o romanu <i>Bezdan</i>	49

PREDRAG MIRČETIĆ	
Posle ljubavi	69

EVELINA RUDAN	
Ljubav u doba usmenih žanrova	95

DRAGANA B. VUKIĆEVIĆ	
Parodiranje sentimentalističkog i romantičarskog ljubavnog narativa u srpskoj prozi 19. veka	119

II. LIRSKJE VARIJACIJE NA TEMU LJUBAVI

MATTHIAS FREISE	
Remek–djelo Laze Kostića <i>Santa Maria della Salute</i> : kako preko poezije steći sposobnost za ljubav	135

IVANA DRENJANČEVIĆ / MARINA PROTRKA ŠTIMEC Iskupljenje sebra: figure ljubavi u ranom pjesništvu Tina Ujevića	145
ZVONKO KOVAČ Semantika ljubavi u ciklusima i zbirkama s naslovom <i>Ljubav</i> : Dane Zajc, Drago Ivanišević	173

III. LJUBAVNICE I LJUBAVNICI

LIDIJA DELIĆ Morfologija narativa o fatalnim ženama: Andrić, Stanković, Matijević	195
ANDREA MILANKO Inventarizacija ljubavnog arsenala: Begović i Krleža	215
BOJANA STOJANOVIĆ PANTOVIĆ Ljubav prema prostitutki: modifikacija ili dekonstrukcija romantične ljubavi	231

Uvodna riječ

IVANA BRKOVIĆ

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789531758642.1>

Zbornik »*Ljubav radi ljubavi*«: romantični ljubavni kod u južno-slavenskim književnostima okuplja znanstvene radove koji su nastali na temelju izlaganja s međunarodnog znanstvenog skupa održanog na Institutu za slavistiku Sveučilišta u Beču 5. i 6. srpnja 2018. Skup je organiziran s nastojanjem da se u svjetlu suvremenog emocionalnog obrata u društvenim znanostima i humanistici u slavističkom kontekstu razmotri tema ljubavi u književnosti koja se, prisutna u svim kulturama otkad postoje književni zapisi, nadaže jednom od važnih književnih univerzalija.

Za koncept skupa kao i za mjesto njegova održavanja zaslužna je dr. sc. Bernarda Katušić, a u organizaciji su sudjelovale znanstvene institucije iz Austrije, Hrvatske i Srbije. Članovi organizacijskog odbora bili su prof. dr. sc. Vladimir Biti i dr. sc. Bernarda Katušić (Institut für Slawistik, Universität Wien), prof. dr. sc. Davor Dukić i izv. prof. dr. sc. Ivana Brković (Odsjek za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu), prof. dr. sc. Bojana Stojanović Pantović i prof. dr. sc. Ivana Živančević Sekeruš (Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu) te dr. sc. Mirko Sardelić (Centre for the Study of Emotions in Cross-Cultural Exchange — Zagreb). Kao izlagači su nastupili znanstvenici iz pet zemalja: Austrije, Bosne i Hercegovine, Hrvatske, Njemačke i Srbije.

Prilozi u ovom zborniku, sukladno s temom i nakanama skupa, nude nova čitanja reprezentativnih tekstova bosanskohercegovačke, hrvatske, slovenske i srpske književnosti, u kojima iz različitih perspektiva osvjetljaju semantiku intimnih odnosa koja se u literaturi obično naziva *romantična ljubav*. Polazeći od toga da je književnost važan medij proizvodnje i distribucije romantičnog ljubavnog diskursa i da romantična ljubav pretpostavlja narativnu

formu *par excellence*, radovi ukazuju na različite ljubavne modele u književnosti — od onih predmodernih, koji su većinom bili jasno zacrtani vanjskim, društvenim okvirima poput braka/obitelji, države ili religije, preko modernih, u skladu s kojima ljubavnici, slobodni pojedinci, »ljube radi ljubavi same«, do postmodernih, koji uključuju različite tipove odmaka od tradicije i ironizacije tradicionalnih obrazaca. Razmatrajući koncepte ljubavi u književnosti, oni ukazuju na njihove modifikacije i transformacije, na žanrovske strategije oblikovanja različitih modela ljubavnih odnosa, na specifične varijante ljubavnih narativa kao i na karakteristične tipove ljubavnika.

U skladu s istraživačkim fokusom, zbornik je podijeljen u tri cjeline: prva, naslovljena *Lica i naličja ljubavi*, okuplja tekstove koji osvjetljaju pojmove ljubavi i propituju ideje ljubavnih ideala u književnosti. Pritom upućuju na njihovu žanrovsku i povijesnu uvjetovanost, kao i na tekstualne strategije kojima se oni uspostavljaju, ali i potkopavaju.

Zbornik otvara rad »Od trokuta do gliba: Može li se ljubav riješiti Trećega?« u kojem Vladimir Biti razmatra problematiku ljubavi kao dijadnog i trijadnog odnosa i pokazuje da »put do ljubavi prema Drugom ne vodi *mimo* Trećega nego *kroza* nj«. Pritom na primjerima raznorodnih tekstova trojice kanonskih autora, Ivana Slamniga, Miloša Crnjanskog i Borisava Stankovića, ukazuje na tekstualne i žanrovske postupke kojima se u njima razgrađuje ideal uzvišene i čiste, »dijadne« ljubavi prisutnošću »nepoželjnog« Trećeg. U Slamnigovoj kasnoj poeziji (*Dronta*, 1981; *Relativno naopako*, 1987; *Sed scholae*, 1987) taj se Treći otkriva u prizemnim tjelesnim instinktima i nagnućima kao i u drugim vrstama ljubavi, poput one »muške«, prema državi i vođi. Drama *Maska* Crnjanskoga ukazuje da se on krije u strahu od starosti i smrti, ali i u »turobnoj« povijesti koja se nazire pod žanrovski hibridnom maskom poetske komedije. Stankovićev roman *Nečista krv* upućuje pak na skrivene društvene mehanizme, odnosno na »palanačke scenarije« koji kao postojani Treći dostižu protagonistkinju Sofku upravo dok im ona, suprotstavljajući se društvenim normama, nastoji umaknuti.

Pojam ljubavi i reprezentacija ljubavi u predmodenoj književnosti razmatra se u radu Ivane Brković »Ljubavne peripetije u *Grižuli* Marina Držića« u kojem se Držićeva pastorala interpretira

iz vizure »teorija« ljubavi koje su bile u optjecaju u renesansi. U radu se polazi od uvida da je taj dramski žanr fokusiran, na tragu (neo)platoničke filozofije, na pitanje erotskog dualizma, te se pokazuje na koje se sve načine ta tema artikulira i varira u danome tekstu. Uzimajući u obzir da Držićeva drama, kako se to dosad pokazalo u stručnoj literaturi, posredovanjem različitih retoričkih strategija iskorištava velik komički potencijal koji proizlazi iz sučeljavanja niske/tjelesne i visoke/duhovne ljubavi (*Venus Vulgaris vs. Venus Coelestis*), analiza ukazuje i na moralne i društvene konotacije što se mogu iščitati iz takva postupka u Držića. One se prizivaju okolnostima uprizorenja drame, odnosno kontekstom vjenčanja kao društvenog rituala prijelaza (predbračna *vs.* bračna ljubav), oblikovanjem različitih tipova *ljubovnika* i ljubavnih odnosa kao i sugeriranjem poželjnog modusa izmirenja dvaju tipova ljubavi.

Reprezentacijom staračke ljubavi u uvjetima Alzheimerove bolesti bavi se Perina Meić u tekstu s naslovom »Literarna sublimacija Josipa Mlakića — bilješke o romanu *Bezdan*«. Autorica upućuje na to da odnos umirovljenih supružnika, protagonista romana, sveden na kontinuirano ponavljanje jednostavnih svakodnevnih radnji i rituala, implicira ideju ljubavi lišene »patetike i melodramskih gesta« kao i »nerealnih (partnerskih) očekivanja«, koja se udaljava od tipičnih romantičnih predodžbi. Povrh toga rad se fokusira na zaborav, tj. zaboravljanje kao nosivu temu romana: propitujući semantiku književnih (U. Eco, *Ime ruže*; H. Hesse, *Stepski vuk*) i filmskih referenci (R. Glatzer i W. Westmoreland, *Still Alice*), odnos fikcije i zbilje, modele pripovijedanja i ritam naracije koji referira na poetiku filma, pokazuje se da se zaboravljanje preko različitih tekstualnih postupaka oblikuje kao višeslojni proces otuđenja koji, uz slabljenje tijela, prati manjak komunikacije, životnog smisla te u konačnici gubitak identiteta, odnosno smrt. Pritom se u romanu sugerira da odmak i obrana od zaborava leže u literarnoj sublimaciji, kreativnom preusmjeravanju erosa u umjetnost, što se, između ostalog, nazire u transformaciji proznog u poetski diskurs koja obilježava posljednju cjelinu romana.

Predrag Mirčetić u tekstu »Posle ljubavi« propituje temu ljubavi u pripovijetki *Uvela ruža* Borisava Stankovića, autora čiji je opus u cjelini bitno obilježen fenomenom erotskoga. Polazeći od dosadaš-

njih uvida koji ističu tjelesnu, nagonsku dimenziju Stankovićeve književnog erotizma, autor naglašava njegovu kompleksnost, pri čemu uvodno problematizira fluidnost temeljnih pojmova ljubavi i erosa i upozorava na njihove različite konotacije. Uz teorijski oslonac na suvremenu, sociološku definiciju seksualne orijentacije (A. Štulhofer) te na prominentne rasprave o ljubavi i seksualnosti u 20. stoljeću, one E. Fromma i E. Bernea, u analizi se Stankovićeve pripovijetke, oblikovane kao dnevnički zapis u apelativnoj formi, iščitavaju različiti aspekti fenomena erotskoga (privlačnost, seksualno ponašanje, fantazije, emocionalne preferencije, društvene preferencije), pri čemu su u fokusu akteri ljubavnog odnosa (Kosta, koji je ujedno pripovjedač u prvom licu, i Stana, koja je adresat njegova iskaza). Takav analitički okvir omogućuje da se likovi ljubavnika kao i reprezentacija dane ljubavne veze osvijetle u njihovoj višestrukoj dinamici, uključujući ujedno i pitanje odnosa ljubavi i društva/bra-ka kao općeg mjesta u Stankovićevu književnom opusu ali i u književnim ljubavnim narativima općenito.

Kodiranje ljubavi u dvama žanrovima usmene književnosti — baladi i epskoj pjesmi — u fokusu je rada Eveline Rudan »Ljubav u doba usmenih žanrova«. Iako je riječ o žanrovima u kojima je oblikovanje likova i njihovih odnosa obilježeno »visokom« (stereo)tipizacijom i koji su se uspostavljali i aktualizirali u predmodernom doba, dakle prije koncepta osobe kao jedinstvene i slobodne individue koja je preduvjet koncepta romantične ljubavi, autorica ustvrđuje da je u njima ipak moguće, upravo u polju simboličkog kodiranja ljubavi i intimnosti, uočiti »stidljive« proboje individualnosti. U analizi *Asanaginice* pokazuje da na takve proboje upućuju i čitanja balade unutar zajednice pisane književnosti u doba njezine »receptijske slave«, koja — za razliku od kasnijih inačica koje su cirkulirale u usmenoj zajednici, a koje ističu aspekt majčinske ljubavi — prizivaju koncept romantične ljubavi. Slabije pak poznata epska pjesma *Arvatka divojka i valjen Bećir-aga*, nastala na tradiciji motiva/lika djevojke ratnice, koja, sukladno sa žanrom, tematizira junačke pothvate protagonista, zanimljiva je ne samo zato što usporedno tematizira i razvoj ljubavi među njima nego i zato što aktivni ženski lik, kako se pokazuje u analizi, svojim djelovanjem

pridonosi uspostavljanju muško–ženskog odnosa koji nosi odlike partnerske ljubavi.

»Parodiranje sentimentalističkog i romantičarskog ljubavnog narativa u srpskoj prozi 19. veka« članak je u kojem Dragana B. Vukićević analizira humorističnu prozu Jovana Sterije Popovića (*Roman bez romana*), Jakova Ignjatovića (*Večiti mladoženja, Milan Narandžić, Trpen spasen*) i Stevana Sremca (*Pop Ćira i Pop Spira, Zona Zamfirova, Ideal*). Autorica polazi od uvida da dani korpus funkcionira prema načelu bisocijacijske igre tekstova (A. Koestler) te ukazuje na mehanizme kojima se u tim tekstovima »razgrađuje« romantičarski ljubavni narativ i smijehu podvrgava poetika sentimentalnih romana. Ističući karakteristične postupke u parodiji poput negacije, imitacije, trivijalizacije i ignoriranja, u radu se ironijska igra s predtekstom, tj. konvencijama »galantne« ljubavi detektira na primjerima oblikovanja likova, tipičnih situacija, karakterističnih ambijenata i prepoznatljivih toposa (ljubav na prvi pogled, ljubav radi ljubavi, ljubav ili smrt, ljubavna bolest, vječna ljubav i dr.). U tome se razabire i implicitno polemički intertekstualni dijalog promatranog korpusa s književnom tradicijom kojim se, između ostalog, propituje, ali i demistificira ne samo koncept uzvišenih ljubavnika koji je u europskoj književnosti u različitim verzijama prisutan od srednjeg vijeka, romantičarski imaginarij ili sentimentalni roman kao popularan žanr nego i način njegove recepcije i s njime povezan društveni učinak.

Lirske varijacije na temu ljubavi druga je cjelina koja donosi tri teksta, koji propituju transformacije kodova ljubavi u ljubavnoj lirici u južnoslavenskim književnostima od romantizma preko modernizma do postmodernizma.

Matthias Freise upućuje na različite konotacije ljubavi u radu »Remek–djelo Laze Kostića *Santa Maria della Salute*: kako preko poezije steći sposobnost za ljubav«. Polazeći od toga da tradicionalna tumačenja Kostićeve pjesme uočavaju u njoj odjeke petrarkističke tradicije i ističu dualizam tjelesne i duhovne ljubavi, autor pokazuje da je »petrarkistička linija« u pjesmi manje orijentirana na dani dualizam, a više na metapoetsku dimenziju, pa se u tom smislu kao plod i instrument iscjeljenja nerealizirane ljubavi naposljetku nadasje poezija, odnosno sam čin pisanja. Na to upućuje i psihoanali-

tičko čitanje koje ujedno otkriva proces oslobođenja lirskog subjekta od edipovske fiksacije, što se razabire u smjeni različitih oblika, tj. funkcija ljubavi — od edipovske veze s (nad)majkom koja se priziva na početku apostrofom Bogorodice, preko erotske, tj. nagonске ljubavi prema djevojci koja ostaje neostvarena, potom reproduktivne ljubavi koja se realizira u susretu s Muzom te na kraju ludičke, koja se prepoznaje kao »književna igra uloga«. Autor pritom napominje da takav model, kojim se pjesma situira u epohu romantizma, otvara i mogućnost tumačenja pjesme iz kulturološke perspektive.

Modernistički pak pristup temi ljubavi osvjetljaju Ivana Drenjančević i Marina Protrka Štimec u članku »Iskupljenje sebra: figure ljubavi u ranom pjesništvu Tina Ujevića«, u kojem su predmet dvije zbirke toga pjesnika: *Lelek sebra* (1920) i *Kolajna* (1926). Polazeći od dosadašnjih interpretacija *Kolajne* kao ljubavnoga kanconijera kojim se uspostavlja svojevrsna povijest nesretne ljubavi kao ishodišna ljubavna priča »zapadne civilizacije« te od opaske samoga pjesnika o *Leleku sebra* kao zbirci koju, povrh ostalog, bitno obilježava »mistika erotizma«, autorice upućuju na to da Ujević nasljeđuje prepoznatljiva opća mjesta ljubavne lirike, od srednjovjekovnih modela do simbolizma. No dok se u pogledu forme oslanjaju na tradicionalne modele, pjesme u tim zbirkama istodobno posredovanjem različitih tekstualnih strategija otkrivaju karakteristične modernističke postupke. Na tom tragu autorice razmatraju citatni i intertekstualni karakter odnosa spram naslijeđenih konvencija u trima pjesmama iz zbirke *Lelek sebra* (*Romar*, *Hektor za Astijanakta* i *Vivijani*) te ističu višeslojnost modernoga subjekta i ustvrđuju da Ujevićeva poezija ne samo da propituje i razgrađuje tradicionalne modele romantične ljubavi nego i odustaje od njih, sučeljavajući im figuru ljubavi kao figuru istine, koja je »svojevrsna invencija« 20. stoljeća.

Cjelinu zaključuje rad naslovljen »Semantika ljubavi u ciklusima i zbirkama s naslovom *Ljubav*: Dane Zajc, Drago Ivanišević« Zvonka Kovača, koji se nadovezuje na prethodna autorova istraživanja romantičnog ljubavnog koda i njegovih transformacija u južnoslavenskim književnostima, zahvaćajući prozu (J. Jurčić, A. Blatnik, I. Andrić, N. Simić, V. Pištalo, M. Jergović, B. Radaković) i poeziju (A. B. Šimić, E. Bagrjana, C. Zlobec, L. Paljetak) u rasponu

od realizma, preko modernizma, do postmodernizma. U analizi lirskog ciklusa *Ljubezen* D. Zajca, pjesnika »obnove modernizma«, autor pokazuje da se udaljavanje od tradicionalnih predodžbi romantične ljubavi sugerira osobitim variranjem teme *eros i tanatos*, što se, između ostalog, očituje i u frekventnom sučeljavanju motiva zemaljske ljubavi i smrti tijela s jedne strane i vječne ljubavi s druge, pri čemu se »izvjesna smrt tijela nastanjuje u samu ljubavnu žudnju, u ljubav samu«. Lirika pak D. Ivaniševića u zbirkama *Ljubav i Jubav* ukazuje na anticipiranje postmodernističkih postupaka, što je posebno vidljivo u čakavskim pjesmama u kojima autor detektira iskonsku naivnost izraza, ironiju kao i posezanje za »nanovo otkrivenim« konvencionalnim temama i motivima.

Treća cjelina, *Ljubavnice i ljubavnici*, okuplja radove koji propituju reprezentaciju ljubavnog odnosa u književnosti i u fokus stavljaju njegove protagoniste. Ukazujući na arhetipske obrasce i proširene stereotipe u oblikovanju književnih ljubavnika (npr. *femme fatale vs. femme fragile, Don Juan vs. »slab« muškarac*) ti tekstovi osvjetljaju ih iz antropološke, rodne i psihoanalitičke perspektive.

»Morfologija narativa o fatalnim ženama« naslov je rada Lidije Delić u kojem se razmatraju modusi oblikovanja ženske privlačnosti u pripovijetkama Ive Andrića (*Anikina vremena, Jelena, žena koje nema, Žena na kamenu*), drami *Koštana* Borisava Stankovića i romanu *Časovi radosti* Vladana Matijevića i sučeljavaju sa ženskim figurama u usmenoj književnosti. Različite vrste fatalnosti i fatalnih žena ilustriraju u danim tekstovima »romantičarski« tipovi utemeljeni na idealizaciji i (fizičkoj) nedostupnosti žene (npr. kod Andrića), na snazi misterioznog djevojačkog erosa (kod Stankovića) ili na sirovoj karnalnosti, odnosno seksualnosti lišenoj emocija i refleksija, nesputanoj društvenim vrijednostima i normama (Matijević). Noseći u društvenom smislu destruktivni potencijal, ti se »romantičarski« tipovi razlikuju od tipova ženske privlačnosti u usmenoj književnosti koji su pak u funkciji održavanja patrijarhalnog društvenog modela. U tom smislu autorica ističe da u narativima o *femme fatale* ključnu ulogu imaju »slabi« muškarci te da rascjep između »tradicionalnog« i »modernog« pripovijedanja o ženskoj privlačnosti ne leži u uzrocima ženske fatalnosti nego u pitanju može li dana kultura prihvatiti »tip muških junaka koji su u vlasti žene« i

naraciju koja apsolutizacijom želje »urušava temelje svake socijalne stratifikacije« ili ne.

Andrea Milanko u članku »Inventarizacija ljubavnog arsenala: Begović i Krleža« bavi se romanima *Dunja u kovčegu* (1921) i *Tri kavaljera frajle Melanije* (1922). Ističući da je riječ o djelima u kojima se nastoji s »pedagoškom« svrhom razobličiti ljubavni diskurs, kako ogoljivanjem njegovih sastavnica tako i impliciranjem njegove ovisnosti o socijalno–ekonomskim okolnostima, autorica ukazuje na pripovjedne strategije oblikovanja dinamike muško–ženskih odnosa. Pritom se pokazuje da su protagonistkinje analiziranih tekstova (Rođena, Melanija), koje evociraju likove čednih djevojaka iz odgojnog romana 18. stoljeća, sličnog društvenog i psihološkog profila — materijalno situirane, doseljene u urbanu sredinu iz provincije, neiskusne, nezadovoljne i nesklone introspekciji. Također, obje se sučeljavaju s narcistički oblikovanim likovima donžuanovskih zavodnika (Dušan, Puba) koji, zaokupljeni isključivo sobom, doživljavaju ženu kao objekt. Autorica posebnu pažnju posvećuje načinima narcističke instrumentalizacije ljubavnog diskursa, a čiji je cilj manipuliranje ženom. S tim u vezi u radu se osvjetljaju i socijalno–ekonomske konotacije tih romana, te se ljubavni odnos protagonista u Begovića može promatrati kao alegorija odnosa potrošača spram robe koju konzumira, dok Krležin roman osvješčuje potrošačku poziciju čitatelja.

Ljubavni odnos s bludnicom prepoznatljiv je topos u avangardnoj književnosti, a njegova reprezentacija u opusima Miloša Crnjanskog, Miroslava Krleže, Janka Polića Kamova i Stanislava Krakova predmet je rada »Ljubav prema prostitutki: modifikacija ili dekonstrukcija romantične ljubavi« Bojane Stojanović Pantović. Pristupajući danom korpusu iz rodne i psihoanalitičke perspektive, autorica pokazuje da muški protagonisti takva odnosa utjelovljuju tip slabog, antiherojskog i antipatrijarhalnog maskuliniteta, a što se redovito dovodi u vezu s nekonvencionalnim modelom distanciranja i »potencijalno opasne« majke te se ambivalentan odnos ljubavnika prema bludnici nadaje kao posljedica ne samo njegove otuđenosti nego i problematična odnosa s vlastitom majkom. S druge strane lik bludnice, kao žene s društvene margine koja stječe moć upravo posredovanjem odnosa s emotivno ranjenim muškarcima,

evocira u analiziranim autorskim opusima stereotipnu dihotomiju *bludnica vs. svetica*, u čemu se razabire mizogini naboj. No dok tip žene bludnice u drugim europskim književnostima ukazuje na društveni kontekst te se dovodi u vezu s fenomenom urbanog života, novim oblicima robne razmjene i sa ženskom emancipacijom, u promatranim tekstovima on je ponajprije vezan uz mitske i biblijske predloške te obrasce psihoanalize.

Na kraju zahvaljujem svim izlagačima na međunarodnom skupu u Beču i autorima koji su, donoseći nova čitanja kanonskih djela južnoslavenskih književnosti, svojim priložima oblikovali zbornik. Pokazujući kako se *ljubilo* u južnoslavenskim književnostima od renesanse do suvremenosti, doprinoseći suvremenim istraživanjima književnih emocija, oni zainteresiranom čitatelju mogu ponuditi i poticaje za daljnja proučavanja ljubavi kao stalne književne teme.

I.

Lica i naličja ljubavi

Od trokuta do gliba: Može li se ljubav riješiti Trećega?

VLADIMIR BITI

(Universität Wien)

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 30. 1. 2019.

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789531758642.2>

Sažetak

Članak otvara pitanje je li ljubav dijadan ili trijadan odnos. Na potonji odgovor navodi sukob različitih vrsta ljubavi koje jedna drugoj ometaju slobodan razvoj. Istražujući pobliže to pitanje, autor najprije raščlanjuje kasno pjesništvo Ivana Slamniga, zatim poetsku komediju Miloša Crnjanskoga *Maska* i konačno roman Borisava Stankovića *Nečista krv*. Sve tri raščlambe različitih književnih žanrova u hrvatskoj i srpskoj književnosti otkrivaju Trećega kao neuklonjivu sastavnicu ljubavi.

Ključne riječi: ljubav, drugi, treći, light verse, poetska komedija

Ima mnogo vrsta ljubavi, koje jedna drugoj kvare račune. Poznato je da se književnost obilno hranila srazom između muške ljubavi prema domovini i one prema ženi, ili ženske ljubavi prema suprugu i one prema izabraniku srca, da spomenemo samo dva od nebrojenih mogućih antagonizama među vrstama ljubavi. Ali nije čak ni potrebna druga *ljubav* jer ljubav prema domovini, primjerice, može stradati i od banalnijih sklonosti. Razmotrimo radi ilustracije manje poznatu i pomalo škakljivu pjesmicu Ivana Slamniga *Brodeto i kravata*:

Neki dan dok sam smireno
griskao Albert kekse,
ustanovih da mi to što sam Hrvat
nabija komplekse.

Što su Hrvati dali svijetu
da mi je samo znati?

Topi se, Hrvo, u brodetu,
visi o kravati. (Mićanović 2006: 11)

Ne čini tu pjesmicu skandaloznom jedino potkopavanje domo-ljublja, koje među Južnim Slavenima riskira srdite napade njegovih ostrašćenih čuvara, nego prije svega ugrožavanje toga uzvišenog osjećaja niskim tjelesnim nagnućima. Tko god je ikad gricnuo famozne Albert kekse — »luksuznu«
socijalističku nadgradnju svakodnevnj bazi od kruha i parizera — zna da bi oni svojim okusom, da ih je kojim slučajem stvorio (koji god) Bog, mogli ugroziti i bogoljublje. Činjenica da su tijekom godina svejedno stvorili mnoštvo ovisnika može se objasniti jedino višestruko ovjerenim uvidom da su žrtve nepopravljivo privržene svojim krvnicima. Postoje dakle neke »niže sklonosti«
koje potajice mrse račun uzvišenim ljubavima. Među njima nisu samo prehrambene ovisnosti. Ozbiljno im konkuriraju nježni kućni ljubimci.

Vratimo se Slamnigu, neiscrpnom »učitelju tajnama ljubavi«, kao što je — sjetit ćemo se, možda, iako ima tome već nešto vremena — Sokrat nazvao Diotimu u *Gozbi*. U *Relativno naopako* (1987) pjesnik je još u fazi šeretskog prebiranja po villonovskim žicama koju je otvorio u *Dronti* (1981).

Ustani, Mare, zora rudi,
mačke su usrale kujnu. (Slamnig 1990: 493)

Slijedeći logiku lirskoga subjekta iz *Dronte* — »Vraz je to rekao kraće, a ja ću reći dulje« (Slamnig 1990: 318) — da bismo razabrali bogatu značenjsku rezonanciju ta dva prva *light versea*, i mi ćemo morati reći dulje to što je Slamnig rekao kraće. Za početak, apostrofirana bi »Mare«
tu mogla biti sinegdoha za svaku ženu jer je svaka bila u stanju djevice Marije prije no što je izgubila nevinost te su joj naposljetku mačke usrale »kujnu«. No budući da se radi o Slamnigu, nameće se asocijacija s »Marinom krunom«
koju u poznatoj narodnoj pjesmi odnosi »tih vjetar«
i kojoj je pjesnik posvetio novelu i radio-dramu. Po njima ispada da je ta »kruna«
koju vjetar odnosi Mari zapravo njezina djevičanska opna. Svaka mlada djevojka, ili gotovo svaka, stavlja tu krunu na oltar svojoj ljubavi.

Što se pak »vjetra«
tiče, poznato je da se on pojavljuje kao faktor oplodnje još u starozavjetnoj Knjizi postanka. Grčki izraz *pneuma*

ili latinski *spiritus* — u izvornom značenju »dah« — preobrazio je u kasnijoj egzegezi svoje značenje u »duh« pa prijevod toga mjesta koje se prvobitno odnosilo na »dah vjetra« danas glasi »Duh Božji lebdio je nad vodama«. No osim »lebdjenja«, riječ *rûah* u hebrejskome je izvorniku podrazumijevala i »pomicanje tamo–amo« (a na tadašnjemu sirijskome i »leženje jaja«; Beltz 1984: 39), tako da rečenicu možemo prevesti i kao: »Pomičući se tamo–amo, vjetar je oplodio vode sjemenjem i tako pretvorio tamu u svjetlo. Samo smrt sjemena u vlazi izaziva rađanje novog života.« I Isus na Maslinovoj gori, uostalom, upozorava kako sjeme najprije mora umrijeti da bi zatim rodilo (Ivan 12: 24). Mjesto gdje se pokopava je utroba, a do ove se, ni kod zemlje kao ni kod žene, ne može dospjeti ako se pret hodno ne probije zaštitna opna.

To je dakle taj »tihi vetar« koji svojim živodajnim daškom odnosi Marino blaženo djevičanstvo. Počinje brak ili putovanje njezine ženstvenosti iz zore u sumrak, jer nema svanuća koje ne završava sutonom. Put od jednoga k drugome rezultira račvanjem bezrezervne ljubavi prema *drugome*, kojoj je žena žrtvovala svoju najveću vrijednost, u niz ljubavi prema *trećima* što rastaču ljubav udvoje svojim nepredvidivim »zastranjenjima«. Iako su zapravo uvedeni da je izvana podupru — jer njezino rastakanje kao da dolazi *iznutra* — ti »treći« dodatno iscrpljuju njezinu energiju. Među »treće« se, dakako, ponajprije ubrajaju djeca, ali potom i ljubimci. Kao što kaže izreka, ni s jednim nije dobro navečer lijegati u istu postelju da se ujutro ne probudimo pokakani. Postupno i neprimjetno, oni nedjeljivoj ljubavi prema drugome čine ono što u pjesmi mačke čine »kujni«. Zato valjda narodni pjesnik Mari lišenoj krune bezobzirno kreše u lice: »Ružica si bila, sada više nisi.« Kako bi uostalom i mogla biti kada zbog »trećih« ustaje ranom zorom?

Time naše produljeno čitanje naizgled bezazlena para Slamni govih »lakih stihova« stiže i do »zore« što »rudi«, sintagme koja u (navodno) devalvirani ženski registar pjesme uvodi (navodno) uzvišeni »muški« registar budnica i davorija iz vremena rađanja hrvatske nacionalne svijesti. I u »muškom« domoljublju kao i u »ženskoj« ljubavi, hoće se možda natuknuti, rumenilo preporoda nosi klicu sumraka rezignacije. Naposljetku, sjećamo se te otrežnjujuće malodušnosti iz Slamnigove pjesme s početka. Ako su *Albert* keksi ono

što nam je zora naše nacije dala u konačnici, nije li njezino zanosno rumenilo, kao i Marino, otpočetak bilo bremenito »zonom sumraka«? Nisu li mačke ili mačci, svi oni »treći« kojima je narod prepustio svoju nesebičnu ljubav prema vlastitoj državi na kraju dana »usrali kujnu«? No je li se to uopće, kao i u Marinu slučaju, zapravo ikako dalo izbjeći? Ulaze li ti nesretni »treći« u našu ljubav kao naknadni smutljivci ili su nam ljubljenu drugu ili drugog bili osvojili od samog početka, pa se nesebičnost naše ljubavi prema njoj ili njemu retroaktivno ispostavlja kao zdvojni pokušaj da iskupimo sebičnost njihove ljubavi?

To je svakako krunsko pitanje za razumijevanje naše teme. Postoji li neokaljana, nevina, upravo djevičanska ljubav? Ako je vjerovati Rilkeovim *Zabilješkama Maltea Lauridsa Briggea* gdje joj junak preko Bettine (Brentano von Arnim) podiže dirljiv spomenik, o tome nema nikakve dvojbe. Iz njegove romantične perspektive, ona pokreće svijet. Ali razmotrimo načas kako, u Slamnigovoj *Sed scholae* (1987), ona izgleda iz kuta frustrirana rogonje:

Imao sam neharnu djevu,
devetnaest joj godina tek.
Drugom je išla na ševu,
ja sam popio lijek. (Slamnig 1990: 343)

Dobro, reći će se, to je klasična tema ženske nevjere i himbe: »La donna è mobile!«, pjeva Vojvoda od Mantove u *Rigolettu*. No ovdje se nevjera odnosi na *djevu*, dakle nevinu »Mare« prije udaje, cvijetak koji tek treba ubrati. Da je riječ o trubadurskome idealu, diskretno naznačuje epitet »neharna«, karakterističan za stariju hrvatsku petrarkističku liriku: »Neharnu služim gospoju, zamani danke traću«, jada se Hanibal Lucić (*Od kola*).¹ Ali u *light verseu* se nepoštedno razotkriva prizemna tjelesna pozadina te neharnosti, koju renesansni podokničar još idealistično pripisuje gospinu »davanju srca drugome«. Ovaj moderni rogonja jadikuje s otrežnjujućim životnim iskustvom iza sebe. Budući da sad zna kako sve gospe imaju dva lica — jedno blaženo za balkon, a drugo mahnjito za budoare — preostaje mu jedino da »sam sebe dorađuje«. »Bezgrešno začće«

1 Slamnig se znakovito vraća tome stihu i u istoimenoj pjesmi iz zbirke *Tajna* (1988). V. Slamnig 1990: 530.

doima ga se kao utjeha za neutješne — poznata pod imenom »vjera« — umjesto koje on radije bira filozofski zdvojno propitkivanje:

Imao sam neharnu gospoju,
 nju su mi drugi iscijedili.
 Zašto ja nisam valjao,
 Zašto su oni vrijedili? (Slamnig 1990: 343)

Postoje, naravno, za muškarce koji su stekli trpak uvid u lice-mjeran karakter nevinih djevica i kojekakve druge utjehe osim lije-kova, samodorađivanja i samopropitkivanja. Mogu se oni baciti u novu privrženost, pa krenuti u viteški rat za svoju zemlju, stavljajući se na neograničeno raspolaganje svome »kralju«. Sjećamo se: »Ako treba, Slobodane, s tobom ćemo do Tirane!«² No kao što je razotkrio prizemnu pozadinu tobožnje djevine odanosti ljubljenoj, tako vragolasti »lirski subjekt« pušta skrivenu treću instancu da se ušulja i u navodnu idilu muškoga žrtvovanja vođi:

Kad si mi ono dala nogu
 Rekao sam: Hvala Bogu,
 sa mnom su konj i mitraljeta,
 preda mnom mačke cijelog svijeta. (Slamnig 1990: 293)

Znamo kako »mačke cijelog svijeta« prolaze kad se ostavljeni muškarci late konja i strojnice za svoga vođu: romantično im se ljubavno sanje pretvara u pakao. *Dronta*, *Relativno naopako* i *Sed scholae* ne ostavljaju traga sumnji: ljubav netaknuta glibom trećosti pusta je tlapnja zakinutih. Ona je samo prividno »isušena kaljuža«, u kojoj dvojnim ljubavnim gugutanjem potisnuti glib već polako baca na površinu svoje nove kužne ključeve.

Okrenimo se sada od hrvatske srpskoj književnosti, a od Slamnigova *light versea* naizgled ozbiljnijim vrstama: drami i romanu. Nade da bismo tu mogli zateći sliku čiste ljubavi udvoje brzo se izjalovljuju. Tako, recimo, glavni lik poetske komedije Miloša Crnjanskog *Maska* (1918), Generalica, ima sva obilježja proračunata

2 Ili u Slamnigovoj poetskoj verziji:
 Ljevicom nosim tebe,
 desnom mač, ko pravi dasa;
 kročimo na ustoličenje
 uz klicanje širokih masa. (Mićanović 2006: 22)

ženskog Don Juana koji pretvara muškarce u žrtve svoje pohote.³ Mehanički nižući tjelesne užitke, ona poput svog modela grozničavo odgađa starost i smrt. U jednako slijepoj težnji za obnavljanjem životnih eliksira, ona se potpuno oglašuje o sve društvene konvencije, obzire i zabrane koje po definiciji ustrojavaju tzv. pravu ljubavnu vezu. Nadograđujući zavidan popis ljubavnika koje navodi iz sjećanja (Crnjanski 1994: 36), Generalica na pozornici ulazi u sve provokativnije situacije sa stvarnim ili planiranim novim partnerima: prvo Stratimirović, pa Branko, pa još sablažnjivije sluga Jean, i konačno, potpuno skandalozno, mlađušni joj nećak Cesare za kojega se šuška da joj je nezakoniti sin. Ambivalentan, istovremeno puten i majčinski odnos sredovječne pohotnice prema njemu podsjeća na jednako dvoznačan Maršaličin odnos prema Octavianu u Hofmannsthalovu *Kavaliru s ružom*. I tu i tamo nezrela erotska imaginacija mladića kao da raspaljuje isprazne živote uglednih »patronesa«. Uostalom, oba djela nastaju u atmosferi imperija u raspadu, u kojoj Freud, baš u godini između njihova pojavljivanja, obznanjuje svoj »skandalozni« Edipov kompleks. Mladići pak sa svoje strane doživljavaju svoje vremenšne zaštitnice istodobno kao majke koje ih odgajaju i ljubavnice što podilaze njihovim željama. U *Maski* ta podvojena percepcija rezultira udvajanjem polovne uspaljenice u izopačenu kvazizaštitnicu na jednoj i mladu, ali frigidnu glumicu Mimi koja čezne za eteričnom srećom na drugoj strani (Crnjanski 1994: 19). Ni nju sebična Generalica ne oklijeva upregnuti u službu svoje erotske strasti, naizgled velikodušno odobravajući njezino vjenčanje za Cesarea, ali samo zato što zna da Mimi prezire njegovu strast te će ga tako nesretna vratiti u njezino raspojasano okrilje.

Nije Generalica jedina koja sustavno uništava snove likova o pravoj ljubavi. U sferi koja nadilazi njezinu nadležnost, to mnogo djelotvornije čini hibridan žanr »poetske komedije« koji u svojstvu nedodirljivoga Trećeg upravlja ponašanjem svih likova s onu stranu njihova uvida. Kao ni Hofmannsthal svojom »lirskom«, tako se naima ni Crnjanski svojom »poetskom komedijom« ne nadovezuje na *građansku* komediju u kojoj veselim karnevalom zavedeni karakteri srljaju za svojim kratkoročnim užicima, nego na *baroknu* komediju u kojoj skrivena božanska sila neumoljivo upravlja melankoličnim

3 U preostalome dijelu članka oslanjam se na izvode iz Biti 2018.

karnevalom ljudskih sudbina. Dok karneval građanske komedije ima jasan početak i kraj, karneval barokne komedije seže u nedohvatnu prošlost i budućnost, što znači da njegove maske nisu privremene nego trajne. Tu se Crnjanskova poetska komedija preklapa sa Slamnigovim *light verseom*, gdje ne samo likovi nego i lirski subjekt nose maske koje ih pred čitateljima pretvaraju u žrtve dobro poznatih scenarija. No žanr drame pruža Crnjanskom mogućnost da jasnije nagovijesti čitatelju kako se njegovi likovi naglavce bacaju u veseli karneval ljubavnih uloga upravo kako bi zaboravili taj turobni karneval povijesti s njegovim nemilim scenarijima. Autor datira početak dramskih zbivanja zadnjim danom poklada 1851, samo tri godine nakon gušenja srpskoga narodnog ustanka u Vojvodini. Njegove frustrirane i ponižene protagoniste zatječemo u okrilju pomodnih bečkih salona suočene s obezglavljenošću i frivolnošću bečkog plemstva nakon 1848. Uvodeći sumornu povijest tako na mala vrata u svoju komediju, Crnjanski oponira lakomislenim suvremenim komediografima baš kao što Slamnig, uvodeći vulgarnu prozu u tankočutni stih službene poezije, polemizira s lakomislenim suvremenim pjesnicima.

Osim što komediju uvodi kao nevidljiva Trećeg u odnose među svojim likovima, Crnjanski je dodatno hibridizira dajući joj poetsku kvalitetu. Replike likova postaju sugestivne, nedorečene i rezonantne kao da se obraćaju nekom apstraktnom subesjedniku onkraj konkretna scenskog sugovornika, što je Martu Frajnd s pravom navelo da ih obilježi kao drami pomalo neprimjeren »ispovjedni govor« (Frajnd 1994: 200–202). Ne samo ceremonijalni karakter radnje nego i način kako *Maska* razvija svoju temu, tipologizira svoje likove, koristi didaskalije poput *amoroso*, *furioso* i *maestoso* za svoje dualne prizore, doista evociraju operu. Stalno se neki onostrani Treći miješa u dijaloge i odnose među likovima onemogućujući njihovu izravnost i prisnost. Znatno više od sitnih zemaljskih preokupacija drugih likova, tako pjesnika Branka (Radičevića) privlači vječnost, a skladatelja Kornelija Stankovića smrt. Nitko se od likova u ovom svijetu zapravo ne osjeća kod kuće, rezervirajući svoju ljubav, umjesto za njegove stanovnike, za nešto nepoznato Treće, potpuno izuzeto iz prijetvornih karnevalskih odnosa.

I u Stankovićevoj *Nečistoj krvi* (1910) Sofka uporno teži izuzeti sebe iz stereotipnih palanačkih odnosa u slobodnu individuu izvan kolektivne licemjernosti. Ali što god da poduzme u tom smjeru, palanački je scenariji neprimjetno sustižu i uvlače u svoju mrežu. Kad se udaje za nezrela seljaka, nehotice ponavlja Kavarolinu sestru Nazu koja se udala za slugu (Stanković 1990: 43); kad se prezirno distancira od okoline (*ibid.*: 62–64), udvaja oca koji je činio to isto (46–47); kad odbacuje ponos i udaje se za osobu nižega društvenog statusa, samo kopira očevu i tetinu odluku (48); kad se upušta s mutavim Vankom (71), ona i ne znajući oponaša Kavarolinu prvu ženu koja se tako upustila s ludim bratom (42); kad, lijepa kakva jest, pokazuje muški arogantno ponašanje, ide stopama svoje prababe Cone (41) i majke Todore (48). Prezirno pak odbacivanje oca (129) ne postiže ništa drugo do da ovoga nadomjesti gazda Markom koji na nju ne polaže ništa manje prava (208–211). Obrazovan i u stalnim prijateljskim odnosima s »Turcima« (46–47; 139–140), bjegunac kojega nikad nema kod kuće (116; 220), Marko se pomalo razotkriva kao gazda Mitin dvojnik. No budući da je on seljak odgojen u klanskoj tradiciji *ius primae noctis* (203–204) i da ga je u istoj tradiciji zloupotrijebio vlastiti otac (210), Sofka nije samo njegova snaha ili kći, već i žena ili ljubavnica. Odgojena u sredini koja je inzistirala na društvenim pravilima i razlikama i odlučna u nakani da izgradi svoju individualnost, Sofka se tako postupno pretvara u pervertirano presjecište neželjenih udvajanja koja brišu pravila i razlike, sustavno poništavajući njezinu jedinstvenost. Ali osveta koju palanka svojim skrivenim mehanizmima provodi na svojoj otpadnici takvim se ponižavanjem još nipošto ne iscrpljuje. Zlostavljan od svog oca kao što je ovaj bio od njegova, Tomča se polako iz nedorasla djeteta pretvara u despota koji ponižava i tuče Sofku (Stanković 1990: 227, 234–235, 236–239).

Na taj način Sofkini snovi o čistoj ljubavi s izabranikom srca tonu u glib ravnodušja. Postajući seljankom koja s drugim seljankama prede na tkalačkom stanu, ona se pridružuje palanačkoj tehnici sustavna umrtvljivanja vlastite individualnosti, odnosno, kao što formulira Radomir Konstantinović u *Filosofiji palanke*, nesvjesno mazohističkoga pristajanja na »sreću zbog nesreće« (Konstantinović 2010: 41). Postaje »mrtvom usred života«, »spašena tom smrću od svih budućih iskušenja« (*ibid.*: 224). Pa ipak, nisu li upravo »živi

mrtvac» koje palanka proizvodi na tako perfidan način u konačnici izuzeti iz prostora njezine determinacije? Ne postaju li oni prikrivenim fermentom razgradnje njezina pogubnog gliba? »Sad kad sam postala živi mrtvac, više nikako ne možete nauditi mojoj slobodi« — nije li to možda ključan Sofkin izazov vlastitoj sredini? Visoka se cijena dakle za to mora platiti, ali put do ljubavi prema drugom ne vodi *mimo* trećega nego *kroza* nj. Glib nije slučajna stranputica nego medij ljubavi s kojim se, čini se, treba danomice nositi.

LITERATURA

- Beltz, Walter. 1984. *Biblijska mitologija: Bog i bogovi*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Biti, Vladimir. 2018. *Attached to Dispossession: Sacrificial Narratives in Post-imperial Europe*. Leiden and Boston: Brill.
- Crnjanski, Miloš. 1994. *Maska*, ur. Gojko Tešić. Beograd: Draganić.
- Frajnd, Marta. 1994. »Dramski govor Miloša Crnjanskog«, u: Miloš Crnjanski, *Maska*. Beograd: Draganić. 188–203.
- Konstantinović, Radomir. 2010. *Filosofija palanke* (1969). Vumil: Beograd.
- Mićanović, Miroslav (ur.) 2006. *Utjeha kaosa: Antologija suvremenog hrvatskog pjesništva*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Slamnig, Ivan. 1990. *Sabrane pjesme*, ur. Antun Šoljan. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Stanković, Borisav. 1990. *Nečista krv*. Beograd: BIGZ.

* * *

From the Triangle to the Mud. Can the Love Get Rid of the Third?

Summary

The article raises the question whether love is a dyadic or triadic relationship. The conflict of various kinds of love, which prevent each other's development, speaks in favor of the latter solution. Probing the question more closely, the author first analyzes Ivan Slamnig's late poetry, thereupon Miloš Crnjanski's poetic comedy *The Mask*, and finally Borisav Stanković's novel *Impure Blood*. All three analyses of different literary genres in the Croatian and Serbian literature uncover the Third as the irremovable constituent of love.

Keywords: love, the other, the Third, light verse, poetic comedy

Ljubavne peripetije u *Grižuli* Marina Držića¹

IVANA BRKOVIĆ

(Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 20. 10. 2020.

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789531758642.3>

Sažetak

Polazeći od uvida da je žanr pastoralne renesansne drame, u čijem se fikcionalnom svijetu ljubav javlja kao glavno načelo, zacrtan (neo)platoničkom filozofijom, koja je, između ostalog, fokusirana na ideju *erotskog dualizma* i usmjerena izmirenju njegova proturječja (Schneider 2010), u radu se donosi interpretacija pastorale *Grižula* Marina Držića (1508–1567) iz perspektive dominantnih renesansnih »teorija ljubavi«. Sukladno tome, pokazuje se na koji se način tema erotskog dualizma artikulira i varira u Držićevoj pastorali, uzimajući u obzir različite razine dramskoga teksta. Također, u radu se pokazuje da Držićeva pastirska drama, iskorištavajući posredovanjem različitih retoričkih strategija velik komički potencijal koji proizlazi iz konflikta niske/seksualne i visoke/udvorne ljubavi (*Venus Vulgaris* vs. *Venus Coelestis*), nosi i moralne konotacije (u smislu mogućih modusa izmirenja dvaju tipova ljubavi) kao i one društvene, vezane, sukladno s okolnostima njihova uprizorenja, uz kontekst vjenčanja kao društvenog rituala prijelaza (predbračna vs. bračna ljubav).

Ključne riječi: emocije u književnosti, ljubav u književnosti, hrvatska pastorala, Marin Držić, *Grižula*, erotski dualizam u književnosti

I. UVOD

Za razliku od suvremenih, modernih poimanja ljubavi koja, usprkos različitim polazištima i definicijama, proizlaze iz konsenzusa

1 Tekst ovoga rada, nastao na temelju izlaganja na znanstvenom skupu *Ljubav radi ljubavi: romantični ljubavni kod u južnoslavenskim književnostima* (2018), u međuvremenu je uvelike proširen, posluživši kao ishodište radu koji zahvaća cjelovit korpus pastorala Marina Držića (v. Brković 2020).

da je ljubav emocija i da je kao takva s jedne strane biološki, a s druge kulturno uvjetovana — ljubav se u doba renesanse nije smatrala emocijom u današnjem smislu riječi.² To je postala tek s uspostavljanjem modernističke paradigme znanosti, kao predmet moderne psihologije.³ Dotad se naime javljala kao vrlo neprecizan pa i proturječan pojam, kao »zamršeni sustav filozofskih teorija« (usp. Kambaskovic 2017: 53).⁴ S druge strane upravo u doba renesanse ljubav prvi put postaje popularna. Na to osim humanizmom oživljena interesa za klasična djela kao što su Ovidijeve *Metamorfoze*, *Fasti*, *Remedia amoris* i *Ars amatoria* ili zanimanja za tekstove mladega postanja iz pera Andreasa Capellanusa (*De amore*), Dantea, Petrarce, Boccaccia i drugih, koji su cirkulirali na dvorovima,⁵ ukazuje i produkcija raznovrsne literature kojoj je u fokusu ljubav: javljajući se kao neizostavna, univerzalna tema književnosti, ona je važan predmet i u filozofskim dijalozima, medicinskim traktatima, vodičima za udvorno i bračno ponašanje, priručnicima za korespondenciju među ljubavnicima i dr. Ključnu je ulogu u tome pritom odigralo stvaranje tržišta tiskanih knjiga, koje je, kako ističe Ian Frederick Moulton, omogućilo da elitističke ideje o ljubavi koje su u srednjem vijeku uglavnom bile ograničene na uske aristokratske krugove postanu šire dostupne. Ono je pridonosilo kako važnosti same teme ljubavi i širenju njezinih različitih, nerijetko kontradik-

-
- 2 Ljubav se danas u psihologiji i neuroznanosti određuje — za razliku od jednostavnih emocija kao što su strah, bijes, sreća, tuga i gađenje — kao kompleksna emocija, a podrazumijeva složen sustav emocionalnih odnosa koji uključuju različit raspon osjećaja: od osjećaja svidanja, želje i žudnje, preko frustracije, brige i suosjećanja ili ljubavne strepnje, odnosno straha da bi ljubav mogla prestati sve do ljubomore i tuge (v. Milivojević 2010: 485–504; usp. Milivojević 2009).
- 3 Naime u predmodernoj Europi istraživanje psiholoških fenomena ukazuje na poveznice psiholoških i religijskih ideja, pa su se pasije i afekcije, dominantni pojmovi koji su tada bili u optjecaju, dovodili u vezu s kršćanskim konceptima moralne odgovornosti, grijeha i spasenja, duše, duha i volje. Tek je sekularizacija psihologije u 18. i 19. stoljeću potaknula nastanak i usvajanje termina i kategorije emocije i s njom povezanog znanstvenog vokabulara (usp. Dixon 2003: 1–6).
- 4 Sve formulacije i citate iz literature na stranim jezicima koji su uklopljeni u tekst rada, prevela je autorica teksta.
- 5 O tome usp. Pescatori 2009: 10.

tornih predodžbi, tako i »transformacijama u retorici, ideologiji i društvenoj funkciji ljubavi« (2014: 3).

Kao sveobuhvatan i neprecizno određen kulturni pojam, ljubav je u 16. stoljeću mogla biti »seksualna ili čedna, tjelesna ili duhovna, aktivna ili pasivna, konstruktivna ili destruktivna«, odnosno »kontradiktorna« (*ibid.*: 14). Tako se primjerice ljubav, koja se u moderno doba atribuirala kao romantična, i s njome povezana žudnja iz religiozne perspektive često opisivala u moralnim kategorijama grijeha, dok se na tragu medicinske, aristotelovske i galenske tradicije tumačila, noseći također najčešće negativne konotacije, kao fizički i psihološki fenomen, kao bolest koja ozbiljno ugrožava razum, sa simptomima kao što su fizička bol, tjeskoba, nesanica i ludost, koja može voditi nasilju i naposljetku smrti. Takvu »antierotskom« pogledu na ljubav suprotstavljao se idealistički, »erotski« pristup,⁶ koji su, nasljedujući Platona te srednjovjekovne neoplatoničke diskurse, zagovarali renesansni neoplatoničari poput Marsilia Ficina, shvaćajući ljubav kao pozitivan fenomen — »kao oruđe duhovnog samoostvarenja«, odnosno »sredstvo kojim duša [...] postiže jedinstvo s Bogom« (Pescatori 2009: 10). Dana pak idealistička paradigma, prema kojoj je ljubav univerzalna »emocija«, sučeljavala se s druge strane s tradicionalnom, srednjovjekovnom predodžbom prema kojoj je »romantična« ljubav, podrazumijevajući plemstvo duha, esencijalno aristokratska emocija (usp. Moulton 2014: 3), noseći tako i društvene konotacije.

Pojmovni pluralizam ljubavi pratila je i polifonija diskursa, te nije bilo neobično da različiti tipovi govora o ljubavi odjekuju jedan u drugom ili se prožimaju.⁷ U tom smislu bilo je uobičajeno da npr. medicinske rasprave o ljubavnoj bolesti, baveći se fizičkim simptomima i prevladavanjem tih simptoma, posežu, između ostalog, za filozofskom argumentacijom i primjerima iz književnosti.⁸

6 O »antierotskom« i »erotskom« pristupu u teorijskim raspravama o ljubavi u 15. i 16. stoljeću iscrpnije v. Pescatori 2009: 10–11.

7 Kao primjer eklekticizma koji obilježava ranonovovjekovne »filozofije i ideologije ljubavi« redovito se ističe opsežni i popularni učeni traktat Maria Equicole *De natura d'amore* (1525), koji ljubavi pristupa iz raznolikih teorijskih i epistemoloških perspektiva (usp. Moulton 2014: 23–24; 61–104).

8 Pjesnici su se naime, usprkos nedostatku profesionalnog, medicinskog obrazovanja, smatrali ekspertima za ljubav, pa se medicinske rasprave u dijagnostici

S druge strane, u iznimno popularnom žanru ljubavnih traktata, nastalih na tragu Ficinovih komentara Platonova *Simpozija*,⁹ česta su medicinska objašnjenja posljedica ljubavi kao i astrološka tumačenja ljubavne privlačnosti.¹⁰ Štoviše, u njima s vremenom filozofski elementi postaju stereotipizirani, uz prevlast književnih motiva nad filozofskim, a o čemu govori i činjenica da najcitiraniji u tim raspravama nije bio Platon nego Petrarca (Nelson 1958: 73). U njima je ljubav »višestruko derivirani koncept: kršćansko milosrđe, Platonova ljubav, prijateljstvo Aristotela i Cicerona, ljubav *stilnovističkih* pjesnika i Petrarkce — sve se reprezentira kao važno« (*ibid.*).

Sukladno s time, u književnim tekstovima reprezentiraju se, a nerijetko i kombiniraju elementi različitih ljubavnih diskursa — od antičkih modela preko srednjovjekovne dvorske ljubavi do petrarkizma i neoplatonizma. Pritom je u prikazima ljubavnih tegoba protagonista, koji su u takvim tekstovima žanrovsko opće mjesto, moguće razabrati i tragove proširenog medicinskog diskursa o ljubavi, a u njihovu ljubavnom ophođenju i odjeke dvorskih vodiča za udvorno ponašanje; ljubavni raspleti pak često upućuju na normativnu ranonovovjekovnu društvenu ideologiju, koja je izmirenje ljubavnih proturječja vidjela u instituciji braka. Kad je riječ o književnim vrstama koje, nasljeđujući različite ljubavne modele, participiraju u proizvodnji pluralnog i polifonog renesansnog diskursa o ljubavi, u hrvatskoj se književnosti mogu izdvojiti, uz iznimno po-

simptoma ljubavne bolesti redovito pozivaju, između ostalog, na Sappino pjesništvo, Vergilija, Ovidija, Stacija i dr., pri čemu medicinska tradicija nije u tim tekstovima vidjela, kako bi se očekivalo, »hiperbolu ili književnu konvenciju« nego »studije slučaja« (Moulton 2014: 163).

- 9 Latinski prijevod i komentare Platonova *Simpozija* — *Commentarium in Convivium Platonis de amore (De amore)* — Ficino je dovršio 1469, a djelo je objavljeno u sklopu izdanja Platonovih dijaloga (Firenca, 1484). Talijanska verzija *El libro dell'amore* nastala je 1474, a prvi je put tiskana 1544. Ovaj se rad najvećim dijelom referira na engleski prijevod Ficina, Searsa Reynoldsa Jaynea, koji je nastao na temelju latinske, ujedno i utjecajnije verzije teksta (Ficino 1944).
- 10 Tako se primjerice u zaključnom, Sedmom govoru Ficinova djela *De amore*, između ostalog, tematizira ljubavna bolest, pri čemu se fenomenima kao što su bestijalna ljubav, zanos zemaljske ljubavi, ljubavno ropstvo, učinci zemaljske ljubavi i dr. opisuju u medicinskim kategorijama (usp. Ficino 1944: 220–230). Medicinska argumentacija uobičajena je i u kasnijim ljubavnim traktatima, što se može objasniti ne samo nasljedovanjem Ficina nego i time što su određenim znanjima o medicini raspolagali svi učeni ljudi toga doba (Nelson 1958: 74).

pularno ljubavno pjesništvo,¹¹ i drame koje se atribuiraju kao pastoralne, uz ostale i Držićeva drama *Grižula*, koja je u fokusu ovoga rada.¹²

II. LJUBAVNI OBZORI PASTORALE

S obzirom na evidentan utjecaj talijanskog i posebno sienskog kazališta u opusu Marina Držića, *Grižula* se, poput drugih njegovih drama koje nose atribuciju pastoralnog, iz književnopovijesne perspektive može promatrati u svjetlu razvoja talijanske pastirske, odnosno rustikalne dramske književnosti sienske provenijencije, a koja se uz kanonizirane vrste komedije i tragedije uspostavlja u 16. stoljeću kao treća dominantna književna vrsta, odnosno »treći žanr«.¹³

Pastirska, odnosno ruralna, »neurbana« dramska književnost, kako je pokazao Rolf Lohse (2017: 525–555), bila je žanrovski iznimno pluralistična, obuhvaćajući vrlo širok spektar od žanrovski hibridnih do »pravih« pasterala, a time i različite modalitete ruralno smještenih radnji, od onih posve realističnih do posve idealističkih.

-
- 11 Sustavno i iscrpno o pluralizmu ljubavnih diskursa u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća v. Bogdan 2012.
- 12 *Grižula (Plakir)* sadržajno je i strukturno najkompleksnija Držićeva pastoralna drama s elementima komedije. Praizvedena je 1556. godine, na piru Vlaha i Kate Sorkočević. Osim nje korpusu Držićevih pastoralnih drama pribrajaju se *Tirena* (1551), *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena* (1551) i *Džuho Kerpeta*, koja se sačuvala tek u fragmentima. Inače, taj je žanr u 16. stoljeću bio razmjerno plodan u Dubrovniku, a najavljuje ga dramska ekloga Džore Držića *Radmio i Ljubmir* s prijelaza 15. u 16. stoljeća. Uz M. Držića u tom su se žanru okušali Mavro Vetranović, Nikola Nalješković, Antun Sasin te, prevodeći i prerađujući slavne talijanske predloške (Tassovu pastoralu *Aminta* i Guarinijevu *Pastor fido*), Dominko Zlatarić, Frano Lukarević Burina i Sabo Gučetić Bendevišević.
- 13 Boravkom M. Držića u Sieni koji je na različitim razinama ostavio bitan trag u njegovu opusu i poetici iscrpno se bavi Leo Košuta (2008). U vezi s dramskom vrstom pastore, taj autor ustvrđuje da je u Držićeva doba »upravo bila u formiranju pokraj već postojeće klasične tragedije i komedije« (2008: 240). U tom smislu pastore, za razliku od renesansne komedije i tragedije koje se u talijanskoj književnosti oblikuju nasljedovanjem već uspostavljenih i poetički elaboriranih antičkih uzora, nije u to vrijeme jasno definiran žanr, a »njezin pravi književni oblik« javlja se tek od sredine stoljeća. O razvoju pastore u talijanskoj književnosti v. Sampson 2006: 12–60.

Pritom se ona tematski fokusira — za razliku od tragedije koja se bavi usudom plemenitih protagonista najvišega društvenog ranga ili komedije koja, u najširem smislu, tematizira »održanje gospodarskog prosperiteta građana i njihovih obitelji« (*ibid.*: 534) — upravo na emocije. Sukladno s tim, u pastoralnom kozmosu na poziciji tragičkog ili komičkog usuda stoje »nepredvidljivost i ulančanost žudnje i odbijanja«, koje se nerijetko pripisuju djelovanju Kupida/Amora ili Venere, otvarajući ujedno pitanje »kako se netko, neovisno o obiteljskim ili sudbinskim zapletima, ponaša kao ljubavnik ili ljubavnica« (*ibid.*: 535).

Kad je pak riječ o specifičnoj naravi ljubavnih zapleta i estetici pastoralne drame, a što osobito vrijedi za njezin »razvijeni« oblik u drugoj polovini 16. stoljeća, treba uzeti u obzir i to da se tu ne radi tek o pukom nasljeđivanju i preuzimanju tema, motiva i postupaka iz klasične pastoralne tradicije. Naime tadašnja se pastorala, kako ističe Federico Schneider u studiji o kanonskim pastoralama Torquata Tassa (*Aminta*, 1580; 1581) i Battiste Guarinija (*Pastor fido*, 1589/1590), odlikuje osobitom verzijom *renesansnog* pastoralizma koji, povezan s kontekstom »uzvišenih aspiracija renesansne dvorske kulture«, pruža »ideologiju za pastoralnu scenu«, odnosno referentni okvir »za simbolizam turbulentnih priča pastira i vila/nimfi koje se odvijaju u Arkadiji« (Schneider 2010: 180). No ta se ideologija pritom ne iscrpljuje u pukom propagiranju udvorne ljubavi: ona je naime zacrtana platoničkom filozofijom, koja se, slaveći »zemaljsku i nebesku [...], veličanstvenu i paradoksalnu narav ljubavi«, fokusira na ideju *erotskog dualizma*, i usmjerena je izmirenju njegova proturječja (*ibid.*: 180–181).¹⁴ Takvu ideju ljubavi s dvostrukim li-

14 Ideja erotskog dualizma izvorno se povezuje s Platonovim djelom *Simpozij* u kojem se u dijaloškom obliku razmatra erotološka tematika: kao drugi od sedam govornika nastupa Pausanija, ističući postojanje dvaju Erosa jer postoje dvije Afrodite — nebeska, Uranova kći, i pučka, kći Zeusa i Dione. Pritom se navodi da Eros pučke Afrodite »sve radi nasumice« i ljube ga »prosti ljudi« koji »ljube prvenstveno žene i djecu«, a u njih »većma njihova tijela« (Platon 1996: 44), dok nebeska Afrodita, »koja je starija i prosta od razuzdanosti«, potiče one koje nadahnjuje da se »okreću prema muškome žudeći za onim što je prirodno jače i što ima više razuma« (*ibid.*: 46). Pozivajući se na Pausaniju, Marsilio Ficino pak u komentarima Platona, u *De amore*, spominje dvije Venere i tumači ih u svjetlu vlastita neoplatoničkog sustava: prva Venera postoji u Andeoskom umu, kojemu je posve stran bilo kakav odnos s tjelesnim stvarima i teži prema ljepoti

cem, utjelovljenu dvjema Venerama, koja se, kako napominje Schneider, otkriva kao *coincidentia oppositorum*, pastorala sustavno uprizoruje »s različitim varijacijama na temu preko njoj svojstvenih erotskih inicijacija, postajući tako mjesto gdje platonička narav uma dolazi do izražaja posredovanjem poetske *afektivnosti*« (*ibid.*: 182).

Dok konflikt visoke i niske, nebeske i zemaljske, odnosno vulgarne i udvorne ljubavi bitno određuje tragikomičku strukturu renesansne pastorale (usp. Pieri 1983: 43–63), on ujedno nosi, kako to zorno demonstriraju i pastorale Marina Držića, velik komički potencijal. S tim u vezi Schneider, međutim, ustvrđuje i to da se pastorala ne može svesti tek na oblik površne zabave i, štoviše, ističe da se u vrijeme kad doseže vrhunac i postaje predmet teorijskog razmatranja,¹⁵ taj žanr razumijeva i kao osobit vid (medicinske) terapije književnošću, implicirajući time i moralnu ili poučnu funkciju.¹⁶ Pritom se »moralni potencijal« tadašnjih pastorala u prvom redu tiče upravo »izmirenja strastvene i racionalne ljubavi unutar uzvišene oblasti dvorske ljubavi« (2010: 181), a onda i toga da se »melankolični ljubavnici« poduče tomu kako ljubav razumijevati i kako se u ljubavi ponašati.

Iako su Držićeve pastorale — za razliku od onih Tassa i Guarinija, koje otkrivaju istančanu poetičku i retoričku umješnost i koje su bitno određene kontekstom visoko intelektualne dvorske kulture —

Boga, a druga počiva u Duši svijeta, rađajući božansku ljepotu u tijelima (Ficino 1944: 142).

- 15 Za teorijsku »*ex post facto* formalizaciju« pastoralne tragikomičke dramaturgije zaslužan je Battista Guarini koji je, potaknut prigovorima kritičara, napisao dva *Verati* (1588; 1593) te *Compendio della poesia tragicomica tratto dai duo Verati* (1601). O tome usp. Henke 1993.
- 16 Da su Tasso i Guarini svoje drame smatrali, u skladu s ovidijevskom tradicijom, oblikom *remedia amoris*, pridajući im iscjeliteljsku funkciju, glavna je teza koju u svojoj studiji zastupa Schneider (2010). U tom smislu pastoralu promatra kao oblik književne terapije koja — na tragu aristotelovskih razmatranja »pročišćujuće« funkcije pjesništva i iskorištavanjem »pedagoškog« potencijala Petrarcline lirike — pomno osmišljenim poetičkim i retoričkim postupcima pridonosi (pro)čišćenju afekata i njihovu balansiranju u melankoličnih ljubavnika. Drugim riječima, pastorala se može definirati kao »visoko umješan i intelektualno sofisticiran književni instrument s ugrađenim [...] ljekovitim uređajem takve složenosti i moralne strogosti da bi se legitimno mogao izjednačiti s platoničkim farmakonom« (*ibid.*: 208).

nastajale u doba dok je žanr još bio »u formiranju«, na drugom jeziku i u drugom povijesnom i društvenom kontekstu, dani se uvidi otkrivaju poticajima i za njihovo čitanje. Pritom će se na primjeru *Grižule* nastojati osvijetliti osobitosti Držićeve »izvedbe« erotskog dualizma, kao i poduka o ljubavi koju, u svjetlu renesansnih razmatranja o ljubavi, taj tekst implicira.

III. EROTSKI DUALIZAM U *GRIŽULI*

Da je tema erotskog dualizma konstitutivna i da se varira u *Grižuli* Marina Držića, očituje se u karakterističnim žanrovskim strategijama i na različitim razinama dramskoga teksta — od radnje preko oblikovanja tematskih svjetova i likova do različitih stilskih registara kojim su obilježeni iskazi protagonista.

Donoseći karakterističan pastoralni zaplet s višestrukim ljubavnim ulančavanjima, radnja prati sudbinu skupine likova iz seoskog i urbanog miljea koji su zalutali u vilinsku šumu u kojoj se za nadmoć bore na jednoj strani Kupido i njegov sin Plakir, odnosno Užitak, a na drugoj božica Dijana i njezine vile. Pritom se erotski konflikt realizira na dvjema razinama: s jedne strane na razini mitološke fabule koja ukazuje na varijaciju popularne ovidijske teme zaslužjenog Kupida, odnosno pobjede Čistoće nad senzualnom ljubavlju, koju je, između ostalog, obradio Francesco Petrarca u *Trijumfima*, ili u dubrovačkoj književnosti prije Držića Mavro Vetranović;¹⁷ s druge strane vezuje se uz ljubavne peripetije urbanih i ruralnih likova koji se, stupivši na nepoznat vilinski teritorij, pomame za Dijaninom vilom — tako za njom, pogođen Kupidovom strelicom, mahnita stari dubrovački gospar Grižula kao i mladi seljak Dragić, za kojim su u potrazi zaručnica Gruba, roditelji te Rade i Miona, mladi ljubavni par koji je uspio izbjeći zamke vilinske šume.

Nadalje, razlike se među svjetovima i njihova hijerarhija impliciraju i u pogledu doživljaja prostora. Naime planina koja je mjesto radnje iz perspektive mitoloških likova reprezentira se kao *locus amoenus*, dok likovi zalutali u pastoralnu dubravu taj krajolik, koji

17 Iscrpnije o podrijetlu motiva u Držića i mogućim predlošcima v. Košuta 2008: 251–255.

izaziva nelagodu, vide kao nepoznat i pust.¹⁸ Povezano s time, vila za kojom luduju priprosti likovi ne nosi iz njihove perspektive konotacije uzvišene Dijanine nimfe visoke književnosti, nego se doživljava kao potencijalno opasna gorska vila, poput onih iz folklornih predaja, koje mogu »uzeti« muškarca i učiniti da se on »povilinji». ¹⁹ Takvom nesposobnošću realistički koncipiranih likova da *vide* ljepotu Arkadije i prepoznaju ulogu vile, sugerira se nedostatak sposobnosti da spoznaju vrstu ljubavi koju vila i pastoralni krajolik u kojem su se zatekli reprezentiraju. A taj nedostatak povezan je sa svjetonazorom koji visoko vrednuje materijalne aspekte svakodnevice poput rada na polju i čuvanja stada te brige za domaćinstvo i u sklopu kojeg onda ljubav te žudnja i užitak u prvome redu nose tjelesnu, odnosno taktilnu dimenziju. U tom smislu priprosti likovi ukazuju na one koji su, prizovemo li Platona, pod utjecajem vulgarnog Afrodite, odnosno koji su, prema Diotiminim riječima, u žudnji za besmrtnošću »tijelima trudni« i, usmjeravajući se prema ženama, »predani ljubavi rađanjem djece« (Platon 1996: 122). Za razliku od toga, u svijetu vila vlada zakon nebeske Uranije čiji su darovi »etička mudrost i vrlina općenito«, te pojmovi ljubavi, žudnje i užitka podrazumijevaju kategorije koje su dosežive razumom i — kako redovito ponavljaju autori renesansnih rasprava o ljubavi slijedeći autoritete poput Marsilia Ficina, Leonea Ebreu ili Pietra Bemba — privilegiranim duhovnim osjetilima vida i sluha.

Povrh toga, erotski se dualizam i s njim povezano razgraničavanje svjetova u *Grižuli* jasno zacrtava i na razini *elocutio*, što se očituje u sučeljavanju »niskog«, razgovornog registra u iskazima

18 Pastoralni ugođaj i idilični ambijent sugerira se, primjerice, u iskazu Slave Nebeske: »Cti drago prolitje, dāždi med s nebesi, / razliko jur cvitje livade uredi [...]« (*Grižula*, Prvi prolog). Također, i u iskazu Plakira: »Polja pengana razlicijem cvijetjem, livade urešene bijelijem džilji, rumenom ružom, gora odjevena zelenim liskom, studenci bistri, hladni, žuber tihijeh slavica; prolitje veselo, gorske vile, zovu vas, i Plakir vas zove [...]« (II, 5). S druge strane vilinska je gora iz perspektive urbanih i ruralnih likova redovito atribuirana kao »pusta«. U dijalogu Omakale i Grižule (II, 6) likovi pak višestruko spominju da su u pustinji, pričem verbalna igra motivima (*pustinja* — *pustinjak* — *puštenica* — *bijeg u pustinju*) ima humoristični učinak.

19 *Uzetost od vila i povilivanje* javljaju se kao provodni motivi u govoru »realističnih« likova. O odjecima pučke, tj. usmene kulture u Držića usp. Slamnig 2008; Bošković–Stulli 2010.

priprostih likova s jedne strane i jezičnog registra elitne književnosti, odnosno petrarkističke retorike u iskazima mitoloških likova s druge strane, koja je i inače u renesansnoj književnosti funkcionirala kao poetički signal idealističkog, neoplatoničkog svjetonazora (usp. Schneider 2010: 185–187). Na toj razini Držić obilato iskorištava i komički potencijal erotskog dualizma, a što se u oblikovanju komičnih situacija i komičnih likova očituje u karakterističnom postupku miješanja spomenutih jezičnih registara. Naime osim opsesivno–kompulzivna i/ili melankolična ponašanja, uvriježeni signal raspamećenosti priprostih likova pogođenih Kupidovom strelicom jest i modifikacija njihova »prirodnog« govora u smislu »idealizacije« vulgarnog ljubavnog diskursa ili »karnalizacije« idealističkog diskursa. Takva pak strategija spajanja nespojivog, snažan je okidač humora. Tome pridonosi i manipulacija superiorne i obično ironiji sklone vile koja, za razliku od zaljubljenih patnika koji se otkrivaju nepoznavateljima vilinskoga koda/jezika, imitira njihov prosti govor kako bi ih ismijala kao naivne i nerazumne.²⁰

Potonje se može ilustrirati iskazom Vile (III, 3) u kojem se ismijava naivni Dragić kao priprosti ljubavnik:

VILA: Je li gdje koja od mojijeh druga, da joj smijeh spovijem, uistinu smijeh! Pastirić me je jedan snašao: gleda, uzdiše, »Zdrav, brajo« ja mu velim; a on meni govori: »Dragić, vilo, da je tvoj!« A ja mu odgovaram: »Ne budi moj, er ako te ja uzeh, osta uzet«. A on meni veli: »Tvoj živ, tvoj mrtav Dragić! I ovo ti na čas grudica: umijesi prjesnačića.« Rekoh mu: »Grudicu primam, ma tebe ne uzeh, da se ne zoveš uzet; bit ti će uzdarov, drugovja me ćeš nać.« (...)

Kako pokazuje citat, Dragić svoju ljubav iskazuje prozaičnim i, posve neprikladnim, materijalnim darom za uzvišenu vilu — grudicom sira. Pritom on naivno očekuje — a čime se impliciraju pučki rituali vezani uz ulazak u bračni život — da mu ona, poput kakve seoske djevojke, zamijesi *prjesnačić*, tj. kolačić.

20 Dani su postupak neki od istraživača Držićeva opusa doveli u vezu s antipe-trarkizmom, odnosno parodijom petrarkističke lirike koja se javlja u tadašnjoj talijanskoj književnosti (Čale 1971: 136–140; Petrović 2008; Husić 2008; Đikić 2019: 129–130). No kako je pokazao Tomislav Bogdan na nizu primjera, ironizacija ljubavnog diskursa u Držića najčešće ima svrhu stvaranja komike lika ili situacije, dok se mnogo rjeđe njome pokreće mehanizam »koji parodijski metatekstualno komentira matični tekst te lirike« (2017: 207).

Za razliku od blagog podsmijeha vile kojim je popraćena Dragićeva naivnost i nepoznavanje pravoga koda, najvećoj komičkoj kazni u toj Držićevoj drami podvrgnut je komični lik starca Grižule koji za tim kodom poseže. Naime njegovi iskazi kojima se obraća Vili, obilježeni naoko uglađenim petrarkističkim dvostruko rimovanim dvanaestercima, ne samo da su u neskladu s njegovim ponašanjem nego impliciraju i nevješta, lošeg imitatora,²¹ razotkrivajući se tek kao neuvjeljiva maska iza koje se krije vulgarna snaga seksualne žudnje, odnosno kao laž. To kulminira u komičnoj sceni u kojoj Držić poseže za postupkom doslovnog realiziranja petrarkističke metaforike (*Grižula*, III, 5) — riječ je o provodnom motivu »uzetosti« od vile, odnosno metaforama ljubavnog ropstva i sljepoće:²² obraćajući se u stihovima vili kao bijeloj ružici i »zvizdi« sunčanoj i govoreći joj da je njezin »srčani rob«, stari Grižula moli vilu da ga sveže i tako svezana zauvijek vodi, na što mu ona doista sveže ruke i vrat te na glavu stavlja vreću (usp. Husić 2008: 695–696).

Dok navedeni primjeri ukazuju na karakterističan postupak u artikulaciji dualističke naravi ljubavi i uvriježene strategije proizvodnje komičnoga u pastorali, rasplet u *Grižuli*, sukladno s moralnim potencijalom toga žanra, upućuje na mogući modus izmirenja duhovne i tjelesne ljubavi. On se, kako se eksplicira u samom tekstu, dovodi u vezu s institucijom braka. Naime okvirna mitološka fabula u kojoj sukob Kupida i Plakira s Dijanom i njezinim pratiteljicama rezultira sklapanjem primirja upućuje na ravnotežu između dviju krajnosti, koja se postiže kroćenjem (muške) tjelesne strasti i njegovanjem (ženske) čistoće. Da je takav rasplet, implicirajući ideju bračne ljubavi, u funkciji društvenog događaja vjenčanja uoči kojeg je drama uprizorena, potvrđuje i Drugi prolog u kojem se najavljuje radnja i sugerira alegorijsko čitanje u rodnom ključu, prema kojem

21 Na to upućuje Snježana Husić (2008) u osvrtu na stilsku razinu Grižulinih petrarkističkih iskaza, ističući da se u njima otkrivaju iskrivljeni citati stihova starijih dubrovačkih pjesnika. Povrh toga, kao signal neprimjerenosti Grižulina petrarkiziranja navodi i činjenicu da je riječ o stihovima, tj. poeziji koja je »'umetnuta' u prozu, što pojačava dojam da im tamo zapravo 'nije mjesto', da 'strše'« (695). O petrarkističkim stihovima u Držićevim proznim dramama usp. Petrović 2008.

22 »Vilo dušo, tvoj srčani rob! / Ovo ti me grlo, veži me, diklice, / učini da sam tvoj, m̃a bijela ružice; / vodi me svezana, vodi me noć i dan, / m̃a zvizdo sunčana, vodi me na tvoj stan!« (*Grižula* III, 5)

Plakir i njegov otac Kupido utjelovljuju mladoženju, a Dijana s vilama reprezentira mladu.²³ U tom smislu ne čudi da je s obzirom na kontekst vjenčanja, ali i na dubrovačku sredinu kao mjesto izvedbe, u kojoj se posebno vodilo računa o časnosti uglednih djevojaka, i lik Kupidove kćeri Hedone, odnosno Voluptas doživio rodnu transformaciju spram izvorne priče, postavši u Držića sin — Plakir.²⁴

Zacrtni obrazac erotskog izmirenja s varijacijama slijede i tri fabularne linije čiji su protagonisti urbani i ruralni likovi, koji završavaju u paru, odnosno, u perspektivi, u braku: Grižula, nakon mahnitanja za vilom ali i drugim ženama koje su mu se našle na putu, s dubrovačkom sluškinjom Omakalom; Dragić, doživjevši neuspjeh i otriježnivši se od neprimjerene žudnje za Vilom, s Grubom; Radoje, izbjegavši Kupidove, tj. Plakirove zamke i postojan u svojoj ljubavi, s Mionom.

IV. DRŽIĆEVA LEKCIJA O LJUBAVI

Raspleti svih fabularnih linija u *Grižuli* vode, dakle, razrješenju proturječja ljubavi. No urbani i ruralni likovi, sučeljeni mitološkima, i njihovi odnosi, radnja u čijem su fokusu kao i njihovi iskazi, koji se i inače otkrivaju poticajima za različite interpretacije,²⁵ otvara-

23 Na takvu, danas općeprihvaćenu interpretaciju prvi upućuje Pavle Popović 1925. godine (usp. Popović 1964). O prolozima u svjetlu neoplatonizma v. Rafovt 2009: 65–67.

24 Je li riječ o Držićevu originalnom zahvatu u mitološku priču ili se radi tek o preuzimanju već postojećeg motiva/lika iz kakve druge drame, nije poznato, no u svakom slučaju riječ je o zanimljivu detalju, ako se uzme u obzir najpoznatija verzija priče o Amoru i Psihi u Apulejevu *Zlatnom magarcu*. Iscrpno o odjecima Apuleja u *Grižuli* v. Čale Feldman 2016.

25 Među recentnijim interpretacijama može se izdvojiti ona Kristine Grgić (2008: 165–173) koja odnose među likovima promatra iz perspektive de(kon)strukcije žanra pastorale, vodeći se pritom Girardovim pojmom mimetičke žudnje. Milovan Tatarin interpretira tu Držićevu dramu iz vizure univerzalnog pitanja granica između ideala i stvarnosti, odnosno problematike »osobnog izbora i sreće koja se nalazi u zbilji koju živimo, no često je nismo svjesni« (2010: 125). Lada Čale Feldman (2016) pokazuje pak da se fabularna linija s Grižulom i Omakalom može čitati kao varijacija na temu mitološki zacrtane radnje ukazujući na intertekstualne poveznice s Apulejevom pričom o Amoru i Psihi. O *Grižuli* iz vizure izokretanja svjetova i oblikovanja grotesknosti piše Mia Đikić (2019: 126–157).

ju mogućnost da se iscrpnije osvijetli i »poučna« dimenzija drame, odnosno Držićeva lekcija o ljubavi. Naime, uzmu li se kao polazište renesansne ideje o ljubavi koje su opća mjesta u mnogobrojnim ljubavnim traktatima, u *Grižuli* je moguće detektirati nastojanje da se odgovori na pitanje što ljubav jest, a što nije te, prizivajući neoplatoničko razlikovanje *feritas*, *humanitas* i *divinitas*, na pitanje razlike između žudnje i prave ljubavi.

Javljujući se kao uobičajena tema renesansnog filozofskog diskursa o ljubavi, ta se problematika pritom posebno razmatra u *Dialoghi d'amore* (1535) Leonea Ebreja, djelu iznimno popularnom u Držićevo doba, u kojem se, između ostalog, iznosi teza da žudnja podrazumijeva nedostatak i da je, usmjerena cilju posjedovanja žuđenog objekta, sebična, dok je prava ljubav utemeljena na ispunjenju te, usmjerena prema prisutnim stvarima, može biti nesebična.²⁶ S druge strane, mnoge rasprave o ljubavi, nasljeđujući Ficinovu klasifikaciju ljubavi,²⁷ razlikuju tri afekcije ili pasije povezane sa »sklonošću prema kontemplativnom, praktičnom ili pohotnom životu«. Ficino napominje da sve vrste ljubavi počinju pogledom i ističe da je u prvom slučaju riječ o božanskoj ljubavi, koja se uspije posredovanjem osjeta vida »do kontemplacije duhovnoga i božanskoga«. Suprotno tomu, pohotni život podrazumijeva bestijalnu ljubav, koja od vida odmah prelazi u žudnju za tjelesnim dodirom. Kad je pak riječ o praktičnom i moralnom životu, odnosno ljudskoj ljubavi, ona se zadržava na užitku u gledanju i razgovoru s ljubljelim (Ficino 1944: 193).²⁸

26 Usp. prvi dijalog o ljubavi i žudnji u Ebreo 2009: 28–71. Inače, zanimljivo je da je Držić poznavao autora posvete prvog izdanja Ebreova djela (Rim, 1535), Mariana Lenzija, čijim je nastojanjima djelo i objavljeno (Pescatori 2009: 7). Naime, kako napominje Košuta (2008: 232), Lenzi je bio među glumcima predstave u Sieni u veljači 1542. u kojoj je sudjelovao dubrovački komediograf.

27 V. poglavlje VIII u Šestom govoru Ficinovih Komentara Platonova *Simpozija* u kojem se razmatra Sokratov govor (Ficino 1994: 192–193).

28 Te tri vrste ljubavi Ficino smješta između dviju krajnosti koje, referirajući se na Diotimin govor, određuje kao demone koji su trajno prisutni u ljudskoj duši, uzdižući nas u visine (»dobar demon«) ili spuštajući u nizine (»zao demon«). Prvi se očituje u »vječnoj ljubavi gledanja božanske ljepote«, a drugi uključuje »misteriozan stimulans za stvaranje potomstva« (1944: 192). Kako ističe Nelson, klasifikacija triju vrsta ljubavi s referencijama na dva demona ili bez njih bila je

Iz takve perspektive, koja ujedno implicira i načine moralno, odnosno društveno (ne)prihvatljivog ponašanja, lik pohotnoga Grižule utjelovljavao bi najniži, bestijalni tip žudnje, čiji je cilj puka tjelesna uгода. U nastojanju da u svoju »spilicu« namami vilu, ali i druge ženske likove, taj lik služi se strategijom udvaranja koja počiva na svojevrsnoj mimikriji i prilagodbi potencijalnim »žrtvama«: tako u prisutnosti vile, kako je već spomenuto, (neuspješno) imitira petrarkističku retoriku, dok Omakalu, godišnicu koja je zbog maltretiranja zle gospodarice pobjegla iz Dubrovnika, pokušava, predstavivši se kao »Grižula Omakao«, namamiti »zrcalom« pričom o sličnoj sudbini da je i on pobjegao iz Grada zbog sličnog razloga — ali zbog svoje zle sluškinje. Utjelovljujući tip lažljiva donžuanovskog karaktera te, u poetičkom smislu, tradicionalnu ulogu satira, ali i komičkoga pohotnoga starca, njegovo hiperseksualizirano ponašanje usto priziva i ranonovovjekovne opise satirizma, odnosno erotomanije, bolesti za koju se smatralo da, za razliku od ljubavne melankolije koja uzrokuje očaj i u krajnjem slučaju suicid, vodi bjesnilu i transformaciji čovjeka u zvijer (usp. Moulton 2014: 162). S tim u vezi Grižulina se bestijalnost i grotesknost signaliziraju već na samom početku radnje, u sceni u kojoj pastirica Gruba, iskazavši strah da će je tu u šumi »razdrpiti vrlo zvijer«, nabasa upravo na nje, nakon čega je on poziva da zajedno počinu »na zelenoj travici«. Omakalu pak, pridajući joj nedvojbene attribute plijena, Grižula naziva svojom ovčicom, kokošicom, jarebicom i košuticom (usp. II, 6), čime otkriva i predatorski karakter. On se očituje i u ponašanju prema vili, u čijoj blizini ne može kontrolirati tijelo, tj. ruke, kojima stalno »igra« (usp. III, 5), sugerirajući putenu žudnju za dodirima — još jedan signal bestijalne ljubavi. Stoga će taj *senex comicus* posve zasluženo biti podvrgnut, kako je već spomenuto, i najvećoj komičkoj kazni. Zanimljivo je pritom da gospar Grižula, usprkos svemu, ipak završava u paru, s godišnicom Omakalom, što iz perspektive obaju likova nije idealno, nego tek pragmatično, kalkulantsko rješenje.²⁹

široko proširena među autorima koji su se bavili platoničkom ljubavlju (1958: 78).

29 Uzme li se u obzir da je riječ o urbanim, komičnim likovima koji — za razliku od onih mitoloških čiji su iskazi obilježeni retorikom »visoke« ljubavne lirike ili likova seljaka stiliziranih u duhu pučke/usmene književnosti — nose najveći potencijal društvene identifikacije, dana bi se situacija mogla protumačiti kao

Za razliku od Grižulina promiskuitetnog tipa žudnje, Dragić i njegova napuštena i tužna djevojka Gruba reprezentiraju drugi, u moralnom i društvenom smislu bitno prihvatljiviji tip žudnje, usmjeren prema samo jednom nedostižnom ljubljenom objektu.³⁰ Dragićevo ponašanje usto, za razliku od Grižulina (eroto)maničnoga, otkriva poznate simptome ljubavne melankolije, bolesti čije su sjedište, kako se opisivala, srce i mozak: naime Dragić ustvrđuje da mu je vila odnijela srce i uzela misli,³¹ pa on više, sugerirajući gubitak razuma, nije svoj:³² on ne zna ni gdje je ni kamo ide, a u ključnom trenutku kad se treba iskazati pred vilom, odnosno osloboditi je iz Plakirove zamke u koju je upala, nadvlada ga strah,³³ još jedan od tipičnih simptoma te ljubavne bolesti. S druge strane, Grubina se melankolija signalizira kontinuiranim tuženjem, odnosno replikama koje redovito počinju izravnim iskazivanjem osjećaja: uz najfrekventniji atribut *tužna* variraju *brižna*, *bijedna* i *sjetna*. Ljubavni pak lanac žudnje i odbijanja što povezuje Grubu, Dragića i vilu, razrješava se na kraju Dragićevim povratkom Grubi — no znakovito je da se to događa u trenutku kad mu i ona, nakon što se suočio s

svojevrsni vid poetske pravde. Naime dok je lik Omakale koja se žali na zlu gospodaricu nositelj eksplicitne društvene kritike (usp. II, 6), i jadanje lažljivca i pohotljivca Grižule na »godulju« zlostavljačicu (*ibid.*), koje je, noseći ironijski naboj, zasigurno bilo okidač smijeha u publike, moglo bi aludirati na (seksualne) veze gospodara i sluškinja, kakve se npr. tematiziraju u Nalješkovićevim farsama, pojavu koja je, prema Slavici Stojan, »istaknuto obilježje dubrovačkog međuklasnog života« u ranom novom vijeku (2003: 112). Je li Držić to imao na umu, je li publika u Grižulinu iskazu mogla prepoznati takve aluzije i je li u tom slučaju riječ o vidu subverzije, teško je reći. No gledano iz takve, društvene perspektive, Omakala, pristajući na da se skrasi s pohotnim gospodarom stječe, osim materijalne sigurnosti, društvenu zadovoljštinu (a Grižula društvenu degradaciju), a što se u stvarnosti u dubrovačkoj sredini, u kojoj su društvene granice bile gotovo nepropusne, tek iznimno događalo.

- 30 O tome osim filozofskih ili moralističkih djela svjedoče čak i tadašnje medicinske rasprave o ljubavnoj bolesti koje su nerijetko razlikovale žudnju upravljenu jednoj od žudnje prema više osoba, iako je iz čisto fizičke perspektive mehanizam žudnje isti. Usp. Moulton 2014: 159.
- 31 »Bijela vila od planine moje srce odni, bijela vila mene osvoji, bijeloj vili odlučih služiti, bijela vila moje misli uze.« (I, 5)
- 32 Grubi naime govori: »Tvoj sam nekad bio, sad nijesam tvoj ni moj. Tko me uze, uze!« (I, 6).
- 33 »Bijedan; strah me mori, a srce mi tužnu gori da k vili pridem, a ne smijem tužan. Što ću bijedan? Što vidim?!« (III, 6)

odlaskom nedostupne vile, postaje, barem nakratko, nedostupna. Dakle, riječ je o novoj žudnji, na što se osvrće i mudra Miona (V, 3):

MIONA: Brižna, nut kako pođe za njom, — ozdravi! A kad mu je ktješ odvesti, sjetan ne može trpjet da ne ide š njom. Zato se reče: »Što imam, ne marim; što ne imam, žudim; a prito lonac, ne okusivši, zasića, a mledan, i jedući glad budi«. Sad mu je Gruba mila, er mu je hoće uzet.

Dok Grižula i Omakala s jedne strane, a Dragić i Gruba s druge, utjelovljuju tipove nezrelih ljubavnika i ilustriraju mehanizme žudnje, *pravu* ljubav koja je prema Ebreu utemeljena na razumu i uzajamnoj naklonosti i usmjerena prema prisutnom i dostupnom, reprezentira odnos mudre pastirice Mione i seljaka Radoja. Njihov odnos ujedno priziva i fičinovski tip umjerene i »srednje«, ljudske ljubavi, usmjerene prema praktičnom, ali i moralnom životu. U tom smislu to je ljubav pogleda/oka i užitka u međusobnom bivanju zajedno i razgovoru, što se očituje u scenama njihova nadmudrivanja i zadirkivanja. A to se, prevedeno u pučki kod, eksplicira i u osmerački intoniranim stihovima što ih u igri razmjenjuje dvoje ljubavnika, pa dok se ona njemu obraća: »Ti s' Radoje *oko* moje: / tobom gledam, nu ti ne dam!«, on o njoj govori kao o Mionici »ka« mu »*okom* srce krade« (IV, 3; istaknula I. B.).

No taj kod pretpostavlja još nešto — a to je (ženska) igra dostupnosti i nedostupnosti koju usprkos nedvojbenim simpatijama i naklonosti prema Radoju, promišljeno igra razborita Miona³⁴ i tako ga, povlačeći konce u tom odnosu, navodi da joj stalno iskazuje svoju ljubav i privrženost.³⁵ Štoviše, to savjetuje i napuštenoj Grubi i drugim djevojkama kako bi dobile ono što žele — muškarca kojem će biti centar svijeta i koji će za njih skrbiti, koji će ih, drugim riječima, tretirati kao vile, a ne obične djevojke (III, 2):

34 Dok Miona Radi s jedne strane iskazuje naklonost, ona, sigurna u njegovu ljubav, stalno igra igru izmicanja — prigovarajući mu (I, 7), odvrćajući svoju pozornost na stado (I, 7; IV, 4), izgovarajući se da treba tražiti majčino dopuštenje (IV, 4; V, 3), izazivajući ga riječima da se ne bi udala jer želi ostati svoja (IV, 4).

35 Rade joj, između ostalog, govori: »Mione, [...], uzmi ti mene: ja neću bježat, vazda ti ću i od ručke i od večere štogodi dohranjevati« (I, 7); »Uzmi ti mene, a da sam tvoj, a ti tvoja budi« (IV, 4), a o njegovoj zatravljenosti svjedoči i to što bez nje ne može jesti: »Bijedan, ako i bježi od mene, bež nje ne mogu vrugat bokun okusit. Istom kad mi ono reče: Rade, Radiću! tako mi srce i strese.« (III, 1).

MIONICA: Ah, ah, brižna Radoja! Za Mionom plaka. Isto mi ga je drago gledat gdje mu se srce tresе. Ušnuli mu su prjesnačić, a bogme ga bez mene, Rado, neć' mucnut. Bijedan, prije bi izdahao neg bi bez mene vragutijem se bokunom založio. Da je ovdi koja djevojka, naučila bih je; ma ne bih, ako mi ne bi što dala. Djevojke, gdje ste? Kad ti djetić govori: »Uzmi me!« ti mu reci: »Ne smijem od majke«; a kad ti reče: »A ja te ću isprosit u majke«, ti mu reci: »Kad majka reče!« da mu izmamiš i svile i da bez tebe vragut bokun ne ruča.

Takva svjesna manipulacija, odnosno poticanje muške žudnje kojom Miona postaje Radoju i nedostupna vila, u Držićevoj pastorali, kako se daje iščitati iz navedenog citata, ne nosi tek konotacije puke ljubavne igre. Naime uzme li se u obzir okvirna, u prologu zacrtana ideja bračne ljubavi i ranonovovjekovni svjetonazor u sklopu kojeg predbračna čistoća figurira kao najveća ženska vrлина i garancija skladnoga braka, Mionino poznavanje vilinskoga koda, odnosno strategija (tjelesnog) uzmicanja sve do trenutka majčina, tj. društvenog odobrenja,³⁶ podrazumijeva poznavanje načina kako kroćenja muške tjelesne strasti (reprezentirane u prologu Žuđenjem) tako i očuvanja djevojačke časti (koju utjelovljuje Čistoća). U tom smislu Miona, oblikujući se u *Grižuli* kao intelektualno i moralno superiorni lik, ujedno nudi i model kako se u ljubavi treba ponašati.

* * *

Grižula je, može se pretpostaviti, poput drugih Držićevih pastoraলা, imala u svoje doba dobar prijem kod publike. Usredotočena na temu erotskog dualizma, ona je povrh humorističnog učinka i zabave auditoriju nudila, kako se nastojalo pokazati u analizi, moralnu i društvenu poruku. U skladu s time, varirajući (neo)platoničku temu konflikta uzvišene/duhovne i vulgarne/tjelesne ljubavi na različitim tekstualnim razinama, *Grižula*, posredovanjem raspleta, daje i odgovor na pitanje o mogućem načinu njegova izmirenja ili, drugim riječima, o mogućnosti realizacije ljubavnih ideala u stvarnosti. A odgovor je taj da ljubav, iako običnim smrtnicima nedostupna

36 Takvo društveno odobrenje, ali i nalog, povezan s vjenčanjem kao ritualom prijelaza iz »predbračnog« u »bračno« ponašanje signalizira se i u iskazu u kojem se lik vile obraća nevjesti u publici (III, 3): »Za tebe t' mi nije, mila, veće slidit gorske vile.«

u svom idealnom, »čistom« ili kontemplativnom obliku, može biti ostvariva ako je usmjerena prema prisutnom i dostupnom — i to u okvirima braka. Povrh toga, Držićeva lekcija o ljubavi — ukazujući višestrukim fabularnim linijama na različite tipove ljubavnika i muško-ženskih odnosa — podučava i o tome što ljubav nije, ali i o tome što bi ljubav trebala biti, te posredovanjem likova Mione i Radoja demonstrira model ponašanja kojim se na moralan i društveno prihvatljiv način može realizirati. I dok time *Grižula* priziva opća mjesta renesansne teorije ljubavi koja počiva na (neo)platoničkoj filozofiji, ujedno se otkriva reprezentativnim primjerom pastirske/ruralne drame koja je, uz tragediju i komediju, u Držićevo doba obilježila talijansku, ali i hrvatsku književnost.

LITERATURA

- Batušić, Nikola i Dunja Fališevac [ur.] 2008. *Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu Držiću 1508–2008*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Batušić, Nikola i Dunja Fališevac [ur.] 2010. *Marin Držić (1508 — 2008). Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5–7. studenoga 2008. u Zagrebu*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Bogdan, Tomislav. 2012. *Ljubavi razlike. Tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput.
- Bogdan, Tomislav. 2017. »Držićev antipetrarkizam«, u: *Prva svitlos: studije o hrvatskoj renesansnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 199–222.
- Bošković–Stulli, Maja. 2010. »Držić i dubrovački folklor«, u: Batušić, Fališevac 2010: 177–186.
- Brković, Ivana. 2020. »Renesansni kodovi ljubavi: ljubavna mahnitost u Arkadiji Marina Držića«, u: *Emocije u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi. Zbornik radova 48. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ur. Lana Molvarec i Tatjana Pišković. Zagreb: FF press; Zagrebačka slavistička škola, 15–40.
- Broomhall, Susan, 2017. *Early Modern Emotions*. London — New York: Routledge.
- Čale, Frano. 1971. *Petrarca i petrarkizam*. Zagreb: Školska knjiga.
- Čale Feldman, Lada. 2016. »Omakalina psiha«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Fantastika: problem zbilje. Zbornik radova sa XVIII. međunarodnog znanstvenog skupa (Split, 24–25. rujna 2015)*, ur. C. Pavlović i dr. Split — Zagreb: Književni krug Split — Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 42–57.

- Dixon, Thomas. 2003. *From Passions to Emotions. The Creation of a Secular Psychological Category*. New York: Cambridge University Press.
- Držić, Marin. 1987. *Djela*. Prir. Frano Čale. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Dikić, Mia. 2019. *Držićev Ja i Drugi. Etnička drugost i grotesktnost u dramskom djelu Marina Držića*. Zagreb, Durieux.
- Ebreo, Leone. 2009. *Dialogues of Love*, prev. D. Bacich i R. Pescatori. Toronto — Buffalo — London: University of Toronto Press.
- Ficino, Marsilio. 1944. *Marsilio Ficino's Commentary on Plato's »Symposium«*, prev. S. R. Jayne. Columbia: University of Missouri.
- Grgić, Kristina. 2008. »Antipetrarkizam i de(kon)strukcija pastorale u *Gorkoj arkadiji* Shakespearea i Držića«, *Umjetnost riječi* 52, 3–4: 151–176.
- Henke, Robert. 1993. »*The Winter's Tale* and Guarinian Dramaturgy«, *Comparative Drama* 27, 2: 197–217.
- Husić, Snježana. 2008 [1996] »Antipetrarkizam Marina Držića suprotiva ljudima nahvao«, u: Batušić, Fališevac 2008: 688–703. [*Mogućnosti* 7–9]
- Kambeskovic, Danijela. 2017. »Love«, u: Broomhall 2017: 53–55.
- Košuta, Leo. 2008 [1982] »Siena u životu i djelu Marina Držića«, u: Batušić, Fališevac 2008: 220–262. [*Prolog* 51/52]
- Lohse, Rolf. 2017. *Renaissance drama und humanistische Poetik in Italien*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Milivojević, Zoran. 2009. *Formule ljubavi. Kako ne upropastiti vlastiti život tražeći pravu ljubav*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Milivojević, Zoran. 2010. *Emocije. Psihoterapija i razumijevanje emocija*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Moulton, Ian Frederick. 2014. *Love in Print in the Sixteenth Century. The Popularization of Romance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nelson, John Charles. 1958. *Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's »Eroici furori«*. New York: Columbia University Press.
- Pescatori, Rossella. »Introduction«. U: Ebreo 2009.
- Petrović, Svetozar. 2008 [1967] »Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića«, u: Batušić, Fališevac 2008: 342–351. [*Umjetnost riječi* 11]
- Pieri, Marzia. 1983. *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*. Padova: Liviana.
- Platon. 1996. *Eros i Filia. Simpozij i Lisis*, prev. sa starogrčkog Z. Dukat. Zagreb: Demetra.
- Popović, Pavle. 1964. »Plakir i vila«, u: *Marin Držić*, ur. M. Pantić. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, 81–93.
- Rafolt, Leo. 2009. »Neopltoničke koncepcije u Držićevim dramskim prolozima«, u: *Drugo lice drugosti*. Zagreb: Disput.
- Sampson, Lisa. 2006. *Pastoral Drama in early Modern Italy. The Making of a New Genre*. London: Legenda.
- Schneider, Federico. 2010. *Pastoral Drama and Healing in Early Modern Italy*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

- Slamnig, Ivan. 2008 [1965] »Pristup Marinu Držiću s ove obale«, u: Batušić, Fališevac 2008: 331–341. [u: *Disciplina mašte*. Zagreb: Matica hrvatska]
- Stojan, Slavica. 2003. *Vjerenice i nevjernice. Žene u svakodnevnici Dubrovnika (1600–1815)*. Zagreb — Dubrovnik: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
- Tatarin, Milovan. 2010. »Čitanje *Grizule* iz drugoga kuta«, u: Batušić, Fališevac 2010: 125–149.

The love entanglements in *Grizula* by Marin Držić

Summary

As a subject of different discourses romantic love was a widespread and important concept in the Renaissance Europe but not without inherent ambiguity. In literature, this is underscored by the genre of pastoral drama, the fictional world of which features love as the main principle. Being a frame of reference for a potentially multiple symbolism, the Arcadian space of the pastoral, its plot and characters under the influence of Cupid's arrows invariably imply a paradoxical nature of love, in alignment with Neo-Platonic philosophy or the idea of erotic dualism. The paper is focused on the pastoral drama *Grizula* by Marin Držić (Dubrovnik, 1508 — Venice, 1567) in an attempt to examine to what extent it exploits the comic potential of the conflict between "low"/sexual and "high"/spiritual love (*Venus Vulgaris* vs. *Venus Coelestis*), as well as its moral undertones (in the sense of possible modes of reconciliation of the two types of love). In addition, the construct of love is considered with respect to its social connotations, related to a wedding as an occasion for the pastorals' performances and a social rite of passage (romantic vs. marital love).

Keywords: emotion in literature, love in literature, Croatian pastoral play, Marin Držić, *Grizula*, erotic dualism in literature

Literarna sublimacija Josipa Mlakića: bilješke o romanu *Bezdan*

PERINA MEIĆ

(Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru)

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 21. 2. 2019.

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789531758642.4>

Sažetak

U tekstu će se analizirati roman Josipa Mlakića *Bezdan*. U središtu je romana priča o dvama parovima umirovljenika koji se suočavaju s istim problemom — bolešću zaboravljanja, Alzheimerom. Parovi različita socijalnog statusa žive usamljenički, umirovljeničkim životima koji su svedeni na uobičajene životne obrasce i rituale. Otudjenost njihovih života očituje se na više razina, a najvidljivija je u nemogućnosti uspostave kvalitetne komunikacije s najbližima. Roman je koncipiran na ideji metafore kao polja u kojemu se preoblikuju naša iskustva s riječima i njihovim značenjima. Igra praznih označitelja otvara prostor semiotičkim procesima u kojima se najučinkovitijom pokazuje konstantna igra između pamćenja i zaboravljanja te svjesnog i nesvjesnog. Priču o dvama parovima autor je ispričavao uvelike se oslanjajući na poetiku filma koja mu je bila inspirativna na svim razinama teksta. Prema rukopisu prvog dijela romana snimljen je i istoimeni film *Imena višnje*.

Ključne riječi: Josip Mlakić, *Bezdan*, Alzheimer, sublimacija

I.

Nakon niza uspješnih romana koji se, u većoj ili manjoj mjeri, bave temama rata, poraća i društvenom zbiljom, Josip je Mlakić napravio svojevrsni tematski iskorak objavivši roman *Bezdan*. U njegovu su fokusu intimna iskustva: pitanje starosti, bolesti i zaborav(ljanj)a. Roman je podijeljen u tri dijela: *Imena višnje*, *Kiša* i *Bezdan*. Prva su dva prozna, dok je treći dio zbirka pjesama (naslovljena kao i sam

roman), čiji je autor jedan od likova. U prvom dijelu romana, *Imena višnje*, pripovijeda se o bračnom paru koji se vraća u ratom razrušeno selo negdje na granici BiH i Hrvatske s namjerom da obnove devastiranu kuću i započnu novi, bolji život. Starac Slavko, doznajemo, nekad je bio zidar i dio je života proveo u Austriji. Njegova neimenovana, pet godina starija supruga boluje od Alzheimerove bolesti. S bolešću zaboravljanja suočava se i par srednjoškolskih profesora: Ivan, umirovljeni profesor hrvatskog jezika, i njegova, također neimenovana supruga,¹ bivša profesorica matematike. Njihova je sudbina ispričovijedana u drugom dijelu romana, *Kiša*. S ovom je cjelinom tematski kompatibilan treći dio romana koji, kako je već istaknuto, čini zbirka pjesama čiji je autor Ivan, protagonist druge priče koji svoje refleksije kontinuirano pretače u stihove.

Parovi različita socijalnog i intelektualnog statusa žive usamljenički, umirovljeničkim životom svedenim na uobičajene životne obrasce i rituale. Međusobno se ne poznaju (iako žive u istom gradu). Susreli su se (slučajno) dva puta. Komunicirali su samo jednom kad su se, zbog istog problema, našli u staračkom domu »Nada«.² Ono što im je, unatoč razlikama, zajedničko, jest činjenica da se su-

-
- 1 Autorovo izbjegavanje da junake nazove vlastitim imenima, prema tumačenju Magdalene Blažević, s jedne strane otvara »prostor za čitateljsku identifikaciju«, dok s druge strane naglašava »da imena, zapravo, ne znače ništa« (2018).
 - 2 Starački je dom jedina točka u romanu u kojoj se presijecaju i, na određeni način, prepleću sudbine dvaju parova. Funkcionira kao svojevrsna »kopča«, kako ju je nazvala Jagna Pogačnik, koja dijelove romana »spaja u jedinstvenu cjelinu« (2017). Ona je mjesto izrazite simbolike u kojoj je »dodatno naglašena tragedija starosti, bolesti i nemoći« (Mandić 2017). Ime doma (»Nada«) funkcionira kao označitelj kojemu se pridružuju značenja suprotna od očekivanih. Za razliku od imena kojim se može sugerirati boljitak i optimistička perspektiva, naziv se staračkog doma u kontekstu priče o parovima umirovljenika suočenih s Alzheimerom pokazuje u ironijskom tonu. Dom »Nada« mjesto je bez životnog optimizma, to je zadnja postaja na njihovu životnom putu. Ustanova je to u kojoj se čak i očekivana humanost dovodi u pitanje. Najbolje se to vidi po načinu postupanja s korisnicima koji se, kad zatreba, vezuju za bolničke krevete — dakako, sve pod izlikom sprječavanja njihova samodestruktivnog ponašanja. Ime »Nada«, dakle, ne znači boljitak. Ono funkcionira, kako veli Mlakićev pripovjedač, kao neka vrsta »anestetika« za potomke njegovih korisnika koji svoje roditelje ostavljaju u takvim institucijama. Za starce je dom »Nada« mjesto gdje počinje kraj njihova dostojanstvenog života. To je skupo plaćeno utočište bez životne radosti.

očavaju s problemima vezanim za istu bolest — Alzheimerera.³ Doznajemo da su proživjeli ratnu kalvariju, da su u braku, svatko na svoj način, prolazili uspone i padove, lijepe i manje lijepe trenutke. Sada se sve to, i dobro i loše, nepovratno gubi. Žene ostaju bez pamćenja, muškarci bez oslonca i razumijevanja. Posljedice se bolesti zaboravljanja u slučajevima dviju protagonistica najbolje vide u opisima znakovitih pojedinosti — najčešće je riječ o predmetima čija se svrha i značenje mijenjaju.

U slučaju prvog para može se izdvojiti motiv lijepe, šarene haljine koju je u mlađim danima nosila Slavkova supruga. Na slikama, tj. u prošlosti ona je nova, a njezina vlasnica poželjna i ženstvena. U »sadašnjosti« ona (p)ostaje pohabana tkanina koja služi kao krpa za brisanje poda. Sličan se primjer pojavljuje i u drugoj priči. Riječ je o fotografiji Islanda koji je za profesorski par bio mjesto iz bajke koje su cijeli život htjeli posjetiti. Iako tu želju nisu ostvarili, čežnja je tinjala do trenutka kada starac Ivan odlučuje skinuti sliku sa zida, a novce skupljane za dugo željeno, a nikad ostvareno putovanje namijeniti u posve drugačiju svrhu — za smještaj supruge u starački dom.⁴

3 Ta je bolest u obama slučajevima, protumačio je autor romana Josip Mlakić, poslužila kao »okidač za suočavanje sa smrću i 'podvlačenje crte'« (Gaščić 2017).

4 Izbor Islanda kao željene, idealne lokacije nije bez dubljih konotacija. Zemlja prekrasne prirode, uzavrelih izvora vode (o njezinoj će semantici još biti riječi) za profesorski je par mjesto iz bajke. Žudnja za ljepotom takvog prostora naglašena je kontrastiranjem s pojavama koje reprezentiraju голу stvarnost u kojoj nema puno mjesta za snove i maštanja. Takva je pragmatična realnost predstavljena dvama karakterističnim znakovima (namještajem, tj. kuhinjom i staračkim domom) s kojim se »zamjenjuju« snovi profesorskog para. U prvoj je situaciji novac sakupljen za putovanje potrošen za kupnju namještaja, tj. kuhinje koju Ivanova supruga, iako je mrzi — jer su u njoj, kako veli, sahranjeni svi njezini snovi — kasnije nosi u izbjeglištvo. (Spomenuta se gesta može doimati nemotiviranom s obzirom na pretpostavku da bi osobi profesoričina intelektualnog habitusa mogao biti nesvojestven takav oblik »vezanosti« za namještaj — osobito za kuhinju kao mjesto u kojemu se, sukladno patrijarhalnom konceptu poimanja rodni uloga, ostvaruje »glavna« misija svake žene — priprema hrane, što se, pak, doima upravo onako kako je opisala starica: kao »pokapanje snova« u unaprijed zadane uloge i obrasce ponašanja.) Snovi se profesorskog para ne ostvaruju ni u drugoj situaciji. Novac za putovanje na Island ovaj put postaje moneta kojom se »kupuje« dostojanstven kraj života, tj. smještanje u starački dom. Ono što se u ovoj »transakciji« pokazuje kao žalosno jest činje-

Mali grad i njegova okolica doimaju se kao teška provincija u kojoj nema života. Sveprisutan osjećaj beznađa dodatno je pojačan činjenicom da je prostor u kojemu starci žive devastiran nedavnim ratom. Kroz sumorni grad teče rijeka koja je, poput spomenutog doma za starce, još jedno mjesto gdje se, ne znajući jedni za druge, parovi, tj. priče o njima »susreću«. Uz rijeku se (ne u isto vrijeme) obje starice izgube. Gesta njihova »traženja« vode, a potom i gubljenja uz nju (rijeku) nosi niz zanimljivih konotacija.

Voda koja protječe funkcionira kao kompleksan znak — osobito onda kad se njegova značenja povežu sa semantikom motiva čitanja novinskog članka o pamćenju vode.⁵ Spomenuti znak u tako postavljenoj konfiguraciji — uz uobičajenu simboliku izvora života i sredstva (pro)čišćenja i obnavljanja — postaje metaforom za nesvjesno, za ono koje »pamti« sve ono što svjesni dio osobe zaboravlja (i potiskuje). Kad se, dakle, motiv vode detaljnije promotri u suodnosu s drugim motivima — primjerice rijekom (možda Letom ili Stiksom, op. P. M.), kišom ili višnjom — postaju jasniji mehanizmi njegova preoznačavanja.

U prvoj priči, točnije na njezinu kraju, voda se neočekivanim metaforičkim preinakama izjednačuje s višnjom. Preciznije rečeno, označitelju *višnja* biva pridružen označenik koji opisuje svojstva vode. To je evidentno u sceni u kojoj bolesna starica, Ivanova supruga, ležeći u krevetu staračkog doma, tražeći i pokazujući na vodu, izgovara neočekivano: »Višnja!« (Mlakić 2016). Naime za staricu višnja koju ona nanovo želi posaditi u svome dvorištu znači vezu s nekadašnjim obiteljskim životom. Od višnje je, kako dozna-

nica da dvoje intelektualaca nisu u stanju od svojih umirovljeničkih primanja osigurati financijski temelj za lakše podnošenje svega onoga što nosi tzv. treća životna dob. Pripovjedačevo je komentiranje takvih, socijalnih realija snažno kritički intonirano. Na meti je njegove kritike poslijeratno društvo koje postaje posve dehumanizirano i bešćutno — osobito prema najranjivijim skupinama i pojedincima.

5 Riječ je o prizoru opisanom u objema, inače ne tako čvrsto povezanim pričama. U njemu dva starca, i Ivan i Slavko, čitaju isti novinski članak u kojemu se tvrdi kako voda pamti oblik čaše u kojoj je bila. Iako bi taj novinski tekst bilo primjerenije promatrati u kontekstu fenomena za koje se obično kaže da su »s ruba znanosti«, ne bi trebalo smetnuti s uma da će upravo ovaj detalj postati jedno od važnijih semantičkih žarišta koje rasvjetljava sudbine glavnih protagonista romana te, općenito, njegov simbolički smisao.

jemo, često i rado pravila kolače koje su voljela djeca. Višnja za nju simbolizira žudnju za boljim i ljepšim životom, obiteljskom srećom i zajedništvom. Ona znači i komunikaciju s potomstvom, ne samo onim izravnim (sa sinom i unukom), nego sa svima onima koji će nadživjeti napuštene starce. U nekom bi se širem smislu mogla smatrati metaforom životne sudbine običnih ljudi koji su, poput njezina stabla, vezani za zemlju iz koje su crpili, ali i kojoj su »dali« sve svoje životne sokove. U suglasju se s tim može protumačiti i semantika jednog od najsugestivnijih dijelova romana u kojemu je višnja uspoređena s kišom:

Starica je sjela i on je prišao prozoru. Vidio je pruge kiše. Jednom je u novinama čitao o kiši žaba. Nije se sjećao gdje se to dogodilo. Tamo su s neba pljuštale žabe, a on je zamišljao kako tu *padaju višnje i zemlju krvavu od njihova soka*. (Mlakić 2016: 94; istaknula P. M.)

Sličan se prijenos značenja događa i u drugoj priči u kojoj se voda, ovaj put metonimijski, povezuje s motivom kiše, tj. šetnje po kiši. Taj događaj iz mladosti starci pamte kao malu »nepogodu« koja ih je, zanesene ljubavlju, zadesila nespremne, ali sretne. Kiša, kao drevni simbol nebeskog utjecaja na zemlju,⁶ oživljuje njihova sjećanja na mladost i ljepše dane. Istodobno postaje (i) metaforom suočavanja onemoćalih staraca, čiji je intelektualni habitus određen traganjem putovima duha, bavljenjem matematikom, koliko i umjetnošću riječi, s prizemnom realnošću i neumoljivom životnom pragmom.

U objema se spomenutim situacijama (*višnja=voda* i *kiša=voda*) isti znak pojavljuje kao zajednički imenitelj. Gledano s obzirom na tu činjenicu, može se reći da nije slučajno (a ni bez značenja) da obje starice (ne)svjesno »traže« vodu/rijeku kao zadnje utočište i čuvaricu smisla te da se upravo uz rijeku/vodu obje (iz)gube.

Gubljenje pamćenja, tj. zaborav(ljanje) znači gubitak identiteta — što osim na osobnoj može imati implikacije i na nadindi-

6 Kad je riječ o Mlakićevu korištenju simbolike neba kao reprezentu duhovnosti valja podsjetiti na još jedan »zajednički« motiv (nazvan je zajedničkim jer se više puta pojavljuje u objema pričama) — to je motiv aviona čiju putanju i trag s vremena na vrijeme promatraju protagonisti romana. Let nebom, kao i ostavljanje traga koji iza njega brzo nestaje, predstavlja čovjekovu prolaznost te opetovano navodi na potrebu preispitivanja smisla njegova postojanja.

vidualnoj razini, tj. na polju šire pojmljenih društvenih odnosa i kolektivnog identiteta, odnosno kolektivnog pamćenja zajedničke prošlosti. U poslijeratnoj, beznadnoj i sivoj povijesno određenoj zbilji pojedinac, ali i društvo, gubeći osobnu, odnosno kolektivnu memoriju, neumitno propada.⁷ Životi se i sjećanja kako dvaju parova tako i društva nepovratno gube. Zaborav postaje metafora egzistencijalne usamljenosti, otuđenja i (od)umiranja, što ima snažne recepcijske učinke.⁸

7 Sliku je takvog stanja Mlakićev pripovjedač prezentirao prizorima sumornog pejzaža, a rasap i besmislenost kolektivnih iluzija i zanosa najeksplicitnije je predstavio slikom poderane i isprane zastave. Ona, kako je razvidno, podsjeća na besmislenost ideoloških koncepata: a) onih koji su doveli do rata, kao i b) onih tranzicijskih koji, u nešto suptilnijem modusu, onemogućuju boljitak zajednice u poslijeratnom vremenu. Zanimljivo je također napomenuti da je motiv zastave (s istovjetnim konotacijama) moguće naći u istoimenoj pjesmi objavljenoj u Mlakićevoj, zasad jedinog zbirci pjesama *Oči androida*. Budući da njezin tekst može pomoći boljem razumijevanju sličnog motiva iz romana, navodimo ga u cijelosti (Mlakić 2004: 32):

Zastava

U lošim filmovima sve su zastave veličanstvene
i svako malo ponosno vihore u krupnom planu,
ili u pozadini:
dok ginu južnjaci pod zastavom federacije,
dok juriša svemoćna konjica,
dok ostarjeli diktatori ljube djecu,
dok tonu ratni brodovi
pod zvučnom kulisom histeričnih truba.
Na kraju ratova sve su zastave isprane,
poderane i blijede, i sličje ljudima:
u onoj mjeri u kojoj su nekad,
izglačane, uzvišene i jarkih boja,
bile lažna slika njihove veličine,
sada su istinska slika ljudskih duša,
ispranih, poderanih i blijedih.

8 U kratkoj izjavi za medije u povodu objavljivanja Mlakićeva romana *Nebojša Lujanović* apostrofirao je da je njegov autor stvorio dojam »fizički opipljive mučnine« te napomenuo da tako nešto može postići »samo vrhunski književnik« (v. Lujanović 2017).

II. ZABORAV(LJANJE) KAO OBLIK OTUĐENJA

Likovi Mlakićeva romana, noseći se sa svojim usudima, nastoje pronaći optimalan model preživljavanja, tj. prihvaćanja (i očuvanja) životnih datosti. Ostarjeli zidar Slavko i umirovljeni profesor Ivan, zvani Bokačo, svaki na svoj način podnose životne izazove i muke. Suočenje s bolesti mijenja tijekove njihovih života, ali i modele ponašanja prema suprugama. Nevesele i teške situacije u kojima se nalaze na površinu izvlače nove oblike ljudskosti i ljubavi.⁹

Literarna se osobnost protagonista iz prve priče, Slavka, napredovanjem staričine bolesti postupno mijenja. Njegova, u mladosti prijeka narav s vremenom se gubi. Prema starici postupa s više pažnje. Napušta patrijarhalno definiranu ulogu glave obitelji uz koju je dotad očito bio vezan i prihvaća poslove koji nisu isključivo »muški«. ¹⁰ Najprije »popušta« u pojedinostima (počinje kuhati kavu, odrađuje kućanske poslove i dr.), a onda u cijelosti preuzima brigu o bolesnoj supruzi. Oko toga kako treba (i treba li uopće) njegovati bolesnu suprugu nema dvojbi. Njegov je doživljaj svijeta, pa i ljubavi prema njoj, (i) u ovoj fazi života suštinski jednostavan. On

-
- 9 Impresija o tomu da Mlakićev roman nije samo priča o bolesti i zaboravljanju, već i o ljubavi, istaknuta je u naslovima kritika nastalih neposredno nakon njegova objavljivanja. O tom je semantičkom zaokretu pisala i književna kritičarka M. Blažević. Ona je recenziju romana završila konstatacijom da *Bezdán* nije samo priča o bolesti, već i »priča o sućuti i razumijevanju koja istovremeno guši i oslobađa« (2018). Na tragu su ove konstatacije i zapažanja J. Pogačnik za koju ovaj roman predstavlja »snažnu priču o odanosti, brizi, razumijevanju i ljubavi« (2017). Božidar Alajbegović (2017) istaknuo je da autor u sitnim detaljima postiže dirljivost u »prikazu njegove [Slavkove, op. P. M.] prekasno probudene ljubavi«, dok je Strahimir Primorac (2017) ukazao na »zrnca suosjećajnosti, duboke odanosti i trajne vezanosti uz drugo biće koje daju legitimaciju ljudskosti«. Sam je autor u razgovoru za medije istaknuo da se njegovo djelo može »čitati i kao ljubavni roman« (Gaščić 2017). Bez obzira na sve dosad istaknuto, treba napomenuti da ljubav o kojoj je ovdje riječ ima malo zajedničkog s konceptom ljubavi o kojemu se raspravljalo na skupu na kojem je izložen ovaj referat. Ona nije idealna, ni romantična, lišena je patetike i nerealnih (partnerskih) očekivanja.
- 10 O patrijarhalno definiranim odnosima (osobito u slučaju prvog para) svoje su objekcije iznijeli B. Alajbegović i S. Primorac. Alajbegović je skrenuo pozornost na starčeva (Slavkova) tvrdoglava odbijanja da u vrtu posadi stablo višnje jer je, kako veli, »njegova glavna«, tj. »on odlučuje o svemu« (2017). Slično je zapazio i Primorac koji je primijetio da protagonist iz prve priče »iz patrijarhalnih okvira nikad nije uspio iskočiti« (2017).

u patnji kao ni u zajedničkom životu ne traži neki dublji, filozofski smisao. Svoju muku prihvaća bez sentimentalne melodramatike. Njegova je briga za staricu (kao i njegovo ranije ponašanje koje očito nije bilo bez mana) izraz njegova gotovo instinktivnog poriva za (samo)održavanjem. Skrbeći o njoj, on, a da toga vjerojatno nije do kraja ni svjestan, spašava samoga sebe. U toj egzistencijalno kompleksnoj situaciji i pomoć sina koja se svodi na tehnikalije (dovoz namještaja, građevinskog materijala ili smještanja starice u bolnicu) ne mijenja puno toga. Starčeva borba za dostojanstven život ne prestaje, bez obzira na to što ga stalno prate samoća i otuđenost. Otuđenost se para iz prve priče najbolje vidi u odnosu prema onima koji bi trebali biti najbliži — u odnosu prema sinu i prema unuku. Njihova je komunikacija svedena na minimum. Dijaloške su replike oskudne, štute, svedene na gole informacije. U tim relacijama postaje vidljivo koliko su starci, koji su svoj život evidentno posvetili obitelji i koji čeznu za djecom i unucima, zaboravljeni, marginalizirani, prepušteni samima sebi.¹¹

Otuđenost se para iz druge priče, koji nema potomstvo, pokazuje na drugačiji način, na polju socijalnih interakcija, u odnosu prema mlađoj generaciji s kojom su zbog prirode nastavničkog posla imali intenzivne kontakte. Proforski je par u susretu s novim naraštajem više puta bio prezren, čak i ponižen. Mladenačka ravnodušnost prati Ivanovu suprugu u situaciji kad se izgubi uz rijeku. I stari profesor, umjesto pomoći i razumijevanja, nailazi na porugu i ismijavanje nakon što na ulici pada zbog alkoholiziranosti. Krug se nerazumijevanja i samoće u slučaju toga para pojačava činjenicom da se kao intelektualci nalaze u provincijskoj sredini. Pjesnik se Ivan teško uklapa u malograđanske okvire. Ono što njegovu situaciju čini još težom jest to da kao poznavatelj i stvaratelj umjetnosti ne nalazi na razumijevanje čak ni među onima koji bi

11 Taj dojam najeksplicitnije potvrđuje sekvenca u kojoj njihov unuk (zbog kojega možda i sade nove voćke) ne pokazuje nikakav interes ni za zemlju, ni za voćnjak, a ni za baku i djeda. Liječeci dosadu koja mu se javlja zbog činjenice da će kod bake i djeda ostati duže nego što je mislio, dječak, igrajući se loptom, slomi tek posađenu mladicu viljamovke. Slomljeno stablo u kontekstu sveopćeg nerazumijevanja postaje ikonički znak za mnogo toga: za slomljene iluzije, narušene međuljudske odnose, napuštenost, samoću...

mu mogli (i trebali) biti srodni: to su pjesnici, intelektualci, kulturni radnici.¹²

III. INTERTEKSTUALNOST I INTERMEDIJALNOST

III.1 *Semantika književnih referenci*

Mlakićeva se proza u ovom, kao i nizu drugih romana, pokazala srodna poetici koja počiva na citatnosti, tj. dijalogu s djelima (književnim i filmskim) drugih autora.¹³ Sam je pisac u tekstu naznačio koji su mu od književnih tekstova bili inspirativni. Tako je, moglo bi se reći, pokušao (ne)izravno trasirati moguće interpretativne smjernice. Za bolje razumijevanje značenjske konfiguracije romana kao prozno-poetske cjeline važno je izdvojiti dva svjetski poznata naslova: *Ime ruže* Umberta Eca i *Stepski vuk* Hermanna Hessea.

Reference na *Ime ruže* javljaju se već na početku romana, funkcionirajući kao svojevrsni prototekst koji objašnjava naslov prve cjeline Mlakićeva rukopisa — *Imena višnje*. Za njegovo tumačenje

-
- 12 Takav se oblik otuđenja pokazuje u dvjema situacijama: kad Ivan nalazi na nerazumijevanje pri susretu s bardom hrvatske književnosti Dragutinom Tadijanovićem te u pregovorima s izdavačem koji ne pokazuje previše volje za konkretnu financijsku, ali i svaku drugu podršku autoru, tj. za bogatiju likovnu ilustraciju profesorove stihozbirke. Ironijski ton kojim su ispričovijedane ove dvije situacije neuvijeno »odaju« stajalište autora-pripovjedača koji, izlazeći iz okvira dominantno distanciranog pripovijedanja, iskazuje svoj prijezir prema veličinama, kao i kritiku društvenog licemjerja. Njegov se ironijski ton u spomenutim epizodama može promatrati metanarativno i autobiografski. Funkcionira kao neka vrsta pobune darovitog pojedinca naspram zadane hijerarhije i osrednjosti, ali i kao izraz njegove (autorske) sujete i taštine.
- 13 Na neke je od njih pozornost skrenula književna kritičarka M. Blažević. U tekstu s naslovom »Skladište izbrisanih života«, ona je podsjetila na aktualnost teme, ali i na naslove s kojima Mlakićev roman sadržajno korespondira: »Aktualnost tematike potvrđuje sve veći broj filmskih i književnih djela koja tematiziraju mentalnu demenciju kod žena. Algoritam je 2014. godine objavio roman *O mojoj majci* marokanskog pisca Tahar Ben Jellouna kojim se majka pripovjedača/pisca ispovijeda sinu u dramatičnim smjenama sjećanja i zaborava. Iste je godine objavljen nešto poznatiji roman *Zauvijek Alice* američke neuroznanstvenice Lise Genove, prema kojem je snimljen istoimeni film s Julianne Moore u glavnoj ulozi. Film Michaela Hanekea *Ljubav* iz 2012. godine s Mlakićevim romanom/filmom dodiruje se na elegičnim i sentimentalnim mjestima, u tematsko-motivskom registru te portretima romanesknih junaka.« (Blažević 2018).

može biti koristan Ecoov traktat u kojemu je znameniti književnik i semiotičar pokušao objasniti razloge koji su utjecali na izbor naslova romana te uputiti na koji su način semantička polja pojedinih znakova bila konfigurirana (Eco 2008: 513–542). Eco je predložak, kako je razvidno, Mlakiću mogao poslužiti kao poticaj za razrađivanje vlastite zamisli o načinu literarnog propitivanja fenomena zaborav(ljan)ja, starosti i otuđenosti. Iako u njegovu romanu, za razliku od Ecova, nema neobičnih događaja, likova ili nerazjašnjelih smrti (dapače, sve je očekivano i predvidljivo), zagonetka ipak postoji. Ona se u konačnici svodi na propitivanje smisla čovjekova života, tj. svrhe ljudske patnje i bolesti te uloge umjetnosti u njihovu nadvladavanju.

Promišljanja su o spomenutim pitanjima posredovana neizravno, bez puno filozofiranja, sa stalnim inzistiranjem na pripovjednoj distanci i stvaranju dojma da se događaji odvijaju »sami od sebe«. Takve strategije pojačavaju dojam otuđenosti koja se pojavljuje kao »vjerni pratitelj« obaju parova usamljenih staraca.

Starac Slavko, bar se tako čini, svoju usamljeničku poziciju i nije do kraja osvijestio. Kod drugog je protagonista, profesora–pjesnika Ivana, situacija drugačija. On intenzivno osjeća i promišlja svoju izopćeničku poziciju. A nju je moguće lakše razumjeti u svijetlu asocijacija na još jedan roman na koji se ovaj lik (ne slučajno) referira. Riječ je o već spomenutom ostvarenju njemačkog nobelovca Hermanna Hessea *Stepski vuk*. Glavni lik romana objavljena davne 1927, Harry Haller, može podsjetiti na Mlakićeva profesora. Obojica su intelektualci i osamljenici. Razmišljaju o samoubojstvu, ali i pokušavaju pronaći smisao vlastitog života i izvući se iz krize proizašle iz unutarnjeg rascjepa između njihove ljudske i »vučje« prirode, svjesnog i nesvjesnog dijela osobnosti, tj. nagona i kulture.

Da je tomu tako, potvrđuje (i) znakovit detalj iz trećeg poglavlja druge cjeline (*Kiša*) koji se manje pozornom čitatelju može doimati nemotiviranim, čak i izlišnim. Naime u romanu koji naglašava osjećaj samoće, otuđenosti, socijalne isključenosti i beznada u određenoj mjeri »strši« sekvenca u kojoj aluzije na seksualnost izbijaju u prvi plan. Da podsjetimo, radi se o kratkom prizoru u kojemu je opisan Ivanov odlazak u ljekarnu. Taj se posjet, odnosno nabavka lijekova za bolesnu suprugu kao i kratki, konvencionalni

dijalog između njega i ljekarnice ni po čemu ne doima neočekivanim ni začudnim. Upravo suprotno: nakon što starac zatraži lijekove, ljekarnica usputno dometne da te medikamente stari gospodin sigurno ne uzima za sebe. Ta posve obična konstatacija u Ivanovoj percepciji, združena s prvim dojmom o ljepoti mlade žene te sjećanjem na nelagodu vezanu za prvu kupovinu kondoma, budi niz asocijacija, čak i neku vrstu erosa. On ga momentalno racionalizira podsjećajući samoga sebe kako je pojam (gubitka) erekcije uvijek poistovjećivao s fenomenom (gubitka) pamćenja.

Povezivanje spomenutih pojava na takav način jasno pokazuje postojanje snažne napetosti između: a) nagonskog dijela njegove literarne osobnosti koji bi odgovarao frejdovskom idu i b) njegove nadgradnje, svjesnog dijela — superega, oblikovanog kulturom. Stoga i međusobno prepletanje semantičkih polja ovih pojmova (i to na posve neočekivanom mjestu) otvara novu dimenziju u razumijevanju ključnog pojma romana — bezdana zaborav(ljanj)a.¹⁴

Spomenuta se sekvenca, uz ostalo, pokazuje važnom jer rasvjetljuje narav odnosa između teksta, njegova empirijskog autora i likova o kojima se pripovijeda. O kakvom je tipu relacija riječ, pokazuju piščevi odabiri glavnih i karakterističnih motiva, ali i način njihove formalne artikulacije. Ovaj potonji, kako je razvidno, počiva na apsorpciji različitih medija i njima svojstvenim diskurzivnim strategijama. Takvi se, kombinirani narativni prosedei na polju simboličkih značenja pokazuju izrazito važnima jer, između ostaloga, naznačuju svjetonazorski, intelektualni i umjetnički okvir u kojemu autor romana Josip Mlakić — kroz literaturu — (samo)reflektira o zaborav(ljanj)u, otuđenosti, samoći, starenju i bolesti.

III.2 Filmski medij

Priče je o parovima umirovljenika Mlakić ispričovijedao uvelike se oslanjajući na poetiku filma koja mu je, kao i u nizu drugih romana, bila inspirativna i na razini sadržaja i na razini oblikotvornih stra-

14 C. G. Jung pojam bezdana povezuje uz majčinski arhetip, kako se navodi, uz sliku majke koja voli i užasava: »U fascinantnim ili strašnim snovima bezdan priziva golemo i moćno područje nesvjesnoga; pojavljuje se kao poziv na istraživanje dubina duše, kako bi se ona oslobodila fantoma ili raskinula okove.« (Chevalier i Gheerbrant 1983: 39).

tegija. O visokom stupnju adaptivnosti ovog njegova djela u filmski medij govori činjenica da je na temelju rukopisa prvog dijela romana 2015. snimljen film *Imena višnje*. Na tom je projektu, koji redateljski potpisuje Branko Schmidt, Mlakić surađivao kao scenarist. Kad je pak riječ o izravnim referencama na tzv. sedmu umjetnost, najupadljivija je ona na film *Still Alice*, snimljen prema istoimenoj uspješnici Lise Genove. U njegovu je središtu pedesetogodišnja sveučilišna profesorica Alice Howland koja se, poput Mlakićevih junakinja, suočava s ranim stadijem Alzheimerove bolesti.¹⁵

Reference na film prisutne su, kako je već istaknuto, i na razini oblikotvornih strategija. Mlakić u ovom romanu, kao i u nizu ranije objavljenih, pribjegava modelu linearne naracije koju posreduje ekstradijegetički pripovjedač. On, reklo bi se jezikom filma, okom kamere »snima« situacije i zbivanja u kojima ne sudjeluje, koje se odvijaju neovisno o njemu, po njima svojstvenoj, uzročno–posljedičnoj logici. Pripovjedačevo distancirano kazivanje kojim se sugerira realistično »preslikavanje« puke stvarnosti,¹⁶ kao i izostanak artikuliranijeg oblika empatije koji također pojačava osjećaj otuđenja, doima se kao formalni ekvivalent njegova (ne)zainteresiranog prepuštanja staraca njihovoj (neveseloj i teškoj) sudbini.

Suzdržanost u iskazivanju emocija (žaljenja, sućuti i sl.) ne znači, međutim, da o opisanim pojavama i sudbinama Mlakićev pripovjedač nema jasno artikuliran stav. Upravo suprotno, njegov pogled na stvari jasno dolazi do izražaja u onim, naoko marginalnim dijelovima priče u kojima progovara o širim društvenim okolnostima. U tim sekvencama, sukladno vlastitoj fokalizacijskoj poziciji, on iskazuje neizravne, ali kritički intonirane komentare koji ukazuju na svjetonazorski profil koji je uvelike srodan autorskom.

15 Film *Still Alice* (2014) režirali su Richard Glatzer i Wash Westmoreland. Osvojio je mnoga priznanja i nagrade na filmskim festivalima, uključujući i Zlatni Globus, koji je za glavnu ulogu dobila glumica Julianne Moore.

16 Mlakićevi postupci poigravanja s elementima iskustvenog svijeta te stvaranja privida o tomu da je umjetnost stvarnija od stvarnosti same može u nekim segmentima podsjetiti na poetičke koncepte pisaca kao što su Danilo Kiš ili Mirko Kovač.

III.2.1 Ustroj proznog teksta i ritam naracije

Kao i većina Mlakićevih romana, i ovaj je roman, tj. njegove prozne cjeline, kreiran kao kronološki slijed kraćih narativnih sastavnica koje uvelike podsjećaju na filmsko nizanje scena. Većina poglavlja ima upadljivo pravilnu, trodijelnu strukturu.

Prvi su dijelovi poglavlja obično koncipirani kao svojevrsni uvodi — najčešće ispunjeni pripovjedačevim šturim izvješćima o vremenskim (ne)prilikama. Smjene godišnjih doba stvaraju liniju kronološke sukcesije koja funkcionira kao kohezivni element romaneskne strukture. Opisi krajolika, filmskim jezikom rečeno, funkcioniraju kao scena na kojoj pratimo tijek zbivanja.

Drugi bi se dio poglavlja mogao nazvati središnjim. Obično je rezerviran za »radnju« koja se, za razliku od scenografije, pokazuje statičnijom. Uglavnom je svedena na uhodane, gotovo automatizirane obrasce životnih navika i rituala.¹⁷ Ispijanje kave, poslovi u kući i dvorištu, odnosno šetnje gradićem (u slučaju drugog para) upadljivo se ponavljaju iz dana u dan. Njihova predvidljivost i repetitivnost, osim što stvaraju dojam da se ništa ne mijenja, metonijska je slika obesmišljavanja ljudske sudbine dosadom i izostankom nečeg novog i dinamičnog. Svođenjem njihovih života na marginalije sugerira se efemernost ljudske egzistencije koja ulaskom u fazu tzv. treće životne dobi postaje čekanje smrti, bolest i zaborav.¹⁸

U trećem dijelu poglavlja obično dolazi neka vrsta rezimea. On je najčešće fokusiran na znakovit detalj koji (do)nosi neku vrstu po(r)uke kojom se cjelina zaokružuje.

Iako je svako poglavlje čvrsto strukturirano i stavljeno u logičan, uzročno–posljedični odnos s poglavljem koje mu prethodi ili

17 »Prizori svakodnevice«, napominje D. Mandić, »maestralno su, gotovo dokumentaristički pretočeni u kratke dijaloge i jednostavne opise, a neminovno približavanje kraja života u nizu naizgled banalnih i jednostavnih epizoda iz svakodnevice podignuto je na iznimno visoku emocionalnu i estetsku razinu« (2017).

18 Po tomu se Mlakićevi junaci iz ovog romana ne razlikuju mnogo od većine likova kakve nalazimo i u drugim njegovim djelima. Protagonisti kakve srećemo na stranicama njegove proze često se, kako upozorava Iva Beljan Kovačić, »kreću po pukim fizičkim — gotovo bi se moglo reći mehaničkim — zakonitostima, a ne svrhovito i promišljeno. Takvim ih čini opetovano ponavljanje istih kretnji, vraćanje istim mislima i preokupacijama, a nisu rijetki ni likovi čija je uloga u radnji svedena na mehaničko ponavljanje istih, besmislenih postupaka (primjerice 'Pavlovljevi psi' u *Ljudima koji su sadili drveće*).« (Beljan Kovačić 2016: 13).

dolazi iza njega, dvije priče teku paralelno, bez vidljivijih dodira.¹⁹ Međusobno se »sastaju« sporadično — najčešće preko amblematskog znakovlja koje asocijativno povezuje linije dviju naracija. Način je isticanja znakovitih i za koherenciju priče važnih detalja indikativan. Obično je riječ, filmskim jezikom rečeno, o »krupnim kadrovima« kojima autor podcrtava njihov značaj i ulogu u postizanju većeg stupnja njihove kompaktnosti.

Osim izdvajanja karakterističnog znakovlja, važan je mehanizam strukturiranja teksta i asocijativnost. Ona, kako roman odmiče, postaje dominantan tekstualni *modus operandi*. Općenito se može reći da doprinosi poetizaciji diskursa.

Promjena modela diskurzivnog posredovanja (od proznog u poetski) donekle je analogna procesu gubljenja pamćenja u kojemu logične i razumljive veze među znakovima slabe, stvarajući mjesto njihovu poetskom/asocijativnom sprezanju. Rupe u sjećanju otvaraju lakune u tekstu koji postaje sažetiji, ali i metaforički kompleksniji. Nizovi slika koji čine okvir naracije mogu se dekodirati tek onda kad ih se promatra kao osobit oblik metaforizacije, a to znači i poetizacije životnih iskustava sublimiranih u naoko nepovezanom i »nelogičnom« slijedu jače istaknutih detalja.²⁰

*

Samostalnost i različitost dviju paralelnih priča, kao i naglašen raskorak između dinamike promjena na planu vanjskih, najčešće vremenskih (ne)prilika i »dosade« života dvaju parova, pojačavaju razliku između pripovjednog vremena i vremena o kojemu se pripovijeda. Pripovjedno je vrijeme razmjerno kratko. Ono se tiče neposrednog, moglo bi se reći »sadašnjeg« trenutka.²¹ U slučaju obiju

19 Takav je njihov koncept naveo književnog kritičara Alajbegovića da ustvrdi da se Mlakićeva knjiga sastoji od dva »kratka romana« koji s trećim, završnim dijelom (u kojemu su uvrštene 24 pjesme) »tvore skladno zaokruženu cjelinu« (2017).

20 Učinke takvih strategija na čitatelje M. Blažević (2018) opisuje riječima: »Mlakićevu lirski intoniranom tekstu opire se realističan i autentičan sadržaj, koji autor uspješno pomiruje te se doima, kao u djelima nobelovke Herte Müller, da brutalne scene svakodnevice prate nježne, melankolične note. Na tim se pripovjednim mjestima stvara čitateljska emocija i empatija.«

21 Kao njegov je amblematski znak izdvojen svečani prijelaz u 21. stoljeće. Mile-nijski je doček popraćen slavljeničkom bukom i kakofoničnom larmom koja je

priča ono traje oko dvije godine (njegovo se trajanje da lako rekonstruirati iz informacija o smjenama godišnjih doba). Mlakić ga je sazeo strategijama koje također podsjećaju na postupke filmske montaže: »isjekao« je velik dio radnje, svodeći period od dvije godine na (ne)bitno, tj. na konstantno ponavljajuće radnje. One, združene s asocijativno povezanim amblematskim znakovima Mlakićev tekst čine strukturiranijim i kompaktnijim.

III.2.2 Ritam naracije — 24 slike u sekundi

Brzinu izmjene poglavlja uvjetuje njihova sažetost, ali i naglašene strukturalne i sadržajne analogije između pojedinih motiva. Sukladno općoj atmosferi u romanu, i dinamika je vremena o kojemu se pripovijeda, kako je već rečeno, usporena, bez velikih i dramatičnih događaja i preokreta. S druge strane kratkoća poglavlja utječe na dinamiziranje pripovjednog ritma. Smjena se narativnih sekveneci odvija razmjerno brzo, doprinoseći dojmu linearnog protoka vremena.

Ovako složenu ritmičku konfiguraciju Mlakićeva romana može objasniti još jedan pojam iz svijeta filma — tzv. pravilo 24 slike u sekundi. Riječ je o iluziji koja nastaje prevarom oka i mozga koja nastaje protokom 24 slike u sekundi.²² Zahvaljujući brzom izmjeni slika koje se razlikuju tek u neznatnim pojedinostima, dobiva se iluzija kretanja, a samim tim i prepoznatljiv ritam naracije. On je pak i na kompozicijskoj razini određen semantikom broja 24.²³

iz perspektive usamljenih staraca lišena pozitivnih konotacija. Dapače, ona ih podsjeća na (zvuke) rat(a) koji se u slučaju obaju parova pokazao kao jedan od važnijih događaja koji je usmjerio tijek njihovih sudbina. Kraj se »stoljeća rata« na intimnom, pa i na društvenom planu u romanu pojavljuje kao doslovna, ali i simbolička markacija dviju epoha, dvaju svjetova koji su, iako se nadovezuju na kronološkoj ravni, zapravo međusobno različiti. To se najbolje vidi na primjerima sudbina protagonista romana čiji se »pravi« život, unatoč svim problemima kojih je bilo i u prošlosti, odvijao u punom kapacitetu upravo u 20. stoljeću. U ovom, novom 21. stoljeću ti starci imaju sve manje životnih šansi, sve manje optimističnih perspektiva.

22 Ovakva je frekvencija, tj. učestalost smjene sličica uobičajena kod tzv. standardnih filmova koji se prikazuju na televiziji ili u kinu.

23 Simboliku je spomenutog broja Mlakić iskoristio i u romanu *Kad magle stanu* koji nosi podnaslov »Roman u 24 slike«.

U prvom dijelu romana, *Imena višnje*, koji se sastoji od 28 poglavlja, jasno je naznačeno da u 24. poglavlju završava ciklus dostojanstvenog života dvoje staraca. Onih nekoliko poglavlja koja dolaze iza tog dvadeset četvrtog doimaju se kao otaljavanje, nastavak (nedostojnog) života koji vodi propadanju i smrti. Drugi dio romana, *Kiša*, sastoji se od 24 narativna fragmenta. Oni, kako je istaknuto, uspostavljaju snažnu značenjsku analogiju sa zbirkom pjesama *Bezdan* čija je semantika također određena spomenutim brojem.²⁴

Simbolika broja 24, osim na razini formalne artikulacije, priziva i niz drugih asocijacija među kojima posebno valja istaknuti one koje njegova značenja dovode u kontekst protoka vremena, tj. trajanja životnih ciklusa — što podsjeća na tumačenja nekih dijelova *Biblije*:

(...) oko Božjeg prijestolja bila su »dvadeset i četiri prijestolja na kojima su sjedila dvadeset i četiri starca, odjevena u bijele haljine, sa zlatnim krunama na svojim glavama« (*Otkrivenje*, 4, 4). Likovi 24 starca »simboliziraju vrijeme, ne toliko astronomsko koliko *povijesno vrijeme* ... odjeveni su u bijelo i okrunjeni zlatnim krunama zato što sada, nakon što su sudjelovali u velikoj *povijesnoj borbi za istinu*, zajedno s njom *slave pobjedu*« (H. M. Féret, u tumačenju *Otkrivenja*, str. 107–108). (Chevalier i Gheerbrant 1983: 139; istaknula kurzivom P. M.)

Likovi staraca i *vrijeme* njihovih života, koje se u simboličkom smislu vezuje za broj 24, u romanu na momente zadobivaju i ironijsku dimenziju. Ona utječe na značenjsku konfiguraciju konkretnog kronotopa, tj. povijesnog trenutka i mjesta na kojemu pratimo sudbine umirovljenih staraca. Način na koji ironija (re)definira njihova (očekivana) značenja najbolje se vidi onda kad pripovjedač starce iz prve priče proglašava *pobjednicima*. Njihova se »pobjeda«, kako objašnjava, otkriva u činjenici da su oni »pobijedili« vrijeme, tj. društvene i povijesne okolnosti vrativši se u svoje razrušeno i opustjelo selo. Ironijski je ton komentara ove sekvence dodatno pojačavan kontrastom između tobožnje veličanstvenosti njihove pobjede

24 Umirovljeni profesor Ivan na jednom mjestu u romanu pojašnjava zašto mu je važno da njegova zbirka pjesama ima 24 pjesme. Taj broj, smatra on, označuje svršetak jednog životnog ciklusa. Dvadeset peti pjesma (naknadno napisana i neobjavljena u romanu) za njega je višak jer markira početak neke nove knjige i novog životnog ciklusa.

i sumorne slike opustjelog krajolika i okružja bez ljudi i nade u bolje sutra. Pobjeda tada postaje poraz. Poraz je to, prije svega, poslijeratnog i tranzicijskog društva koje nemoćne i stare ljude ostavlja napuštene i same da preživljavaju neveselu jesen svoga života.

IV.

Obje priče romana Josipa Mlakića *Bezdán* osvojene su oko ključne teze o težini starosti, osamljenosti i zaborav(ljanj)a. Zbog toga se može reći da su one na razini primarnih značenja dirljivo literarno svjedočanstvo o starenju, bolesti, o povremenim i stalnim komunikacijskim šumovima, ali i tišinama, o bolnim raskoracima između sebe i drugih. One su, moglo bi se reći, i priče o potrebi za komunikacijom, za pažnjom drugog čovjeka. U konačnici to je sugestivna slika staračke ljubavi lišene patetike i melodramatskih gesta.

U Mlakićevu se romanu, kako je više puta upozoreno, kontinuirano pojavljuju i međusobno prepleću prazni označitelji, svojevrsni semantički *bezdani* koji pokazuju težinu čovjekove otuđenosti, pa i beznadnosti njegovih pokušaja u nadvladavanju vlastite konačnosti. Lapidarnost izraza kojim je tako složena tema ispričovijedana²⁵ te snažno istaknuta metonimijska veza između podneblja/vremena i ljudskih sudbina, razotkriva i strukturnu logiku Mlakićeva romana kao i značenja koja nosi. U njemu gubitak pamćenja konotira više od puke nemogućnosti memoriranja sadržaja iz prošlosti. On u simboličkom smislu znači gubljenje vitaliteta, identiteta, životnog smisla te u konačnici samu smrt.²⁶

Ako je gubitak pamćenja kraj dostojanstvenog života (doslovno i simbolički), logično se postavlja pitanje: postoji li način da se on na neki način ipak nadvlada, tj. da se unatoč prolaznosti sačuvaju uspomene iz prošlosti i tako o sebi ostavi trajniji trag? Sudeći po

25 Stil je to koji je »lišen svake patetičnosti i pretjerivanja u izrazu«. On, kako ističe D. Mandić, »idealno odgovara tuzi ogoljele jeseni života četvero starih ljudi koji se s pravom osjećaju sami na svijetu« (2017).

26 Ono što ostaje u susretu s ljudskom prolaznošću i smrti jest (re)fokusanje na neke oblike stvaralaštva — prije svega na umjetnost, tj. poeziju: »Razmišljao je o višnjama, iako je proživljavao smrt, o kojoj je sve češće razmišljao. Smrt je neponovljiva, nezamisliva, a kad dođe, razmišljamo o drugim stvarima? O višnjama, o njenim imenima, o tome što jesu i kako to znati?« (Mlakić 2016: 95).

Ivanovu ponašanju, jedina je varijanta umjetnost, odnosno literarna sublimacija.²⁷ Ona podrazumijeva prijelaz iz čvrstih datosti u fluidnost asocijacija koje mogu »pokriti« sve ono što (p)ostaje neuhvatljivo jer neumitno propada. Takva vrsta tekstualne pretvorbe od proznog k poetskom omogućuje razrješenje i na planu unutarnjih napetosti koje se gotovo bez iznimke svode na stalnu »igru proljeća i smrti«,²⁸ erosa i tanatosa. Sublimacija tako postaje model kreativnog preusmjeravanja erosa u umjetnost. Ona također otvara prostor za (o)čuvanje sjećanja kao dragocjene životne supstance.

U takvom obzoru gledano, Mlakićev roman ne nudi samo (distanciranu) snimku problema zaborav(ljanj)a, već i njegovo kreativno i katarzično (raz)rješenje. Ono je suštinski jednostavno, kao i poruka ovog romana: umjetnost, ponajprije lirska poezija, sublimira i čuva mozaik uspomena na sve što je bilo važno — na fotografije, višnje, gejzire, kiše, rijeke i ljubav. U njoj, slikovito rečeno, vriju neki daleki, duboko zapretani, emocionalni gejziri i teku teške, mutne rijeke koje odvajaju zemljopisne prostore koliko i prostore (ne)svjesnog. Umjetnost je, moglo bi se reći, poput vode koja pamti oblik posude u kojoj je bila. Ona je u nekom simboličkom smislu poput »kiše višanja« o kojoj kazuje Mlakićev pripovjedač. Njezin »krvavi sok« natapa (ne)poznatu, pustu zemlju (duha) oživljujući sjećanja koja bezdan osobnog kao i kolektivnog zaborava čine manje fatalnim i strašnim.

27 Pojam sublimacija koristim imajući na umu dva njegova osnovna značenja. Prvo je ono iz fizike u kojem se objašnjava da se spomenutim terminom opisuje proces izravnog prijelaza čvrste tvari u plin. Drugo je iz psihoanalize. Upućuje na nesvjesni obrambeni mehanizam preusmjeravanja instinktivnih, primarnih nagona u društveno prihvatljive. U širem, simboličkom smislu pojam sublimacije značio bi, dakle, nešto oplemeniti, dati mu uzvišenost, idealizirati.

28 Sintagmu preuzimam iz podnaslova znamenitog romana Vladana Desnice *Proljeća Ivana Galeba* koji je, kao i Mlakićev, fokusiran na kontinuirano, literarno promišljanje egzistencijalnih pitanja, ali i uloge umjetnosti u čovjekovu životu.

LITERATURA

- Alajbegović, Božidar. 2017. »Dojmljiva tematizacija starosti i bolesti«, *Kolo* 1. <http://www.matica.hr/kolo/517/dojmljiva-tematizacija-starosti-i-bolesti-26960> (15. 1. 2019).
- Beljan Kovačić, Iva. 2016. »Znakovi u pustoj zemlji: bilješke o pripovjednom opusu Josipa Mlakića«, u: *O pričama i čitanju: književnokritičke bilješke*. Zagreb — Sarajevo: Synopsis.
- Blažević, Magdalena. 2018. »Skladište izbrisanih života«, *Behar* 3. <https://behar.hr/skladiste-izbrisanih-zivota> (15. 1. 2019)
- Chevalier, Jean; Alain Gheerbrant. 1983. *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
- Eco, Umberto. 2008. »Napomene uz *Ime ruže* 1983.«, u: *Ime ruže*, prev. Lia Paić. Zagreb: Izvori. 513–542.
- Gaščić, Denis. 2017. »Roman s poezijom: 'Pišem po intuiciji, nesvjestan motiva'«, *24 sata*, 10. 12. 2017. <https://www.24sata.hr/news/roman-s-poezijom-pisem-po-intuiciji-nesvjestan-motiva-551864> (15. 1. 2019)
- Lujanović, Glorija. 2017. »*Bezdán* Josipa Mlakića: Mučna priča o starosti i bolesti ustvari je nježni poetski uradak«, *Dnevnik.ba*, 23. 2. 2017. <https://www.dnevnik.ba teme/bezdan-josipa-mlakica-mucna-prica-o-starosti-i-bolesti-ustvari-je-njezni-poetski-uradak> (15. 1. 2019.)
- Mandić, Davor. »*Bezdán* Josipa Mlakića: Visoka emocionalna i estetska razina novog autorovog pisma«. *Novi list*, 1. 2. 2017. <http://www.novolist.hr/Kultura/Knjizevnost/Bezdan-Josipa-Mlakica-Visoka-emocionalna-i-estetska-razina-novog-autorovog-pisma> (15. 1. 2019)
- Meić, Perina. 2017. »Filmičnost poetike Josipa Mlakića (na primjeru romana *Mrtve ribe plivaju na leđima*)«, u: *Zbornik radova Multimedijalna stilistika*. Banja Luka: Društvo članova Matice srpske u Republici — Institut za slavistiku Karl Franz u Grazu — Komisija za stilistiku Međunarodnog slavističkog komiteta, 81–97.
- Mlakić, Josip. 2016. *Bezdán*. Zagreb: Fraktura.
- Mlakić, Josip. 2004. *Oči androida*. Široki brijeg: Hercegtisak.
- Pogačnik, Jagna. 2017. »Čitajte romane o ljubavi, obitelji, razumijevanju i poniznosti«. *HRT magazin*, 24. 1. 2017. <https://magazin.hrt.hr/371129/citajte-romane-o-ljubavi-obitelji-razumijevanju-i-poniznosti> (15. 1. 2019)
- Primorac, Strahimir. 2017. »Majstor minimalističke estetike«. *Vijenac* 601. <http://www.matica.hr/vijenac/601/majstor-minimalisticke-estetike-26532> (15. 1. 2019)

Josip Mlakić's literary sublimation: notes about novel *Bezdan*

Summary

The paper deals with Josip Mlakić's novel *Bezdan*. Central to the novel is the story of two retired couples facing the same problem — the disease of forgetfulness, the Alzheimer's. The couples of different social status live their lonely lives in retirement reduced to common life patterns and rituals. Their alienation is multiple, most obviously manifested in the inability to establish quality communication with the closest. The novel is based on the idea of metaphor which transforms our experience with words and their meanings. The play of empty markers is opened to semiotic processes in which the constant interplay between memory and forgetfulness, conscious and unconscious proves the most effective. The author tells the story of two couples relying mostly on the poetics of the film that inspired him at all levels of the text. The first part of the novel was used as a script for the film titled *The Names of the Cherry*.

Keywords: Josip Mlakić, *Bezdan*, Alzheimer's disease, sublimation

Posle ljubavi

PREDRAG MIRČETIĆ

(Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu)

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 30. 1. 2019.

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789531758642.5>

Sažetak

U radu se analizira motiv ljubavi u pripovetki Borisava Stankovića *Uvela ruža* iz tri ugla. U prvom delu analizira se odnos ljubavi i seksa budući da je ljubav predočena prvenstveno kao eros kroz slike tela i požude. U drugom delu se analizira odnos ljubavi i društva jer su stалеške razlike predstavljene kao prepreka na putu ostvarenja ljubavi. U poslednjem delu ispituje se odnos ljubavi i braka, a pre svega položaj žene u okviru patrijahalnog morala i pokazuje zašto je ideal romantične ljubavi nemoguć u stvarnosti.

Ključne reči: Borisav Stanković, *Uvela ruža*, ljubav, Erih From, Erik Bern

Prvo pitanje koje se mora postaviti jeste o kakvoj vrsti ljubavi piše Borisav Stanković budući da beskrajno promenljiv skup pojava »jedino Evropa«, kako to primećuje De Ružmon, označava »jednim i istim izrazom — ljubav« (De Rougemont 1985: 13).¹ Raznolike fenomene ljubavi dobro opisuju termini, nasleđeni iz grčkog jezika — eros, filija i agape — a koji se odnose na ono što bi se danas imenovalo kao partnerska ljubav, potom prijateljstvo i, na posletku, ljubav prema ljudima, hrišćanski rečeno, milosrđe.² *Za eros, philos i agape*

- 1 Da ljubav predstavlja, prema rečima Miodraga Pavlovića, »jednu od najvećih zabuna koju jezici poznaju« (1982: 205), može se pokazati na primeru prevodenja sintagme *volim te* na italijanski jezik. *Ti amo (amo te)* može se uputiti samo partnerki/partneru; ko hoće da kaže svojim roditeljima, deci ili prijateljima da ih voli, mora upotrebiti izraz *ti voglio bene* koji doslovno znači *želim ti dobro*.
- 2 Grčkih termina koji se odnose na fenomen ljubavi, naravno, mnogo je više. Pozivajući se na knjigu *Ljubav u Grčkoj* Robera Flasluljea, De Ružmon kaže da su Grci razlikovali četiri vrste *philia: physikè* (prirodna ili roditeljska ljubav), *xénikè* (gostoprinstvo), *hétairikè* (»pravo« prijateljstvo) i *erotikè* (ljubav za-

Bern koristi sledeće engleske reči: »desire, friendship and affection« (Berne 1973: 129), koje su na *naš* jezik prevedene kao »želja, prijateljstvo i naklonost« (Bern 1970: 110). O raznovrsnim pojavama ljubavi piše i Erih From (Fromm 1980: 44–73): pored bratske ljubavi (odgovara terminu *agape*), majčinske i erotske, on piše i o ljubavi prema sebi i ljubavi prema bogu. Iz svega navedenog jasno je da ljubav nije jednoznačan termin,³ te da se prvo mora precizirati o kakvoj vrsti ljubavi piše Stanković.

To, naravno, nije neka velika tajna. Jovan Dučić (1980: 7) kaže da je delo Borisava Stankovića »velika trubadurska knjiga«, da on kao »istinsk[i] pesnik [...] ljubavi i vitez [...] srca« i ne piše ni o čemu drugom nego o »ludil[u] srca i obešću krvi«. Dučić (*ibid.*: 7–8) jasno određuje da Stankovićevo pisanje o ljubavi predstavlja pisanje o isključivo erotskoj, seksualnoj ljubavi — »čovек i žena« su »jedini problemi [njegovog] svemira«, ljubav je predstavljena kao »jedina njihova sudbina i misija« — i naglašava da je njihova ljubav izdvojena »u svojoj brutalnoj čistoti i neprerađivanoj svežini: u strasti fizičkoj«.⁴

ljubljenih), te da su pored filije i erosa raspolagali i sledećim rečima: *eunoia* (odanost), *agapè* (nekoristoljubiva naklonost), *storgè* (nežnost), *pathos* (plotska ljubav), *charis* (ljubav iz zahvalnosti) i *mania* (neobuzdana strast) (Rougemont 1985: 13–14).

- 3 Upporediti samo nevolje sa prevodom reči *agape*: »milosrđe«, *affection*, »naklonost« i »bratska ljubav«.
- 4 Pored ljubavi, kao drugu važnu tematsku komponentu Stankovićeovog dela Dučić (1980: 20) izdvaja »žal za mladost«; on kaže da je Stanković »prvi uneo u našu književnost [...] jedno novo osećanje« i da niko kao on »nije islikao [...] dramu prve mladosti [...] sa više vatre«, »sa više smisla«, »sa više pameti«. I Dučićev imenjak Deretić (1987: 224) kao dve najvažnije teme Stankovićeovog opusa izdvaja eros, »čuln[u] opsesij[u] ženskom lepotom« i »tug[u] za prohujalom mladošću«. Svi koji su pisali o Stankovićevim delima saglasni su u pogledu piščeve tematske žiže. U *Istoriji nove srpske književnosti* Jovan Skerlić piše da na Stankovićevoj »poetičnoj liri nema mnogo žica« jer »svodi svet i ljude« na »ljubavničke i ljubavnice, sevdalije i bolnike od ljubavi« (1997: 400–401); za *Koštanu* (1964: 176) kaže da je »bolna nostalgija ljubavi, samrtna pesma mladosti koja u grob silazi«, a povodom *Nečiste krvi* (1964: 189) piše da je Borina poezija »čulna, vrela, emotivna«. Milan Kašanin (2004: 184–185) povodom zbirke *Stari dani* ističe da je Stanković »otkrio nešto večno: borbu strasti u čoveku i borbu ljudi oko nje«, da je u *Koštanu* predstavio ljude »što pate od ljubavnog 'derta' i teške 'žalbe za mladost'«, i tvrdi da je on »pronalazač najskrivenijih i najdubljih kutova erotike«, »pesnik ljubavi, samo ljubavi«, čijim umetničkim Olimpom vlada

Određenje erotske, seksualne ili partnerske ljubavi, međutim, kao čisto telesne, fizičke strasti, kako to kaže Dučić, iako u osnovi tačno za Stankovića,⁵ daleko od toga da je neproblematično. Naime, ljubav i eros (kao nagon, strast, želja, žudnja...) mogu se suprotstaviti, a čemu *nas* je naučila, između ostalog, i istorija književnosti. Trubudari, na koje se poziva Dučić, dali su potpuno drugačiju lekciju od Stankovića, lekciju da se gospa može i mora voleti platonski, dakle bez realizacije želje. Za razliku od trubadura i truvera, kurtizane iz francuskog romana XIX veka poput dame s kamelijama »volele« su bez ljubavi, sa obaveznim melodramskim obrtom na kraju koji podrazumeva susret sa pravom ljubavlju sa kojom prvi i poslednji put u životu zaista vode ljubav. Drugim rečima, može se voleti erotski bez seksa, kao što se može voditi ljubav bez ljubavi.⁶ Ili, kako to Erih From kaže, »većina ljudi seksualnu želju poistovećuje s idejom ljubavi« pa misle da se »međusobno vole, ako se žele fizički« (Fromm 1980: 50), i dodaje da ljubav može pobuditi seks, ali da želja za seksualnim sjedinjem ne mora probuditi ljubav.

Kakav je odnos ljubavi i seksa, liči na pitanje šta je starije: kokoška ili jaje. Ne mora se biti cinik ili Sigmund Frojd, na koga upozorava From, pa ljubav shvatiti kao sublimaciju seksualnog nagona. Odnos se može postaviti i drugačije, kao što je to uradio sam From, pa u erosu videti manifestaciju ljubavi.⁷ Možda problem odnosa

samo jedan bog, Eros. Prema Dragoljubu Vlatkoviću (1964: 21), postoji »jedna osobina književnog stvaralaštva« kojom se Stanković »odvaja«, čak »uzdiže« od drugih pisaca, a to je »slikanje ljubavi i psihološko osvetljavanje likova«, a Vladeta Jerotić (1997: 125) ističe da »ne postoji neko Borino delo koje nije prožeto istinskim *manicos éros*, pomamnom žudnjom [...] koja se nikada ne ostvaruje«.

- 5 Vlatković ističe da za razliku od drugih pisaca koji ljubav slikaju idealistički i romantičarski, Stanković ume »pesnički da naslika ono što je 'neviteško' u ljudskom srcu«, te da je on pesnik »ne idealističke, platonске ljubavi, već nagonске, erotične ljubavi« (1964: 4). A Kašanin ide korak dalje i pita se: »Da li se uopšte može nazvati ljubavlju, ta strast od koje pate i za koju žive [njegove] ličnosti«, jer ona nije vodnjikava kao kod romantičara niti brutalna kao kod Zole i Mopasana, te je određuje kao pesmu »tela, a ne unisono ploti i duše« (2004: 185–186).
- 6 Videti, na primer, razliku između erotizma tela i erotizma srca o kojoj piše Žorž Bataj (2009: 16–20).
- 7 »Ranije sam govorio [o] Freudovoj grešci što je u ljubavi vidio isključivo izraz — ili sublimaciju — seksualnog instinkta umjesto da shvati da je seksualna želja samo jedna manifestacija potrebe za ljubavlju i sjedinjenjem« (Fromm 1980: 36). From priznaje Frojdu što je »poduzeo prvi korak prema otkriću značenja

erosa i ljubavi u okviru partnerske ljubavi treba prihvatiti kao takav, dakle, kao problem, složen i nerešen, i koji treba rešavati od slučaja do slučaja — od knjige do knjige ili od osobe do osobe. Slučaj *Uvele ruže* i, kako je tu predložen, odnos ljubavi i erosa, ali i ljubavi i društva i ljubavi i braka, analiziraće se prvenstveno uz pomoć pogleda Bernovog *Seksa u ljubavi* i Fromovog *Umeća ljubavi*.

Ono što fascinira u Stankovićevom delu jeste dubina uvida u ono erotsko,⁸ kao i način na koji uspeva da ga predstavi, a kao primer se može navesti opis Koljinog stanja pred zakazan susret sa Stanom:

Topih se i nestajah. Bejah lud... [...] Uhvati me strah. Strah neopisan i neiskazan, strah od nečega što se u meni buđaše i svega me poražavaše... (Stanković 1980: 55)

Da bih pojasnio šta podrazumevam pod dubinom uvida, poslužiću se novijom terminologijom iz savremenih rasprava o erosu koji se danas i ne zove eros već seksualna orijentacija.⁹

Pozivajući se na *The Complete Dictionary of Sexology* iz 1995. godine i članak Frankovskog »Sexual Orientation and Adolescents«, Aleksandar Štulhofer (2004: 8) kaže da se seksualna orijentacija obično definiše kao »obrazac emotivne i seksualne privlačnosti prema osobama određenog spola«. Ako bi se ova definicija primenila na erotsku ljubav, to bi značilo da u partnerskom odnosu, osim erotске privlačnosti, moraju biti uključene i emocije, pri čemu se mora imati na umu da ta emocija ne mora nužno biti ljubav. Erih From, na primer, eksplicitno kaže da se »seksualna želja lako spaja

interpersonalnih strasti«, ali mu zamera što seksualni instinkt tumači isključivo fiziološki, čime »paradoksalno zanemaruje psiho–biološki aspekt seksualnosti« (*ibid.*).

- 8 Postoji čitav niz radova posvećenih fenomenu erotskog u Stankovićevom stvaralaštvu. Tekstovi Zorana Gluščevića i Vladete Jerotića, utemeljeni na psihoanalitičkom pristupu književnosti, predstavljali bi neku vrstu opšteg pogleda na problematiku. Većina ostalih tekstova (autorki kao što su Marija Grujić, Aleksandra Ugrenović, Nataša Ivković, Sandra Maksimović, Sunčica Stojanović, Ana Kohanovska i dr.) posvećena je tumačenju romana *Nečista krv*, a u njima se problemu erosa i njemu srodnim fenomenima pristupilo sa različitih (savremenih) teorijskih pozicija.
- 9 Upporediti sa: »Eros, koji je za Starodrevne bio bog, postao je problem za Ovvremene« (Rougemont 1985: 11).

sa svakom emocijom«, te da je ljubav »samo jedna« od njih (Fromm 1980: 51). Osim toga, za razliku od uobičajenog shvatanja ljubavi kao osećanja,¹⁰ From (*ibid.*: 28–31) ljubav određuje kao umeće koje u sebe uključuje četiri komponente: brigu, odgovornost, poštovanje i poznavanje. Imajući ovo u vidu može se postaviti pitanje da li je Kolja uopšte voleo Stanu ili ju je želeo samo fizički, telesno. Drugim rečima, da li je Koljina ljubav *erotikè*, *pothos* ili *mania*?

Štulhofer kaže da seksualna orijentacija podrazumeva tri domena: ponašanje, privlačnost i fantazije, te identitet. Ovakvo određenje erosa veoma je važno budući da se time izbegava njegova redukcija isključivo na sam čin (akciju, delanje), te da ovo šire shvatanje domena erotskog može biti od posebne koristi za tumačenje i razumevanje Stankovićeve pripovetke i predstava erosa iznetih u njoj. Štulhofer (2004: 19–20) ističe da je zbog nejasnog razlikovanja »psihičkih (privlačnost, seksualna želja i fantazije) i fizičkih komponenti« u Kinsijevoj skali,¹¹ napravljena nova tablica orijentacije, Klajnova iz 1985. godine, koja spaja »tri dimenzije: (a) sedam aspekata SOR, (b) dvije vremenske 'zone' i dimenziju idealnog, te (c) Kinseyevu skalu preferiranja određenog spola«. ¹² Pokušaću da Stankovićeve predstave erosa analiziram putem prvih pet aspekata orijentacije (seksualna privlačnost, seksualno ponašanje, seksualne fantazije, emocionalne preferencije, društvene preferencije)¹³ kroz dve vremenske dimenzije koje su prisutne u samoj priči: prošlost koju Kolja opisuje i »sadašnjost«, trenutak iz koga Kolja piše, kako bi se, između ostalog, i dokazala tvrdnja o dubini piščevog uvida u fenomen erotskog.

10 Na primer, Milivojević (2007: 620) ljubav definiše kao »prijatno osećanje koje subjekt oseća prema onom objektu« koji doživljava »izuzetno vrednim i ko[ga] smatra sastavnim delom svog intimnog sveta«.

11 Kinsijeva skala, prvi put objavljena 1948. godine, koristi se za brojevno označavanje seksualne orijentacije kod ljudi.

12 Aspekti seksualne orijentacije su: seksualna privlačnost, seksualno ponašanje, seksualne fantazije, emocionalne preferencije, društvene preferencije, seksualni identitet i životni stil, a vremenske zone su prošlost i trenutno (»sadašnjost«).

13 Na sličan način, ali sa drugačijim kategorijama romanu *Nečista krv* pristupio je Goran Maksimović (2011: 59–71). Ispravno ističući da su »određena neizbežna pojednostavljanja [...] karakteristična za svaku tipologiju«, Maksimović (2011: 61) razvrstava »umjetničke slike doživljava erotskog« u četiri dominantna vida: psihološki, senzualni, karnevalski i obredni.

Pripovetka i počinje erotskom fantazijom glavnog junaka (Stanković 1980: 35):

Opet sam te snevao! Kako želim što san ode te i ti sa njim. Kako bih voleo da to ne beše samo san, san i ništa više.

Priča je natopljena pasusima kojima se predstavljaju Koljine maštarije i snovi ispunjeni žudnjom i strašću prema Stani. Na primer, u sceni kada se na raspustu dosađuje kod kuće čitajući Mopasana (*ibid.*: 53):

Upila mi se beše ti u pamet. Tvoja jedra, puna, raskošna snaga srce mi je kidala. [...] I stvarah te, grljah, celivah tvoje rujne usne i opijah se od mirisa tvoje kose.

Ili kada iščekuje Stanin dolazak na njihov prvi ljubavni sastanak (*ibid.*: 55):

Unapred sam rešio kako će biti. Kako ću da te metnem u krilo, raskopčam ti jelek, i, uviv moje lice tvojom kosom, zagnjurim ga u tvoja bujna, topla nedra, i osećam dodir tvoje meke, nežne, tople kože i sišem, sišem...

Ono što se može zaključiti na osnovu uvida u celinu teksta jeste da kod Koste postoji nešto što bih nazvao kontinuitet želje, budući da se na planu seksualnih fantazija kod protagoniste (prošlost) u »sadašnjosti« (pripovedač) nije ništa promenilo.

Više je nego jasno da Kostu Stana prvenstveno privlači seksualno budući da ono što čitaoci prvo saznaju o njoj, ili preciznije rečeno, o njegovom viđenju Stane, jeste njen fizički izgled (*ibid.*: 36):

A ti beše uvek, od sviju komšijskih devojčica najbolje i najlepše obučena. [...] Kakva li beše tada! U šalvaricama, kratkom, tesnom mintanu sa širokim rukavima, opasana bošćicom, u lakim papučicama i povezane glave, išaše ti. A hod ti beše brz, lak.

Kolja, naravno, primećuje na njoj dok prelazi potok i nešto mnogo važnije od odela, njene »ručice« podignute »u vis«, oborene »plave, velike oči«, »uska nedra i još tanji pas«, »rumenilo« na obrazima i »bujne [...] kovrčaste kosice« (*ibid.*: 37), dakle njenu putenost i telesnu lepotu. Kao i sa fantazijama, tako je i sa erotskom privlač-

nošću — pripovetka je prepuna opisa njegove žudnje i strasti poput ovog (*ibid.*: 46):

Iz cele tebe izbijala je toplina, mekota i neki čudan, opojan miris, koji nikad u životu više ne osetih.

A posle Staninog preobražaja koji nastane kada je Kosta prvi put dodirne, on je i dalje prvenstveno gleda telesnim očima (*ibid.*: 47):

Sam ti hod postade oprezniji i mekši. Ugibanje tvoje zaobljene snage postade toplije i strasnije; lice izrazitije, usnice ti dođoše rumenije a pri krajevima tamnije i oštrije.¹⁴

Kada je o emocionalnim preferencijama reč, one su u početku predstavljene kao dečije i nevine — dok su majke glavnih junaka na groblju, oni izlaze iz kuće »držeci se za ruku, smejući se« da [ih] »sunce greje« i »zapljuskuje svežina i miris zelenila« (*ibid.*: 43). Kasnije, kako junaci odrastaju, i njihove emotivne reakcije postaju, naravno, složenije i zrelije. Kao najsnažniji argument da Koljina ljubav prema Stani nije samo putena i nagoniska, da je ipak došlo do kakvog–takvog poklapanja erosa i ljubavi, može se navesti upravo kontinuiranost emocionalne preferencije. Osećanja iz prošlosti su kod njega preživela, traju i »sada«, u trenutku pisanja, a što se može videti prvenstveno u apelativnim retoričkim pitanjima poput ovih:¹⁵ »Kako da te ne pamtim kad dolazaše k nama?« (*ibid.*: 36), ili: »Je li da je ovako bilo?« (*ibid.*: 43).

Za razliku od Koste, kod Stane je nastala promena na planu emotivnih preferencija. Ako se o njenim fantazijama i erotskoj privlačnosti gotovo uopšte ne daju podaci budući da je priča pisana u prvom licu u formi dnevnika, njena emocionalna usmerenost prema Kolji više je nego jasno predočena. Ona je predstavljena dvostruko, posredno ili putem iskaza drugih likova: »I svi su govorili da ti mene čekaš. Neki su me čak i pitali. [...] 'Ama, ona, Boga ti, baš tebe i nikoga, a?'« (*ibid.*: 51), ili putem doživljaja samog protagoniste: »Znao sam ja: da neću naći vernije, istrajnije i ropskije ljubavi

14 Kao primer se može navesti i scena u kojoj Stana okopava luk: prvo što Kolja primeti na njoj jeste »mali deo belih [...] nedara« (Stanković 1980: 53).

15 O apelativnim formama pripovedanja u Stankovićevim pripovetkama videti: Milosavljević Milić 2011.

od tvoje; znao sam, da bi me negovala i čuvala k'o očnji vid... Znao sam ja sve to, pa ipak...« (*ibid.*: 48), i neposredno, direktnim opisom njenog stanja poput scene kada joj zakazuje prvi susret: »Gledaše me pogledom kojim htjede u dno moje duše da prodreš« (*ibid.*: 54), ili na samom sastanku: »ljubljaše mi ruku kvaseći je suzama« (*ibid.*: 55). Međutim, kada posle dve godine braka sa Nikolom prvi put ugleda svoju ljubav iz detinjstva i mladosti, jasno je da su se Stanine emocije preobrazile. Iako se u uzviku »Ti?« koji ispušta »i prestrašeno, i bolno, i očajno« mogu nazreti tragovi nekadašnje emocije, u nastavku rečenice ona zauzima distancu budući da se Kolji obraća sa »gospodine«, a glas joj zvuči kao »nov, stran, ponizan, učmao i beživotan« (*ibid.*: 64). Na samom kraju priče njeno lice »tamno, bledo, suvo« ne pokazuje »baš nikakav osećaj« (*ibid.*: 71) jer je njena ljubav, kao i ona sama, uvela.

Budući da će o petom aspektu seksualne orijentacije, društvenim preferencijama, biti više reči kada se bude govorilo o ljubavi u kontekstu društva, treba reći nešto i o erotskom ponašanju likova. Ono je isprva predstavljeno kao detinjasta i nevinna igra u kojoj se Stana i Kolja, kao što inače deca oponašaju odrasle, pretvaraju da su muž i žena.¹⁶ Kasnije, kada joj Kosta prvi put jasno pokaže strast fizičkim dodirorom: »A plamen mi obuže blede i suve obraze. Pružih ruku, obvih je oko tvog pasa, ti se ugnu i slatko nasmeja« (*ibid.*: 46), Stana sazreva: »I od tada se ti preobrazi. Sam ti hod postade oprezniji i mekši« (*ibid.*: 47), a njihov odnos postaje manje nevin. Ponašanje glavnih junaka doživljava svoju kulminaciju u sceni prvog ljubavnog susreta, a što upotpunjuju opisi potonjih Kostinih noćnih pohoda i krađa poljubaca sa Staninih usnulih usana.

Budući da kod Kolje seksualne fantazije, privlačnost i ponašanje imaju više udela od emotivnih preferencija, moglo bi se zaključiti da je njegova ljubav prema Stani prvenstveno telesna i da bi se pre mogla shvatiti kao *pothos* nego kao *erotikè*. Sa druge strane, zbog kontinuiteta želje, ali i osećanja, može se govoriti o postojanosti njegove ljubavi prema Stani, te da njegovu ljubav ipak treba tumačiti kao *erotikè*. Kada je o Stani reč, budući da je njena ljubav prema Kosti predstavljena jedino putem osećanja i postupaka, od

16 Dok hrani Kolju, Stana mu upućuje sledeće reči (Stanković 1980: 43): »Mužu žena treba najbolje da da... Ona može i posle, šta ostane od njega, da jede.«

samog početka je jasno da je u pitanju čista *erotikè*, a što je posebno zanimljivo ako se ima na umu da od njene ljubavi na kraju priče ne ostaje ništa.

Postoji, međutim, detalj u pripovetki koji baca drugačije svetlo na prirodu Kostine ljubavi, pa se na pitanje da li je Koljina ljubav *erotikè*, *pothos* ili *mania*, može i drugačije odgovoriti. Da bi se došlo do kakvog-takvog odgovora mora se imati na umu ono što Erik Bern piše o funkciji erosa. Ljudi kao pojedinci mogu živeti bez seksa, ali da bi opstali kao živa bića, kao vrsta, oni se moraju razmnožavati. Međutim, svrha erotskog čina kod ljudi, ističe Bern (1970: 35, 37), ne predstavlja samo »sredstvo opstanka« budući da su ljudi načinili »ogroman skok razdvajanjem seksualnih slasti od njihove biološke svrhe«, te da oni predstavljaju jedini oblik života koji može po volji da upražnjava seks bez razmnožavanja, ali i »razmnožavanje bez seksa«. ¹⁷ Ako biološki imperativ kopulacije nisu samo deca, »opstanak naše vrste«, već i »orgazam«, zadovoljstvo (*ibid.*: 40, 41), ne postoji nijedan razlog da se priroda Kostine ljubavi ne prihvati bez ikakve osude kao čisto čulna.

Kada Bern (*ibid.*: 9) stav prema »seksu kao nečemu prljavom da prljavije ne može biti« naziva desničarskim, čini se da se na osnovu takve premise može prihvatiti i Kostina ljubav kao čist *pothos*, te da se svakako treba suprotstaviti onome što Bern naziva desničarskom pozicijom, onom pozicijom koja osuđuje zadovoljstvo kao takvo, mada bi i se sam autor zbog nekih stavova iznetih u svojim knjigama, ako bi se merilo vrednostima savremenog doba, mogao smatrati desničarem. Problem, dakle, nije u Kostinom erosu koji teži zadovoljstvu, problem je u nečemu drugome.

Bern (*ibid.*: 44) smatra da se sam čin može smatrati »ispravnim ili kvarnim«, a pod kvarnim autor podrazumeva situaciju u koju se

17 Ista zapažanja iznose i drugi autori koji su svoje pisanje posvetili dvostrukoj funkciji erosa. Na primer, Žorž Bataj (2009: 13) piše da je »erotizam [...] samo jedan [...] poseban oblik [...] polnog razmnožavanja«, te da su »samo ljudi svoju polnu aktivnost učinili erotskom« u smislu da ona predstavlja »psihološko traganje nezavisno od prirodnog cilja — razmnožavanja i staranja o deci«. Oktavio Pas (1982: 60) razdvaja erotizam od seksualnosti na sledeći način: »Seksualnost je bezlična; erotizam je osoben.« I dok on u seksualnosti prepoznaje jednostavan i bezličan čin čiji je cilj produženje vrste, on u erotizmu prepoznaje društvenu kontrolu zadovoljstva (*ibid.*: 61): »Erotizam je samo oblik kontrole društva nad instinktom.«

neko upušta a da nije svestan toga u šta se upušta ili posledica samog čina. Kolja u izvesnom trenutku, može se slobodno reći, ispada kvaran spram Stane, a što junak i sam priznaje (Stanković 1980: 45):

Da, bili smo samo deca. Ali ne! Samo si ti bila dete a ne i ja. Ja sam već bio zreo. No ti beše pravo dete. Nikad neću zaboraviti ona naša milovanja kojima si se ti podavala bezazleno.¹⁸

Prema Bernu (1970: 110):

Seksualna ljubav, samim tim što je seksualna, kipti od požude, [...] a time što je ljubav, izdvaja se onim čime se prava ljubav razlikuje od svih ostalih odnosa — da *dobrobit i sreću druge osobe stavlja ispred svoje*.¹⁹ Ljubav je najpotpuniji i najplementiji od svih odnosa, jer sadrži najbolje [...]: poštovanje, obožavanje, [eros], eleganciju i magnetizam.

Ako je Bern u pravu da prava ljubav podrazumeva da se dobrobit i sreća druge osobe stave ispred svoje, onda se može zaključiti da je Stana zaista volela Kolju, a da je Kolja ili nije voleo ili nije imao snage da realizuje svoju ljubav, između ostalog i zbog onoga što je Štulhofer odredio kao aspekt društvene preferencije.

Naravno, ne treba zaboraviti da je *Uvela ruža* umetnička pripovetka i da Stanković do uvida u erotsko ne dolazi putem pojmova (psihologije) i terminologije savremenih pristupa fenomenu seksualnosti, već da predstavu erotskog postiže specifičnom književnom formom, upotrebom određenog narativnog postupka, te osobenim stilom.

Fenomen erotskog raslojen je u ovom radu na privlačnost, ponašanje, fanatazije, emocionalne preferencije i društvene preferencije kroz dve vremenske dimenzije, sadašnjost i prošlost. Ako pođem od distinkcije da ponašanje i društvene preferencije spadaju u domen objektivnog, onoga što je svima ili većini (likova) podjednako dostupno i opažljivo, a privlačnost i fantazije u domen subjektivnog, Stanković distinkciju između objektivnog/javnog i privatnog/

18 Uporediti sa (Stanković 1980: 58): »Govorio sam sebi i ubeđivao da ovo nije lepo i časno od mene. [...] Jer ti odbijaš prosiocice radi mene. Čekaš me. Podaješ mi se. Veruješ mi kao svecu i sva se sjaš od sreće.«

19 Uporediti sa Bernovim stavom (1970: 15, 23) da izraz »vođenje ljubavi [...] obećava i nešto trajnije od samog čina« i da podrazumeva i »obostrani pristanak« i »obostran[u] želj[u] da se doprinese većem uživanju onog drugog«.

subjektivnog sugerije već podnaslovom pripovetke koji glasi »iz dnevnika«. Iako čitalac čita dnevnik, čime stiže uvid u najskrovitije tajne Kolje, glavnog junaka–pripovedača, u pripovetki je dat i čitav niz objektivnih okolnosti, propušten, naravno, kroz specifičnu tačku gledišta samog Kolje.²⁰

Sa druge strane, forma dnevnika omogućuje Stankoviću da predstavi i dva Koljina ja, Kolju autora ili pripovedača koji piše o Kolji junaku. Specifična književna forma dnevnika, koja sobom nosi i specifičnu tačku gledišta, omogućuje da se mešanjem glasa junaka sa glasom pripovedača istaknu i dve vremenske dimezije erotskog — »sadašnjost«, u kojoj glavni junak Kolja piše intimnu pripovest, i prošlost (neostvarenu ljubav sa Stanom), ono o čemu junak piše, te da predstavi (dis)kontinuitet želje i emocije glavnih likova, Kolje i Stane, odnosno promenljivu prirodu erosa.

Formu dnevnika, međutim, Stanković nadograđuje time što Kolja svoj dnevnik piše u obliku apelativne forme pripovedanja ili TI–naracije. Zanimljivo je to što pisac kroz lik pripovedača u *Uve- loj ruži*, obraćajući se *drugom*, približava naraciju dijalogu, a da »do pravog dijaloga« zapravo »ne dolazi [...] jer nema neposrednih povratnih replika« (Milosavljević Milić 2011: 303) *drugog* — Stane. Kao glavne stilske figure u TI–pripovedanju u Stankovićevom opusu, Snežana Milosavljević Milić izdvaja apostrofu i retoričko pitanje (304), a kao primeri iz *Uvele ruže* mogu se navesti prva rečenica kojom počinje pripovetka (Stanković 1980: 35): »Opet sam te snevao«, koja direktno, bez okolišanja uvodi publiku u radnju, odnosno već pomenuto retoričko pitanje (36): »Kako da te ne pamtim kad dolazhaše k nama?«

20 Na primer, objektivnu deskripciju s početka pripovetke — »Da, *sladi je san, san detinjstva i mladosti; san* stare, pocrnele i čadu ispunjene kuće sa velikom baštom ograđenom tarabama i punom cveća, starih šimširova, ispućanih stabala od krušaka i kajšija, s gustim, gustim džbunovima i grmljem; *san* potoka što pored kuće teče sa visokim topolama, mladim vrbama, brestovima i mekom, uvek vlažnom travom. Pa *san* toplih noći kad vetar duše i lišće kreće, kad mesec sija a iz obasjane daljine dopire zvon od kleptuša i tiha, monotona pesma pastira u 'dućuk'; *san* tamnih večeri, razvalina od zidova, turskih konaka, džamija, opalih streja sa slepim miševima, vešticama, vampirima i 'sajbijama'... *san mladosti i sreće!*« (Stanković 1980: 35, istakao P. M.) — narušava anafora »san«, reč semantički značajna za pripovest u celini i Koljina tačka gledišta koja uokviruje početak i kraj opisa (»sladi je san«, »san mladosti i sreće«).

Analizirajući narativni, retorički i komunikativni potencijal apelativne forme u Stankovićevim pripovetkama, i imajući na umu da *drugi* kome se pisac obraća može biti adresat, narater ili apostrofirani čitalac, Milosavljević Milić (2011: 308) primećuje da *Uvela ruža* prema tipu pripovedača spada u pripovest prvog lica, a prema tipu naratera u pripovest unutrašnjeg naratera. U *Uveloj ruži* »[i]dentitet naratera« je u odnosu na ostale Stankovićeve pripovetke »značajno promenjen« jer se umesto »spoljašnjeg naratera« javlja »unutrašnji narater«, »lik koji pripada svetu narativne fikcije« (307), Stana. Zbog toga se apelativni narativ u konkretnom slučaju može čitati, kako to primećuje Milosavljević Milić (307), i kao »metafora želje za izgubljenom bliskošću«. Drugim rečima, putem samog književnog oblika (dnevnika) i narativnog postupka (apelativne forme) Stanković postiže dubinu predstave o erotskom: introspekcija i monološki ispovedni ton kao eksplicitne žanrovske odrednice dnevnika, omogućuju uverljivo predstavljanje, na primer, fantazija (snova, maštarija), dok TI–naracija »koja u celini oblikuje narativ ove pripovetke« (*ibid.*: 307) i koja maskira monološki ispovedni ton, omogućuje uverljivo predstavljanje, na primer, ponašanja likova.

Kada je o stilu reč, opšte mesto u kritičkim radovima o Borisavu Stankoviću jesu zamerke na račun piščeve nepismenosti, sintakse i stila. Novica Petković (1988: 46–47, 75) naveo je sledeće primere saglasja kritičara po ovom pitanju: Stankovićeva »sintaksa je nesigurna, opšta pismenost nedovoljna« (Jovan Skerlić); on »nabaca rečenice [...] izražava se nejasno, pogreši u izrazu« (Jaša Prodanović); »neverovatna i nemoguća« sintaksa, »smatram [...] žalosnim nedostatkom« (Jovan Dučić); »[s]til je, uglavnom, njegova glavna mana« (Branko Lazarević); Stankovićeva »prenagljivanja« (Stanislav Vinaver).

Ako je Erik Bern (1970: 9) u pravu da o seksu »nije lako pisati« jer je »vlažan«, »klizav« i da je »pogrešno koristiti suve reči da bi se iskazala vlažna osećanja«, onda bi Stankovićeva rečenica, »neuravnotežana i zgužvana«, kako je opisuje Branko Lazarević, zahtevala posebnu i pažljivu vrstu ispitivanja. Na tom tragu je bio i Kašanin koji je prvi hvalio Stankovićev stil, »jedinствен u svoj našoj književnosti [...] savršeno adekvatan njegovom načinu osećanja« (prema Petković 1988: 44).

Zapravo, pažljivu analizu Stankovićevog stilskog postupka već je sproveo Novica Petković (1988: 55–63): u briljantnoj analizi *Nečiste krvi* pokazao je da se paradoks Stankovićeve nedovoljne pismenosti i mucave sintakse može objasniti drugačije. Stankovićeva gramatička odstupanja, kao posledica promene tačke gledišta, ne treba shvatati kao omaške već kao »stilogene sintaksičke strukture« (*ibid.*: 55) nastale zbog uzajmne zavisnosti rečeničnih i pripovednih sklopova. Odstupanja u romanu *Nečista krv* Petković je objasnio mešanjem upravnog i neupravnog govora, potom kontaminacijom autorovog glasa sa glasovima junaka, a kao najčešća odstupanja naveo silepsu, anakolut, zeugmu, inverziju i metabolu, zaključivši da se Stanković »spontano služio postupkom koji se u modernoj prozi široko primenjuje« (*ibid.*: 66).

Imajući na umu »visoki stepen modalnosti« Stankovićeve rečenice koja se tiče stava, procene i volje govornika, kao i njegovog raspoloženja i osećanja (*ibid.*: 69, 70), na primeru prvih rečenica iz *Uvele ruže* može se pokazati stilsko osobenost Stankovića pri upotrebi, na primer, glagolskih oblika. Prva rečenica glasi: »Opet sam te snevao.« Nesvršeni glagol *snevati* u ovoj rečenici upotrebljen je u obliku perfekta ne za završenu prošlu radnju, kao što bi to trebalo po pravilu, već za radnju koja se ponavljala, a što dodatno naglašava prilog *opet*, prva reč rečenice i čitave pripovetke. U sledećoj rečenici (»Kako žalim što san ode, te i ti sa njime!«) nesvršeni glagol žaliti, upotrebljen u sadašnjem vremenu, prati svršeni glagol *otići* upotrebljen u aoristu, a u narednoj (»Kako bih voleo da to ne beše samo san, san i ništa više.«) potencijal nesvršenog glagola *voleti* dopunjuje imperfekat glagola *biti*. Čudesna mešavina prezenta, aorista, potencijala i imperfekta upotrebljena u svega dve rečenice dočarava stav, procenu, volju, raspoloženje i osećanje govornika Kolje (terminologija Novice Petkovića), tj. privlačnost, fantazije i emocionalne preference (terminologija upotrebljena u ovom radu). Personifikovana apostrofa naredne rečenice (»Ali hvala i snu.«) dodatno ističe i naglašava Koljino raspoloženje, fantaziju i osećanje. U četvrtoj i poslednoj rečenici uvoda, posle koga sledi objektivna deskripcija obeležena anaforam reči *san*, upotrebljen je infinitiv, neodređeni glagolski oblik: »Slade je *snevati* nego li *zbilju gledati* i *gušiti se* od navrelih osećaja [...].« Infinitiv, bezličan i bezvremeni glagolski

oblik ne donosi, međutim, univerzalnost i objektivnost, već uvodi čitaoca u subjektivan svet pripovedača i dočarava govornikova lična osećanja.

Osim što bi se mogla napisati čitava studija o čudesnoj smeni glagolskih oblika, pre svega imperfekta i aorista u pripovetki *Uvela ruža*, čini se da se već na osnovu svega nekoliko rečenica može videti da »nepravilna« upotreba glagola — nesvršen glagol u perfektu (svršenom prošlom vremenu) za nesvršenu i trajnu radnju, nelični glagolski oblik infinitiv za lična osećanja — prenosi erotsku privlačnost i fantaziju (snove, maštarije) i emocionalne preferencije Kolje iz obe vremenske ravni, iz sadašnjosti u kojoj piše i iz prošlosti o kojoj piše. Može se zaključiti da Borisav Stanković do dubine uvida u erotsko u *Uveloj ruži* dolazi pomoću *makro* i *mikro* književnog plana kao što su književna vrsta (dnevnik), tip naracije (apelativna forma), stilske figure (apostrofa, retoričko pitanje, anafora) te osobena sintaksa glagolskih oblika.

Kada je o društvenim preferencijama reč, odavno je poznato u istoriji (književnosti) da se razlike između žene i muškarca u društvenom položaju mogu pojaviti kao prepreka na putu ostvarenja njihove ljubavi, te da ljubav koja naiđe na takve izazove obično završava tragično, uglavnom smrću oboje ljubavnika. Kao primer se može navesti Bokačova novela o nesrećnoj ljubavi Gizmonde i Gviskarda u kojoj je predstavljen, uslovno rečeno, novi, a svakako drugačiji koncept plemenitosti, koncept po kome plemenitost ne počiva na poreklu i plavoj krvi već na vrlini i osobinama pojedinca.

Da je u *Uveloj ruži* reč o nedozvoljenoj ljubavi zbog društvenog konteksta, jasno je na osnovu iskaza protagoniste/pripovedača poput ovog (Stanković 1980: 58):

Uviđao sam da ovo ne može ostati tajna. Strah me je bilo da ko ne vidi i dozna, a naročito moja ili tvoja mati.²¹

21 Zanimljiv je način na koji Stanković odnos ljubavi i društva uvodi u *Uveloj ruži*. Pripovetka počinje opisom Stane i Kolje izokolonom: »Bili smo komšije. Tvoja majka samo tebe, moja majka samo mene imađahu«, čija se simetrija narušava ukazivanjem na razliku između njihovih kuća. Zanimljivo je to što je ta društvena asimetrija predstavljena još jednim izokolonom: njen dom je »mala kućica, skoro zidana, prizemna i mestimice okrečena«, a njegova kuća »stara, široka, suva, glomazna i zaudaraše na čađ« (Stanković 1980: 36). Budući da je prvi izo-

Kako zapaža Deretić (1987: 223), »osujećenu ljubav usled toga što mladić i devojka pripadaju raznim staležima« Stanković je predstavio u nekoliko svojih pripovedaka (*Uvela ruža, Stari dani, U noći, Oni, Stanoja*), ali je od svih njih, prema ovom autoru, ljubav Koste i Stane »najlepša« jer, kao »lirska« i »elegična«, ona »oživljava u sećanju, u trenucima kada od svega toga ništa više nije ostalo«. I drugi Stankovićevi proučavaoci su skrenuli pažnju na problem ljubavi u društvenom kontekstu kao važnu tematsku okosnicu ovog pisca.

Dučić (1980: 12), na primer, piše da je kod Stankovića ljubav »jedini izvor prestupa i zločina« i da sukob nastaje zbog »nepomirljivosti zdravog čoveka« kome »malo društvo« nameće »izvesne navike« sa poretkom hladnim kao tamnica. Jedini moral koji Stanković poznaje, prema Dučiću, jeste »konvencionalni moral [...] malog grada«, a pošto »ljubavna strast i osećanje časti u tom društvu idu zajedno«, piščev junak postaje »podjarmljen i okovan« rob »hiljadu obzira« (*ibid.*: 25). Sukob ljubavi i društva, ili kako to Dučić kaže, »čovekovog instinkta sa pravilima njegovog malog društva [...] duboko je težak i gorak« (*ibid.*: 26). Novica Petković (1988: 15) smatra da ponašanje Stankovićevih likova zavisi od »kolektivnih zabrana i ograničenja«, ali i njihove sposobnosti i spremnosti da »upravo sa tim zabranama saobraze svoje čulne nagone i emocionalne pobude, svoje želje i odluke«, te da onaj ko »nije kadar da postigne minimalnu [...] ravnotežu između ličnog [...] čulno-čuvstvenog života i nametnutih propisa« ili se »raspamećuje« ili »biva prognan duž sociokulturne lestvice«. Na sličan način i Deretić (1987: 223) rezimira problem ljubavi i društva: »Društveni moral sredine, te materijalni interes i prestiž porodice suprotstavljaju se erotskom nagonu pojedinca, nameću mu svoja ograničenja i zabrane«, i na toj tački počinje »individualna drama bezmalo svih Stankovićevih junaka«. ²²

kolon po značenju sinoniman, a drugi antitetičan, društvenu razliku o kojoj je reč dodatno potcrtava (»lažni«) paralelizam.

- 22 Upporediti sa ocenom Dragoljuba Vlatkovića (1964: 4–5) da Stankovića kao pisca »najviše zaokuplja unutrašnji život čoveka, onaj tragični sukob ličnosti sa sredinom i sa samim sobom«, »mnogostruki splet i sukob ljudske moći i nemoći, nagona i svesti, individualističkog i društvenog« koje »tek nova psihologija proučava i moderna literatura obrađuje«.

Prva prepreka koja stoji na putu Kostine i Stanine ljubavi jeste očigledno razlika u društvenom položaju, a koja se može opisati kao razlika između kolenovića i došljaka.²³ Stana se sa majkom doselila »sa sela« u varoš u kojoj živi od »neprodatih njiva u selu« i Marijine »nadnice«; Kosta je potomak »nekadašnje bogate i znane porodice« čija je baka, uprkos sirotinji, uspela da sačuva nešto od preostalog bogatstva: »zlatno i srebrno posuđe«, »stari persijski ćilim«, »bogat[e] star[e] ikon[e]« i »srebrno kandilo« (Stanković 1980: 36, 37, 38).

Razlika između »starih, golemiših porodica«, »poluaristokratskog sveta koji je u novim uslovima naglo propadao« (Vlatković 1964: 19) i pridošlica predstavljen je i oličen u odnosu Kostine bake i Stanine majke. Nana se sa Marijom i njenom ćerkom druži »iz nekog sažaljenja« uverena da im time ukazuje »neku milost« i da ispunjava neku »svoju dužnost« (Stanković 1980: 39), što je samo jedan od načina kojim stara adžika pokušava da sebe uzdigne na nivo starih, dobrih vremena. Sa druge strane, Marija je snishodljiva, ali i ponosna, jedna od retkih osoba koja uopšte ima odnos sa starom aždikom: »na licu joj se vidi zadovoljstvo što moja mati to njoj priča i govori« (*ibid.*: 41).

Druga prepreka jeste nešto što bi se moglo nazvati ako ne rodnom ulogom a onda svakako društvenom ulogom koju Kosta i Stana treba da odigraju. Stani je pripisana uloga supruge o kojoj će biti reči nešto više kasnije, a Kosti pak uloga nekoga ko treba da povрати »izgubljeno imanje« i osvetla »pomračeno ime« (*ibid.*: 43). Zanimlji-

23 Prisuštvo sukoba kolenovića i došljaka u Stankovićevom opusu više puta je istaknuto u kritici njegovog dela. Vlatković (1964: 18–19) ističe da Stanković daje »sliku socijalno–ekonomskih prilika Vranja«, ali da ga je od svih društvenih problema najviše interesovao »sukob dveju trgovačkih 'generacija': kolenovića i skorotečnika«. Deretić (1987: 222–223) kaže da je Stanković dao »sliku rodnog grada Vranja«, ali da taj svet »iako vremenski i prostorno udaljen«, nije predstavio kao »idiličan i beskonflikatan«, te da su sukobi »između starog i novog, kolenovića i skorojevića, bogatih i siromašnih [...] stalni i raznovrsni«. Povodom *Nečiste krvi* Gligorić (1977: 6) piše da je u romanu data »prelomna društvena situacija po oslobađanju Vranja od Turaka«, da je na jednoj strani »u propadanju stari hadžijski, gospodstveni dom«, a na drugoj »trijumfalni osvajački pohod seljaka, stihijan i eksplozivan«, a Petković (1988: 117, 118) da se »junakinja žrtvuje nepriličnom udajom da bi se sačuvala hadžijska porodica koliko i kuća«, i da je »[p]aralelizam likova« dve porodice napravljen »po načelu suprotnosti« jer jedna je »stara varoška«, a druga »doseljena seljačka«.

vo je da za razliku od Stane koja na svaki mogući način pokušava da se izvuče iz uloge («Bolje mrtvu u 'kovčeg' da me ispružiš, u crn povoj da me poviješ, nego li to...»), Kosta ne samo što pristaje na ulogu već počinje i sam da se zanosi »ambicijama« zbog uspomena na visoko poreklo i bakinog pouzdanja u njega (61, 45). I na kraju, kao jedna od glavnih prepreka pojavljuje se osuda okoline. Komšije iznose »kojekave stvari«, pri čemu u svemu tome »najgore« prolaze Stana i Marija (usp. *ibid.*: 44) budući da ih društvo osuđuje što pokušavaju da se ulagivanjem silom uguraju gde im nije mesto, kod kolenovičke, stare adžike.²⁴

Staleške razlike, uloga bake u Koljinom životu kao i uloga koju mu je baka nametnula, te zli jezici drugih ljudi, uticali su na Koljin odnos spram sopstvene ljubavi: »Ja sam samo to znao, da ti nisi za mene, da si mnogo dole, nisko, nisko!« (*ibid.*: 45). Sa druge strane, nijedna društvena prepreka nije uticala na Stanine emocije jer je on za nju bio, kako sam kaže: »Bog, idol i najsvetije biće« (45). Za razliku od Stane, Kolja je rastrzan između svoje želje i stvarnosti, što ona nije »bogata, iz znane kuće« i »viša« od njega, pri čemu Kosta iznosi sopstvenu odbranu eksplicitno tvrdeći da nije »svemu tome bio kriv« (48). Ako postoji Koljina krivica, onda se ta krivica sastoji u tome što nije — iako je maštao o tome da se zarad Stane odrekne »svega«, da uz nju »ljubljen« prospava »svoj san« (*ibid.*) — učinio ništa da odsanja svoj san.

U sukobu između ljubavi prema Stani i ljubavi prema baki/majci koja mu je namenila pomenutu ulogu, junak ipak bira majku. Jedan od načina na koji se može ovo protumačiti jeste svakako psihološki, po principu da junak nije dovoljno sazreo da se odvoji od primarne porodice kako bi formirao sopstvenu. Tako prema psihoanalitičkom tumačenju Vladete Jerotića (1997: 126) ljubav kod Stankovićevih likova nije ostvarena zbog »unutarnjih zabrana različitog porekla«, na primer »incestuoznog, agresivnog« porekla, zbog »straha od odbijanja, zbog sujete koja je jača od ljubavi«, zbog »straha od gubitka voljenog« i »onog dubljeg straha: zbog iščeznuća ljubavi, stapanja sa ljubljenim iz doba pre separacije«. Polazeći od postavke o nemogućnosti dostizanja metafizičke erotične če-

24 »Zli jezici« već kad su Stana i Kosta »samo deca« počinju da »zuckaju« i »pričaju« o njima (Stanković 1980: 45).

žnje usled tragičnog dualizma ljudske prirode, autor piše o »neurotičnom rascepu čulnog i nežnog« kao posledici »lične, nesrećne sudbine Bore Stankovića« i zaključuje kako piščeva anima ima dva suprotna lika, idealizovan lik majke i energičnu, ambicioznu babu Zlatu.

Zamerka koja bi se mogla uputiti ovakvoj vrsti tumačenja jeste ta što se ono više bavi piscem a manje delom (ili se njime uopšte ne bavi). Autor ne samo što umetničko delo posmatra kao sublimaciju »nagonskog, u prvom redu erotsko–seksualnog« nego čak eksplicitno tvrdi da je svaki »uspeli lik« u Stankovićevom stvaranju »lična [...] sublimacija [...] silne unutrašnje čežnje«. Pored odavno poznatih zamerki na račun biografsko–psihološkog tumačenja književnog dela koje su izneli Velek i Voren (1985: 97–116) u svojoj *Teoriji književnosti*, čini se da se čitavo tumačenje Jerotića može lako odbaciti ako se imaju na umu sledeće reči Novice Petkovića (1988: 14): »Ali ne treba mešati građu iz koje su likovi sazđani sa njima samima« — oni su »književne tvorevine, pa se stoga i ne mogu razlagati i posmatrati sredstvima analitičke psihologije« kao da su »izvorno date ličnosti«, kao što i »Vranje Stankovićevo« jeste i nije »zbijsko Vranje s kraja prošlog veka«. ²⁵

Otuda se Kostin izbor ubedljivije može tumačiti pozivanjem na pravoslavno–patrijahalni duh Stankovićevog Vranja²⁶ u kome su, kako to ističe Dučić (1980: 30), »žene smatrane najpre majkama dečijim, pa tek zatim ljubavnicama čovekovim«, te da Kosta, birajući ženu, bira majku, a ne ljubavnicu. Kada Dučić povodom priče *U noći* piše da »prirodni i moralni zakoni nemaju međusobno ničeg zajedničkog«, da su »u večnom međusobnom sukobu« i da u tome leži »sva tragičnost čovečija« (*ibid.*: 23), neko bi možda mogao u Kolji pročitati, po meni pogrešno, (kornejski) sukob između ljubavi i dužnosti. Kosta ne bira Nanu i ulogu koju mu je nametnula iz ose-

25 O Vranju i Stankovićevom Vranju videti tekst Sanje Zlatanović (2009: 52) koja za razliku od Jerotića ima svest da književnost nije niti stvarnost niti njegova puka ili verna reprezentacija: »Kao književnik, dao je umetničku obradu, a ne faktografiju.«

26 Deretić (1987: 223) naglašava da, iako su u središtu zbivanja »pojedinaac i njegova sudbina«, iako Stanković piše o »psihičkim lomovima i unutrašnjim potresima« junaka, postoji i dublja »sociološka zasnovanost« likova i situacija, »trougaono sila koje čine novac, moral i eros«.

ćanja dužnosti, već iz straha od pobune i otpora,²⁷ ali i straha da ne izgubi »poštovanje i ugled« (Stanković 1980: 49) koje ima kod bake i Marije. I u sceni konačnog gubitka ljubavi svog života, tokom scene Stanine udaje, Kolja ostaje rastrzan između sitnog morala kome se ćutke pokorava — »čas [se] radovah što se otresoh tebe« — i prirodnih zakona koji ipak nisu bili dovoljno snažni da ga navedu na otpor — »čas opet drhtah i plakah silno« (*ibid.*: 62).

Problem ljubavi u društvenom kontekstu postaje još očigledniji kada se sagleda tema društvene veze zvane brak u *Uveloj ruži*. Dobro je poznato da se ideja o braku iz ljubavi javlja dosta kasno u istoriji zapadne civilizacije. Ne mora se uopšte ići do srednjeg veka, do trubadura i *Umeća prave ljubavi* Andreasa Kapelanusa koji su smatrali da su brak i ljubav nespojive suprotnosti; dovoljno je pozvati se na Eriha Froma koji piše da u »viktorijansko doba [...] ljubav većinom nije bila spontano lično iskustvo koje je moglo dovesti do braka«, budući da je brak »ugovoran prema konvenciji« i »sklapan iz socijalnih motiva« (Fromm 1980: 10), a kao primeri iz književnosti mogu se navesti junakinje iz romana XIX veka poput Eme Bovari i Ane Karenjine koje stradaju jer nisu našle ljubav u braku, doduše prva zbog nerealnih predstava o ljubavi, a druga zbog suprotstavljanja društvenom licemerju i lažnom moralu.

Zanimljivo je da je ideja o braku iz ljubavi ipak predočena u *Uveloj ruži* i to putem Staninog lika. Prva scena u kojoj se to vidi jeste već pomenuta scena ručka u kojoj se glavni junaci igraju muža i žene. Stana na sebe uzima »ozbiljno ulogu domaćice«, a da bi njihov ručak izgledao kao »ozbiljan ručak« muža i žene, ona Kostu daje čašicu »vode umesto rakije« (Stanković 1980: 43). Stana Kostu tokom njegovog školavanja strpljivo čeka: »Nisi se udala. Svi su znali zašto nećeš i više ti se svetili nego što su te sažaljevali« (52), a što se vidi i iz dijaloga na rastanku posle prvog zvaničnog ljubavnog susreta (57; podvukao P. M.):

Nećeš da se ljutiš?
Ne. Šta?

27 Posle Nanine priče o njegovoj ulozi obnavljanja porodice Kosta piše (Stanković 1980: 49): »Dede sad kaži mi toga, koji bi tad na tebe mislio? Ko bi smeo da joj kaže: 'Nano! Ne ljuti se, ali ja ne mogu toliki da budem.' [...] Jesam li ja to smeo? Ne!«

Još koliko imaš da učiš? *Da znam.*

Još malo — odgovorih ti samo da te obradujem. Ti kliknu:

E pa to je... — I ode.

I na kraju, kao argument može se navesti vrlo dirljiv opis Staninog odbijanja da se uda kao i otpor koji pruža majci (61):

Majke, [...] nemoj slatka majke. Zar sam ti toliko skrivila... te to hoćeš... Bolje mrtvu u »kovčeg« da me ispružiš, u crn povoj da me poviješ, nego li to...

Međutim, Stana će ipak stupiti u brak, ali ne iz ljubavi, onoga što From naziva »spontano lično iskustvo«, već u brak »ugovor[e]n prema konvenciji« i »skl[opljen] iz socijalnih motiva« (Fromm 1980: 10). Pripovedač je to eksplicirao sledećim rečima (Stanković 1980: 61):

Ne znam šta je bilo i čime su te nagnale da pristaneš, samo na materinom oku spazih još neosušenu veliku suzu...

A kako izgleda brak koji nije sklopljen iz ljubavi, Stanin brak sa Nikolom, i kakav je položaj žene u takvom braku, Stanković predstavlja indirektno, putem Naninih iskaza: »bije, muči i tuče od onog njenog besnika« (*ibid.*: 63), putem iskaza same Stane: »A on samo udri, psuj, viči. Mene već što... ali uzme nju [majku] pa je tera od kuće zimi, a ona nana moja slatka, da se ne bi čulo... [...] celu noć provede oko kuće, krijući se da je ko ne vidi, mrzne se i umre!« (65), i direktno, na primer, u sceni kada Nikola dolazi kod adžike po suprugu i dete i počinje da ih oboje tuče i udara. Potpuna Stanina propast, njeno ropsko prihvatanje položaja žene u braku koja trpi nasilje, predstavljeno je na kraju priče u sceni poslednjeg susreta sa ljubavlju svoga života. Posle Nanine smrti, ona »običn[o], ravnodušn[o]« konstatuje da je umrla teta, ali zato vatreno, »živo, ponizno i verno« pred Kostom brani svog supruga što je završio na robiji (71, 72). Da bi se razumeo ovaj poslednji i konačni Stanin preobražaj korisno je razmotriti položaj žene u okviru patrijahalnog morala.

Prema Vlatkoviću (1964: 14–15), »srpski realizam [...] opisuje patrijahalne odnose«; iako je u to doba »čovjek, sa svim svojim bićem, bio rob patrijahalnih odnosa«, pisci druge polovine XIX veka poput Janka Veselinovića i Laze Lazarevića su pod uticajem ideja

Svetozara Markovića i Ogista Konta »idealizirali [...] patrijahalnu zajednicu« i »sentimentalno cvileli nad njenim propadanjem«. Za razliku od njih, Stanković je »naslikao lice i naličje života u patrijahalnoj porodici« i »otkrio ropski karakter patrijahalnog društva« (*ibid.*: 15). U okviru takvog morala, »starešine zadruge« imaju »apsolutnu vlast nad svojim članovima: roditelji nad decom, muž nad ženom«; »otac« je mogao da »udaje i ženi po svojoj volji«, zbog čega su ovakvi porodični odnosi teško padali ljudima, »a naročito ženi«. ²⁸ Budući da se Stana nije udala »po svojoj volji«, te da Nikola ima »apsolutnu vlast« nad njom koja se ispoljava kroz nasilje, ne čudi što je Stanina sudbina sudbina roba. A ako žene, kako to ističe Vlatković, »nisu imale pravo čak ni na supružničku ljubav« (*ibid.*), ne čudi ni to što je Stana, zbog njene neostvarene ljubavi sa Kostom putem braka i zbog ostvarenog braka sa Nikolom u kome nema ljubavi, uvela.

Međutim, nisu sve žene takve robovi, ili bar ne na Stanin način. Iako su »Stankovićeve žene patrijahalne«, kako to ispravno primećuje Dučić (1980: 29), on naglašava da »[j]edne stoje van morala i blizu prirode«, a da su druge »vezane za moral, i to čak moral crkvenski i rasni«. Za razliku od Stane koja je stajala ili pokušala da stoji blizu prirode, Nana, Kostina baka, vezana je za patrijahalni moral time što igra ulogu onoga što Vlatković naziva »starešina zadruge«. Nana, večito »u svilenj anteriji, povezana crnom šamijom«, živi u sjaju prošlih vremena²⁹ za koje se nada da će ih njen unuk, Kosta, obnoviti (v. Stanković 1980: 43):

Majka je moja želela, da ja postanem ono što moj otac ne beše, da povratim izgubljeno imanje, uzdignem i još lepšim sjajem obasjam već pomračeno naše ime.

28 Kada je o ženi u okviru patrijahalnog morala reč, treba imati na umu da Deretić (1987: 224) povodom Stankovićevog odnosa prema ženi, piše da se on »[v]iše nego i jedan naš drugi pisac bavio sudbinom žene«, te da je ona »glavna junakinja u njegovim najboljim delima, u pripovetkama *Uvela ruža* i *Pokojnikova žena*, u drami *Koštana* i romanu *Nečista krv*«.

29 Nana vreme provodi ili tako što »pretura po sanducima i dolapima. Vadi iz njih stara, već plesniva odela, skupocena ali požutela platna i svilene tkanine koje počele već da se osiplju« ili što Mariji nabraja »nekadašnje naše njive, čivluka, vinograde« i priča »svoj život, mesta i gradove gde su bili, kad su išli na hadžiluk s dedom...« (Stanković 1980: 37, 41).

Nanina uloga »oca«, iako je baka, majka, kako je Kosta zove, lako se da objasniti pozivanjem na jedan od ključnih termina feminizma — rod. Rod predstavlja »skup atributa, tipova ponašanja, predstava i društvenih očekivanja« od osoba, precizno ističući »funkcije koje određena individua obavlja u društvu i kulturi«, »utiče na njen status i prava koja joj pripadaju« (Bužinjska, Markovski 2009: 487–488). Pošto je ustanovljena distinkcija između pola i roda i pošto je ustanovljeno da rodne uloge u biti i nemaju nikakve veze sa polom, onda ne treba da čudi što Nana, iako ženskog pola, iako se na njenom oku posle ubeđivanja Stane da se uda za Nikolu pojavljuje nesušena suza, igra ulogu starešine zadruga koji ima aposlutnu vlast nad svojim članovima.³⁰ Ona je ta koja odlučuje da se Kosta školuje, ona je ta koja Kolji nameće ulogu zaustavljanja opadanja porodice, ona je ta koja nagovara Mariju da uda ćerku, a potom i Stanu na udaju. Budući da »[n]epokoravanja volji starešine nije smelo da bude« te da su »osećanja i želje pojedinih članova morali biti žrtvo-vani čudi i volji patrijarhalnog sistema« (Vlatković 1964: 15), ne treba da čudi što su se ne samo Marija i Stana nego i Kosta povinivali Nani.³¹ Ne treba da čudi ni Stanin preobražaj budući da se i sama

30 U nedovršenom romanu *Gazda Mladen* ovo je još očitije u sceni u kojoj baba glavnog junaka, pošto je njen muž rasuo imanje na žene i karte, da bi spasila porodicu od propasti prelazi granicu »preobučena u muško odelo« (Stanković; istakao P. M.) kako bi donela novac.

31 Videti zanimljiv pokušaj Bojana Čolaka (2008: 485) da analizom prikaza muškog identiteta u Stankovićevom stvaralaštvu predstavi muškarce i žene kao podjednake »žrtve patrijarhalnog društvenog obrasca«. Iako bi se ovim pristupom mogla »opravdati« Koljina »krivica« što žrtvuje »ljubav« zarad »dužnosti«, čini se da autor pravi niz kontradikcija pri rasvetljavanju problema. Na primer, autor ocenu Vere Erlih da su »svi muškarci imali viši rang od žena« naziva nepreznom, a osporava je tvrdnjom da je većina muškaraca koja nije uspela da odgovori na patrijarhalne društvene uloge »izjednačavana [...] sa ženama«. Čini se kao da autor ne shvata da time samo potvrđuje da su žene u okviru patrijarhata ipak nižeg ranga u odnosu na muškarce, te da time negira i sopstvenu tvrdnju da nisu (svi) muškarci višeg ranga. Drugim rečima: »But for a boy to look like a girl is degrading / 'Cause you think that being a girl is degrading.« Iako se Kosta može nesumnjivo tumačiti kao žrtva patrijarhata, Stanina žrtva je nesumnjivo veća. U krajnjem slučaju, Kosta se posle ljubavi bavi pisanjem (sobom i sopstvenim osećanjima), što je nesumnjivo privilegovan položaj u odnosu na Stanu koja ili trpi nasilje ili, čekajući muža da se vrati sa robije, živi u strahu od još nasilja, pod uslovom da Stana posle ljubavi uopšte može da bilo

Nana, stara i velika adžika, povinovala patrijahalnom moralu i poistovetila sa njim:

Naša je kuća bila prva. Mi smo bili znani, poštovani i svuda priznati... Sad? [...] posrnusmo malo. Ali hvala [Bogu] što mi bar tebe ostavi, tebe iskru, čedo moje, te da ima ko će mi oči zaklopiti. I da mogu, kad na onaj svet odem, da mogu, sine, da kažem, kad me moj čovek a tvoj deda zapita: 'Ženo, koga ostavi tamo? Da se ne ugasi naše ognjište?' — da mogu tada, čedo, da mu kažem: '*Ja ostavi' čoveku, poveliko i od tebe i od mene.* Ognjište se naše ne ugasi, već se još više raspali i raširi...' (Stanković 1980: 49, istakao P. M.).

A ako se pogledaju stavovi Eriha Fromma (Fromm 1980: 46, 47) o majčinskoj ljubavi — da je ona »bezuovjetna [...] afirmacija djetetova života i njegovih potreba« i da ona detetu pored mleka, brige i odgovornosti, mora dati i med, *ljubav prema životu*, te da bi majka to učinila ona »mora biti ne samo 'dobra majka', već i sretan čovek«, a što »ne postižu mnoge« — onda je definitivno jasno da u svetu patrijahalnog morala nema mesta za ljubav, a posebno ne za onu ljubav koja dobrobit i sreću druge osobe stavlja ispred svoje, odnosno ljubav kao umeće sačinjeno od brige, odgovornosti, poštovanja i poznavanja.

KRAJ TANANA ŠADRVANA

U radu je analiziran odnos ljubavi i seksa, ljubavi i društva i ljubavi i braka u pripovetki Borisava Stankovića *Uvela ruža*. Na početku teksta ukazano je na višeznačnost termina ljubav i precizirano da ljubav o kojoj Stanković uvek piše jeste erotska, savremenim žargonom rečeno, partnerska. Ukazujući na to da između ljubavi i seksa može, ali i ne mora postojati visok stepen korelacije, analizirane su predstave erotskog predstavljene putem fantazija, seksualne privlačnosti, emocionalnih preferencija i erotskog ponašanja glavnih likova, Kolje i Stane. Otvarajući dilemu o prirodi Koljine ljubavi prema Stani, analizom odnosa ljubavi i društva pokazano je zašto se odnos Kolje i Stane nije mogao završiti srećnim krajem zvanim

šta oseti. Muškarci i žene, bar u konkretnom slučaju, nisu i nikako ne mogu biti »podjednako žrtve« patrijarhalne kulture.

brak. Na kraju rada, pošto je ispitana tema braka kao i položaj žene u društvu, zaključeno je da u okviru patrijahalnog morala Stankovićevog Vranja u periodu oslobađanja od Turaka (neki bi rekli *fin de siècle*, drugi viktorijsko doba) ideal (romantične) ljubavi nije moguć u (književnoj) stvarnosti.

Dučić (1980: 15) je napisao da je Stankovićev dert »od kojeg popadaše toliki ljudi po Vranju« nešto sasvim drugo u odnosu na engleski *spleen*, francuski *mal de vivre* ili nemački *Weltschmerz*. Naravno da bi bilo poželjno analizirati Stankovićev eros kao sevdah kako bi se otkrila pomenuta razlika. Toj analizi, po mom mišljenju, prete dve greške. Jedna je zapadanje u orijentalizujući³² diskurs (Vinaverovo »pusto tursko«), a druga je ispitivanje na osnovu okcidentalnog diskursa *scientia sexualis* (From, Bern...). Stoga bi se analizi Stankovićevog sevdaha i derta kao istinske *ars erotice*³³ moralo pristupiti nekom drugom prilikom — možda, posle ljubavi.

LITERATURA

- Bataj, Žorž [Bataille, Georges]. 2009. *Erotizam*, prev. Ivan Čolović. Beograd: Službeni glasnik.
- Bern, Erik [Berne, Eric]. 1970. *Seks u ljubavi*, prev. Ljuba Stojić. Beograd: Nolit.
- Berne, Eric. 1973. *Sex in Human Loving*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Bužinjska, Ana; Mihal Pavel Markovski. 2009. *Književne teorije XX veka*, prev. Ivana Đokić-Saunderson. Beograd: Službeni glasnik.
- Čolak, Bojan. 2008. »Stereotipne predstave o muškom identitetu i književno delo Borisava Stankovića«, *Književna istorija* 40, 136: 485–499.
- De Rougemont, Denis. 1985. *Mitovi o ljubavi*, prev. Franko Cetinić. Beograd: NIRO »Književne novine«.
- Deretić, Jovan. 1987. *Kratka istorija srpske književnosti*. Beograd: BIGZ.
- Deretić, Jovan. 2017. *Srpski roman: 1800–1950*. Zrenjanin: Sezam Book.
- Dučić, Jovan. 1980. »Borisav Stanković«, u: Borisav Stanković *Uvela ruža*. Beograd: Slovo ljubve, 7–33.
- Fromm, Erich. 1980. *Umijeće ljubavi*, prev. Hrvoje Lisinski. Zagreb: Naprijed.
- Fuko, Mišel [Foucault, Michel]. 1982. *Istorija seksualnosti: volja za znanjem*, prev. Jelena Stakić. Beograd: Prosveta.

32 Termin Edvarda Saida.

33 Kao i *scientia sexualis*, termin Mišela Fukoa (1982: 51–67).

- Gligorić, Velibor. 1977. »Duševna i čovečna umetnost Bore Stankovića«, u: *Delo Bore Stankovića u svome i današnjem vremenu*. Beograd: Samoupravna interesna zajednica kulture; Filološki fakultet; Međunarodni slavistički centar.
- Jerotić, Vladeta. 1977. *Darovi naših rođaka*, knj. 1. Beograd: Prosveta.
- Kašanin, Milan. 2004. *Susreti i pisma; Pronađene stvari; Misli*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Maksimović, Goran. 2011. »Erotsko u *Nečistoj krvi* Borisava Stankovića«, *Zbornik Matice srpke za književnost i jezik* 59, 3: 59–71.
- Milivojević, Zoran. 2007. *Emocije: psihoterapija i razumevanje emocija*. Novi Sad: Psihopolis institut.
- Milosavljević Milić, Snežana. 2011. »Apelativne forme pripovedanja u pri-povetkama Bore Stankovića«, *Godišnjak za srpski jezik i književnost* 24: 11: 303–311.
- Pas, Oktavio [Paz, Octavio]. 1982. »Erotizam i seksualnost«, prev. Branka Popović, u: *Goropadni eros, ogledi o erotizmu*, prir. Milan Komnenić. Beograd: Prosveta, 60–65.
- Pavlović, Miodrag. 1982. »Zapisi o erotskom«, u: *Goropadni eros, ogledi o erotizmu*, prir. Milan Komnenić. Beograd: Prosveta, 205–224.
- Petković, Novica. 1988. *Dva srpska romana: studije o »Nečistoj krvi« i »Seo-bama«*. Beograd: Narodna knjiga.
- Skerlić, Jovan. 1964. *Pisci i knjige*, knj. V. Beograd: Prosveta.
- Skerlić, Jovan. 1997. *Istorija nove srpske književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Stanković, Borisav. 1980. *Uvela ruža*. Beograd: Slovo ljubve.
- Stanković, Borisav. *Gazda Mladen*. http://www.kodkicosa.com/gazda_mladen.htm (25. 1. 2019)
- Štulhofer Aleksandar. 2004. »Uvod u razumijevanje seksualne orijentacije«, u: *Kako se orijentišemo? Studija o seksualnoj orijentaciji*, ur. Tea Nikolić. Beograd: Deve, 7–32.
- Velek, Rene; Voren, Ostin [Wellek, René; Warren, Austin]. 1985. *Teorija književnosti*, prev. Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd: No-lit.
- Vinaver, Stanislav. 1975. »Bora Stanković i pusto tursko«, u: *Kritički radovi Stanislava Vinavera*, prir. Pavle Zorić. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 358–366.
- Vlatković, Dragoljub. 1964. *Borisav Stanković*. Beograd: Rad.
- Zlatanović, Sanja. 2009. »Književno delo Bore Stankovića i Vranje: identitet-kse strategije, diskursi i prakse«, *Glasnik Etnografskog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti* 57, 1: 51–69.

After love

Summary

The paper analyzes the motive of love in the story of Borisav Stanković "The Faded Rose". In the first part the author analyzes the relationship between love and sex since love is presented primarily as eros through body and lust images. In the second part relationship of love and society is analyzed because the class differences are presented as an obstacle in the path of realization of love. The last part examines the relationship between love and marriage, and above the position of a woman within patriarchal morality, and it shows why the ideal of romantic love is impossible in reality.

Keywords: Borisav Stanković, *The Faded Rose*, love, Erich Fromm, Eric Berne

Ljubav u doba usmenih žanrova

EVELINA RUDAN

(Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 1. 12. 2021.

DOI: <https://doi.org/10.17234/19789531758642.6>

Sažetak

Rad se bavi probojima individualnosti u usmenim žanrovima koji u percepciji istraživača funkcioniraju kao žanrovi visoke tipizacije likova i visoke stereotipizacije odnosa među njima. Ti su žanrovi i njihove konkretne aktualizacije uglavnom nastajale u predmoderno vrijeme, dakle prije koncepta osobe »kao jedinstvene i slobodne individue« (Lenz 1998). Proboji individualnosti u tim se žanrovima ostvaruju upravo u polju simboličkog kodiranja ljubavi i intimnosti. Balade su onaj žanr čija se aktualizacija tragike često i odvija u prostoru sukoba individualnih potreba (i/ili žudnji) i društvenih normi i vrijednosti (Delić 2001), ali ta je potreba češće sigurnost, npr. dom (Rudan, Tomašić, 2015) nego romantična ljubav. Epske pjesme, s druge strane, uspostavljaju u prvom redu koncept junaka i bitnih događaja, pa se istraživanje koncepta ljubavi u njima čini kao poduhvat unaprijed osuđen na propast. U prvom slučaju, ljubavi u baladama na primjeru najpoznatije balade, *Asanaganice*, pokušat će se pokazati kako tragični kraj junakinje nije rezultat samo sukoba unutar krutog patrijarhalnog poretka nego upravo i sukoba dvaju stidljivih proboja individualnosti njezinih glavnih protagonista, ali i pokazati načine razlikovanja recepcije u okviru dviju različitih *emocionalnih zajednica* (Rosenwein 2006, 2015), pisane i usmene. Pokazat će se i kako epska pjesma *Arvatka divojka i valjen Bećir-aga* nije tek epska pjesma o junakinji iz kataloga međunarodno raširenog motiva djevojke ratnice nego i epska pjesma koja osigurava i koncept ljubavi kao partnerstva.

Ključne riječi: balada, epska pjesma, *Asanaginica*, *Arvatka divojka*, emocionalna zajednica, recepcija, kod romantične ljubavi, afektivni obrat, aktivni ženski lik, djevojka ratnica, žanr

1. UVOD

Tri su poticaja ovom radu. Prvi je svakako pozivni tekst skupa *Ljubav radi ljubavi* (2018), na kojem je rad bio i izložen, i iskazana potreba propitivanja koncepta romantične ljubavi, drugi je jedan raniji rad u kojem sam se bavila ljubavlju i spolnošću u usmenoj tradiciji uz izložbu *Ljubav i spolnost u Istri* (2016), a treći je rad u kojem se iz perspektive afektivnog obrata bavim mogućim folklorističkim okvirom za istraživanje emocija (Rudan 2018). Nadalje, teorijski okvir ovog rada računa s konceptom emocionalne zajednice povjesničarke Barbare Rosenwein (2006; 2015), koji duguje i ideji tekstualnih zajednica Briana Stocka.¹

Rosenwein pod konceptom emocionalne zajednice podrazumijeva, ukratko, socijalne grupe »čiji se članovi pridržavaju istih vrednovanja emocija i njihovih izražavanja« (2015: 437). Te socijalne grupe mogu biti u širokom rasponu: od obitelji i susjedstva preko akademskih institucija do kneževskih dvorova, a istraživanje povijesti emocija može tretirati čak i neku naciju, slijedeći Andersenov koncept zamišljene zajednice, kao emocionalnu zajednicu (isto: 444). Povjesničar/ka istraživač/ica povijesti emocija, da »bi istražio sisteme osjećaja«, naglašava Rosenwein, mora utvrditi »što te zajednice (i pojedinci unutar njih) definiraju i procjenjuju kao vrijedno ili opasno po njih jer na temelju tih procjena ljudi izražavaju emocije; emocije koje cijene, devaloriziraju ili ignoriraju; prirodu afektivnih veza među poznanicima; i module emocionalne ekspresije koju očekuju, potiču, toleriraju i osuđuju« (isto). Za

1 Istražujući značenje i utjecaj pismenosti, pisanog jezika i modela interpretacije u 11. i 12. stoljeću, i s obzirom na reformske i heretičke pokrete u tom razdoblju, pa i s obzirom na to kako su nepismeni članovi zajednica mogli biti pod utjecajem pisanih tekstova, Brian je Stock iznašao koncept *tekstualne zajednice* koja se organizira (i na intelektualnoj i na socijalnoj i na afektivnoj razini i na razini oblikovanja životnih pravila i običaja unutar zajednice i u odnosu s onima izvan zajednice) oko nekog autoritativnog teksta. Pritom jedan, uglavnom puno manji dio grupe, svoje obrazovanje temelji na poznavanju pisma i tumačenju teksta, njegovu prenošenju i čuvanju njegova tumačenja, a drugi dio zajednice, koji iako nepismen, tim tekstovima biva ozračen kroz socijalizaciju unutar te grupe. Upravo to mu omogućuje da objasni kako je moguće da su sveti tekstovi imali veliki utjecaj i na one koji su bili nepismeni i nikad tim tekstovima nisu mogli neposredno prići (Stock 1983: 88–151).

utvrđivanje značenja određene emocije u određenom razdoblju povjesničar bi u fokus svog istraživanja trebao staviti artikulirane ili implicirane norme u nizu izvora, istražiti različite glasove, a uzeti u obzir i izabrani korpus pisanih tekstova, uključiti i reprezentativna djela pojedinaca računajući uvijek i s njihovom recepcijom. Uglavnom, emocionalna zajednica može za svoj nukleus imati i tekstualnu zajednicu (isto: 445).

Ovo istraživanje, naravno, nije historiografsko i ne zanima ga detaljno istraživanje emocionalnih režima kolektiva u određenom razdoblju, ali polazi od ideje da određena razdoblja, pa i određena književna razdoblja (za pisanu književnost) i određene zajednice (za usmenu književnost) i njihovi participatori u pisanim zajednicama (koja uključuje: i stvaranje, i prevođenje, i uočavanje, i isticanje određenih djela, i zanimanje za njih) određeni tekst i njegove unutartekstualno proizvedene emocije čitaju na određeni način. Ono što nas u ovome radu zanima jest način na koji su kodirane emocije ljubavi u dva usmena žanra, na odabranim primjerima. Prvi je izabran i zbog načina oblikovanja emocije ljubavi u tekstu, ali i zbog recepcijske slave u književnim krugovima od trenutka pojavljivanja, pa će nas zanimati na koji je način taj usmeni žanr, tj. njegov najpoznatiji primjer čitala književna zajednica pisane književnosti, a na koji način ga je mogla slušati i koji tip ljubavi je bio važniji usmenoj zajednici. Drugi je primjer epska pjesma, a taj je primjer izabran upravo zato što žanr epske pjesme posve sigurno nije prvi žanr na koji bismo pomislili kao prikladan za istraživanje koncepta ljubavi, a posebno ne koncepta romantične ljubavi, k tome ostvarene kao partnerske ljubavi.

Čitanja književnih tekstova mogu pod terminom emocija podrazumijevati složen koncept od nekoliko sastavnica: afekta (osjećaja) kao, ukratko, trenutačne fiziološko-kemijske reakcije, subjektivnog doživljaja te manifestacija ponašanjem i jezičnim izražavanjem društveno prepoznatljivim, a time i kulturološki kodiranim (usp. npr. Kapetanović 2017). U tom kontekstu s romantičnom ljubavi računam kao s konceptom koji je, ako to uopće jezično smijem komparirati, »kulturološkiji« i od već dovoljno složene emocije ljubavi, koji uključuje narativni razvoj, vremenski okvir, odnos dviju individua i mogućnost da se ostvari, prepoznata i narativno afirmira tek svlada-

vanjem određenih prepreka na putu. Izvan konteksta konkretnog istraživanja moglo bi se dokazivati da se koncept romantične ljubavi i način na koji je iznjedrivana u zadnjih dvjestotinjak godina zapravo može vidjeti kao mehanizam kroćenja, kultiviranja i alibiranja žudnje i, uprošćeno, fizičko–kemijskih reakcija. Naime sva društva, koliko je poznato, bilo horizontalno bilo vertikalno, imala su neka ograničenja, pravila, tipove normiranosti za ostvarenje seksualne žudnje. Zazor od njezina nekontrolirana izboja u određenim će razdobljima i/ili društvima biti rješavan različitim tipovima nadzornih mehanizama: religijskih pravila, društvenih običaja i sl. U razdobljima u kojima takvi tipovi nadzornih mehanizama počinju slabjeti društvo iznjedruje, ojačava, podržava i razvija upravo koncept romantične ljubavi, jer taj koncept sam u sebi osigurava neka ograničenja, neka pravila, neki vid nadgradnje fizisa i kemije, omogućuje kultiviranje žudnje i legitimitet naših žudilačkih poriva istodobno alibiranih trpnjom (pasijom) i slučajem kao posljedicom nekontrolabilnih i izvanvoljnih okolnosti, kako, prateći mehanizme semantičke preobrazbe kodiranja ljubavi i intimnosti, uočava Luhmann (1996).

No mene je zapravo zanimalo način na koji je ljubav probijala u vremenima i žanrovima koji razloge za taj tip ograničavanja u sebi nisu imali jer su bili dovoljno razvijeni i drugi tipovi i mehanizmi kroćenja, pa su upravo ti drugi mehanizmi mogli osigurati tako potrebnu sastavnicu za romantičnu ljubav, njezin važan gradbeni element, a to je prepreka. Unatoč opasnosti od simplifikacije, moglo bi se reći da one mijene i potrebe društva i kulture koje u pisanim književnim oblicima zadovoljavaju i proizvode različite književne epohe, pravci i razdoblja, u usmenim se književnim oblicima zadovoljavaju različitim žanrovima. Usmeni stihovani pripovjedni žanrovi u percepciji istraživača funkcioniraju kao žanrovi visoke tipizacije likova i visoke stereotipizacije odnosa među njima. Ti su žanrovi i njihove konkretne aktualizacije uglavnom nastajali u predmodernom vrijeme, dakle prije koncepta osobe kao jedinstvene i slobodne individue (Lenz 1998). No proboji individualnosti ostvaruju se upravo u polju simboličkog kodiranja ljubavi i intimnosti. Pritom su balade onaj žanr u kojem se aktualizacija tragike često i odvija u prostoru sukoba individualnih potreba (i/ili žudnji) i društvenih normi i vrijednosti, a ta je potreba češće sigurnost, npr. dom (Ru-

dan, Tomašić 2015), nego romantična ljubav. Ipak, to ne znači da se ne može naslutiti da su upravo usmene balade poticaj Veri Stein Erlich (1971) za konceptualiziranje jednog tipa tradicijskog odnosa prema ljubavi kao romantične ljubavi koja nosi pečat fatuma i tragike. Balade će, na tragu Maxa Lüthija, Simona Delić (2004) očitati kao onaj žanr koji zapravo uspostavlja kod familijarnosti i, u dosad našoj najboljoj analizi baladnih zapleta, pokazati zašto je kodiranje obiteljskih odnosa žanrovski tako presudno važno za balade. Epske pjesme, s druge strane, uspostavljaju u prvom redu koncept junaka i bitnih događaja, pa se istraživanje koncepta ljubavi u njima čini kao poduhvat unaprijed osuđen na propast.

Pa ipak u prvom slučaju, ljubavi u baladama, na primjeru najpoznatije balade, *Asanaginice*, može se vidjeti kako tragični kraj junakinje nije rezultat samo sukoba unutar krutog patrijarhalnog poretka, nego upravo i sukoba dvaju stidljivih proboja individualnosti njezinih protagonista, a epska pjesma *Arvatka divojka i valjen Bećir-aga* nije tek epska pjesma o junakinji iz kataloga međunarodno raširenog motiva djevojke ratnice nego i epska pjesma koja osigurava koncept ljubavi kao partnerstva za koje je bilo potrebno da se izraze neke posve individualne težnje inače stereotipnih epskih junaka.

2. ASANAGINICA² ILI KOJA LJUBAV ZA KOJU ZAJEDNICU

Unatoč množini tekstova koji su se *Asanaginicom* bavili na različite načine, u trenutku kad sam izlagala ovaj rad na skupu *Ljubav radi*

2 U ovome će se članku, osim u citatima, i na pjesmu i na naslovnu protagonisticu (i njezina muža) referirati u onom obliku u kojem je ona prvi put objavljena i zapisana u Fortisovu djelu *Viaggio in Dalmazia* (1774), dakle: Asanaginica, Asanaga (samo suvremenom grafijom). Ne samo zato što tako nalaže znanstveno poštenje prema onome tko ju je prvi objavio — dakle Fortisu — i prema onima koji su tu inačicu u tom obliku oblikovali usmeno i prenosili — dakle kazivačima koji su je kazivali ili Fortisu ili onima koji su mu prijepis dostavili (Muljačić 1975: 39–49) — nego i zato što je njezina prva prijevodna slava (na koju ovdje dijelom upućujem) počela u tom obliku. Osim Fortisova prijevoda na talijanski *Canzone dolente della nobile sposa d'Asan aga* (prema prvom izdanju v. Fortis 1975: 28–30), tu su i njemački i francuski prvi prijevodi: *Klaggesang von der Edlen Braut des Asan Aga* Clemensa Werthesa (1975: 70–73); *Klaggesang von der Edlen Frauen des Asan-aga* J. W. Goethea (1975: 76–86); *La Femme d'Assan* Charlesa Nodiera (1975: 174–176), a prije toga i anonimni francuski prijevod

ljubavi (Beč, 2018) činilo mi se zgodnim otvoriti mogućnost čitanja te balade na presjecištu perspektive afektivnoga obrata i koda romantične ljubavi u kontekstu recepcije jer takvih čitanja do tada još nije bilo.³ *Asanaginica* me, dakle, nije zanimala toliko iz perspektive toga što se u njoj književno zbiva, nego puno više iz perspektive toga kako to zbivanje slušaju njezini recipijenti u okviru emocionalnih, uvjetno usmenih zajednica u sredini u kojoj je nastala, bivala prenošena, razvijala svoje inačice, kao i iz perspektive toga kako su je potencijalno čitali u okviru emocionalne zajednice onodobne evropske kulturne javnosti koja je tako pomamno i žudno krenula s njezinim prevođenjem i čitanjem da su se neka ponajbolja onodobna evropska pera u tome okušala. *Asanagicu* su, osim Werthesa, Goethea i Nodiera, prevodili Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Walter Scott, Aleksandr Puškin, Adam Mickiewicz i brojni drugi (usp. Bošković–Stulli 1978: 251), a Goetheov prijevod *Asanaginice* objavljen je i u poznatoj Herderovoj zbirci *Volkslieder* iz 1778.⁴

već četiri godine nakon objavljivanja Fortisova djela — *Chanson sur la mort de l'illustre épouse d'Asan-aga* (v. Isaković 1975: 163–165). O jeziku i grafiji Fortisove *Asanaginice* v. temeljitu, iscrpnu i argumentiranim dokaznim postupkom izvedenu dijalektološku studiju Ive Lukežić (2005). *Asanaginica* je uglavnom bila priređivana prema prilagodbi Vuka Stefanovića Karadžića (1894: 513–519, o čemu detaljno u: Lukežić 2005), a većina njezina daljnjeg života u književnim preradbama, obradama pa i prijevodima, udžbeničkim uvrštavanjima bit će pod nazivom *Hasanaginica*. Ovdje se nećemo baviti raspravama o tom dijelu života pjesme, a ni raspravama o pripadanju i kulturološkom kroćenju (Šeremet 2013), ne samo zato što će nas zanimati drugi aspekti nego, između ostalog, i zato što *Asanaginica* u oba svoja oblika pripada na različite načine svima kojima je bila dovoljno važna da o njoj pišu, da je prepjevaju, da je koriste kao predložak svojih književnih djela, da je prenose usmenim putem mimo udžbenika ili reoralizacijskim postupcima iz udžbenika.

- 3 Ta se mogućnost učinila potencijalno produktivnom i poticajnom i drugim istraživačima koji su izlaganje slušali na tom skupu: Mirko Sardelić u svoj inače širi rad uključuje i čitanje *Asanaginice* iz perspektive afektivnoga obrata (2020), a Marini Protrka Štimec poticajnom je bila ideja romantičnog ljubavnog koda za očitavanje *Asanaginice* iz perspektive recepcije, koliko je vidljivo iz sažetka rada »Govor i šutnja Fortisove *Asan-aginice*. Rod i žanr u transkulturalnoj recepciji balade«, u: *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht. Identitätsnarrative in süd- und ostslawistischen Kontexten. Festschrift für Renate Hansen-Kokoruš*, ur. I. Jandl et al. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2021.
- 4 O tome više u: Ćurčin 1935. O evropskoj recepciji *Asanaginice* usp. i Kuić 1975; Burian 1975; Esih 1931; Janković 1955; Miklošič 1975; Murko 1975.

Fascinacija *Asanaginicom*, pa i Fortisovim poglavljem »O običajima Morlaka« iz knjige *Put po Dalmaciji* (1774), uz koje je priložena, imala je svoje književne odjeke i u nekim književnim djelima, primjerice u djelu Justine Wynne grofice Ursini i Rosenberg *Les Morlaques* (»Morlaci«) iz 1778.⁵ Fortisov putopis i polemički odgovor mladoga Ivana Lovrića poslužili su svojim podacima i Nodieru za njegovo najpoznatije djelo, roman *Smarra, ou les Démons de la Nuit, conte fantastique* (1821). Mérimée piše svoju zbirku *La Guzla, ou Choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Croatie et l'Herzégowine* kao pseudozbirku usmenih pjesma iz Ilirije koje mu je kazivao pjevač uz gusle Hyacinthe Maglanovich (1827). Tu je onodobnu evropsku pomamu za morlakizmom opisao dobro i Inoslav Bešker (2007a). Pomama za usmenim, za narodnim, imala je svoje izvore u težnjama evropskoga romantizma prema egzotičnom, divljem, drukčijem, nepoznatom i zato zanimljivom, a dijeljenje tog interesa jedna je od razina na kojoj se pokazivala uzajamnost evropskoga romantizma (Pavlović 1998: 256). Dakle, takav interes za *Asanagicu* posve sigurno jest posljedica i evropskog romantizma (evropskih romantizama) jer je interes za nju ujedinjavao i interes za narodno i interes za egzotično, i to u lakoj geografskoj blizini. Ali tu se sretno slučio još jedan interes, a to je interes za kod romantične ljubavi u njezinu tragičnom ostvaraju. Jagoda će Truhelka u ushićenom komentaru uz prijevod i komentar rasprave Camille Lucerne o Herderovu smještanju *Asanaginice* navesti:

Herder bješe tako smion, da je plemenitu pjesancu o zloshvaćenoj ljubi slovenskoga muslimana postavio tik pokraj najdivnijih tvorevina Shakespearske ženske tragike, pokraj prizora o Dezdemoni i Ofeliji. Ona sačinjava tamo na kraju prvog dijela narodnih pjesama tihi epski završetak onim dirljivim lirsko-dramatskim melodijama, kojima je smisao smrtonosna ljubav. [...] Da bi okrutnost njena gospodara mogla biti samo mrk izražaj mukle, same sebi i svome predmetu neznane ljubavi, da ovdje na usta narodna nije ovjekovječena samo žalosna već upravo tragična zgoda, jedva je Herder mogao da razabere razumom iz sastavka balade, kakav mu je bio pri ruci. No njegov neisporedivi osjećaj za sve klice i mladice humanitarnosti, onaj tanki prićut, koji mu je

5 Vidi više u Bošković–Stulli 1978: 25; Pavlović 1998. O tome kako je taj roman utjecao i na poglavlje romana *Corrina* Mme de Staël, kao i o njezinu poznavanju Goetheova prijevoda *Asanaginice*, usp. Bošković–Stulli 1975: 252.

uza svu jezičnu tamu do spoznaje izveo unutrašnji oblik i razvoj svih pravih pjesmotvora, namijenio je ovoj žalosnoj pjesanci mjesto, koje pretpostavlja i zastupa sud srca. (Truhelka 1975: 129)

Ali nije Herder jedva razabirao, nego je posve dobro razabrao ono što je htio i ono što je bilo važno za čitanje pisane književne i emocionalne zajednice na kraju 18. stoljeća, a to je tragična, smrtonosna ljubav kao jedna od poluga konceptualizacije koda romantične ljubavi. Ne umire Asanaginica jer joj je majčinsko srce slomljeno (da je zbog toga, mogla bi bila umrijeti i ranije), ne umire toliko ni zbog okrutnih društvenih pravila (da je zbog toga, mogao bi joj onaj pokušaj samoubojstva i uspjeti), nego u trenutku spoznaje da je Asanaga, nagao i prijek, kakav je u tekstu izgrađen kao lik, još uvijek ljubi — i to je puno presudnije od odvajanja od djece. Naime njegove rečenice:

A to gleda junak Asanaga
Ter doživlje do dva sina svoja:
»Hod'te vamo sirotice moje!
Kad se neće smilovati na vas
Majka vaša srca ardjaskoga.«

koje su naizgled upućene djeci, a posredno zapravo Asanaginici, možemo očitati i ovako: Asanaginica ih razumije (zapravo naslućuje) i kao izraz projekcije Asanagine krivnje koju pokušava izazvati i kod nje. Točno prepoznavanje te projekcije ono je što je ubija, odnosno ono što izaziva smrt. I u zapletu (uvrijeđenost koja se može objasniti očekivanjem dolaska one koju ljubi i one koja ljubi njega) i u iskazu projekcije na kraju Asanaga se oblikuje kao individualan karakter, kao što je i njezino prepoznavanje i očitovanje te projekcije onaj iskaz koji osigurava Asanagicu kao individualni karakter. Stid koji se na različite načine pokušavao tumačiti, a za koji je uspješno Hatidža Krnjević argumentirala da je za baladu izvrstan upravo zato što nije dokraja protumačiv (1975), kao što je za baladu izvrsno i to što ga Asanaga ne želi razumjeti — čak i neovisno o kasnijim interpretacijama koje ga svode na njegovo potpadanje pod utjecaj zapadnih i modernijih oblika shvaćanja međubračnih i ljubavnih odnosa (npr. Georgijević 1975) — i njezino (Asanaginičino) ostajanje u starim odnosima jest istodobno i odraz društvenih očekivanja i normi, ali i individualan izraz karaktera. Jer da je riječ

samo o očekivanoj normi i samo o Asanaginičinoj podložnosti toj normi, onda ne bi bilo moguće naići na balade koje tematiziraju istu kulturnu sredinu, a u kojima ljube ne samo da obilaze svoje ranjene supružnike u gori nego ih uspješno ili manje uspješno i njeguju (npr. *Ljubi Hrnjičina*, usp. Rudan i Tomašić 2015). Uostalom, na tragu takva čitanja bila je svakako već spomenuta Camilla Lucerna, koja Asanagu vidi kao onoga tko očekuje i traži slobodan čin ljubavi (tako vidi njegovo razočaranje i gnjevljenje zbog Asanaginičina nedolaska) i to očekivanje je već i prema Lucerni izraz proboja njegove individualnosti (1905: 41–42). Iako Asanaginičine postupke vidi u bitnome kao određene okolnostima, ispunjenjem moralnoga ideala žene tog vremena i prostora (krotkost, suzdržanost), postupanjem prema naredbi i zahtjevu i muža i kasnije brata, uzrok njezinu strašnom završetku vidi upravo i u klici spoznaje, ili prije slutnje, da te muževe riječi na kraju bivaju znakom da tu neke ljubavi još ima (isto: 46).

H. Krnjević, poštujući i ističući Lucernin doprinos u interpretaciji i analizi i prijevoda, ipak će joj zamjeriti da je unekoliko krivo očitala vrijeme, prilike, kulturu i običaje:

Ma koliko Lucerna želela da se srodi sa problemom *Hasanaginice*, ona je ipak nekad gleda kao stranac i iz perspektive drugog sveta i druge kulture. Zato i jeste najbolje u studiji ono što žena kazuje o ženi na planu psihološkog zapleta, ali samo dotle dok ne iskrсне pitanje određenog mentaliteta, nacionalnih svojstava, historijskoga trenutka — svega onoga što baladu čini našom. Egzaltirani ton studije doveo je do izvesnih preterivanja u tumačenju pesme. Primamljiva teza o aktivnoj ljubavi zvuči kao otkriće, ali otkriće stranca i s tačke gledišta vremena u kojemu piše. No ostaje kao njena trajna vrednost što je Lucerna prva osetila duboke i njoj bliske nemire u duši glavne junakinje. Osim toga, ona je prva i gotovo jedina osetila svu tragičnost Hasanagina položaja i složenost situacije. (Krnjević 1975: 470)

Međutim, to što je Lucerni mana iz perspektive H. Krnjević, za aspekt koji nam je u ovom tekstu važan jest zapravo vrlina — jer to što je Lucerna čitala *Asanagicu* kao strankinja, k tome kao visokoobrazovana strankinja iz perspektive drugoga svijeta i druge kulture, vjerojatno je najbliže onome kako ju je čitala i nekih sto godina prije onodobna evropska publika (isto strana, isto iz vizure drugog svijeta i kulture). I to je bilo ono što je tipu te i tadašnje emo-

cionalne zajednice, odgojene na tradiciji tragičnih ljubavi i s novim rađanjem ideje o konceptu romantične ljubavi, moralo biti zanimljivo. Upravo ta aktivna ljubav koju Asanaga traži i očekuje kao individualni karakter te smrt Asanaginice, koja je rezultat njezina razaznavanja da je Asanaga još ljubi a da povratka više nema, a koje omogućuje njegova potreba da izazove krivnju u njoj. Prema tome, Lucernina je »egzaltirana« interpretacija bliža evropskoj onodobnoj »emocionalnoj zajednici« i njezinim čitateljskim očekivanjima i nalaženjima, a dobri tekstovi, što ova balada nesumnjivo jest, imaju u sebi dovoljno signala i dovoljno *tamnih mjesta* da su omogućavali i taj tip čitanja i razumijevanja emocija, osviješteno interpretacijski ili samo čitateljsko–prihvatiteljski. Dakle, *Asanaginica* je u trenutku svoje najveće evropske slave čitana zapravo i kao balada o smrtonosnoj, tragičnoj ljubavi, odnosno u ključu koda romantične ljubavi.

Preskočit ćemo ovdje kako su je čitala dalja tumačenja u okviru južnoslavenskih književnosti i kultura, njezinih pisanih, kazališnih, filmskih i opernih inačica i postaviti pitanje jesu li tu baladu tako slušali i njezini usmeni recipijenti u sredinama u kojim se prenosila, izvodila, oblikovala u bližim ili daljim inačicama? Odnosno je li i njima najvažniji faktor privlačnosti bio mogući koncept romantične ljubavi? I kako uopće možemo dobiti odgovor na to pitanje? Vremenski stroj nemamo, zapise i reakcije tadašnjih usmenih recipijenata nemamo, imamo samo tekst, i on je oblikovan tako kako je oblikovan, s više tamnih mjesta, aluzija i prostora za učitavanje, što je ujedno i onaj aspekt žanra balade koji će je u pisanoj kulturi estetski gotovo uvijek pretpostaviti epskoj pjesmi.

Međutim, imamo nešto drugo: inačice *Asanaginice* koje su zapisane kasnije, i te inačice gotovo redom naglašavaju nešto drugo, odnosno barem jedno od zatamnjenih mjesta pokušavaju razložiti i objasniti — ovdje ćemo se pozabaviti dvjema takvima.⁶ Naime inačica koju je Ivan Meštrović ponio iz rodne kuće i koja je bila dio njegova usmena repertoara, pa ju je na nagovor Milana Ćurčina i zapisao (Ćurčin 1932a), već malo razvija, dodaje, »podebljava« završetak i jače ga privezuje uz majčinsku žalost, jer ni Fortisova (Fortis 1774: 104) ni splitska verzija (Karaman 1974: 327) ne uključuju imenicu *majka*, a Meštrovićeva nadodaje: »u majci je srce prepuknulo,

6 O drugim, daljim inačicama usp. Andrić 1975.

gledajuć sirotice svoje« (Ćurčin 1932b), što slabi estetsku napetost iz perspektive »birana« književna čitatelja iz razdoblja evropskoga romantizma, kao i današnjeg, ali ne nužno i iz perspektive emocionalne usmene zajednice koja je slušala i prenosila, rekreirala *Asanagičine* inačice. Kad Radoslav Medenica (1975: 418) bude tvrdio, želeći dokazati da je Meštovićeve inačice zapravo inačice naknadne reoralizacije balade koju je prema Fortisu priredio Karadžić,⁷ vjerojatno će griješiti i u tome, ali i u tvrdnji da »[p]esma ne donosi ni jednu jedinu novu misao« i da »[i]menovanje dece uvećava varijantu za tri stiha, a to je ustvari samo raspevani stih« (isto). Pitanje koje možemo postaviti glasi: što u kontekstu poezije znači sintagma »nova misao«? Naime, u poeziji je i ponavljanje jedne jedine riječi — »nova misao«, značenjski, zvukovno, smisljeno, a kamoli to ne bi bilo, ovdje ovlažno spomenuto, imenovanje djece, promjene u zadnjim stihovima, i pisanje pisma kaduni umjesto poručivanja. Pritom za aspekt iz kojeg se motri u ovome radu nije zapravo uopće presudno je li Meštovićeve inačice reoralizirana inačice Fortisove prema Karadžićevu priređivanju, jer čak i da jest,⁸ ovdje nas zanima što se u njoj dogodilo i što je bilo važno naglasiti tim promjenama. Sve nabrojane promjene usmjerene su na to da intenziviraju tragediju Asanaginice kao majke. Pisanje pisma ženi (»piše knjigu kaduni ljubovci«) odnos Asanage i Asanaginice čini posrednijim i distanciranijim od stiha iz Fortisove verzije u kojoj Asanaga »ter poruča virnoj ljubi svojoj« ne samo zato što je izbor formule »knjigu piše« stereotipniji nego i zato što izbor glagola »poruča« bez objašnjavanja kako je ta poruka dostavljena ostavlja *tamno mjesto* koje se može očitati i kao usmeno poručivanje, kao poruka izrečena u trenutnoj jarosti i naglosti. Osim toga, ta poruka u Meštovićevoj verziji glasi: »Kado moja, moja nevirnice«, i jednoznačnije daje glas samom Asanagi od Fortisove verzije u kojoj to, kraće i dvosmislenije, koristeći stalni epitet »virnoj ljubi«, obavlja glas pripovjedača. Međutim, intenziviranje tragedije Asanaginice kao majke u Meštovićevoj verziji uspostavlja se i kod opisa pokušaja samoubojstva:

7 Protuargumente toj tvrdnji moguće je suvislo iznesene naći i u Georgijević 1975: 406–407.

8 A uvjerljiviji su argumenti onih koji ne misle tako, počevši od samog Ćurčina koji je i objavljuje (1932) preko Matije Murka (1975) do Georgijevića (1975).

Za njom trči dvoje dice lude,
 Mlada Fata od sedam godina,
 Nikolica od tri godinice,
 Materi se drže oko struka. (Ćurčin 1932: 123)

Svi ti stihovi (koji zamjenjuju tek jedan u Fortisovoj i splitskoj inačici: »za njom trču dvi cere divojke«), angažirani su upravo oko toga da prenesu i u recipijent/a/ice proizvedu iskustvo emocije bola djece, i time bola majke koja se osjeća prisiljenom na tako strašan čin. U tu svrhu uposlano je i konkretiziranje njihovih imena (Fata, Nikolica), konkretizacija dobi (sedam i tri godine) kao i frazemska slika držanja materi oko skuta. Dakle, očito je da je usmenoj tradiciji, tj. onome tko je tu pjesmu raspjevavao bilo važno naglasiti upravo aspekt Asanaginičina majčinstva, a odnos s Asanagom u drugome je planu. To je još jednom naglašeno i na kraju: Asanaginičina se smrt u Fortisovoj i splitskoj inačici izražava formulom »bilim licem zemlji udarila«, potencijalno računajući s Asanaginicom u svim njezinim ulogama. Meštrovioćeva inačica sužava zapravo Asanaginicu na aspekt majke, dodatno ga ističući: »u majci je srce prepuknulo«. Dakle, romantična tragična ljubav koju su u *Asanaginicu* upisivali prvi prevoditelji i tumači (s obzirom na tekst, s pravom), za njezin daljnji usmeni život nije bila presudna, usmenu zajednicu zanimala je jedna druga emocija, i jedan drugi koncept ljubavi, a to je onaj majke prema djeci. To će još više doći do izražaja u inačici Pavle Kuvelić s otoka Šipana koju je zapisao Matija Murko. Tu Asanaginica već poduzima i korake za udaju svoje kćeri za djevera, Asanaga pada posve u drugi plan i Asanaginica ga otpisuje kao zla oca te ona posve jednoznačno umire zato što se ne može odijeliti od najmlađeg sinka:

S njim se majka oprostiti ne može
 Bijelim ga je rukam zagrlila.
 Mrtva, jadna uz bešicu pade.
 I premine Asanaginica. (Murko 1935: 118)

Murko taj kraj opisuje kao uzdizanje do »tragične visine majčine boli jer je mogla sve podnijeti samo ne oproštaj s jednogodišnjim sinkom« i nastavlja dalje s interpretacijom:

Kod ovog prostog i prirodnog konca ne treba tumačenja, je li se aga pokajao ili ne, je li poslao svoju djecu da vrate majku i zašto ju je tako jetkim riječima zvao natrag, da je majka radi toga ispustila dušu. Tra-

gični događaj iz viših muslimanskih krugova kršćanska seljačka pjevačica je pojednostavila, te prilagodila svojoj sredini; ali silna tragika je na koncu ipak sačuvana i nama približena sa čovječanskog gledišta. (Murko 1935: 119)

Dakle, Murko nedvojbeno prepoznaje usmjerenost te inačice na majčinsku bol, jednoznačnost kraja, kao i potencijalne razloge prilagodbe, međutim kad navodi da je »silna tragika na koncu sačuvana« i »nama približena iz čovječanskoga gledišta«, onda najprije valja reći da tragika Asanaginice u toj inačici nije sačuvana, barem ne tragika Asanaginice kao cjelovite osobe, nego je zapravo istaknut i višestruko pojačan samo jedan aspekt te tragike, onaj majčinski. Što je Pavli Kuvelić i zajednici za koju je ona kazivala pjesmu očito bio najvažniji aspekt. Drugo je pitanje zašto Murko misli da je to stvar približavanja iz »čovječanskoga gledišta«. I je li i njemu, pa onda pretpostavljeno i onom kulturnom krugu kojem se svojim tekstom obraća, bliža i razumljivija smrt zbog majčinske patnje? Ono što je zanimljivo u Murkovu čitanju jest to da on Kuvelićkinjoj energičnoj Asanaginici — koja zapravo, onoliko koliko joj položaj omogućuje, pokazuje otpor nerazumno muževu zahtjevu, ako nikako drukčije onda tako da ga otpiše kao zla oca i da se njime i odnosom prema njemu više zapravo uopće emocionalno ne bavi — tu energičnost i taj otpor ne zamjera. A to je točno ono što će Kuvelićkinjoj inačici zamjeriti Henrik Barić:

Umesto one krotke, bespomoćne i nerazumne, nepravednoj sudbini potpuno predate žene, javlja se neka Hasanaginica koja, u prolazu sa svatovima, energično prelazi prag agina dvora, pred ćerkom grdi oca (»U zla oca nisu dobra djeca«), i — usput već ima raspoloženje da skombinuje udadbnu ćerke za svog novog devera, da bi neposredno za tim, umrla od bola pred bešikom »bega sina od godine dana«. (Barić 1975: 457)

Višestruko je zanimljivo to Barićevo zamjermanje, ono ponajprije pokazuje i njegovo očekivanje (očito ne i Murkovo, iako svoje tekstove piše u istom razdoblju)⁹ o krotkosti, bespomoćnosti i nerazumnosti kao »većim« kvalitetama ženskog lika. Međutim, Pavle Kuvelić, kazivačica iz šipanske tradicije dobrih kazivačica i epskih

9 Murko 1935 (prva objava), Barić 1938. Isaković je njegov tekst uvrstio u svoj zbornik pa je ovdje citiran iz toga izvora (Barić 1975: 453–458).

pjesama,¹⁰ nije tako mislila, i očito je i zajednici za koju je kazivala bilo blisko da Asanagicu oblikuje kao energičniju, pobunjeniju i emancipiraniju. Doduše, tu joj snagu, energičnost i pobunjenost Kuvelić omogućuje usredotočenjem, pa i svođenjem na majčinski aspekt ljubavi. Mogli bismo i nastaviti pa reći da je usmena otočka kazivačica naprosto poželjela »vidjeti« puno emacipiraniju Asanagicu nego što bi je htio vidjeti ovlaštenu tumača »visoke« pisane kulture, koji je, zapravo, tumačenjem Asanagina prijekora na kraju (prijekora koji čita kao doslovno Asanagino zamjeranje njezinu majčinstvu), i sam svodi na ulogu majke. Pavli Kuvelić njezina krotkost i bespomoćnost naprosto nije bila dovoljno prihvatljiva, i Murko je za to našao razumijevanja. Fortisova inačica i splitska inačica estetski su, naravno, uspjelije, ali ne zato što je Asanaginica bespomoćnija, krotkija, pasivnija, nego zato što su te inačice stilski i izrazno skladnije, a i pružaju više interpretativnoga otpora, tj. imaju više *tamnih mjesta*, manje jednoznačnosti, a onda i mogućnosti da se i Asanaga i Asanaginica očitaju iz različitih aspekata svojih osobnosti.

Na koncu možemo se vratiti početnoj premisi i reći da je uspješna *Asanaginičina* evropska književna recepcija dug, barem jednim dijelom, i aktivacijskoj snazi koncepta romantične ljubavi koji njezina baladna *tamna mjesta* omogućuju. S druge strane, njezinu dugom usmenom životu taj koncept očito nije bio najvažniji, usmeni njezini rekreator/i/ice ne nude tumačenja (niti to mogu) niti ostavljaju pisane interpretacijske tragove o tome, ali dodaju, preoblikuju i razrađuju ona mjesta koja naglašavaju koncept ljubavi koji je njima bitan — onaj između majke i djece. U slučaju Pavle Kuvelić, između ostalog, i zato da Asanagicu učine nešto aktivnijim i pobunjenijim ženskim likom. Jedni je čitaju ponajprije kao ljubeću i pateću ženu, drugi je slušaju ponajprije kao ljubeću i pateću majku.

3. ARVATKA DIVOJKA ILI KAKO LJUBAVNI ODNOS OSIGURATI KAO PARTNERSKI U EPSKOJ PJESMI

Za razliku od slave koju je sebi priskrbila *Asanaginica*, drugi primjer iz ovog rada — epska pjesma iz *Alačevićeva zbornika* s naslovnom junakinjom Arvatkom divojkom — nije ni poznata ni slavna, ni

10 Od kojih je najpoznatija *Kate Murat*.

prevođena, a ni iščitavana. Dakle, sve i da hoćemo, nju ne možemo omjeravati o recepciju, ali možemo vidjeti što se događa u njoj, odnosno možemo li tu govoriti o ljubavi radi ljubavi. Pritom je izabrana ne samo s razloga svoje relativne nepoznatosti, nego zato što je s jedne strane riječ o epskoj pjesmi (a epske su pjesme zadnje u kojima bi netko mogao tražiti koncept romantične ljubavi), a s druge zato što se uklapa u niz raznožanrovskih aktivnih ženskih likova koji posvema odudaraju od predodžbi o pasivnim, trpećim i tek receptivnim ženskim likovima. Ovdje možda mogu spomenuti npr. Pavlovu ljubav iz romance *Albus kraj* (Botica 1996: 256–257), u kojoj nadaleko razvikana Marina ljepota osigura romanci zaplet, ali sretni rasplet osigurava njezina proaktivnost i pamet, pa se pokazuje aktivnijom od muža i pametnijom od kralja.

Proaktivnom, pametnom, domišljatom i snažnom pokazat će se i Arvatka divojka, a upravo će takav njezin lik biti onaj koji omogućuje partnersku ljubav između nje i Bećir-age. Pjesma o Arvatki divojki objavljena je i u izboru edicije *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, pod br. 19 (Bošković–Stulli 1964) i u ediciji *Stoljeća hrvatske književnosti*, također pod br. 19 (Dukić 2004). Bošković–Stulli je donosi pod naslovom *Arvatka divojka u carevoj vojsci*, a Dukić pod naslovom *Harvatka divojka i valjen Bećir-aga*.¹¹

Pjesme koje tematiziraju djevojku ratnicu mogu se pratiti transkulturalno u različitim evropskim usmenim tradicijama (sefardska, portugalska, njemačka, talijanska, francuska, mađarska, hrvatska i druge južnoslavenske usmene tradicije), kako je to prateći baladne (pa i one s većom protegom epskoga) realizacije tog modela pokazala Simona Delić (2014). Nju su naročito zanimale pripovjedne sekvence slavonskih pjesama o djevojci ratnici pokazujući da te sekvence odgovaraju pripovjednim sekvencama »‘južnoeuropskog’ tipa te međunarodn[ih] balad[a] poznat[ih] pod različitim naslovima (*La doncella guerrera, La fanciulla guerriera* itd.)« (isto: 80). Pripovjedne su sekvence tog modela :

11 Dukićev je naslovni izbor bolji s obzirom na ono što se u pjesmi stvarno tematizira, a izbor Bošković–Stulli imenuje protagonisticu (Arvatka) onako kako se ona imenuje i u većem dijelu pjesme, jedino se u početnim stihovima imenuje kao Ervatka (grad se isto imenuje na početku kao Ervat, kasnije kao Arvat), a u muškome svom obličju ona je dosljedno nazivana Ervom barjaktarem.

1. Poziv na vojsku ostarjelom ocu; 2. Razgovor kćeri i oca; 3. Prerušavanje djevojke; 4. Sumnja u djevočin identitet; 5. Savjeti kako otkriti djevočin identitet i kušnje; 6. Odlazak/ ili bijeg iz vojske; pa ponekad i 7. Potjera; 8. Povratak kući i 9. Vjenčanje. (Delić 2014: 93)

Međutim, pjesma o Arvatki divojki nije balada već epska pjesma ne samo zbog narativne razvedenosti i broja stihova (485) nego i zbog načina oblikovanja iskušavanja, opisa bitke, razvedenog opisa opremanja junaka i većeg broja pripovjednih sekvenci. Ipak, unatoč svoj svojoj epskosti, ona se, za razliku od baladnih realizacija toga sižea, u bitnome ostvaruje kao pjesma u kojoj se paralelno prati razvoj ljubavi glavnih protagonista, koji, paradoksalno, za baladne modele te teme nije presudan.

Pripovjedne sekvence epske pjesme o Arvatki divojki mogu se podijeliti ovako:

1. Glas o ljepoti djevojke; 2. Opremanje junaka; 3. Prosidba; 4. Carev poziv Bećir–agi u vojsku; 5. Razgovor Bećir–age s majkom; 6. Prerušavanje djevojke u Ervu barjaktara; 7. Iskušavanje Erve barjaktara (koje, za razliku od modela koji navodi Delić, ovdje nije u svrhu provjere rodnog identiteta djevojke već u svrhu približavanja Bećir–agi i zadobivanja njegove pune pažnje); 8. Carev poziv Bećir–agi da izađe na megdan Dilitliji Luki; 9. Ponuda Erve barjaktara da izađe na megdan umjesto Bećir–age; 10. Bitka Erve barjaktara i Dilitlije Luke; 11. Careva nagrada Bećir–agi (dvije zlatne jabuke) za uspješnu bitku; 12. Predaja nagrade (careva muštuluka) Bećir–age Ervi barjaktaru (nagrade koja će kasnije služiti za prepoznavanje); 13. Povratak Bećir–age i njegovih vojnika; 14. Povratak Erva barjaktara u djevojački identitet; 15. Prepoznavanje; 16. Vjenčanje.

Bećir–agu zatječemo kad do njega stiže glas o neviđenoj ljepoti djevojke koju prose sa svih strana. Njezina je ljepota formulom izražena, broj i ugled njezinih udvarača daje joj na dodatnoj vrijednosti i potvrdi te ljepote:¹²

Od kada 'e svite postanuo,
nije lipši cvitak procvatio
što je sada na ovu godinu

12 U drugu svrhu o takvim tipovima formula za izražavanje ljepote na skupu *Ljubav radi ljubavi* govorila je Lidija Delić, pa ovdje samo upućujem na njezin rad u ovome zborniku.

u Ervatu gradu bielome,
 u Ervatu Ervatka divojka.
 Na curu su svati navalili:
 dvanest bana od dvanest zemalja,
 a trinest sa mora serdara,
 mlogo više aga i momaka
 al divojka za nikoga neće. (Dukić 2004: 177)

Prije agina odlaska u prosidbu velik je narativni prostor posvećen opremanju konja (u omjeru: opremanju junaka 10 stihova, a opremanju konja 30), što će se pokazati prilično bitnim jer se konj tu pokazuje kao falusna protega moći, junaštva i skrbničke sposobnosti (ono što u predodžbama pučke i popularne suvremene kulture počesto osigurava auto). Opremi djevojke koju resi majka ova pjesma osigurava tek dva stiha ne samo zato što su toposi opremanja junaka razvijeniji za epski model pjesama od toposa ukrašavanja djevojaka nego i zato što je njezin stvarni izgled zapravo irelevantan. Aga po nju dolazi zato što je *čuo* da je lijepa, a ona se u njega zaljubljuje zato što *vidi* da je lijep. Naime, kad aga konačno stigne do njezina grada, on konja razigrava na livadi, i ono što Arvatki prvo privuče pažnju nije nikako junak, nego upravo sjajan konj i po njemu zaključuje: »da mi konja dobar junak jaši« (Dukić 2004: 179). Ipak, kad konačno dospije pogledati junaka, i on joj se poprilično sviđi:

Kad Bećira cura ugledala,
 od mila joj oči postadoše,
 a niz obraz suze oboriše, (Dukić 2004: 179)

i to objasni svojoj majci: »ja ne vidi' lipšieg junaka« (Dukić 2004: 179). Zanimljivo je da pjesma ima potrebu objasniti njezinu zatravljenost, ali ne i aginu. On je još uvijek doživljava kao trofej, je li mu i osobno lijepa ili zanimljiva u tom trenutku je posve nevažno: on pita njezinu ruku, majka mu je daje, i to je sve. Udvarački poduhvat je gotov. Pripreme za svadbu prekinut će carev poziv, a aga će, između svadbe i cara, izabrati cara, i to ne samo zato što mora nego i zato što mu je to osobno bitnije (kako je vidljivo iz razgovora s majkom). Ali djevojka se ne da smesti, preoblači se u muško odijelo, predstavlja se kao Ervo junak i odlazi k njemu i njegovim vojnicima na bojno polje. Pritom ona ne odlazi, kao što odlazi u baladnim inačicama

koje analizira Delić, zato da zamijeni starog oca (2014), nego je njezin odlazak motiviran zapravo ljubavlju i željom da bude blizu agi («od žalosti kose obrijala», Dukić 2004: 181), i njezino se oblačenje i oprema kratko opisuju kao što veće približavanje izgledu i ponašanju age, kao naznaka njihova budućeg partnerskoga odnosa: »pak uzimlje pritila konjica / kano oni valjen Bećir-age. / Na se meće junačko odilo / ka odilo valjen Bećir-age« (isto: 181). U svakom se nadmetanju pokazuje boljom i uspješnijom od njegovih vojnika, a na kraju, u trećem mu spašava i glavu, zbog čega joj daje dvije zlatne jabuke koje kasnije funkcioniraju kao znak prepoznavanja, odnosno kao dokaz da je upravo ona Ervo. No prije toga zajedničkim vojnikanjem i bitkama aga Erva toliko zavoli kao osobu da je posve nezainteresiran za onu lijepu trofejnu djevojku s početka. Kad se ona konačno preobuče u djevojku, agi svadbena svečanost prolazi nevoljko i u tuzi što se Ervo nije vratio. Ta je agina navezanost i bliskost koju je s Ervom uspostavio takva da i njegovi vojnici zabrinuto pitaju djevojku (a zapravo Ervu barjaktara sad već povraćenog u djevojački identitet) kako će se uopće pojaviti agi bez njega, dok sam aga na djevojku i svoju buduću ženu uopće ne reagira, zapravo je prihvaća tek zbog poslušna majci («haje i ne haje»). Također, ona mu se otkriva tek nakon što se uvjerala u njegovu ljubav prema Ervi barjaktaru (odnosno njoj samoj izvedenoj u muškom rodu) s kojim je aga razgovarao, koji se umjesto njega borio, čiju lojalnost i vještinu poznaje i cijeni, s kojim je uspostavio odnos bliskosti (neovisno o hijerarhijskom odnosu aga — vojnik), koji mu je, dakle, omilio kao osoba i bez koga više ne može.

»Di si, Ervo, moje desno krilo?
 Ti si moju zaminio glav'!
 Pa on pade po meku dušeku,
 kad evo ti prid kulu svatovi,
 među svatim lipa divojka.
 Stara mu je besidila majka:
 »Moj Bećire, moje dite drago!
 Sađi, sinko, doli na avliu,
 pak ti skini sa konja divojku,
 iznesi 'e na bielu kulu!
 Za to Bećir 'aje i ne 'aje.
 Stara ga je zaklinjala majka:
 »Ajde, Bećo, moje dite drago!«

Žao mu se bilo ujat majci,
 [...]

Kad je večer za večerom bilo,
 pak besidi valjen Bećir–ago:
 »Di si, Ervo, moje desno krilo!
 Da sam znajo tebe izgubiti,
 ja se ne bi oženio nikada!« (Dukić 2004: 189)

Prepoznavanje omogućuje skladno sastavljanje onoga što se najprije moralo rascijepiti (s jedne strane djevojka u ulozu ljepotice/ trofeja, s druge strane njezina želja da ju se vidi i kao osobu), ali da bi to bilo moguće i ostvarivo, najprije se ona morala »izvesti« u muškom rodu. Tim se postupkom u epskom svijetu pjesme ostvarila ljubav kao odnos dviju osoba, kao partnerski odnos, a ne samo kao odnos dviju društvenih uloga (muža i žene). Nakon prepoznavanja — na koje Arvatka pristaje tek kad se potpuno uvjeri u to da je aga voli kao osobu (»A kad čula lipa divojka / da joj cvili valjen Bećir–ago / od mila joj oči postadoše«; isto: 189) — rascijepljeni identitet Arvatke divojke kao trofejne ljepotice i Erve barjaktara kao omiljenog druga, »sastavlja se« i omogućuje i puninu sreće:

A kad Bećir riči razumio,
 on se biše začudio
 i Mamedu svome zavalio,
 da Bog dade i srića Božja,
 da mu dade divojkom junaka,
 baš junaka Ervu barjaktara,
 a divojku Ervatkinju mladu. (Dukić 2004: 188)

4. ZAKLJUČAK

U prvom slučaju, ljubavi u baladama na primjeru najpoznatije balade, *Asanaganice*, pokazalo se kako tragični kraj junakinje nije rezultat samo sukoba unutar krutog patrijarhalnog poretka nego upravo i sukoba dvaju stidljivih proboja individualnosti njezinih glavnih protagonista, ili barem kako je velika vjerojatnost da ju je onodobna evropska publika (kao svojevrsna emocionalno–tekstualna zajednica zatravljenajome i preko nekih od najpoznatijih književnih pera koja su je prevodila) čitala i razumijevala i u kodu romantične ljuba-

vi, ali ujedno i to da je usmena emocionalna zajednica, u kojoj je u nekom obliku i dalje živjela, imala potrebu naglasiti drugu emociju — majčinsku ljubav i tragediju majke. Koncept romantične ljubavi ovdje je propitan iz perspektive recipijenta, iz želje da se naglasi da to što čitamo i/ili slušamo u nekom tekstu ovisi i o prevladavajućoj paradigmi one emocionalne i tekstualne zajednice koja čitano i/ili slušano prima u određenom razdoblju, a dobri tekstovi uvijek imaju dovoljno aktivacijske snage i potencijala u sebi da to omoguće: jer u svojoj prvoj inačici Asanagicu jest moguće očitati i kao ljubeću i pateću ženu i kao ljubeću i pateću majku i to istodobno, samo različite su je zajednice dobro primale iz različitih razloga.

Epska pak pjesma *Arvatka divojka i valjen Bećir-aga* nije tek epska pjesma o junakinji iz kataloga međunarodno raširenog motiva djevojke ratnice nego i epska pjesma koja prurušavanjem i rascjepljivanjem ženske protagonistice u dva rodna identiteta (lijepa djevojke i lojalnog, emocionalno bliskog bojnog druga) i završnim spajanjem tih dvaju identiteta osigurava neke elemente koda romantične ljubavi (zatravljenost, kušnje, prepreke koje prolazi Arvatka), ali još i više koncept ljubavi kao punog partnerstva. Pri tom se partnerska ljubav uspostavlja iz perspektive muškoga lika koji ju osvješčuje tek na kraju, a koncept i romantične i partnerske ljubavi iz perspektive ženskoga lika. Na koncu, to je epska pjesma dvostruke subverzije: prvo, u epski svijet »krijumčari« široko narativno razvedeni razvoj ljubavne priče; drugo, ženski se lik pokazuje dvostruko aktivnijim — i u ulozi junaka na bojnome polju i u ulozi junakinje u »ljubavnom boju«, tj. u osviještenosti vlastitih emocija i poduzetnosti da se one obostrano ljubavno realiziraju. Da je, dakle, Bećir-aga prihvati i kao osobu, a ne samo kao funkciju (jer udaja za njega joj ionako ne bi bila izmaknula).

LITERATURA

- Andrić, Nikola. 1975. »Motiv 'Hasan-aginice'«, u: Isaković 1975: 439–452.
- Barić, Henrik. 1975. »Tragika u pesmi o Hasanagicini. Pokušaj književne interpretacije«, u: Isaković 1975: 453–466.
- Botica, Stipe. 1996. *Usmene lirske pjesme*. Zagreb: Matica hrvatska [Stoljeća hrvatske književnosti, knj. 9].

- Bešker, Inoslav. 2007a. »Asan–Agina ubojita riječ. Antiteze i enigme glede Asanaginice«. *Književna republika* 10–12: 171–183.
- Bešker, Inoslav. 2007b. *I Morlacchi nella letteratura europea*. Roma: Il calamo.
- Bošković–Stulli, Maja [prir.] 1964. *Narodne epske pjesme II*. Zagreb: Matica hrvatska — Zora [Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 25].
- Bošković–Stulli, Maja. 1978. »Usmena književnost«, u: Maja Bošković Stulli i Divna Zečević. 1978. *Usmena i pučka književnost*. Zagreb: Liber — Mladost, 7–353 [Povijest hrvatske književnosti, knj. 1].
- Burian, Václav. 1975. »Kopitar kot inspirator in propagator prvih Vukovih zbirki narodnih pesmi. Poglavlje iz daljše studije o Kopitarju«, u: Isaković 1975: 304–309.
- Delić, Simona. 2001. *Između klevete i kletve. Tema obitelji u hrvatskoj usmenoj baladi*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Delić, Simona. 2014. »Slavonske inačice pjesme o djevojci–ratnici u hrvatskoj usmenoj tradiciji u komparativnom kontekstu: književno–antropološki pristup zapletu i liku«, *Scrinia Slavonica* 14, 1: 79–106.
- Dukić, Davor [prir.] 2004. *Usmene epske pjesme I*. Zagreb: Matica hrvatska [Stoljeća hrvatske književnosti. knj. 71].
- Erlich, Vera. 1971. *Jugoslavenska porodica u transformaciji. Studija u tri stotine sela*. Zagreb: Liber.
- Ć[určin], M[ilan]. 1932. »*Hasanaginica* u narodu (Meštrovićeva verzija)«, *Nova Evropa* 15, 3–4: 119–130.
- Ć[určin], M[ilan]. 1932. »Mladi Gete kao prevodilac *Hasanaginice*«, *Nova Evropa* 15, 3–4: 110–119.
- Esih, Ivan. 1931. *Balada i drama »Hasanaginica« u češkoj literaturi*. Zagreb: Tisak Zaklade tiskare narodnih novina.
- Fortis, Alberto. 1774. *Viaggio in Dalmazia*. Venecija: Presso Alvise Milocco, all'Apolline.
- Fortis, Alberto. 2004. *Put po Dalmaciji*, prir. Josip Bratulić. Split: Marjan tisak.
- Georgijević, Krešimir. 1975. »Murkova *Hasanaginica*« u: Isaković 1975: 403–410.
- Goethe, J[ohann] W[olfgang]. 1975. »Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga«, u: Isaković 1975: 76–86 [prijevod iz 1778].
- Isaković, Alija [prir.] 1975. *Hasanaginica 1774–1974. Prepjevi, varijante, studije, bibliografija*. Sarajevo: Svjetlost.
- Janković, Mira. 1955. »Tri engleska prijevoda *Hasanaginice* u Škotskoj«, *Rad JAZU* 304: 135–158.
- Kapetanović, Amir. 2017. »Emocionalni svijet *Osmana* i *Osmanščice*«, *Croatica* 41 (61): 131–153.
- Karadžić, Vuk Stefanović. 1894. *Srpske narodne pjesme*, knjiga treća, prir. Ljubo Stojanović. Biograd [Beograd]: Štamparija Kraljevine Srpske. [Priređeno prema bečkome izdanju iz 1846.]

- Karaman, Srećko Dujam. 1882. »Narodna pjesma iz Spljeta [*Hasanaginica*]«, *Slovinac* 5, 23: 497–498.
- Krnjević, Hatidža. 1975. »*Hasanaginica*. Prilog proučavanju usmenih balada«, u: Isaković 1975: 467–496.
- Kuić, Ranka. 1975. »Kolridž i *Hasanaginica*«, u: Isaković 1975: 281–286.
- Lenz, Karl. 1998. »Romantische Liebe — Ende eines Beziehungsideals?«, u: *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*, ur. Kornelia Hahn i Günter Burkart. Opladen: Leske und Budrich Verlag, 65–84.
- Lucerna, Camilla. 1909. *Zur Asanaginica*. Zagreb: M. Breyer [Studienblätter zur kroatischen und serbischen Literatur].
- Lucerna, Camilla. 1905. *Die südslavische Ballade von Asan Aga Gattin und ihre Nachbildung durch Goethe*. Berlin: Verlag von Alexander Duncker.
- Luhmann, Niklas. 1996. *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti*. Zagreb: Naklada MD.
- Lukežić, Iva. 2005. »Dijalektološko čitanje Fortisove *Asanaginice*«, *Čakavska rič* 23, 1–2: 101–129.
- Lüthi, Max. 1973. »Familienballade«, u: *Handbuch des Volksliedes*, Band I: Die Gattungen des Volkliedes, ur. Rolf Brednich et. al. München: Wilhelm Fink Verlag, 89–100.
- Medenica, Radoslav. 1975. »Matija Murko: 150 godina godina *Asanaginice* u literaturi i usmenom predanju«, u: Isaković 1975: 411–421.
- Miklošič, Franc. 1975. »O Goetheovom *Klagensang von der edlen Frauen des Asan Aga*. Historija originalnog teksta i prevoda«, u: Isaković 1975: 328–340.
- Muljačić, Žarko. 1975. »Od koga je A. Fortis mogao dobiti tekst *Hasanaginice*«, u: Isaković 1975: 39–49.
- Murko, Matija. 1935. »*Asanaginica* sa Šipana«, *Nova Evropa* 28, 4–5: 112–119.
- Murko, Matija. 1975. »150 godina *Asanaginice* u literaturi i usmenom predanju«, u: Isaković 1975: 363–402.
- Nodier, Charles. 1975. »La Femme d'Asan«, u: Isaković 1975: 174–176. [Prijevod iz 1821.]
- Mérimée, Prosper. 1975. »Triste ballade de la noble épouse d'Asan-Aga« u: Isaković 1975: 184–190.
- Pavlović, Cvijeta. 1998. »Morlacchism according to the novel *Les Morlaques* by Justine Wynne the Countess Rosenberg Orsini (Venice, 1788)«, *Narodna umjetnost* 35, 1: 255–275.
- Rosenwein, Barbara H. 2006. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca: NY Cornell University Press.
- Rosenwein, Barbara H. 2015. »Problemi i metode istraživanja povijesti emocija«, *Historijski zbornik* 68, 2: 441–458.
- Rožnay, Samuel. 1975. »Nařikani nad manželkau Asan Agy. Z morlackého«, u: Isaković 1975: 499–501. [Prijevod iz 1818.]

- Rudan, Evelina. 2018. »Kodiranje straha u suvremenim proznim žanrovima — prilog istraživanju emocija iz folklorističke perspektive«, u: *Hrvatski prilozi 16. međunarodnom slavističkom kongresu*, ur. Stipe Botica et al. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Hrvatski slavistički odbor, 139–150.
- Rudan, Evelina i Josipa Tomašić. 2015. »Usmene balade i njihovi prostori«, u: *Balkanski folklor jako kod interkulturovy II*, ur. Vesna Petreska i Joanna Rečkas. Skopje–Poznanj: Institut za folklor »Marko Cepenkov«; Sveučilište Adama Mickiewicza, 93–115.
- Sardelić, Mirko. 2020. »Kultura i jezik emocija: prožimanja hrvatske književnosti i svakodnevice« u: *Emocije u hrvatskom jeziku, književnosti i kulturi. Zbornik radova 48. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ur. Lana Molvarec i Tatjana Pišković. Zagreb: FF press i Zagrebačka slavistička škola, 173–194.
- Šeremet, Vahida. 2013. *Studija »Hasanaginice« od 1646. godine do danas. Knjiga puta do ishodišta*. Tuzla: Print Com.
- Truhelka, Jagoda. 1975. »Južnoslavenska balada o Hasanaginici i njezin prijevod od Goethea. Napisala Kamila Lucerna, učiteljica u Zemaljskom ženskom liceju zagrebačkom«, u: Isaković 1975: 129–152.
- Vaillant, André. 1975. »Vuk Karadžić i *Hasanaginica*« u: Isaković 1975: 316–324.
- Werthes, Clemens. 1975. »Klagensang von der edlen Braut des Asan–Aga«, u: Isaković 1975: 70–73.

Love in the Time of Oral Genres

Summary

This paper analyses the streaks of individuality in oral genres, which, from the researcher's perspective, function as genres of high character typification as well as high stereotypisation of relationships between them. These genres and their specific actualizations mostly originated in premodern times, i.e. before the concept of a person "as a unique and free individual" (Lenz 1998). The intention of this paper is to demonstrate, on the example of ballads and epic poems, that the streaks of individuality are realized precisely in the field of symbolic coding of love and intimacy. Ballads are the genre whose actualization of tragedy often takes place in a space of conflict between individual needs (and/or desires) and social norms and values; however, this need is more often related to security, eg home (Rudan, Tomašić, 2012) than to romantic love. Epic poems, on the other hand, primarily establish the concept of heroes and important events, so the exploration of the concept of love in them seems like an endeavor that is already doomed to fail. In the first case, the case

of love in ballads, as seen in the example of the most famous ballad, *Asanaginica*, the paper demonstrates that the tragic end of the heroine is not only the result of a conflict within a rigid patriarchal order but also of the conflict between two timid streaks of the individuality of its main protagonists, as well as ways of distinguishing reception within two different 'emotional communities' (B. Rosenwein, 2006, 2015). It also shows that the epic poem *Arvatka divojka i valjen Bećir-aga* is not only a poem about a heroine that was selected from an array of the internationally spread motif of a warrior girl, but it hints at the concept of love as a partnership.

Keywords: ballad, epic oral poem, genre, affective turn, *Asanaginica*, *Arvatka divojka*, emotional community, reception, romantic love, active female character, girl warrior, oral community

Parodiranje sentimentalističkog i romantičarskog ljubavnog narativa u srpskoj prozi 19. veka

DRAGANA B. VUKIĆEVIĆ

(Filološki fakultet Univerzitet u Beogradu)

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 9. 10. 2018.

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789531758642.7>

»Ta oće li taj vaš Roman jedanput svoju ljubov početi?« — viču mi moje čitateljke.

»Da vidimo kakvog je roda njegovu ljubov?«

Jovan Sterija Popović, *Roman bez romana*

Sažetak

Budući da parodija počiva i na imitaciji i na negaciji parodiranog teksta, kroz analizu parodičnohumorističke proze u srpskoj književnosti 19. veka pokušaćemo da konstruišemo: a) sentimentalističke i romantičarske ljubavne narative, b) njihove kontrarnarative. Upravo kroz negacije uspostavljenih narativa pratićemo konvencije koje su te narative stabilizovale i načine njihove kasnije dekonstrukcije — ljubav na prvi pogled, ljubav radi ljubavi, ljubav i smrt, sudbonosni susret, večna ljubav, ljubav i strast, ljubav i rat, ljubav kao bolest, gorka ljubav (*bitter love, amare amaro*). Korpus tekstova na kojima ćemo bazirati naše istraživanje obuhvata prozu Jovana Sterije Popovića, Jakova Ignjatovića, i Stevana Sremca. Naša teorijska platforma će biti u znaku implicitno polemičkog sučeljavanja koncepta mističkih ljubavnika oblikovanih još u trubadurskoj književnosti i njihovih kasnijih reinterpretacija.

Ključne reči: ljubavni narativ, parodija, srpska proza, sentimentalizam, romantizam, realizam

Moto kojim počinjem rad uzet je iz Sterijinog dela, indikativnog naslova *Roman bez romana*, najmoćnijeg parodijskog teksta u srpskoj književnosti, čija je pripovedna strategija »oduzimanje« strategije, sadržana u onom *bez — bez* žanra, *bez* lika, *bez* fabule. Za Steriju

pisanje je performativni čin u kome autorski pripovedač i prizivani čitaoci poput seoskih majstora, postupkom brikolaža, od »krpeža i ogrižaja«, sastavljaju i rastavljaju priču o (herojskim i ljubavnim) avanturama junaka Romana.

Roman bez romana je naznačio jednu moćnu parodijsku, istovremeno i rušilačku i stvaralačku struju koja je zahvatila i delo Sterijinih »parodijskih« nastavljača Jakova Ignjatovića i Stevana Sremca. Reč je o bivalentnim tekstovima koji funkcionišu po principu humorističkih bisocijacija »kada neku situaciju ili događaj opažamo istovremeno u dva različita konteksta« (Koestler 1989: 966). Bisocijacijsku igru tekstova (jer parodija je tekst u tekstu, stari tekst — antitekst — novi tekst) pratićemo kroz razgradnju ljubavnog narativa. Krenućemo od romantičarskih ljubavnika, preko romantičarskih situacija (poljupci, pogledi), mesta i vremena do parodirane ljubavne retorike. Drugom rečju, pratićemo kako se kroz parodiju napuštala sigurna luka onih koje povezuje »plebiscit srdaca«¹ i kohezivna estetika (kohezija stila, epohe, žanra, ideje — rečju ukusa) i trasirao put i drugačijim delima i drugačijoj publici.

Do velike smene ljubavnika došlo je krupnim pomeranjima junaka unutar dinamičkih galaksija mogućih svetova. Svet romantičarskih ljubavnika je dezaumentizovan,² oni su izbačeni iz aktuelizovanih svetova u virtuelne svetove, preneti u »dublju fikciju«, u fikciju fiktivnih, u literaturu naivnih i luckastih čitatelja (češće čitateljki) i u tom transferu aksiološki devastirani. Od idealnih transformisali su se u nemoguće i smešne. Lektira zaljubljenih je postala neka vrsta provodnika za obračun različitih poetika jer se preko nje razarao recepcijski kod uzoritih i nedostižnih romantičarskih ljubavnika. Poput sone kiseline parodija je nagrizala kako određenu poetiku tako i njene »konzumente«. Srpski književni junaci (i Sterijini, i Sremčevi, i Ignjatovićevi) počeli su da obolevaju od donkihotskog sindroma ili sindroma posvećenog čitaoca (*addicted readers*). Njime se demistifikovao romantičarski imaginarijum (otkrivao se kao lažni) a »knjiški« ljubavnici činili smešnim.

1 »Plebiscit srdaca« je sintagma Svetislava Vulovića koja označava zajednicu čitalaca povezanih intenzivnim čitalačkim doživljajem. V. Đura Jakšić, *pesnik i slikar* (s. a.: 370).

2 O autentizaciji i dezaumentizaciji v. Doležel 1997: 84.

Unapred banalni, junaci koji oponašaju literarne uzore postali su još banalniji na fonu »neadekvatne« stilske matrice. Reč je o zanimljivoj dvostrukoj hermeneutičkoj igri u kojoj se parodirani junaci interpretiraju preko interpretacija onoga što čitaju (što glume), s jedne strane, i u kojoj se, s druge strane, u širem kontekstu, preispituje određen tip literature, kao i načini njene recepcije. Čitavi pasusi su građeni po principu poredbenih veza kojim se »autentičan život junaka« prevodi u literarne fraze, kliše. Junaci koji svoju nedramatičnu stvarnost kompenzuju literarnim uzbuđenjima istovremeno su čehovljevski poetski u tragičnosti svoje neostvarenosti i gogoljevski banalni u svojoj ostvarenosti.³ Sami po sebi nisu ni dovoljno tragični, ni dovoljno ozbiljni, ni dovoljno žrtve, ni dovoljno junaci, a takvima žele biti i takvima se kroz svoje literarne dvojnike samopredstavljaju.

Bidermajerski realizam je razvio posebne tehnike demistifikovanja »poetičkih voobraženija«, »rumana« koji uče kako voleti i kako se pripremiti za ljubav. U drami *Laža i paralaza*, iz zdravorazumske perspektive oca čija je ćerka zalučena čitanjem, »rumani« su opasni »zašto od nji ne možeš se najesti, a to je najnužnije«, a mogu »sasvim mozak obrnuti«. Zato je indikativan očev savet budućem zetu: »Ali, ako želiš da dobro živite, ne daj joj nipošto da ove vraške knjige čita« (Popović 2006: 13).

Suprotstavljajući se ćerkinim ljubavnim fantazijama inspirisanim čitanjem knjiga o prinčevima i princezama (»ono je ljubav, ljubezni taticice, kad se koji kralj u kakvu princezu zaljubi«), »realističan« junak zastupa nove ljubavne heroje: »Nisam ni ja nikakav princ, ni kralj, pak sam, fala bogu, lepo s tvojom materom živio« (Popović 2006: 13).

KO JE NOVI SUBJEKT LJUBAVI?

Poziciju bajkovitih prinčeva i princeza zauzeo je staleški definisan svet u metežu (kasapi, berberi, oficiri, sluškinje), niskomimetski junaci sa jasnim fizionomijama i fiziologijama. Reč je o nametljivom efektizmu realnog (informacijama o »beznačajnoj« svakodnevicu:

3 O ovom tipu dvostruke hermeneutičke igre pisala sam u *Anarhiji teksta* (Vukićević 2011).

šta junaci jedu, kako se oblače, kako se pozdravljaju). Novi ljubavnici prodiru u autentizovan svet istiskujući (u književnosti je opasno reći zauvek, ali trajnije svakako) one koji su se voleli na srpskim dvorovima (romantičarska pseudoistorijska tragedija) ili, u romantičarskoj baladičnoj prozi, ostajali u procepu herojskog i ljubavnog patosa. Novi ljubavnici jedu, hrču, podriguju, zaudaraju! Niti su lepi, niti uzvišeni, niti bleđi. Sterijina Čimpeprič nije visoka, tanka i plavokosa. Ona je mala, debela, crvenokosa, prsata. »Lepu damu« karakteriše i »ljupki govor«:

Primetiti valja da je našoj irojkini svojstveno bilo brzo govoriti, koje malo promukle reči njene izdavaše kao kad u proleće prvi put izdaleka grmi, a budući da prednja dva zuba nije imala, zato nije ni čudo da pri ovoj grmljavini iz usta njeni kiša od pljuvačke na onog sledovaše koji je bio predmet njenog razgovora. (Popović 2006: 23)

Oduzimajući romanu odlike popularnog žanra (oduzimajući junaku sentimentalističku ljubavnu povest), Sterija eterične ljubavnike premešta u svet »junaka od krvi i mesa« postavljajući pitanja (»Je l poneo Roman što novca za put? Ima li u torbi leba, pečenja i malo vina?«) na koje sentimentalističko romantičarski ljubavni narativ ne daje odgovor:

Ovo pitanje voprositelju ni najmanje čest ne čini, ono pokazuje njegovu nevezestvo i nepoznavanje romantičeski knjiga. Jer kad su iroji i stradalnici u romanima jeli? Najviše ako su pili. (Popović 2006: 12)

Pitanje *zašto je fiziologija problematična za koncept romantičarskog junaka* stoga nimalo nije novo. Postavlja se u trenutku najvećeg uspona sentimentalističkih ljubavnih romana Milovana Vidakovića preko kojih je sazrevao najveći deo srpske (osobito ženske) čitateljske publike. Sterijin pripovedač na njega ne odgovara, ali, što je bitnije za nas, ume da ga postavi:

Međutim, otkud dolazi da persone romantičeske retko ili nigda ne jedu, ja čitateljma nisam u stanju izraziti; najviše im mogu, ako su baš ljubopitni, savetovati da se kod njiovi sočinitelja upitaju. Što se pak moga iroja tiče, za opravdanje javiti imam da bi proces od sviju romandžija na sebe navukao, kad bi od njiovog načina pisanja odstupio. (Popović 2006: 12)

Negacija je u osnovi parodijskih tekstova — antiportreta, anti-pejzaža, rečju, kontrarnarativa kojima se trasirao put novoj estetici. Kontrastirajući izgled romantičarskih i realističkih ljubavnika, zadržavamo se na njihovom inkarnatu. Na tragu Sterije, pitajući se da li romantičarska ljubav može da naruši zdravlje, u romanu *Pop Ćira i pop Spira*, Sremčev parodijski pripovedač preispituje vitalnost ostavljenih ljubavnika i »medicinski« dijagnostifikuje: koliko su ble-di, da li su nahranjeni, kakva im je izdržljivost.

Jula je tugovala, ne smem reći venula, jer, kao za pakost, mada je bila zaljubljena, ostala je jednako (*protivno svima pravilima poetike*) ona-ko isto punačka i okrugla kao i negda još kad još nije znala za tu, tako-reći, paklenu ali ipak tako slatku strast. (Sremac 2009: 125; istakla D. V.)

Narativni identitet »novih ljubavnika« nagoveštavali su novi žanrovi: očerk, fiziološki ogled, slike. U poređenju sa romantičarskom tragedijom, ili baladičnom pripovetkom, ontološki krajolik se u potpunosti u njima promenio. U galaksijama mogućih svetova došlo je do opasnog približavanja razdvojenih svetova.

NOVI LJUBAVNICI DONOSE I NOVI KREDO: »LEPO S NEKIM ŽIVETI«

»Lepo s nekim živeti«, slagati se — odgovara Frommovo (Fromm) ideji tima bliskoj modernom poslovnom čoveku:

U bilo kojem članku o srećnom braku ideal braka je ideal uigranog tima. Nema velike razlike između ovog opisa i ideje o službeniku koji glatko funkcioniše (...) Najviše što može da se postigne ovakvom vrstom odnosa je (...) veza između dvije osobe koje cijelog života ostaju stranci, koje nikad ne stignu do središnjeg odnosa, ali koje se jedna prema drugoj odnose učtivo i koje pokušavaju jedna drugoj da ugone. (Fromm 2015: 89)

Ovakvim ljubavnicima pridružuju se Sremčevi popovi koji sa svojim popadijama »lepo žive«. Naspram ekscesa (spremnosti da se sve učini za ljubav) i totalizacije ljubavne emocije (romantičarski junak ne prihvata alternativu)⁴ javlja se novi kredo. Romantičarskom *ljubi ili ubi* i *ljubi ili umri* alternira se »realan pravac u ljubavi«, »ljubljenje i računanje«. Ove sintagme koje asocijacijski

4 O ekscesu i totalizaciji ljubavi v. Luhmann 2010: 115.

prizivaju naslove ključnih tekstova Svetozara Markovića »Realnost u poeziji«, »Pevanje i mišljenje« nisu slučajne. Programski realizam, u znaku negacija romantičarske estetike i anticipaciji nove, dodatno je stabilizivao promenu hermeneutičkog okvira u koji je trebalo postaviti novog ljubavnika a starog učiniti nemogućim i smešnim.

ROMANTIČARSKI VS. PRAGMATIČNI LJUBAVNIK- -RAČUNDŽIJA

U doba profita, smešne postaju vrline kortezije: poniznost, čestitost, poštovanje i vernost. Smešni su utvrđeni zakoni ljubavi. To su, pratimo ih u knjizi *Ljubav i Zapad* Deni de Ružmona: Odmerenost, Služenje, Podvig, Dugo Čekanje, Čednost, Tajna i Hvala (Rougemont 1974: 75). Nekada željeno sada je smešno: takav je ljubavnik koji obožuje objekat svoje ljubavi; smešni su neutješni ljubavnici, ostavljene devojke koja tuži za dragim. Ako se genezis romantičarskog ljubavnika vezivao za trubadursku poeziju, korene parodijskog kontranarativa verovatno treba tražiti u parodijskom realizmu fablia.

U svet ljubavnika je ušao junak sa novim ideološkim kapitalističko-ekonomskim bagažom, junak Profit (nije slučajno upravo Profit ime jednog Ignjatovićevog junaka u romanu *Večiti mladoženja*). Reč je o postojanom žilavom tipu proračunatih ljubavnika i ljubavnica koji naseljavaju srpsku prozu druge polovine 19. veka. U *Milanu Narandžiću* za bračnu partnerku se raspisuje oglas, daje joj se status robe koja ima svoju cenu i ljubavna veza svodi na trgovačku transakciju u kojoj vrednost robe diktiraju: mladost tj. starost junakinje, njen društveni status, obrazovanje i snalaženje u društvu, naročito, nasleđe koje joj pripada i koje se ugovorom lako može prebaciti na ženika. Kao i u bilo kom trgovačkom poslu — i u ovom postoji podmetnuta, loša roba, srećan trenutak trgovine, prosečna cena. Poželjnim se smatraju devojke između petnaeste i dvadesete godine sa minimalnim prihodom od 3000 forinti, dok se za one do trideset godina traži prihod od 5000 forinti, one koje imaju do četrdeset godina, prihod od 10000 forinti, preko četrdeset — 20000 forinti.

Ljubav i Profit, Ljubav za Profit, Ljubav prema Profitu — postaju ključne reči novog ljubavnog narativa. Novi junak je, kako Meša Selimović zapaža analizirajući *Zonu Zamfirovu* (Sremčev roman o ljubavi jednog zantalije prema čorbadžijskoj ćerki), »suviše realan i

suviše poslovan« da bi se zbog ljubavi ubio (Selimović 1975: 17) jer on tu ljubav niti totalizuje niti je spreman da stoga učini bilo kakav eksces iz ljubavi. Novi junak, dakle, drugačije gleda i ne vidi ono što je nekada bilo lepo i uzvišeno. Kobnom pogledu — prisetimo se *Kanconijera* («Neka je blažen dan, mesec i doba, / Godina, čas i trenut, ono vreme / I lepi onaj kraj i mesto gde me / Zgodiše oka dva, sputaše oba») — kontrastira se kontrolisan pogled.

Romantičarski parovi su usredsređeni na sebe. Oni su u magnetnom polju uzajamnih pogleda, slepi za sve ostalo. Pogledi bidermajerskog ljubavnika su drugačiji:

Kad se po promenadi šetam, sve ženske oči na mene glede. Kad prođem pokraj nji, čujem za leđa šaputanje; imam dobre uši. Jedna kaže: »Dvadeset hiljada«, sigurno merila me koliko prihoda imam; druga šuška: »Taj štajnrajh je zjelo vrlo bogat«; treća veli: »nije ružan«. Al ja na sve to aristokratski gore–dole hodam i činim se nevešt. (Ignjatović 1900: 219)

Cela jedna studija nijansiranih hijerarhijskih odnosa u društvu može se izvesti iz Ignjatovićevog kataloga parova koji se šetaju. U romanu *Trpen spasen* on piše:

Pogledajte kad se samo služavka sa kaplarom po promenadi šeta; kakva radost, kakvo se pouzdanje na njoj vidi. [...] Uzmite samo stržmeštore, kad se sa ma kakvom matorom kuvaricom šeta, s kakvim gospodarstvenim hodom i pogledom svakom u oči pada. (Ignjatović 1981: 31)

Menja se i objekt fokalizacije — od dame koja je (ne)svesna pogleda do dame koja se namešta za pogled. Indikativan je album sa slikama Melanijinim koji čitamo kao pandan današnjim instragramima i konceptualizaciji »sređenog«, »za pokazivanje«, »nameštenog« života. Album je i jedan vid samoprezentacije koji otkriva vrednosni sistem i životne stavove junakinje.

Kroz ceo album bilo je najviše njenih fotografija u raznim poziturama, izrazima, raznom odelu, u raznom duševnom raspoloženju, i naposljetku u raznim sezonama godišnjim, a prema svakoj njenoj slici vizavi po kakav mlad jurat, medecinar, doktor, oficir ulanerski, husarski, infanteriski, pa čak i jedan (neverovatno u Banatu!) »marinerski« oficir! Tako na jednoj Melanija zamišljeno čita, a prema njoj na drugoj strani mlad medecinar. (Sremac 2009: 59)

Bidermajerski junaci se nameštaju da budu viđeni kao zaljubljeni. Sremac demaskira ove »nameštene poglede« uz empatiju prema junakinji koja nije ovladala tehnikom gledanja (»Sirota Juca, nje mi je samo žao! Ona, dabome, ne ume onako piljiti muškarcima u oči i prevrćati očima k'o ona nji'na akterka«) ili kroz priznanje »umeća gledanja«:

A znao je kad i kako treba pogledati. Na kaputaške, to jest pulgerske devojke samo pogleda i uzdahne, a na paorske namigne i kresne očima tako žestoko da mu ponekad spadne i slamni šešir s glave. (Sremac 2009: 40)

U ŠTA GLEDA ZALJUBLJENI?

U romantizmu gleda u prazno mesto svoje želje. Dakle, on ne vidi, on je slep za sve sem za svoju želju. Objekat želje je jedinstven, nezamenljiv, neizdrživo privlačan. On ne proniče u drugog, već želja proniče kroz njegov pogled. On jeste u vlasti sopstvenog erosa koji klija iz njega kroz pogled prema drugom. On je pogođen strelicom i otrov ljubavi menja njegovu percepciju. Kroz junaka gleda eros jer je pogledom zapravo on zahvaćen, on je u auri. U njegovom fiksacijskom fokusu drugi je uvek kristalizovan.⁵

U bidermajerskom realizmu metaforičko slepilo ljubavnika se parodira naglim povraćajem »vida«. Umesto idealne drage pred Romanom je junakinja kojoj zaudara iz usta, a Sremčevoj »idealnoj« ženi niču brkovi. U pripovesti *Ideal* napušteni junak se ne ubija, četvrtog dana mu se vraća apetit, a idealna ljubavnica iz mladosti (»Gde je ona žena?«) postala je brkata žena: »Ona ima brkove!!! Jelena je brkata žena! Ah kakva nečuvena nesreća!« (Sremac s. a.: 272).

Novi ljubavnici ne mogu bez udobnosti i šepurenja. Paun je njihova idealna simbolička projekcija. Plesovi (strast za igranjem, zajednička svim klasama), putovanja, promenade i špaciri, idealne su prilike za manifestaciju šepurastog junaka (ne onog baroknog, zagonetnog koji je ostao bez svoje Kirke, već novog, sladunjavog bidermajerskog Pauna koji je u pratnji kapricioznog Amora). U romanu *Trpen spasen* junaci koji se šetaju eksplicitno se porede sa paunom: »Krasno je bilo videti Đoku kad se sa Salikom po prome-

5 O pojmu »kristalizacija« videti u Stendalovom delu *O ljubavi*.

nadi šetao. Ona kao paunica, a on kao paun« (Ignjatović 1981: 29). U duhu ornitoloških metafora, kao pandan paunu, jeste Sterijina gospođica: vivak, gospođica obuzeta modom i narcisoidnim eksponiranjem:

Kamo sreća da i naše devojke njenom primeru podražavaju, takim načinom ne bi svoje aljine do polak prsiju izrezivale, niti bi kratke suknje bile u modi, niti bi naše osobito devojke na balu kao vivak štelunge pravile. (Popović 2009: 22)

I dalje na tragu ornitoloških poređenja — suprotnost paunu i vivku bio bi romantičarski leptir. Zaljubljeni ne vidi sebe jer je uhvaćen željom — nalikuje na leptira privučenog svetlošću; Sterija piše: »Ova je ljubov Petrarke, i drugi njemu podobni leptirova koji često za onakom devojkom umiru koja ji i ne poznaje« (Popović 2009: 46).

NOVE LJUBAVNIKE PRATI NOVI DEKOR I DEKORUM. KAKO JE IZGLEDAO PROMENADNI PROSTOR GOSPODINA PAUNA I G-ĐE VIVAK?

Razaranje sentimentalističkog i romantičarskog ljubavnog narativa primetno je i u redskripcijama ljubavnog prostora. Dekorisanje predele, šetnje ružičnjacima i mirisanje cveća kod Sremca komički smenjuje okopavanje mirođije, a serenade — bećarci:

Pa opet, kako joj je milo bilo kad začu iz baba-Makrine bašte tamburu! Juli je tako milo bilo, i tako veselo plevila baštu da je s travuljinom počupala i svu mirođiju, tako da su sutradan iz komšiluka morali uzajmiti mirođiju za krastavce iz vode. (Sremac 2009: 75–76)

Romansa ne stvara nostalgiju već ironiju (šta da se jede kad je bašta uništena). Pejzaži se ne emocionalizuju već komički antropomorfizuju. Ilustrativne su i redskripcije balova koji su u sentimentalističkoj literaturi uobičajena mesta susreta zaljubljenih. U Sremčevoj verziji bal ima svoj komički pandan, kolo Sovre gajdaša, u kojem junaci »đipaju«, znoje se i »kolju k'o kere« oko devojaka.

[...] Pa kad stane pred neku gazdačku devojku pa svira, a ona zna ko ga je poslao pred nju, pa samo gleda ulevo u zemlju, pa sve veze, dok se ne oznoji ispod nosa, pa dobije k'o neke male brčiće kao od rose. A i samo srce drukčije se ražđipa kad Sovra svira. A u kolu je sve bilo zaljubljeno;

svak ima svoju pa ne dâ drugom do nje, nego se kolju k'o kere svake nedelje. (Sremac 2009: 4)

U novom preakcentovanom ljubavnom prostoru drugačiji je i ljubavni dekorum. Umesto siline emocije i ljubavi na prvi ali kobni pogled, junaci »eroberung prave« — oni »proizvode« izgled zaljubljenog. Bidermajerski ljubavnik »namešta sebe« za pogled, kao masku navlači »romantičeske haljine«, šepuri se, »meće u pozituru«. Sve je u naporu znaka koji imitira »zapamćeno« značenje u jednoj komičnoj antiparaboli (pogrešnog mesta i/ili pogrešnog trenutka i/ili pogrešnih reči i/ili pogrešnih junaka).

Sterija opisuje ženski eroberung:

To isto biva i kod ženskog pola, jer komplimente praviti, savijati se kao lutka, stajati kao na žici, čepiti se i kao miš iz trica, to jest zaljubljeno gledati, i proče i proče, — to sve mora gospodična iz mladosti da sebi prisvoji, ako misli eroberunge praviti. (Popović 2009: 11).

Imitacija nasuprot autentičnosti, ponovljivost nasuprot jedinstvenosti, konformizam nasuprot stava. U intimni govor, u intimni pogled — pušten je svet. Kao korozija, »tuđi govori« su nagrizli autonomiju romantičarskog ljubavnog narativa i od atopičnog načinili topičnog junaka. Ljubavnici više nisu bili jedinstveni, neuporedivi, postali su tipovi, samerljivi formulom »kao i ostali« (iz polja proizvoljnosti/slobode/incidenta opravdanog eksczesnom prirodom romantičarskih ljubavnika — oni su, upleteni u eksplicitne motivacije uopštavajućeg tipa, postali »kao i svi«). Bidermajerski realizam ne poznaje dakle atopičnost (Bartovo imenovanje figure koja počiva na prepoznavanju voljenog bića kao atopičnog, »kao onog koji se na da svrstati« [Barthes 2011: 58]). Upravo obratno, junaci se neprestano svrstavaju u nizove (po izgledu, statusu, obrazovanju, bogatstvu) unutar kojih su zamenjivi. Taj bezbrižan bidermajerski svet Dragiša Živković opisuje metaforično: »Oni su kao lišće koje vetar života čas skuplja na gomile, čas razvejava: njihov pravi smisao je u tome da čine onaj deo čovečanstva koji životu daje šarenila, raznolikosti i lakoće« (Živković 1982: 249).

Izbor topičnog junaka vodio je ka redeskcipiji sižea *ljubi ili ubi, ljubi ili umri*. Dolazimo do jednog vrlo bitnog sižejnog razilaženja unutar realističkog i romantičarskog narativa. Budući da

»ona«, kao ni »on« nisu jedinstveni i neponovljivi, njihov gubitak ne može izazvati neizdrživu bol. Bidermajerski ljubavnici postaju »imitatori«, komički antipodi tragičkih beskompromisnih ljubavnika. Pišući o romantičarskoj ljubavi Niklas Luman [Luhmann] objašnjava ovaj erototanatičan paradoks kojeg su naši junaci lišeni: »U ekscesu mogu da konvergiraju ljubav i mržnja ili da lako prelaze jedna u drugu... reč je o različitim formama izražavanja jedne u suštini jedinstvene strasti.« (Luhmann 2010: 115)

U parodijskom realizmu »jedinstvena strast« nestaje pred vodviljskim svetom u kojem se, kao u kadrilu, smenjuju plesni, tj. ljubavni partneri. Upravo je kratkotrajnost strasti garant njihove bezbrižnosti i ravnodušnosti i odsustva sudbonosnih konvergencija karakterističnih za romantičarske junake. Za njih ljubavne patnje ne mogu biti blažene i oni ne mogu pevati poput Petrarke: »Blažene prve patnje koje vežu / U slatkom spoju s ljubavlju mene, / I luk i strele što pogodiše me, / I rane koje do srca mi sežu.«

Bidermajerski ljubavnici ne pate dugo i lako se odriču i svoje drage i patnje za njom. Samoubistvo je njihova poza.⁶ Bidermajerska junakinja Čimpeprič u *Romanu bez romana*, ucveljena i napuštena draga koja ostavlja oprostajno pismo, komički je antipod Ovidijevoj Arijadni:

Počem ovo pismo svrši i zapečati, pođe tražiti drvo da se obesi. Budući da je vrlo akurata bila, to se niko neće začuditi da nije tako skoro želji svojoj shodno naći mogla. Međutim, jednako zapevaše i drva apostrofiraše, tako da je zaista niko ne bi od Arijadne razlikovao. (Popović 2009: 25)

Ignjatovićeви junaci se »služe« smrću — u njihovom govoru ona je sredstvo za proizvodnju određenih emocija i ostvarivanje najrazličitijih ciljeva. Smrt se glumi, njome se preti, o samoubistvu se samo priča. U romanu *Trpen spasen* napuštena junakinja Salika »došla je do najvećeg dešperata; hoće da skače u Dunav, da pojede 'rajpelcle', al Rezika i ostale druge odgovoriše je od te ludorije, teše je da je i njima svima to isto pasiralo, i to svakoj od njih pasirati mora« (Ignjatović 1981: 85).

6 U bidermajerskom okruženju Jakšićeva *Neverna Tijana* nikada ne bi ispila otrov, niti bi Milan svesno otišao u smrt samo da bi još jedanput video ženu koja ga je izdala.

U Ignjatovićevim romanima često se ponavlja hronotopična situacija koju bismo mogli nazvati »nesrećno zaljubljeni junak posećuje groblje«. ⁷ U romanu *Trpen spasen* napuštena Mileva, poput nesrećne Katice, »najradije ide na groblje, i to sama ujutru rano, tek što se sunce rodi... Traži grobove umrlih devojaka i mladića. Sedne na taki grob, promišlja o životu u mladosti, bere grobsko cveće i sklapa ga u kiticu« (Ignjatović 1981: 97). Opisujući Melanijinu ljubavnu preosetljivost, ovaj patos Erosa i Tanatosa, kao veštu manipulacijsku igru, demaskira Stevan Sremac:

Padala je često u nesvest i bila — kako je gđa Persa tvrdila — sklona samoubistvu. Koliko je puta samo poletela bunaru da se udavi, i srećom se uvek tu desi Arkadija crkvenjak [...]. (Sremac 2009: 57)

Posredstvom suvenira, junak signalizira određeno stanje duha: setu, melanholiju, osećajnost. Međutim, to stanje duha, nazvaćemo ga »bidermajerska melanholija«, ne otkriva introvertne junake — melanholija galantoma je teatralna, u funkciji fascincije drugog. Melanholičan izgled je poza, namešten izraz kojim se priziva pažnja, afektira, zavodi. Galantomi, pri tom, imaju punu svest o proizvodnji (glumi, imitaciji) melanholičnog stanja.

Svi nabrojani vidovi otklona — negacija, imitacija, trivijalizacija, ignorisanje — ipak nisu uspeli da uklone romantičarskog ljubavnika. On je ostajao uvek tu kao etalon prema kome se samerava drugačijost.

Naš rad je imao za cilj da otkrije neka najvidnija (nikako ne sva) dijahronijska pomeranja nastala smenjivanjem romantičarskog neutešnog ljubavnika bidermajerskim zaljubljivim junakom. Nov ljubavni narativ vodio je ka novoj genologiji — ka žanrovskim inklinacijama koje su išle, s jedne strane, od romantičarskog prema patosu tragedije i melodrame, a s druge, od parodijskog prema anegdotskom, vodviljskom. Elegiji, tragizmu i patosu beskompromisnog sveta kontrastirao se veseo alternativan vodviljski svet koji je nasuprot romantičarskoj »zapovedi ekscesa i zahtevu totaliteta« (Luhmann), nezamislivu alternativu (ljubav ili smrt), »grešku«, pretvorio u *modus vivendi* (lepo življenje bez kobne ljubavi). Realistič-

7 O ovome sam pisala u studiji »Ljubav galantoma ili ljubav na bidermajerski način« (Vukićević 2014).

ko dugo ubijanje romantičarskog junaka, svedočilo je o drami na književnoj sceni 19. veka nastaloj u agonu realističkog straha od želje i romantičarskog gubitka u želji. U (post)modernoj šizoidnoj konjunkciji straha i gubitka, tj. straha u gubitku i gubitka u strahu iščezao je i romantičarski junak i njegov realistički parodirani pratilac.

LITERATURA

- Barthes [Roland] 2011 = Bart, Rolan. 2011. *Fragments ljubavnog govora*. Loznica: Karpos.
- Doležel [Lubomir] 1997 = Doležel, Ljubomir. 1997. »Narativni svetovi«, *Reč* 4, 30: 83–87.
- Fromm [Erich] 2015 = From, Erih. 2015. *Umijeće ljubavi*. Podgorica: Nova knjiga.
- Hutcheon [Linda] 1996 = Hačion, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, prev. Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi.
- Herman Sekulić, Maja. 1989. »Ka novom razumevanju parodije«, *Književnost* 44, 5: 790–794.
- Ignjatović, Jakov. 1900. *Milan Narandžić*. Beograd: Srpska književna zadruža.
- Ignjatović, Jakov. 1981. *Trpen spasen*. Beograd: Nolit.
- Ignjatović, Jakov. 2000. *Večiti mladoženja*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Koestler [Arthur] 1989 = Kestler, Artur. 1989. »Smeh civilizovanog čoveka«, *Književnost* 44, 7–8: 966–972.
- Luhmann [Niklas] 2010 = Luman, Niklas. 2010. *Ljubav kao strast, prilog kodiranju intimnosti*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Popović, Jovan Sterija. 2006. *Sabrane komedije*, Beograd: Srpska književna zadruža.
- Popović, Jovan Sterija. 2009. *Roman bez romana*, preuzeto sa: Projekat Antologija srpske književnosti. Učiteljski fakultet Univerziteta u Beogradu. http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_SR_AzbucnikPisaca.aspx (6. 10. 2018).
- Rougemont, Denis de. 1974. *Ljubav i Zapad*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
- Selden, Raman; Peter Widdowson; Peter Brooker [ur.]. 2005. *A Readers Guide to Contemporary Literary Theory*. Harlow: Pearson–Longman. https://mthoyibi.files.wordpress.com/2011/05/03-readers-guide-to-contemporary-literary-theory-5th-ed_raman-selden.pdf (8. 10. 2018)
- Selimović, Meša. 1975. *Pisci, mišljenja i razgovori*. Beograd — Rijeka: Sloboda; Otokar Keršovani.

- Sremac, Stevan. 2009. *Pop Ćira i pop Spira*, preuzeto sa: Projekat Antologija srpske književnosti. Učiteljski fakultet Univerziteta u Beogradu. http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_SR_AzbucnikPisaca.aspx (06. 10. 2018.)
- Sremac, Stevan [s. a.]. *Vukadin*, u: *Celokupna dela*, knj. 2. Beograd–Zagreb: Narodno delo; Tipografije.
- Sremac, Stevan [s. a.]. *Pripovetke*, sv. 2, u: *Celokupna dela*, knj. 5. Beograd–Zagreb: Narodno delo; Tipografije.
- Sremac, Stevan. 2003. *Zona Zamfirova*. Beograd.
- Vukićević, Dragana. 2011. *Anarhija teksta*. Beograd: Službeni glasnik.
- Vukićević, Dragana. 2014. »Ljubav galantoma ili ljubav na bidermajerski način«, u: *150 godina od dolaska Jakova Ignjatovića u Dalj (1863–2013)*, ur. Đorđe Nešić. Dalj: Kulturni i znanstveni centar Milutin Milanković, 80–108.
- Vulović, Svetislav [b. g.]. »Đura Jakšić, pesnik i slikar«, u: *Celokupna dela*, knj. 1. Beograd: Narodna prosveta.
- Živković, Dragiša. 1970. »Parodično humoristični i ironični stilski elementi kao tvorački principi u srpskoj prozi 19. veka«, u: *Evropski okviri srpske književnosti*. Beograd: Prosveta, 185–206.
- Waugh, Patricia. 2006. »Roland Barthes«, u: *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press, 267–272.

The Parody of Sentimentalistic and Romantic Love Narratives in the Serbian Prose of the 19th Century

Summary

Since the parody includes both the imitation and the negation of the parodied text, keeping in mind the analysis of the parodical and humorous prose in Serbian literature of the 19th century, we will try to construct a) sentimentalistic and romantic love narrative, b) their counternarratives. We will follow the conventions that stabilized these narratives and the ways of their later deconstruction (love at first glance, love for love's sake, love and death, eternal love, love and passion, bitter love (amare amaro), love as illness, delayed or deferred gratification. The corpus of texts on which we will base our research includes the prose of Jovan Sterija Popović, Jakov Ignjatović, and Stevan Sremac. We will compare the concept of mystical lovers formed by Denis de Rougemont (*L'Amour et l'Occident*) with Niklas Luhmann's concept of love (*Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*).

Keywords: Serbian literature, love narrative, parody, realism, sentimentalism, romanticism

II.

Lirske varijacije na temu ljubavi

Remek–djelo Laze Kostića *Santa Maria della Salute*: kako preko poezije steći sposobnost za ljubav

MATTHIAS FREISE

(Universität Göttingen)

Izvorni znanstveni rad

Primitljeno: 25. 1. 2019.

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789531758642.8>

Sažetak

U radu se analizira ljubavna pjesma Laze Kostića *Santa Maria della Salute* u njezinim različitim dimenzijama: duhovnoj, metapoetskoj, psihološkoj i kulturnoj. Do izražaja dolaze sve četiri osnovne funkcije ljubavi — emocionalna vezanost te erotska, reproduktivna i ludička funkcija. Pritom pjesma strukturom i temom dokumentira oslobađanje od edipovske povezanosti s majkom i uspostavu erotskog odnosa s ljubavnicom/voljenom, no koja je dostupna samo kao književna muza, dakle metapoetski. Istodobno se otvara perspektiva kojom se kulturna edipovska veza Južnih Slavena s Italijom nadomješta ravnopravnim dijalogom.

Cljučne riječi: Laza Kostić, ljubavna lirika, petrarkizam, simbolika, edipovska veza, zov Muza

Sastavljena od četrnaest strofa, pjesma *Santa Maria della Salute* u srpskoj se književnoj znanosti i kulturi jednodušno smatra remek–djelom Laze Kostića. Kao primjer takve ocjene može se navesti tvrdnja Jasmine Knežević o najmoćnijoj ljubavnoj pjesmi srpske književnosti (»The most powerful love song of Serbian literature«, 2018: 53) kao i esej Vojislava Đurića »Ljubavna lirika Laze Kostića (1841–1910)« u kojem autor opisuje razvoj ljubavne poezije u Kostićevu opusu i drži da je *Santa Maria della Salute* »za mnoge« najljepša njegova ljubavna pjesma i jedna »od najljepših u celokupnom našem pesništvu« (2002: 30). On pritom ističe da je *Santa Maria della*

Salute »zaključak i sinteza« Kostićeve ljubavne poezije. Sinteza, međutim, pretpostavlja intenzivan razvoj koji sam Đurić u svom eseju ne razmatra. Opravdano opisuje Kostićeve rane ljubavne pjesme do 1864. kao puki »izraz nadošle mladalačke žudnje«, što je tipično za nezrelo rano stvaralaštvo mnogih pjesnika (Đurić 2002: 20). Zatim navodi da slijedi faza gorčine obilježena ljubavnim razočaranjem, koja kulminira Kostićevim citiranjem aforizma prema kojem je Bog stvorio čovjeka od glave do struka, dok je donja polovica »prilepak« đavla. Nakon toga Đurić napominje da Kostić dvadeset godina nije više znao kako bi trebao pisati poeziju o ljubavi (2002: 29) — sve do 1909. godine, do *Santa Maria della Salute*. Sukladno s tim, posljednja Kostićeva pjesma nije sinteza, nego proboj, nešto sasvim novo u okviru njegove ljubavne lirike. No taj je proboj istodobno i proboj ljubavi, doživljavanja i razumijevanja ljubavi, iskorak od jednostrane, narcističke fiksacije na vlastite ljubavne osjećaje i ljubavnu patnju i pomak prema sposobnosti da se ljubav doživi kao partnerstvo, kao stvaran odnos. Taj se proboj ostvaruje u samoj pjesmi, iz nje se može iščitati, a ovim bih čitanjem želio pridonijeti temi *ljubav radi ljubavi* u južnoslavenskim književnostima.

Kostićeva apostrofa crkve u Veneciji istodobno je, naravno, i zaziv Bogorodice. To implicira vjersku dimenziju u semantici pjesme, a što istodobno dolazi do izražaja i u njezinoj formi. Figura apostrofe Gospe koja se ponavlja ukazuje na lauretanske litanije u molitvi rozarija, tj. krunice te posebno, što je samorazumljivo, na molitvu *Ave Maria*. Anafore »sve što je [...] sve je to«, »zar meni [...] zar meni [...] zar meni« i »svu svoju dušu, sve svoje žude, / — svu večnost« također upućuju na oblik molitve, i to konkretno — zajedno s gestom ispovijedanja grijeha lirskoga subjekta (»prezri, nebesnice, vrela milosti / što ti zemaljski sagreši stvor: / Kajan ti ljubim prečiste skute«) — na kršćanski *Confiteor*:

Confiteor Deo omnipotenti,
 et vobis, fratres,
 quia peccavinimis
 cogitatione, verbo, opere et omissione:
 mea culpa,
 mea culpa,
 mea maxima culpa.
 Ideo precor beatam Mariam, semper Virginem,

omnes angelos et sanctos,
 et vos, fratres,
 orare pro me ad Dominum, Deum nostrum.

Istodobno, stih »Kajan ti ljubim prečiste skute« upućuje na Evanđelje po Marku (5, 27–34). Pritom je ljubljenje Isusove haljine u *Novom zavjetu* simbolički čin samoiscjeljenja, što je vrlo važno za našu pjesmu jer ona, kako ću pokazati, demonstrira samoiscjeljenje lirskoga subjekta.

Nadalje, nosiva rima u prvoj strofi — »naših gora bor«, »blaženj tebi podiže dvor«, »zemaljski stvor« — preokreće religijsko promišljanje teodiceje. Kretanje tu uključuje uspon od zemaljskoga prema duhovnome te povratak u zemaljsko, a simbolizira blagoslov koji prima drvo svojim »usponom« do kupole crkve, a s njim metonimijski i zemlja na kojoj je izraslo (»naših gora bor«), tj. Srbija. Ljudi koji tu zemlju nastanjuju (»zemaljski stvor«) blagoslovljeni su potom u trećem koraku dane transcendencije, a tim je blagoslovom iscijeljen i lirski subjekt. Takvo duhovno iscjeljenje na temelju vlastita ispovijedanja krivnje bitno je povezano s funkcijom religioznog naboja pjesme. No od čega zapravo mora biti iscijeljen lirski subjekt, odnosno Srbija? Tu do izražaja dolazi ljubav koja u petrarkističkoj tradiciji, unutar koje je pjesma posve jasno situirana, opstoji u dualizmu između tjelesne i duhovne ljubavi.

Miodrag Popović na temelju toga zaključuje da je za Kostića »sjedinjavanje s božanskim [...] rekompencija za neiživljenu ljubav u životu« (1971: 131). No zaključak da se iscjeljenje lirskog subjekta odvija okretanjem od fizičke prema duhovnoj dimenziji ljubavi, kratka je dometa. Pjesmu naime treba pomno razmotriti u njezinu razvijanju kako bi se moglo razumjeti što se tu događa s ljubavlju i koji su pojmovi ljubavi prizivani. Znanstvena literatura o pjesmi obično se, poput Svetozara Brkića, ograničava na suprotstavljanje erosa i agape (1971: 113).

S tim u vezi Brkić upućuje na Kostićevu intenzivnu recepciju Petrarce (1971: 115). U pjesmi doista postoji jasna petrarkistička linija, no ona se zapravo manje orijentira na kontrast između duhovne i tjelesne ljubavi, a više na snažnu metapoetsku dimenziju kod Petrarce, za kojeg Laura uvijek podrazumijeva i pjesnički lovo-

rov vijenac. Tako da kod Kostića plod neostvarene ljubavi, a time i instrument iscjeljenja, u konačnici nije religija nego pjesništvo.

To se prije svega može uočiti u sljedećem nizu, paralelizmu, odnosno lancu simbola: drvo, koje metaforički, ali i metonimijski, posredovanjem papira, stoji za poeziju, trebalo bi podupirati luk crkvenog svoda — tu arhitektura ukazuje na metapoetsko značenje: trebalo bi, dakle, od tog zemaljskog materijala sagraditi božansko zdanje umjetnosti umjesto da se koristi kao građa za ograde koje trunu, tj. simbolički za uspostavljanje granica, prepreka među ljudima. Ne bi se drvo trebalo koristiti ni za brodove koji tonu, što simbolički i u emblematskoj tradiciji upućuje na traženje spasa u daljini, u trgovini, u praktičnoj djelatnosti. Konačno, crkvena zgrada također može poslužiti kao drvo za ogrjev koje se pretvara u prah, što pak simbolički, preko metafore ljubavnog izgaranja, upućuje na tjelesnu ljubav. Međutim, pri upotrebi drva za gradnju crkve metapoezija i duhovnost ne stoje u opreci, nego metapoezija upućuje na duhovnu dimenziju pjesništva. Tako je duhovnost zaštitna ograda koja nikad ne trune, crkva je teretni brod koji nikad ne tone, a duhovnost pravi ljubavni oganj koji se nikad ne pretvara u hladni pepeo.

Usporedno s duhovnom dimenzijom u pjesmi se također provlači i druga, edipovska dimenzija: svojom komunikacijskom strukturom cijela je pjesma iskazana kao ispovijed majci. Od majke u Bogorodici posebno se, uvijek iznova, traži oprost zbog ljubavi lirskog subjekta prema mladoj djevojci — između ljubavi prema majci i ljubavi prema mladoj djevojci postoji konkurencija. Edipovska veza između lirskog subjekta i majke skrivena je i u stihu: »Zar nije lepše vekovat u te« — dakle, bolje je ostati s *nadmajkom* nego se okrenuti zemaljskoj ljubavi. Takve edipovske konotacije prepoznaje Vladeta Jerotić koji ukazuje na »prv[i] i verovatno presudn[i]« kontakt koji »sin ostvari u detinjstvu sa majkom« (1971: 200). Edipovski trokut Jerotić pak tumači biografski, ustvrđujući da je »Kostić [...] morao imati neobične doživljaje sa svojom majkom« (1971: 202), pri čemu ističe da je važna i pjesnikova »fizička zaljubljenost i nagoniska seksualna potreba za mladom Lenkom Dunderski« (1971: 204).

Tu nas, naravno, ne zanima psihoanaliza autora, već kultura i epoha. Romantizam, čijim posljednjim izdancima možemo pribro-

jiti i ovu pjesmu, strukturiran je — kako sam pokazao na mnogim primjerima iz ruske i poljske književnosti — edipovski, kao bijeg iz edipovskog vezivanja (usp. Freise 2012). U pripovijetki *Balkon* Antuna Gustava Matoša, koja je nastala i prije nego *Santa Maria della Salute*, naime 1902. godine, edipovsko odvajanje pripovjedača ne uspijeva i dolazi do regresije, što je indicija da ta priča pripada modernizmu (usp. Freise 2016). U Kostićevoj pjesmi crkva je golema građevina s drvenim rebrima iz srpskih šuma, nadmajka, pramajka Eva, sačinjena od Adamova rebra, od srpske drvene grede.

U kulturnom smislu majčinska je figura također definirana odnosom prema talijanskoj kulturi koja je stilizirana kao majčinska kultura. Južni Slaveni, sukladno s kulturnim tumačenjem edipovske strukture pjesme, ne mogu se odvojiti od svoje majčinske kulture, ostaju pod kupolom njezina plašta. U formalnom pogledu to se očituje i u upotrebi strofe *ottava rima*, a u motivskom smislu u mnogim referencama na Danteovu Beatrice i Petrarčinu ljubavnu poeziju. No u posljednjoj strofi Kostić narušava *ottavu rimu*, a time i edipovsku vezu s Italijom. Tu proturječimo Miloradu Paviću (1971) koji posljednju strofu od petnaest stihova razumijeva *de facto* kao dvije međusobno povezane oktave.

Promatrano iz čisto formalne perspektive to je, naravno, moguće, no u tom slučaju nedostaju riječi koje bi se rimovala s osmim, izostavljenim stihom četrnaeste strofe, koji bi kao i u drugim strofama trebao glasiti: »*Santa Maria della Salute*«. Naime »U raj, u raj, u njezin zagrljaj!« rimuje se — remeteći niz — s »kraj«, »naj« i »u raj«, a ne sa »*Salute*«, čime završavaju sve ostale strofe. Narušavanju sheme rimovanja odgovara istodobno »odgađanje« provodnog stiha »*Santa Maria della Salute*« koji se ponovno javlja u petnaestom i zadnjem retku strofe. Takvo odgađanje ukazuje na model glazbene kode, na funkciju formule kadence koja se obično više puta ponavlja nakon završetka glazbene fraze i definitivno se može, sukladno s Jerotićem, shvatiti kao »ekstaza« (1971: 202), kao lirski vrhunac. Tom ljubavnom vrhuncu u naručju voljene (»u njezin zagrljaj«) prethodi odgađanje ispunjenja posredovanjem ponavljanja rime »probude«, »progude«, »kolute«, »ljude«, »pute«, »stude«, »zarude«, »polude« te konačno »*Salute*«. Buđenje, odjek unutarnjih žica, zadivljenost cijele zemaljske kugle, pomicanje zvjezdanih orbita, hladnoća koju

otapa toplina sunca, rumenilo zore i ludilo duhova pred kraj istodobno otkrivaju taj vrhunac i kao poetski izljev.

Proboj iz »beznjenica« u raj zagrljaja voljene istodobno ukazuje na prevladavanje edipovskog vezivanja jer se s »Evo me, naj!« u posljednjoj strofi lirski subjekt prvi put više ne obraća majci, već voljenoj. Time ljubav istodobno nadilazi svoju narcističku samorefleksiju, koja je posebno izražena od osme do desete strofe. Potom izraz »u raj«, koji se ponavlja četiri puta, provaljuje kao »kraj« edipovske veze.

Taj se proboj priprema u više koraka. S jedne strane značenje koje nosi riječ »*Salute*« mijenja se, zahvaljujući rimovanju s prethodnim stihom, iz strofe u strofu. Tako »*Salute*« u početku implicira, u strogom marijanskom, kršćanskom smislu, nebesko spasenje, a rimujući se s »pakosti žute«, »glave salude« i »muke ljute«, psihičko iscjeljenje; kao riječ koja se rimuje s »grešne zalute«, »pameti hude« i »strašni sude« ukazuje pak na mogući spas od prokletstva, dok naposljetku rimovanje s izrazima »pute«, »ćute« i »zanosu proci slute« upućuje na perspektivu koja se otvara i koju prati već opisana koda.

S druge strane, lirski subjekt iz strofe u strofu proživljava različite oblike ljubavi. Nakon početne, edipovski strukturirane majčinske ljubavi (»Zar nije lepše vekovat u te«), u njemu se od pete strofe budi erotska ljubav, pri čemu se lirskom subjektu u šestoj strofi nudi sve za čim čezne (»sve mi to nudi za čim god čeznu'«). No ta je ljubav u osmoj strofi zabranjena snažnim superegom (»vijugav mozak održa vlast«), te u devetoj strofi lirski subjekt pada u duboku depresiju koja u desetoj strofi vodi regresiji u izolirani prostor vlastite nutrine. Što ga ponovno oslobađa iz tog zatvora? Posjeti voljene »u snu« u jedanaestoj strofi otkrivaju odlike posjeta Muze: naime ona dolazi »ne kad je zove« i »tajne su sile sluškinje njoj«. Slutnja se potvrđuje u trinaestoj strofi, gdje se upućuje na stvaranje književnog potomstva s voljenom: »a naša deca pesme su moje«. S Muzom je sada moguć nov i drugačiji oblik ljubavi, naime književna igra uloga u svojim uvijek novim pojavnim oblicima: »Navek su sa njom pojave nove«. Tom se igrom može nadmudriti superego i njegova kontrola nad lirskim subjektom.

Takvo nadmudrivanje događa se, i to ne slučajno, preko književnih paradoksa, jer paradoksi nadilaze granice racionalnosti koja ima kontrolu nad lirskim subjektom. Paradoks nalazimo u jedanaestoj strofi: »zemnih milina nebeski kraj«. To zapravo nije moguće. Rješenje paradoksa leži u sljedećem: samo književnost, samo poezija može istodobno biti i zemaljska i nebeska, tj. u isto vrijeme u empirijskom prostoru i u prostoru značenja. Dakle, književnost je izlaz. Drugi paradoks nalazimo u dvanaestoj strofi: vrlo mlada ljubavnica odjednom je, u usporedbi s lirskim subjektom, »starija«. To postaje moguće — a u tome leži i rješenje paradoksa — jer se zbog svoje ranije smrti žena–dijete ranije rađa u onostranosti, pa stoga postaje i »starija« od lirskog subjekta.

Takvom varkom poništava se opreka između majke kao edipovske skrbnice s jedne strane i žene–djeteta kao željene ljubavnice s druge strane.

Time se može razbiti edipovska fiksacija lirskog subjekta koji je pod kontrolom superega. To se potom događa u četrnaestoj strofi, rasprsnućem glave, što se, prema analogiji s pucanjem vodenjaka, može tumačiti kao ponovno rođenje i konačno odvajanje od majke. Kao rezultat, lirski subjekt u jecaju — »Evo me, naj!« — može prvi put izravno komunicirati s voljenom, a ne više s majkom. Sada postaje kadar — u posljednjoj strofi, nizom hiperbola i rušenjem granica *ottave rime* završnom osmostrukom rimom — doživjeti svoj klimaks, svoj lirski vrhunac. Na taj se način u pjesmi simbolički aktiviraju sve četiri funkcije ljubavi — edipovska vezivna energija duhovnog štovanja Marije, erotika nagonskog zadovoljenja, reprodukcija u opisu pjesama kao djece te igra uloga u samovoljnoj i aktivnoj ulozi Muze u jedanaestoj strofi. Tako je lirski subjekt u romantičarskom smislu potpuno socijaliziran, što znači da je postao istinski sposoban za odnos. A stekavši sposobnost za partnersku ljubav, iscijeljen je od svoje edipovske fiksacije na majku. To iscjeljenje vodi značenje riječi »*Salute*«, koja se u svakoj strofi ponavlja, njezinu pravom određenju na kraju. Dočaran poput molitvenog kotača u litaniji, »*Salute*« konačno dopire do lirskog subjekta preko poezije, tj. činom pisanja pjesme.

Kulturna dimenzija pjesme ukazuje na to da Srbija od svoje kulturne ovisnosti nije iscijeljena povratkom vlastitom identitetu, što

bi odgovaralo povlačenju lirskog subjekta u sebe u desetoj strofi. Srbija je socijalizirana kao nacija samo preko aktivnog kulturnog, osobito književnog dijaloga s europskom kulturom, ravnopravnog dijaloga. A takav dijalog Kostić inicira s pjesmom *Santa Maria della Salute*. Pjesma tako postaje nosivi okvir za europski kulturni identitet Srbije.

S njemačkog prevela Ivana Brković

LITERATURA

- Brkić, Svetozar. 1971. »Uz pesmu *Santa Maria della Salute*«, *Književnost* 26, knj. 52, sv. 2: 104–119.
- Đurić, Vojislav. 2002. »Ljubavna lirika Laze Kostića (1841–1910)«, *Književna istorija* 34, 116/117: 17–34.
- Freise, Matthias. 2012. »Èdipalnost' pol'skogo i ruskog romantizma«, u: *Èeljabinskij gumanitarij. Naučnyj žurnal Èeljabinskogo otdelenija Akademii Gumanitarnykh nauk* 20, 3: 55–62.
- Freise, Matthias. 2016. »Ispod ispupèenih prsiju. Perspektive, simbolika i naracija u Matoševoj pripovijetci *Balkon*«, u: *Šesti hrvatski slavistički kongres: Zbornik radova sa znanstvenoga skupa s međunarodnim sudjelovanjem održanoga u Vukovaru i Vinkovcima od 10. do 13. rujna 2014*, sv. 1. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo. 479–491.
- Jerotić, Vladeta. 1971. »O preobražajima ženskog u duši Laze Kostića i njegovoj pesmi *Santa Maria della Salute*«, *Književnost* 26, knj. 52, sv. 3: 200–206.
- Knežević, Jasmina. 2018. »Korifej onirizma srpske romantičarske književnosti, Laza Kostić«, *Baština* 44: 25–54.
- Pavić, Milorad. 1971. »'Unisono' finale Kostićeve posljednje pesme«, *Književnost* 26, knj. 52, sv. 2: 135–136.
- Popović, Miodrag. 1971. »Simbol jedinstva realne i transcendentne egzistencije«, *Književnost* 26, knj. 52, sv. 2: 128–134, ovdje 131.

Laza Kostić's Masterpiece *Santa Maria della Salute*: How to Become Capable of Love through Poetry

Summary

The paper analyzes the love poem *Santa Maria della Salute* in its spiritual, metapoetic, psychological and cultural dimensions. In doing so, all four basic functions of love come into play — the emotional bond,

the erotic, the reproductive, and the playful function. Thereby, the poem documents in structure and theme a liberation from the oedipal bond with the mother to an erotic relationship with the beloved. The beloved, however, is only accessible as a literary muse and thus metapoetically. At the same time, the perspective is opened to replace the oedipal cultural bond of the southern Slavs to Italy with a dialogue at eye level.

Keywords: Laza Kostić, love poetry, Petrarchism, symbolism, oedipal attachment, invocation of the Muses

Iskupljenje sebra: figure ljubavi u ranom pjesništvu Tina Ujevića¹

IVANA DRENJANČEVIĆ / MARINA PROTRKA ŠTIMEC

(Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 23. 10. 2019.

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789531758642.9>

Sažetak

Figure ljubavnog iskaza u prvim dvjema pjesničkim zbirkama Tina Ujevića *Lelek sebra* (1920) i *Kolajna* (1926), koje i prema autorovu konceptu funkcioniraju kao cjelina, pokazuju osviješten citatni i intertekstualni odnos prema konvencijama predmoderne, u određenoj mjeri i petrarkističke i trubadurske ljubavne lirike, kao i trajnost romantičnog koncepta boli kao »negativnog viška« koji se kroz beskonačnu pobunu ima transformirati u »pozitivni višak«. U članku će nas zanimati kako se Ujević odnosi prema preuzetim konvencijama i u kojoj mjeri ove dvije zbirke odražavaju novu viziju ljubavi kao figure istine koja je, prema Alainu Badiouu, karakteristična za književnost i kulturu 20. stoljeća.

Ključne riječi: Tin Ujević, *Lelek sebra*, *Kolajna*, figure ljubavi, modernizam, citatnost

I. UVOD

Zbirke pjesama *Lelek sebra* (1920) i *Kolajna* (1926) Tina Ujevića objavljene su, suprotno autorovoj zamisli,² odvojeno. Ta je publici-

1 Ovaj rad je sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2018-01-7020 »Književne revolucije«.

2 Ujević je svoje nezadovoljstvo objavljivanjem prvih dviju zbirki, među ostalim, iskazao 1926. u pismu Gustavu Krklecu te 1928. u pismu izdavaču Svetislavu B. Cvijanoviću u kojemu prigovara što je *Kolajnu* tiskao bez njegove privole. Ističe kako knjigu u tom obliku sigurno ne bi dao tiskati jer je želio izmijeniti neke

stička i biografska činjenica utjecala i na njihovu kasniju recepciju i interpretaciju u kojima je u pravilu naglašavana formalna i sadržajna razlika među dvjema zbirkama. *Kolajna* je u cjelini promatrana kao zaseban ciklus s prepoznatljivom strukturom i čvrstim konceptom koji preuzima topiku europske i hrvatske ljubavne lirike — od trubadura do simbolizma. Tako npr. Radovan Vučković ističe da »[o]no što odvaja *Kolajnu* od *Leleka sebra*, pored kvalifikativa koji imaju i nekakav smisao čisto estetskog određenja, jeste strožije ostvareno jedinstvo pesama u drugoj Ujevićevoj zbirci. Integraciona motivska 'žiža' u *Kolajni, ljubav*, doslednije je transformisana u jedinstvenoj umjetničkoj formi« (1972: 20). Drugoj zbirci Vlatko Pavletić pripisuje dodatne kvalitete: »Valja tek reći da je *Kolajna* u cjelini uspjelija, zatvorenija, zaobljenija, kompozicijski uravnoteženija i da sadrži više iznadprosječnih lirskih struktura« (usp. Vučković 1972: 223). Kao »tehnički i inspirativno najcjelovitija, najkoherentnija Ujevićeva knjiga« (Maroević 2008: 129) *Kolajna* je tumačena u žanru lirike, dok je *Lelek sebra* postavljan nasuprot kao zbirka u kojoj nedostaje prepoznatljiv kompozicijski plan. Sam Ujević se 1922. godine u *Mrskom ja* osvrće na uspjeh zbirke koji je premašio sva njegova očekivanja:

No, ima jedna stvar u *Leleku sebra* koju možda nijedan kritičar nije napomenuo, ni [ona] koji ju je najpovoljnije ocijenio, ili čak precijenio. I zbog toga baš, i pored uspjeha, zbirka nije razumljiva. To je u prvome redu da je to zbirka *psihološke lirike*. G. Prohaska piše mi pismo u kojemu, većinom asocijacijom misli, primjećuje da ona ima veze sa pitanjima koja se pretresaju u studiji o Dostojevskome. Vjerojatno da je to g. Prohaska, na ovaj način izraženo, dobro uočio. Pored toga, na drugome mjestu, ali to mi se ne čini manje važno, ima u njoj izvjesno osjećanje erotike, rekao bih gotovo »religiozno«, koje kroz žensku idealnu ljubav otvara poglede na neizmjenost. (Ujević 1966: 43–44)

te zaključuje:

Ja mislim da su psihologija unutrašnjega života i mistika erotizma dvije najglavnije crte moje zbirke (njima treba nadodati povik za društvenom pravdom). (Ujević 1966: 44)

strofe, dodati *Zadržane sile bića* te zbirku nasloviti *Na vratima Španije*. Usp. Ujević 1966: 259.

Dva elementa od navedenog, »psihološka lirika« i »povik za društvenom pravdom« pored spomenutog su povezani i s tezama Ujevićeva teksta o Dostojevskom, iz 1922. godine,³ dok se treći aspekt *Leleka* može vidljivije vezati uz *Kolajnu*. Sva tri, kako ćemo nastojati pokazati, služe i kao indikatori Ujevićeva modernizma koji se očituje i u tretiranju kodova ljubavne poezije. Naime, s obzirom na to da figure ljubavnog iskaza u *Leleku sebra* i *Kolajni* pokazuju osviješten citatni i intertekstualni odnos prema konvencijama predmoderne, u određenoj mjeri i trubadurske ljubavne lirike, zanimat će nas kako se Ujević odnosi prema preuzetim konvencijama i u kojoj mjeri odabrane pjesme iz *Leleka sebra* upućuju na vlastitu citatnu narav.

Nastavljajući se na dosadašnja istraživanja (Vučković 1972; Frangeš 1976; Jurić 2010; Šeput 2020) u ovom nam je radu cilj uputiti na Ujevićeve strategije korištenja tradicionalnih kodova ljubavne poezije u obje ove zbirke, a posebno na one koji se odnose na naslijeđe predmoderne ljubavne poezije. U skladu s time, detaljnije ćemo se osvrnuti na odabrane pjesme iz zbirke *Lelek sebra*, zbirke kojoj je kritika do sada posvećivala znatno manje pažnje nego li *Kolajni*. Analizom ćemo nekoliko oglednih pjesama iz *Leleka sebra* povezati s prepoznatljivim uporabama kodova ljubavne poezije u *Kolajni* te ih, u konačnici, dovesti u vezu s Ujevićevim modernističkim stavovima i poetikom zasnovanom na osviještenoj citatnosti i autoreferencijalnosti. Pokazat ćemo kako Ujevićevi pjesnički tekstovi, a ne samo kritička misao koja ih prati, na različite načine podcrtavaju svoju ovisnost o mnogobrojnim pjesničkim uzorima. Točnije, pokazat ćemo kako Ujevićeve pjesme ukazuju na citatnu narav lirskih iskazivača i njihovih imaginarnih odabranica, realizirajući se kao ogledni primjeri modernističkog pisma.

3 Pod naslovom »Katorga i ludnica (Mrak F. M. Dostojevskoga)« Ujević se 1922. u *Kritici* (III, br. 4: 182–185) osvrće na Prohaskinu knjigu o Dostojevskom. Smatra da Dostojevski na vidjelo stavlja koneksne probleme, imena, i događaje koji bude duh, potresajući ga i ne nudeći odgovora. Za razliku od Prohaske vidi ga kao pisca revolucije, tako da se u njegovim djelima, čak i onim »najreakcionarnijim«, nalazi postavljeno pitanje: »Trebalo li da revolucija bude klasična ili romantička? Hoće li ona doći kao jedan matematički račun, ili jedna slijepa provala srđže narodnih gomila [...]« (usp. Ujević 1965b: 30–31).

II. KOLAJNA I NASLIJEĐENI KODOVI

Kad je riječ o određenju *Kolajne* kao kanconijera, vidljiva je, kako pokazuje Luka Šeput,⁴ dominantna formalna i sadržajna pripadnost zbirke žanru koji ocrtava povijest ili razvoj jedne ljubavi. Međutim, već je na prvi pogled uočljivo da Ujević umjesto stanovitog jedinstvenog imenovanog adresata u liku voljene osobe, što bi se, barem prema Kravarovoj definiciji, u kanconijeru trebalo činiti, uvodi niz različitih naslovljenica. Katalog ženskih imena koje pri tom koristi uključuje, među ostalima, i niz slavničkih ženskih likova iz povijesti svjetskih književnosti. Pojavljuju se tako »Slatka Sara« (Ujević 1963: 103), »božanska žen[a]« (104), »unuk[a] visoke pramajke Eve« (isto), »ljubljeni dijete« (105), »divna Diva« (110), »Superna« (115), »Donna« (isto), »moja vila« (116), »žen[a] uzvišena« (isto), »Violanta« (126), »mila žena (nježna vila, svila)« (127), »Vil[a]« (128, 129), »Previsoka« (135), »Preduboka« (isto), »Izabela« (136), »žena idealna« (140), »košut[a] plaha« (150) i slično. Mnoge od njih, kako je već pokazano, funkcioniraju kao citatne, »literarne tvorevine« s kojima Ujević uspostavlja dijaloški odnos,⁵ koristeći ih kao

4 Šeput (2020: 220–221) polazi od Kravarove (1997: 30) definicije kanconijera te ističe: »Ujevićev ciklus nesumnjivo karakterizira ljubavna tematika, premda doduše nije svaka pjesma posvećena odnosu lirskoga kazivača prema voljenoj osobi. Tako, na primjer, postoji jedan pjesnički ekskurs u sferu društvene angažiranosti, i to u pjesmi XLI. koja nosi podnaslov 'U ruskoj crkvi', no u kontekstu tradicije žanra takav iskorak sasvim je legitiman. Dovoljno je prisjetiti se Petrarčina *Kanconijera* u kojemu je tridesetak pjesama posvećeno aktualnim društvenim pitanjima, npr. pozivima na ujedinjenje Italije, pozivima na križarski rat ili invektivama protiv papinskog dvora u Avignonu. U tom se kontekstu Ujevićev jednokratni izlet na područje aktualne stvarnosti u ciklusu prije čini kao znak vjernosti tradiciji žanra no što bi predstavljao odstupanje od nje. Osim toga, u *Kolajni* ima niz pjesama koje nisu eksplicitno ljubavne, nego su posvećene, recimo tako, introspektivnoj analitici subjektivnosti lirskoga kazivača, koji nagnut nad sebe ispituje i iskazuje svoja razdiranja, patnje i stremljenja. No i one se u kontekstu ciklusa, okružene pjesmama koje za temu imaju ljubav, lako dovode u vezu s drugima (tim više što i ljubav može biti uzrokom opisanih stanja) te se mogu tumačiti kao da su sve vezane uz 'jedan ljubavni slučaj', čime bi drugi Kravarov uvjet, onaj o cikličnosti kanconijera, bio zadovoljen.«

5 Pojavljuju se tako i Shakespeareova Ofelija, Sveta Cecilija, legendarna zaštitnica glazbe koja je inspirirala mnoge književnike od G. Chauchera do H. von Kleista te pozajmila ime Cecilyji Cardew iz drame *Važno je zvati se Ernest O. Wildea*, Agrafena Aleksandrovna iz romana *Braća Karamazovi* F. Dostojevskoga, Jele-

naglašeno opisivanje i upisivanje tekstualnosti samog pjesničkog iskaza. Kontekst tih citatnih uporaba priziva i zapadnjačku povijest romantičnih odnosa kao dominantno »nesretnu«, zasnovanu na nemogućim ili onemogućenim vezama, što Ujević dodatno podcrtava nazivajući te brojne žene Izoldinim kćerima,⁶ uputivši tako na temeljnu ljubavnu priču zapadne civilizacije (Marcuse 1985: 90).

Na poveznice između prvih dviju zbirki koja je vidljiva i kroz intertekstualne veze s Petrarcom i, naročito, Danteom, uputio je ranije Ivo Frangeš (1976) — s obzirom na prepoznatljive forme ljubavnog iskaza svojstvene trubadurskoj ljubavnoj lirici⁷ te na naslovnu figuru sebra (roba ljubavi). Zbirka se, kako je nedavno pokazala Andrea Milanko (2020: 248), može čitati i kao tinjanovski shvaćen »slučajni rezultat«, kao »lirski roman za čiju je koherenciju važan 'momenat veze' (*ibid.*) i ljubavna priča«.

Lelek sebra, kao i *Kolajna*, pokazuju Ujevićev odmak od Mačoševih poetičkih normi iz prethodne faze. U *Kolajni* odustaje od forme ljubavnog soneta te od pretpostavljene temporalnosti koju implicira forma kanconijera (Šeput 2020), a u obje zbirke autoreferencijalno upućuje na formu i izvedbeni učinak teksta. Te se pro-

na, odnosno Helena Trojanska koja je inspirirala Homera, Euripida, Vergilija, C. Marlowea, J. W. von Goethea i I. Andrića, legendarna Rimljanka Klelija itd. Usp. Drenjančević 2018.

- 6 Ljubavnu priču o Tristanu i Izoldi kao dominantnu u zapadnoj civilizaciji kritički propituje Marc Girard (2013) suprotstavljajući joj bajke braće Grimm koje ne vežu ljubav uz smrt već koje, iznenađujuće subverzivno, slave ostvarivanje želje u životu, prava ljubavnika nasuprot bezdušnom društvenom redu i sposobnost onih koji se vole da slome neumitnu sudbinu koja ih razdvaja i satire. Usp. Girard 2013: 132.
- 7 Genealogiju trubadurske poezije i njezin petrarkistički razvoj sažeto je u međusobnom odnosu hrvatske i europske pjesničke tradicije izložio Ivan Slamnig (1970: 36–37), imajući pred sobom i Marulićevo spominjanje »naših začinjač«, pri čemu začinjača prepoznaje kao »čovjeka koji sastavlja pjesme«, »trubadura«, izmišljača čije je forme izvodio *igrc*, *joculator*, *žongler*. Detaljnije o temi v. u Slamnig 1968, a o petrarkizmu kao najvažnijem ljubavnom diskursu u europskoj ranonovovjekovnoj književnosti usp. Čale 1971. Zadnjih je desetljeća u svojim radovima Tomislav Bogdan (2006: 57–80) pokazao da je ljubavna lirika tih ranijih razdoblja nastala pod različitim utjecajima te da se ne treba svoditi na »trubadursku«, čemu su skloni stariji književni povjesničari niti na petrarkizam, koji je u fokusu novijih književnopovijesnih studija. Temom se u širem kontekstu drugih tradicija ljubavne poezije bavio i kasnije (Bogdan 2009), također i s obzirom na formalne i autorske specifičnosti (Bogdan 2012).

mjene mogu tumačiti izrazom Ujevićeva šireg otklona od zasada Matoševih poetičkih normi iz prethodne faze stvaralaštva. Kako pokazuje Slaven Jurić:

[n]acionalne teme, opise krajolika i povlaštenih motiva hrvatskog i europskog esteticizma (zvonik, samostan, ogledalo, vodoskok, sfinga), karakteristične za ranije pjesme, Ujević je u *Leleku sebra* zamijenio kompleksnijim odnosom između doživljajnoga subjekta i prikazana svijeta. U zbirci prevladava ispovjedni, introspektivni ton, u kojem lirsko »ja«, egocentrično, hipersenzibilno i otvoreno patnji, iz pjesme u pjesmu iznosi obrise osobne i opće krize.

Iako pojedinim pjesmama slijedi petrarkističku tradiciju, *Lelek sebra* ne posjeduje čvrst kompozicijski plan. Izmjena kraćih sonetnih ciklusa (*Sanjarija, Čestitka za rođendan, Molitva Bogomajci...*, *Tajanstva, Duhovna klepsidra, Bdijenja*) i duljih ili kraćih izostrofičnih sastava (*Vječni prsten, Odlazak, Na povratku, Molitva iz tamnice, Perivoj*), razvija se kao niz varijacija, s ljubavnom temom u ishodištu. (2010: 501)

Ujević, dakle, i prema Juriću i prema Šeputu, potvrđuje formu odustajući od nje, usmjeravajući vlastiti tekst prema društvenom angažmanu: temi Rusije, revolucije, društvenih promjena i perspektiva. Slično kao i Frangeš (1976) ranije — koji prepoznaje utjecaj Petrarce, odnosno posebno Dantea (pa i Sv. Augustina u slici romara) — i mlađi tumači evidentiraju »Ujevićevu sposobnost da uspješno poetski sintetizira elemente različitih svjetonazora i poetika. Obično se ističu utjecaji Ch. Baudelairea, A. Rimbauda i P. Verlainea« (Jurić 2010: 502), utjecaji A. G. Matoša, folklorni stilemi, arhaizmi, dijalektalizmi, biblizmi, slavenska i grčka mitologija i slično (usp. *ibid.*). Upozorava se i na njegovu »konzervativnost u slijeđenju klasičnih formi stiha, u trenutku kada većina mladih prelazi na druge tipove kompozicije« (*ibid.*). Priklanjajući se Jurićevu nalazu, želimo upozoriti kako tvrdnje o formalnoj konzervativnosti ne bi smjele voditi prema ishitrenom zaključku o mogućoj Ujevićevoj pjesničkoj »tradicionalnosti« do koje se dolazi ako se zanemari način na koji Ujević u svojim pjesmama koristi te elemente naslijeđenih poetika, referenci i žanrova.

Naime, valja još jednom istaknuti kako Ujević istodobno odbire temu izdvajajući je sadržajno, ali i formalnom izvedbom. Npr. u tekstu pod naslovom *Domum Marulorum* (Ujević 1965c: 15–16)

piše o Maruliću i suvremenim kulturnim politikama i kolektivnom pamćenju, ali tako da temu izlaže koristeći »marulićevsku« latinsku sintaksu, pri čemu i tema i forma dobivaju jednakopravan status te ulaze u svojevrstan dijaloški odnos. Taj će postupak korištenja jezične sintakse i književne forme kao citata i retoričke strategije primjenjivati u različitim žanrovima i prilikama, počevši od mladenačkog *Oproštaja*, pjesme koja daje obol Marulićevu pismu, leksiku i govoru, ali tako da ga »heretički« stavlja u kontekst otpora novih (pred)avangardnih praksi. Ujevićev »konzervativizam« u korištenju formi, dakle, lako može zavarati, kao i u slučaju ljubavnog kanconijera i citatnih referenci. Njegova tekstualna strategija u različitim fazama njegova stvaralaštva istovremeno je citatna i inovativna, naglašeno autoreferencijalno usmjerena na izvedbu i djelovanje vlastitog teksta, čime se potvrđuje kao prepoznatljiv modernistički autor — što znači, posve u skladu i suglasju s vremenom u kojem nastaje, s vremenom nesuglasja i proturječja. Na to se referira u *Proslavu pred čitanjem* koje je izgovorio prije javnog čitanja svoje poezije u hotelu Central u Sarajevu 15. studenog 1930:

Spomenuo sam osebjnosti svoje umjetnosti. Ja se, nadam se, potpuno otklanjam od umjetnika svojega vremena, ali ne zato što se odvajam od vremena, nego zato što se potpuno uranjam u tok vremena. Ukratko, ja ne pomišljam da sam promašen toliko da sam trebao, recimo, biti žena ili monah u divnom srednjem vijeku; da sam rođen prerano ili prekasno. Rodio sam se baš onda kada je trebalo, ako ne komu manjem, a ono udesu, pa ne osjećam uvijek nad glavom tragičku krivicu ako nisam obuzet romantikom sreće. (Ujević 1965: 184)

Poezija, kako čitamo u znamenitomu *Sumraku poezije*, također treba biti u suglasju s vremenom:

Usprkos toga, i za poeziju vrijedi staro pravilo: obnoviti se ili umrijeti. Na poeziju, fenomen emotivnosti, počinje da se postavlja zahtjev intelektualan, ali ukorijenjen u najbolju radoznalost duha koji hoće samo svježe hrane: *otkrij mi nešto što mi nije poznato, pokloni mi ono čime me drugi ne mogu da obdare*. Pjesnik ne treba da je samo majstor stiha i sroka; on treba da bude i jedna ljudska budna i osjetljiva svojost; ali i upućen čovjek svojega vremena; pa čak više i od toga. Pravi pjesnik trebao bi da počinje istom ondje, gdje su drugi do njega i s njime svršili; a značilo bi se opsjenjivati misliti da će preteći hronološku pasivnost modernizam koji se pretočio u hronologiju. (Ujević 1965: 383–384)

U sljedećim ćemo poglavljima na odabranim pjesmama iz Ujevićeva *Leleka sebra* nastojati ukazati na njihov odnos prema naslijeđenim kodovima ljubavne lirike te upozoriti na mjeru u kojoj rana Ujevićeva lirika, po svojoj nepronichnosti i intelektualnosti,⁸ izražavanju višeslojnoga modernoga subjekta i raznorodnosti iskustava koja opisuje, odgovara opisu modernističkoga pjesništva, kakvim ga opisuje npr. Hugo Friedrich (1989).

III. NEPONOV LJIVOST KAO PONA VLJANJE

Čitanje Ujevićeva *Leleka sebra* započet ćemo osvrtom na pjesmu *Romar* koju Ujević (1963: 38) otvara stihovima iz Danteova djela *Vita nova*:

*O voi che per la via d'Amor passate,
attendete e guardate,
s'egli è dolore alcun, quanto il mio grave.*
*Vita Nuova*⁹

U cijelomu je *Leleku sebra* ovo jedina pjesma koja se otvara epigrafom, izdvojenim ulomkom kakva drugoga teksta. Štoviše, i na razini cijeloga Ujevićeva pjesničkoga opusa, to je vrlo rijedak postupak. Kako upozorava Šeput (2016: [550]), Ujević to čini u svega desetak pjesama.¹⁰

8 Na to, među ostalim, upućuje i zadnja pjesma *Leleka sebra*, pjesma *Perivoj* u kojoj se plač dovršava rezignacijom »vjerskog ljubavnika«: »Pa on tupo gleda staze i fontene, / i tjeskobu neba dok se zemlja mračí; / sakrivena suza što ne kvasi zjene / unutra ga žeže, mori: 'Šta to znači?'« (Ujević 1963: 97).

9 U hrvatskom prijevodu Tonka Maroevića i Mirka Tomasovića: »Svi Amora što slijede ili štuju / neka vide i čuju / da li još netko poput mene pati« (Alighieri 1999: 23).

10 U svojoj pomno izvedenoj analizi Šeput (2016) na primjeru Ujevićeve pjesme *Naše vile* (uvrštene u *Hrvatsku mladu liriku*) pokazuje kako je autor vješto iskoristio paratekstualnu razinu pjesme, preciznije, razinu epigrafa, kako bi odande čitatelju pružio u ruke intertekstualni ključ svoga djela i, što je vrlo važno u kontekstu znamenite polemike koju je tek nekoliko godina ranije vodio s A. G. Matošem, ispisao zakašnjeni odgovor Matošu na optužbe da je Ujević u *Našim vilama* plagirao njegove *Lamentacije*. Ujević je, dakle, mogućnost epigrafa iskoristio kao priliku za polemičku gestu. Štoviše, u istoj se polemici, u kojoj je Matoš branio, a Ujević u pitanje dovodio vrijednost Harambašićeva pjesničkoga opusa, Ujević poigrava citatom Hugoovih *Jadnika* (usp. Ujević 1965a: 36) pri

Nakon uvodnoga mota, slijedi prva strofa u kojoj čitamo:

Neću da bude imena
za mojih suza pakao
i čađu moga krimena.

Vrlo je lako uočiti srodnost između Danteovih i Ujevićevih stihova: i u prvima i u drugima lirski iskazivači pokušavaju objektivirati stupanj vlastite boli. Dok se Danteov iskazivač retorički pita ima li uopće još igdje takve boli kakva je njegova, čini se da Ujevićev iskazivač, koji »[n]eć[e] da bude imena« za njegovu bol, također pretpostavlja da ni njegovi osjećaji nisu do sada viđeni i imenovani. U oba se, dakle, iskaza provlači zajednička ideja o izvornosti i neponovljivosti vlastitih osjećaja. Ako razinu epigrafa shvatimo kao ponešto izdvojenu i spoznajno nadređenu razinu pjesme, razinu s koje se — figurativno rečeno »pjesmi iza leđa« — mogu prokomentirati stihovi pjesme koji nakon epigrafa slijede, stječe se dojam da se prenošenjem Danteovih stihova stvara ironijski okvir za susljedne iskaze Ujevićeva iskazivača. Jer upravo u trenutku u kojemu govori o neponovljivosti i novosti svojih osjećaja, istovremeno potvrđuje i srodnost s idejama Danteova iskazivača. Dakle, iskazivačeva je predodžba o izvornosti vlastitih osjećaja zapravo već citat, ideja o izvornosti i originalnosti vlastitoga iskaza paradoksalno je dokaz neizvornosti i drugotnosti. Čini se stoga kako se Danteovo znamenito djelo priziva, sa svom svojom autoritativnošću, upravo zato da pokaže koliko je iskazivač pjesme *Romar* samo operator općim mjestima ljubavne lirike. Štoviše, da najviše robuje naslijeđenomu ljubavnomu kodu Danteove lirike upravo onda kada robovsku ulogu ne osvješćuje, kada papagajski ponavlja već stoljećima prije žanrom ljubavne lirike kodificirane tlapnje o vlastitoj originalnosti.

No citatna se igra odvija na još jednoj razini. Naime, kao neposredno okruženje i pratnja stihovima, u Danteovu se djelu pojavljuju prozni komentari. Oni, baš kao i epigraf u kontekstu pjesme *Romar*, usmjeravaju čitanje pojedinih lirskih sastavaka. Tako u VII.

tome, čini se, ironično aludirajući na Harambašićevu navadu da, bez vidljivoga opravdanja i razmišljanja o smislu i funkcionalnosti postupka, svoje tekstove vrlo često otvara francuskim epigrafima, Hugoovim pompoznim, na francuskomu jeziku prenesenim, stihovima. Prema tome, Ujevićeve epigrafe treba čitati s krajnjim oprezom, a ne tek kao pjesničku maniru.

poglavlju, u kojemu se i nalazi citirana Danteova pjesma (*O voi che per la via* ili *Svi Amora*), netom nakon pjesme čitamo komentar:

Ovaj sonet ima dva glavna dijela; u prvom kanim pozvati Amorove vjernike riječima Jeremije proroka koji kaže: »O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus« [...] i zamoliti ih da me saslušaju.¹¹ (Alighieri 1999: 25)

Lirski iskazivač Ujevićeva *Romara*, u trenutku u kojemu naglašava svoju samosvojnost, nije, dakle, samo sljedbenik Danteova zaljubljenika, već istovremeno i sljedbenik biblijskoga iskazivača *Tužaljki*.¹²

No nije li neobično da se u epigrafu, iz beskonačne riznice stihova o ljubavnoj boli, biraju i ističu upravo oni stihovi za koje se u nastavku polazišnoga, Danteova teksta, eksplicitno tvrdi da su citat? Zašto citirati ono mjesto za koje je posve jasno da je već citat? Zar se nije moglo jednostavno pozvati na biblijske stihove koji se u Danteovu tekstu i tako samo parafraziraju? I zašto se onda ti isti stihovi biblijskih *Tužaljki*, odnosno Danteova djela *Vita nova*, u početnim stihovima pjesme *Romar* nanovo parafraziraju?

Čini se kako je u pitanju složena citatna igra, razigrano citiranje citata, poigravanje Ujevića — modernista — s tradicijom, upućivanje na citatnu narav Danteova teksta, osvještavanje sveopće citatnosti i tekstualnosti iskaza o ljubavnoj boli, a ne puko prenošenje i nasljedovanje uglednih talijanskih stihova. U tome se smislu razlozi iz kojih je u tijelo epigrafa ušao i naslov Danteova djela, *Vita Nuova*,¹³ mogu tumačiti kao dio igre. Jer dotično je Danteovo djelo

11 »Svi vi što putem prolazite, / pogledajte i vidite / ima li boli kakva je bol / kojom sam ja pogoden« (Tuž 1, 12), usp. *Jeruzalemska Biblija* 2004: 1204.

12 Stoga je pomalo neobično da T. Maroević, inače rafinirani i citatno senzibilizirani čitatelj i Ujevićeva, ali i Danteova opusa tvrdi kako ćemo »[n]ajodređeniju autobiografsku projekciju naći [...] možda u pjesmi *Romar*« (2008: 17) i na taj način ostavlja po strani bjelodanu citatnu narav Ujevićeve pjesme.

13 Zapravo bi, umjesto talijanskoga »Vita Nuova« trebalo stajati latinsko »Vita nova« jer, premda je Danteovo djelo pisano na talijanskomu jeziku, naslovna sintagma jest latinska: »Incipit vita nova« (»Počinje novi život«). »Incipit« je uobičajena latinska formula za prvu rečenicu knjige, a u kontekstu Danteova talijanskoga djela izričaji na latinskomu imaju »svečan, profetski a često i dvo-smislen karakter« (Maroević 1999: 195). Moguće je da je u pitanju Ujevićeva omaška, no čini nam se poticajnijim i nju čitati kao dio igre u kojoj se latinski »nova« zamjenjuje, osvježuje novijim likom, talijanskim »nuova«, premda sta-

jedno od najpoznatijih u zapadnoj tradiciji ljubavne lirike, a talijanski je jezik dodatni signal i uputa čitatelju u potrazi za izvornim tekstom iz kojega se stihovi prenose, pa tada donošenje naslova odista nije nužno. No ako, kao što smo vidjeli, već prvi stihovi pjesme upućuju na starost, izvedenost i citatno podrijetlo iskaza Ujevićeva iskazivača, a konzultiranje djela *Vita nova* pokazalo je da ni s Danteovim iskazivačem nije ništa drugačije, možda se novost i svježina ističu u epigrafu upravo kako bi se ironično sudarile sa starinom i neizvornošću ljubavnoga pjeva koji slijedi (ali i prethodi) sintagmi »Vita Nuova«. Poslušamo li upute hrvatskoga prevoditelja kako se naslov Danteova djela može prevesti i kao »*Izmijenjeni, Preobraženi* ili upravo *Mladenački život* (odnosno čak, sasvim radikalno, *Mladost*)« (Maroević 1999: 195), smještanje naslova u epigraf možemo shvatiti kao ironičnu uputu na to da ni u svojemu mladenaštvu žanr ljubavne lirike nije bio ni najmanje svjež, ni najmanje izvoran.

Čini se kako još jedan detalj potvrđuje ovdje iznesenu pretpostavku da je u pjesmi *Romar* odista posrijedi citatno poigravanje konvencijama Danteove ljubavne lirike, da je u središtu razmatranja kod, jezik, a ne kakva ljubavna zbilja na koju bi se tekstom trebalo referirati. Naime, u proznomu komentaru koji prethodi Danteovu sonetu *Svi Amora* (Alighieri 1999: 23–25) čitamo o povodu nastanka ljubavnoga soneta:

Zbilo se da je gospođa s pomoću koje sam krio svoje prave osjećaje otputovala iz rečenog grada i otišla u veoma dalek kraj; zbog čega sam se, gotovo uplašen što mi je iščeznula dobra zaštita, rastužio i više nego sam i sam mogao očekivati. Znajući da bi drugi, ako i ne bih u povodu njezina odlaska žalostivo govorio, brže zamijetili da sam se prikrivao, odlučih načiniti tužbalicu u sonetu. (Alighieri 1999: 23)

Nije li neobično da Ujević za epigraf odabire upravo onaj Danteov sonet u čijemu se komentaru eksplicitno kaže kako nije plod autentičnih osjećanja, već iskazivačeva vježba, demonstracija vlastitih iskazivačkih moći?

U nastavku pjesme *Romar* veze Danteova i Ujevićeva teksta dodatno će se produbiti. Baš kao što je Danteovu iskazivaču (u trećoj strofi ponajviše) glavna preokupacija kako da svoju bol učini ne-

rost i izvedenost neporecivo izbijaju iz riječi te ih Danteov iskazivač u potpunosti osvježuje.

zamjetljivom i neopjevanom (»bez pokoja i mira / u bolu svojem mogu tek da šutim«), dok ju, zapravo, upravo opjevava, i Ujevićev će iskazivač (također u trećoj strofi) pjevati o svome nepjevanju (»Ako sam često snivao, / ja nisam sebe pojao, / i nisam zvuk uživao.«). Osim šutnjom, nepjevanjem, iskazivači se, pokazuju nam to zaključni stihovi obiju pjesama, brane sakrivanjem, nepokazivanjem. U Danteovoj pjesmi čitamo:

Tako ko onaj koji porad stida
slabosti svoje ne kazuje nikom,
i ja veselim likom
sakrivam tugu što mi srce kida. (Alighieri 1999: 25)

A u Ujevićevoj:

I kad sam bos, s romarima,
po golom trnu gazao,
ni mladima, ni starima,
ja nisam rane kazao. (Ujević 1963: 38)

Ujevićev pjev od Danteova nasljeđuje i teme, i motive, i prepoznatljivu Danteovu formu (tercinu), no istovremeno upućuje i na Danteovu neizvornost te se, umjesto o klasičnomu nasljedovanju, prije može govoriti o osviještenoj modernističkoj gesti i citatnoj igri s tradicijom. Osim navedenih elemenata po kojima se Ujevićev tekst približio Danteovu, čini se da je i sama maska lirskoga iskazivača također plod još jednoga odražavanja i čedo Danteova teksta.

IV. OBLIK PRISTIŽE IZ DRUGOG TEKSTA

Vratimo se naslovu Ujevićeve pjesme. Kako nam tumači Danteova *Vita nova*, »romarima« se nazivaju hodočasnici »ukoliko idu u Rim« (Alighieri 1999: 175), a baš se na njih, »romare«, Danteov iskazivač žali u XL. poglavlju svoga djela kada svojim hodočasničkim putem »iđahu veoma zamišljeno« (*ibid.*: 173), posve nesvjesni da prolaze kroz grad koji tuguje za (tada već preminulom) Beatrice. Danteovu je iskazivaču neobično stalo do toga da romarima sonetom koji slijedi nakon proznoga dijela prenese svoje osjećaje i svojim ih riječima potakne na oponašanje: »Kad bih ih mogao na čas zadržati,

nagnao bih ih da plaču prije nego li izađu iz ovoga grada, jer bih rekao riječi koje nagone na plač svakoga koji bi ih shvatio» (*ibid.*: 173).

Čini se kako Ujevićev tekst čini upravo ono za čime stoljećima ranije Danteov iskazivač čezne: oponaša ono o čemu Danteov iskazivač piše i na taj način, zrcaleći teme i motive Danteova djela, govoreći o »svojoj« boli i ponavljajući pri tomu riječi Danteova iskazivača, potvrđuje kako mu stariji tekst, *Vita nova*, ucrtava mjesto iz kojega (Ujevićev tekst) progovara.¹⁴ No ako je opredijeljenost za Danteov tekst kao uzor pitanje odabira, čini se ipak kako oponašanje drugoga teksta, modela u opjevavanju ljubavi, nije toliko slobodno. Naime, dok nas prvi dio pjesme *Romar* svojim epigramom, strukturom i motivima upućuje na Danteovo znamenito djelo, u drugomu je dijelu *Romara* pažnja usmjerena na načelno pitanje uzora.

Za početak, prvi nas stihovi tog drugog dijela pjesme *Romar* odmah bude iz perceptivnog drijemeža i podsjećaju na neporecivu tjelesnost pjesme, njezinu grafitnu mesnatost, ma koliko se tema činila produhovljenom. Oni donose ključnu opreku između hoda u »kazni mesa« i statične »bijel[e] vječnost[i] slavna zida«:

U kazni mesa, dugom hodočašću,
dok snatrim bijelu vječnost slavna zida,
— s krivom il s pravom — ridam: past ću, past ću,
od jedne hijene što mi grudi kida, (Ujević 1963: 39)

Pjesma odmah podsjeća na to da je način na koji ju čitamo hodočašće, hrljenje nekom cilju, pokretanje i probijanje, traženje, ali uvijek tek preko niza označitelja, nadomjesnih tijela koja čitanjem uvijek iznova pokušavamo obestjeloviti, prevesti u nešto drugo, više, duševnije. U toj »kazni [označiteljskih] mesa«, »kazni« tjelesnosti, u »dugom hodočašću« označiteljskim lancem može se tek »snatri[ti]« o »bijel[oj]«, neispisanoj »vječnost[i]«, no nikako i do nje konačno doći. A put, čini se, vodi uvijek vodi preko nekog drugog teksta.

14 Upozoravamo ovdje i na Ujevićevu pjesmu *Nasljedna zaraza ljubavi tjera čovječanstvo u ludnicu* (Ujević 1964: 259–262) u kojoj se upravo Dante i Baudelaire spominju kao krivci za zaraženost ljubavlju.

V. UVRNUTA LOGIKA PJESME

Baš kao i u prvom dijelu *Romara* u kojem iskazivač poziva da ga slijedimo u njegovim lepršavim i razigranim citatnim igrama, i u drugom dijelu se susrećemo s istim autoironičnim odnosom iskazivača prema vlastitome iskazivačkom položaju. Pročitajmo pažljivo završne tercete drugog dijela (Ujević 1963: 39):

— Jer što da glumim uzdah Parsifala?
Ako je drhtaj rosna kap na listu,
čista je ljubav majka ideala,

i svetkovina dlijetu ili kistu:
Njoj kojoj ne znam Imena sva hvala
za moju luku u prostranom Hristu.

Početak treće strofe donosi nam crtu, grafički znak kojim se označava rez, odmak od prethodnih stihova, duža stanka, jače i naglašenije odvajanje. Lirski iskazivač svoj raniji govor o hodočašću i tiranskoj ženi prekida naglim, umetnutim metatekstualnim komentarom: »— Jer što da glumim uzdah Parsifala?« Nakon toga autoreferencijalnoga uvida struktura pjesme počinje se podvrgavati jasnoj logičkoj organizaciji u kojoj se zaključci izvode iz premisa (»Ako je drhtaj rosna kap na listu, / [tada je] čista [...] ljubav majka ideala / i svetkovina dlijetu ili kistu«), da bi se i odnos treće i četvrte strofe ponovno logički uredio uvođenjem dvotočke na početku posljednje strofe, grafičkim znakom kojim se sugerira kako posljednja dva retka, kao posljedica, proizlaze iz onoga što je do tada rečeno, ili da služe kao pojašnjenje iskaza koji prethode.

Premda nas pravilna struktura i jasna hijerarhija među sudovima može na prvi pogled uvjeriti kako su iskazi koje čitamo logički utemeljeni, sadržaj sudova ukazuje na to da je ipak potrebno zadržati stanovitu dozu opreza. Krenimo od početka. Ako se retoričkim pitanjem: »Jer što da glumim uzdah Parsifala?«, naglo prekida dotadašnji tijek pjesme, posve bi razložno bilo očekivati da se od toga retka odbacuje »glum[a]«, poza i neautentičnost, ugledanje na »Parsifala«, za volju kakve autentičnosti i odbacivanja uzora. Međutim, Parsifalovo ime, s kraja devetoga retka, ulazi u direktnu vezu s drugim osobnim imenom, imenom kojim se i pjesma zaključuje. U

posljednjemu retku, na mjestu u kojemu pjesma pristiže u svoj kraj, a iskazivač pristiže kraju svojega pjeva, ispisuje se hvala »za luku u prostranom Hristu«. Iskazivačev se identitet zaokružuje, zaključuje samim krajem pjesme, a on je mjesto na kojemu se iskazivač identificira, oblikuje upravo zahvaljujući Kristu. Prisjetimo li se Danteovih romara, ali i srednjovjekovnoga Parsifala, i prvima i drugome zajednički je cilj vezan uz Krista. Dok romari idu u Rim »vidjeti blaženu sliku koju nam Krist ostavi kao spomen na svoj prelijepi lik« (Alighieri 1999: 173), Parsifal je također u potrazi za čudotvornim kaležom s Kristovom krvlju. Drugim riječima, iako nas metatekstualni komentar može zavesti i nagnati nas da povjerujemo kako je »uzdah Parsifala« sada napušten, odbačen uzor za gradnju vlastitoga iskaza, kraj pjesme pokazuje upravo suprotno. Umjesto u vlastitu autentičnost, ili zamišljenu bjelinu zida, pjesma i njezin iskazivač pristižu na odredište koje su im unaprijed odredili Danteov tekst i tekst srednjovjekovnoga romana o Gralu. Iskazivač postiže obličje, identitet, upravo s obzirom na ciljeve koje su mu ranije odredili drugi tekstovi. Postaje očito kako se metatekstualnim komentarom, kojim se posvješćuje i naoko odbacuje pozicija nasljedovanja i ugledanja, ipak ne može izaći iz ulančanosti i uvjetovanosti drugim tekstovima. Štoviše, a vidljivo je to i u odnosu Danteova iskazivača prema biblijskomu tekstu, takvi su autoreferencijalni komentari koji razotkrivaju intertekstualnu narav ljubavnoga pjeva već zadani samim kodom ljubavne lirike. A upravo je nemoguće dokinuti kod sredstvima koja već on sam propisuje. Utoliko se sraz između odlučnoga iskaza o konačnomu napuštanju »uzdah[a] Parsifala« i, vrlo brzo nakon toga, mirnoga uklizavanja u »luku prostranoga Hrista«, Parsifalovu luku, može čitati i kao ironičan sudar, autoironično priznanje da se čak i onda kada ga se deklarativno odbacuje i s njime raskrštava, od naslijeđa crpi oblik, identitet. Stečući svoj oblik u dostizanju do romarova i Parsifalova cilja, Ujevićev se iskazivač pokazuje robom ponavljanja, »sebrum« naslijeđenih konvencija ljubavne lirike koje mu umjesto prostora slobode, čistoće i ideala ostavljaju jedino mogućnost repetitivnoga »le-le-kanja«.

No nisu ni ostali iskazi koji u pjesmi slijede, unatoč svojoj jasnoj logičkoj organizaciji, posve neproblematični. I u njima ćemo vidjeti modernističko poigravanje s kodom ljubavne lirike i s nje-

govim ograničenjima. Naime, u ljubavnoj je lirici, posve očekivano, ključan odnos iskazivača prema odabranici i, općenitije, prema pojmu ljubavi. Posve je logično očekivati da od nje doznamo što je to ljubav, točnije, kako je lirski iskazivač poima. Čini se kako nam Ujevićeva pjesma želi ponuditi jasan odgovor: »čista je ljubav majka ideala, // i svetkovina dlijetu ili kistu«. Ipak, definicija »čist[e] [...] ljubav[i]« nije ni najmanje »čista«. Naime, ona vrijedi tek pod jednim vrlo neobičnim i specifičnim uvjetom: »[a]ko je drhtaj rosna kap na listu«. Što bi to, konkretno, značilo? Kako glagolska imenica, apstraktan pojam »drhtaj« može biti isto što i, doduše, vrlo krhak, ali ipak konkretan predmet, »rosna kap na listu«? I zašto se definicija tako širokoga, općenitoga pojma kao što je ljubav uvjetuje tako pojedinačnom, konkretnom, suženom slikom kao što je slika kapi, k tomu još na listu?

No ako i prihvatimo iskazivačevo neobično promišljanje i laškoću s kojom u logičke veze dovodi posve raznorodne razine, na kraju nas pjesme čeka još jedan logički čvor. Kako nam dvotočka koju susrećemo na kraju dvanaestog retka pjesme sugerira, slijedi sud koji proizlazi iz prethodnih. Dakle, iz netom razmotrene veze »čiste ljubavi« i »kapi« slijedi zaključak:

Njoj kojoj ne znam Imena sva hvala
za moju luku u prostranom Hristu.

Ako, dakle, Ujevićevu pjesmu čitamo potaknuti željom da se kroz ovu povorku, hodočašće mesa, dokopamo čvrstoće i stalnosti definicije, da konačno doznamo što bi to odista bila čista ljubav, ostat ćemo razočarani jer »definicija« koju Ujevićeva pjesma nudi vrijedi tek pod vrlo nejasnim uvjetom, uvjetom za koji ne možemo biti sigurni je li uopće ispunjiv. Ako takvu nestalnu i vrlo kontekstualno suženu definiciju ljubavi i prihvatimo, čini se kako slaba logička veza tvrdnji o »čistoj ljubavi« s krajem pjesme pokazuje kako je »znanje« o ljubavi koje nam pjesma nudi, čini se, posve neiskoristivo i neprimjenjivo jer iz njega proizlaze tvrdnje koje se ne uklapaju ni u kakvu logičku zgradu, ne izgrađuju nikakav sustav.

Stoga bismo drugi dio pjesme *Romar* s njezinom uvrnutom logikom i oponašanjem strukture logičkih sudova čitali kao upozorenje kako u pjesmi ne treba tražiti objašnjenja i definicije ljubavi,

logiku i znanja koja bi vrijedila izvan okvira pojedinačnog teksta. Štoviše, iskazivač nam eksplicitno kaže u prvoj strofi da ni njemu samomu nije poznato, ili mu je poznato, ali mu je posve nebitno »rida« li, dakle, pjeva li »s krivom il s pravom«, je li u pravu ili je u krivu. Iskazivačev »past ću, past ću«, koje slijedi u nastavku prve strofe, može se čitati i kao upozorenje da je prikaz koji slijedi unaprijed osuđen na propast i da je bitno određen repetitivnošću, ponavljanjem ranijih tekstualnih podbačaja. Od pjesme nećemo doznati što ljubav odista jest, nego što je ljubav u odabranom tekstu, kako ljubav, kao označitelj u mreži označitelja, funkcionira u konkretnom tekstu, u koje značenjske relacije ulazi i u kojim semantičkim igrama sudjeluje.

VI. GRANICE TEKSTA, GRANICE ZNANJA

Razmišljanje o granicama teksta i granicama onoga što od književnoga teksta možemo doznati priziva nas da se usput osvrnemo na još jedan, u kontekstu *Leleka sebra* ponešto neobičan i izdvojen pjesnički tekst. Naime, u pjesmi *Hektor za Astijanakta* poseže se za maskom antičkoga junaka Hektora koji se obraća svom sinu Astijanaktu, dok su u svim ostalim pjesmama zbirke lirski iskazivači mahom neimenovani. Takav nas poseban status dotične pjesme priziva da pažljivije promislimo o kategoriji lirskoga iskazivača, odnosno o upotrebi mitološke maske koju koristi.

Prema *Metamorfozama* Ovidija Nazona, Astijanakt je bio Hektorov sin koji je kao trogodišnjak bačen sa zidina kule.¹⁵ No Ujevićev Hektor, na tragu Homerova i Pindarova shvaćanja naslijeđene vrline i prenošenje herojske slave s oca na sina (Petrović 2020: 263), svomu sinu Astijanaktu proriče blistavu budućnost:

Zemljina Snago, moj budući Sine,
u te da bacim sve što ne smjeh reći
od svoga oca ti ćeš biti veći
za čitav polet uskiptale tmine.

15 »Astijanakt bačen bijaše s kule sa koje je često / gledao oca pokazivaše što mu ga majka, za njegov / boraše dok se za predaka kraljevstvo jošte« (Ovidije Nazon 2007: 378, st. 415–417). Netom citirani stihovi preneseni su iz crnogorskoga prijevoda *Metamorfoza* jer u hrvatskomu prijevodu, iz pera Tome Maretića (usp. Ovidije Nazon 1907: 341), nedostaju navedeni stihovi.

I kad god uzdah grudima se vine,
 žeže me plodno sjeme što će teći;
 i trpim što će preko mene prijeći
 budući patnik strašne veličine. (Ujević 1963: 33)

Hektor, dakle, u Ujevićevoj pjesmi nudi proročanstva koja se, po Ovidijevoj mitološkoj inačici dječakove sudbine, neće ostvariti. Mnoga bi se pitanja odmah mogla jednostavno otkloniti ako se pretpostavi da je u pitanju tek pjesnička reinterpetacija mita, no čini se kako nas pjesma priziva da ju čitamo prisjećajući se mitološke priče o dječaku Astijanaktu za koju se računa da je čitatelju poznata, te se dječakova tragična sudbina priziva aluzijama: »u te da *bacim*«, »za čitav *polet* uskiptale tmine«, »grudima se *vine*« (ističanje naše).¹⁶ Zašto iskazivačka maska Hektora, sa sigurnošću i patosom proroka, krivo prorokuje? Mogući smisao toga postupka postaje jasniji kada se promotri nastavak pjesme:

Tajna života svoju klicu skriva
 u našem boku i u duši mesa;
 al težak san je što ga Muško sniva,

 dok svojem stegnu pridaje nebesa;
 jer svaka ljubav carstvo vilâ biva,
 a draga žena, svaka, Prinčipesa. (Ujević 1963: 33)

Na kraju pjesme događa se neobična promjena teme. Naime, od obraćanja sinu i prorokovanja njegove sudbine, Hektor se okreće općim sudovima o ljubavi i ženama: »[...] jer svaka ljubav carstvo vilâ biva, / a draga žena, svaka, Prinčipesa.« Dok je početni dio

16 Ana Petković (2020: 257–277) upozorava kako Astijanaktova sudbina ostaje nezvjesna jer je, prema nekim izvorima, Hektorov sin preživio Trojanski rat i u izgnanstvu osnovao novu vladarsku kuću. U skladu s tim, napominje Petković (*ibid.*: 266), tradiciju *translatio imperii*, prema kojoj Franci potječu od Hektorova sina, kasnije prenose Ronsard i Racine u svojim djelima. Petković u svojoj interpretaciji dovodi u vezu Ujevićeve pjesme *Hektor za Astijanakta* i *Vedrina* koje su u zbirci objavljene jedna do druge, tumačeći ih kao Ujevićevo citatno modernističko osvrtanje na tradiciju poimanja »nasleđene vrline i prenošenja herojske slave sa oca na sina« (*ibid.*: 263) povezano s autorovim stavovima o pretpostavljenoj sudbini žanra koje iznosi u *Sumraku poezije*. Mi pak u Ujevićevoj pjesmi nalazimo jasne aluzije na Ovidijevu interpretaciju Astijanaktove sudbine te svoju analizu Ujevićeve pjesme temeljimo upravo na vezi s tim tekstom.

pjesme mjesto po kojemu se pjesma razlikuje od ostalih pjesama u zbirci, zaključni su redci, u kojima se pokušava definirati ljubav, mnogo više u skladu s općim tonom i temama zbirke u cjelini. No za razliku od sudova o ljubavi iznesenih u drugomu dijelu *Romara* koji su, vidjeli smo, vrijedili samo u vrlo određenim i, zapravo, neprovjerljivim okolnostima, ovi sudovi apodiktčki tvrde što je »svaka ljubav« i što je »žena, svaka«. Vjerojatno bismo iste iskaze čitali posve drugačije da su, primjerice, na početku pjesme, a govor o sinovljevoj budućnosti na njezinu kraju, ili da je, primjerice, iskazivač neimenovan. No kako iznesenim sudovima vjerovati i kako ih prihvatiti bez zadržske kad ih izgovara iskazivač Hektor koji je, pokazuju nam to svi stihovi koji prethode zaključnim sudovima o ljubavi i ženama, očito zarobljen u svoju vremensku i spoznajnu perspektivu, koji ne poznaje ono što je čitatelju poznato?

Možda nas se, dakle, pjesmom u kojoj nam se obraća maska mitološkoga Hektora želi upozoriti na to da bismo svaki iskaz trebali čitati kao uokvireni isječak, iskaz koji vrijedi samo u određenom, u dotičnoj pjesmi stvorenom kontekstu, kao upozorenje da je glas lirskoga iskazivača jednako fiktivan kao i glasovi mitoloških junaka, da svaki iskaz trebamo čitati kao iskaz lika koji je zaslužnjen, koji je sebar svoga vremena i sebar svojega spoznajnoga horizonta. Jer što uopće možemo doznati o svojoj zbilji i o tome što je »svaka ljubav« i što je »žena, svaka« od iskazivača koji operira toliko knjižskim i artifičijelnim predodžbama i uvjerava nas da je svaka »Prinčipesa«?

VII. SESTRA BEZ IMENA

Promotrimo li još jednom oba dijela pjesme *Romar*, osobna imena na koja nailazimo (Parsifalovo i Kristovo) muška su imena i oba su imena uzori prema kojima se iskazivač oblikuje. Štoviše, već i naslov pjesme upućuje na to da je samooblikovanje i samoodređenje iskazivača u prvomu planu i da su veze iskazivača s drugim književnim likovima, odnosno Ujevićeva teksta s drugim, starijim tekstovima, važniji od veze s odabranicom. Njoj »ne zna [...] Imena«,¹⁷ a sva

17 Slične će nominalne šupljine zjapiti na brojnim mjestima u *Leleku sebra*. Primjerice u pjesmi *Čestitka za rodendan* (usp. Ujević 1963: 27) čitamo: »Nitko mi nije reko tvoje ime«, »i ne znam ime, i ne znam prezime«; u pjesmi *Vedrina* (80):

je njezina zasluga što ga je privela identitetskoj luci »u prostranom Hristu«,¹⁸

Sličan će put od »bijelih ruku« do, u zaključku pjesme, »pečat[a] tih ruku [koji] crven trag ostavlja« biti prijeđen i u pjesmi *Vivijani*. I u njoj također iskazivač svojim pjevom dolazi do kristolikoga lika. Kao i u netom analiziranome *Romaru*, i u *Vivijani* na odabraničinu mjestu zjapi neobična praznina:

U nuglu doma nema tvoje Tajne;
naše je blago podijeljeno svima,
a ove bijele ruke osjećajne
zalud se grče tuđim oblacima.

Možda te vidjeh na dalekoj slici,
u kolutima tamjana i slavlja,
ili na kakvoj taštoj razglednici;

a dokle tvoja sjenka mi se javlja
kroz bijelost dana, gle, na posteljnici
pečat tih ruku crven trag ostavlja. (Ujević 1963: 49)

Premda se odabraničino ime donosi u naslovu pjesme, njezina je naslovna određenost i, navodna, živost u suprotnosti s artificijelnošću i neuhvatljivošću o kojoj se u pjesmi piše. Umjesto da bude osobno obraćanje izabranoj ženi, što se naslovom i implicira, pjesma je, pokazuju nam tako stihovi, mnogo više uspostavljanje odnosa s nepreglednim mnoštvom tekstova koji pjesmi prethode, ali i onih koji tek slijede. U ljubavnoj lirici, čini se, nema ničega osobnoga (»nema tvoje Tajne«), ona se piše za zajednicu čitatelja (»razvijaš krila među Genijima«) i to tako da »svima« koji dijele isti kôd bude

»Tko će mi reći ime moga cilja?«; u pjesmi *Molitva Bogomajci za rabu Božju Doru Remebot*: »i nigdje nije našo Vivijane« (29); u zaključnoj pjesmi zbirke, pjesmi *Perivoj*: »Ne znamo, ne znasmo ni žene, ni zlata« (96).

18 Naglaske na vlastitom pjevu kao samooblikovanju, stjecanju lica, ostavljanju traga naći ćemo i na drugim mjestima u zbirci. Primjerice u V. dijelu pjesme *Duhovna klepsidra* koja počinje stihovima: »Pa možda ipak, za Krvavo Lice / s marame čuda, voljan sam da platim / lomačom ploti, suzom ljubavnice, / kušnjom ljubavi, kušnjom novcem zlatim« (63), ili u VI. dijelu istoga ciklusa pjesma koji počinje stihovima: »Što vreli voštan pečat moga bića / spomen je na Vas, Marijo i Klaro, / i bezazleno ono doba staro gdje usne sestre bjehu pehar pića« (64).

razumljiva (»naše je blago podijeljeno svima«), ona operira unaprijed zadanim, »tuđim« konvencijama (iskazivačeve se »ruke [...] / grče tuđim oblacima«).

Ljubavna lirika upućena voljenoj osobi, imenovanoj ili neimenovanoj, stvarnoj ili zamišljenoj, dostupnoj ili nedostupnoj, osnovni je primjer lirike naizgled upućene drugoj osobi koja se neizravno obraća publici. Neke pjesme koje se obraćaju stvarnim ili potencijalnim voljenim osobama mogu se u prvom redu obraćati njima, i mnogi su ljudi kroz povijest prihvatili taj model pokušaja priopćavanja svojih osjećaja voljenoj osobi, ali izborom pjesme umjesto malog govora ili pisma nisu izabrali samo nadomjestak forme i zaslugu za trud koji takav izbor implicira, nego i dozu neizravnosti koja reorganizira komunikaciju. Ključne ljubavne pjesme zapadnog lirskog kanona nisu, međutim, komunikacije između voljenih osoba naknadno prepoznate i sastavljene kao pjesme, nego kompozicije pjesnika za publiku, a ne za posebnu voljenu osobu, gdje je obraćanje retorička strategija trostranog oslovljavanja. (Culler 2015: 206)

No nije samo način na koji se iskazivač obraća Vivijani trag tuđosti, naslijeđenih konvencija. Po svemu sudeći, i sama je odabranica također plod književnih konvencija, i ona je, već iz pozicije iskazivača, strano tijelo naslijeđeno od drugih tekstova. Naime, »tuđ[i] oblac[i]«, s kraja druge strofe, po svojoj su bliskosti ništavilu u tijesnoj vezi sa svime što u dvjema strofama koje slijede predstavlja Vivijanu: ona je tek »sjenka«, viđena »[m]ožda [...] na dalekoj slici / u kolutima tamjana [...] / ili na kakvoj taštoj razglednici«. Ona je, dakle, sjena, slika, sadržaj pamćenja, priviđenje, dim, odraz, ništavilo.

Drugim riječima, ona je priviđenje lirskomu iskazivaču koji je, u trenutku kada čitamo pjesmu, naše, čitateljsko priviđenje. Vivijana je, dakle, priviđenje priviđenja, fikcija fikcije, halucinacija halucinacije. Ona je oblak tuđosti, drugosti, nastala od tko zna čijih papirnatih tijela, srodnica tko zna kojih sve papirnatih odabranica. Štoviše, već je prvo obraćanje, prva apostrofa kojom se otvara zbirka *Lelek sebra* upravo apostrofa srodničkoj duši, »zlatn[o]j duš[i] sestre« (21), a nešto se kasnije izabranica imenuje i pokćerkom (»pokćerko Trećeg Boga Parakleta« [25]).

Misao se sada može razvijati u najmanje tri smjera: u prvom ona funkcionira kao duhovna sestra iskazivača, srodnica u istom

duhovnom stremljenju koje može biti, kako piše Krklecu (Ujević 1966: 43–44), erotsko na gotovo religiozan način, tako da »kroz žensku idealnu ljubav otvara poglede na neizmjernost«. U mogućem drugom značenju ona je sestra drugih literarnih odabranica, a u trećem iskazivačeva sestra jer je od istoga, jezičnoga, materijala istkana, neodvojiva od onoga koji je imenuje, jednako tako kao što je i onaj koji imenuje upravo svojom sposobnošću da imenuje doveden u postojanje. Jer »'ja' [je] prazno mjesto, ništa, ako nema tog drugog, nekoga koga se može osloviti s 'ti', referencija na sebe omogućena je tek drugim« (Petrnai Andrić 2009: 376). Kao srodnik, brat neizvorne i tuđe odabranice, i sam je iskazivač sa svojim iskazima naslijeđe starijih tekstova. I on, naime, kako čitamo u *Suvišnom epitafu* (Ujević 1963: 77–79) »jeca« ne svojim, već »tuđim srcem« (*ibid.*: 77).

Možda bi se stoga prilično slobodno međuzamjenjivanje zamjenica »ja« i »mi« na brojnim mjestima u *Leleku sebra* i *Kolajni* moglo čitati kao uputa na zajedništvo iskazivačkoga glasa s nepreglednim mnoštvom glasova koji izbijaju iz bezbroja drugih književnih tekstova, ali i kao znak zajedništva s čitateljem.

Čini se kako nas brojna mjesta u Ujevićevu *Leleku sebra* upozoravaju na činjenicu da je netko drugi pjesmama osigurao i formu, i tipične motive, i propisani cilj, dakle, odabranicu, ali i različite maske lirskog zaljubljenika. Neizvornost i određenost srođništvom u Ujevićevim pjesničkim tekstovima pokazuju se kao neizbježna sudbina na koju se, umjesto očajavanjem, može odgovoriti onako kako on to i čini: složenim, virtuoznim, razigranim citatnim igrama, osviještenom modernističkom gestom u kojoj se ideja originalnosti i izvornosti vlastitoga pjeva istovremeno autoironično razgrađuje, a polazišni, citatirani tekst, ulomak ili konvencija postavlja u suvremeni kontekst u kojem, kako ćemo pokazati, problematizira relevantne književne, društvene i političke pretpostavke.

VIII. FIGURE LJUBAVI KAO FIGURE ISTINE

Citatnost i autorefleksivnost ovih pjesama, kako smo vidjeli, utemeljeni su u povijesno prepoznatljivim kodovima pisanja o ljubavi. Njihova upotreba i njihovo razvrgavanje — bilo u iznevjeravanju

forme, žanra ili stilskih postupaka — upućuje na razgrađivanje ideje originalnosti i izvornosti, ali i otkriva njihovu smišljenu prenamjenu. Tako se ironičan okvir koji je na kraju *Kolajne* dan tristanovskim nedaćama patnika–ljubavnika, »ruglu pepeljastih dana«, nadovezuje na izmicanja konvencijama ljubavnog pjevanja u *Leleku sebra*: umjesto očekivano jedinstvene — koristi brojne iskazivačeve maske, umnaža imena i uloge naslovljenica, autotematski i meta-tekstualno iznevjerava forme itd. Time ne samo da propituje već i odustaje od tradicionalnog fatalističkog i združiteljskog koncepta romantične ljubavi ovjekovječene u Wagnerovoj operi *Tristan i Izolda*, i to tako da mu sučeljuje figuru ljubavi kao figuru istine koja je, kako pokazuje Alain Badiou (2008: 136), svojevrsna invencija 20. stoljeća. Temeljni ulog (tog koncepta) jest »da se ljubav ne misli kao sudbina, već kao susret i mišljenje, kao nesimetrično egalitarno postojanje, kao izum sebe« (*ibid.*: 137). U toj transformaciji značajnu ulogu je, kako smatra, imala psihoanaliza, kao i uzastopni valovi borbe za prava žena, a kao poseban stadij te rekonstrukcije ljubavi ističe nadrealizam.

Ljubav kao scena istine, kao »izum sebe« i procedura za proizvodnju »istine razlike« može se pratiti u obje Ujevićeve zbirke u kojima se potencira bačenost u neizvjesnost i neznanje i žudi spoznaja koja je iskupljenje, dohvaćanje sigurne luke »u prostranom Hristu« (Ujević 1963: 39). Na to će se osvrnuti u znamenitom autobiografskom i autopoetičkom tekstu *Mrsko ja* (Ujević 1966: 38 46) u kojem ističe:

U zbirci sam bio blizu, vrlo blizu patnji svoje duše i mesa, i izražavao sam žarko ličnost, pa mi se čini da sam na kraju slabo našao i donio sebe. A to je zato: altruizam je potpun samo kad je objektivn. I subjektivizam je oblik egoizma. Lirski egoizam je gotovo isto tako slabo jamstvo za duševnu uzvišenost, kao i odlikovanje, *pour le mérite agricole*, za čistoću pojmova u jednoj glavi. Najbolji put do sebe, to je prevazići se. Ja evo tek u zadocnjenju otkrivam jedan put preko i povrh ličnosti, *koji više nije tradicionalističan*. Ali ta svjetlost, neobjavljena, pojavila se već odavna u mojoj glavi. No ja žalim neprestano što smo mi, krivicom prilika, drugojačiji nego bismo htjeli da budemo. Upravo: što smo sjeli na krivo mjesto, rekli pogrešne riječi, i u repertoaru jedne večeri odigrali ulogu iz sasvim drugoga komada. (*Ibid.*: 46)

Inače vrlo kritičan prema svom ranijemu radu,¹⁹ Ujević ovdje *Leleku sebra* priznaje »stanovite kvalitete« i tvrdi kako je, unatoč tomu što je u njemu izražen »subjektivni momenat« (41), »[m]ogućće da je ipak u knjižici ostao odbljesak ratnih vremena« (*ibid.*).

Ljubav koja s 20. stoljećem umjesto iskupljenja i združivanja postaje, kako je pokazao Badiou (2008: 136–137), »dvojna avantura tijela i duha, iskustvo i mišljenje onoga što je Dvoje, svijet koji je prelomljen i preobražen u kontrastu« kod Ujevića će, naročito u kasnijim fazama stvaralaštva, otvoriti prostor utopijskom mišljenju pravednog i ravnopravnog društva budućnosti.

Zato napominje:

Tako nam svaka muško–ženska ljubav izgleda veličanstvena samo ako mislimo na cjelinu društvene zajednice, na unutrašnju ljepotu, na dublji razum svemira i pravde. [...] Naše Provanse smiješe se tako samo cvatu Budućih Gradova Sunca. Ljubav od čovjeka do žene ide tu kao navještenje pravičnosti sveljudskih odnošaja u kojima će pasti posljednji okovi društvenih ropstava i nepravde. Tako nam se najtoplija i najmilija ljubav javlja kao saznanje višega reda koje nas uči zlu i dobru, za razliku od mrtvih riječi što ih slijepi sijači bacaju na litice. No ljubav, prolazeći kroz naše gore i dišući dahom našega tjelesnog života, neka bi probila vrata u jasnost potpunih i istinitih saznanja! (Ujević 1965: 58–59)

Ljubav ne može biti »mistično sjedinjenje, astralna povezanost, vječno žensko koje se nudi muškarcu« (Badiou 2008: 137). Ujević, istina, operira mitskim predodžbama žene kao iskupiteljice, vile

19 Već u *Mrskom ja* Ujević pokazuje visoka mjerila u prosuđivanju umjetnosti, u prvom redu svoje. Nešto kasnije, 1926, u pismu Gustavu Krklecu koji ga je tražio dopuštenje da zasebno objavi *Ispit savjesti* napominje da je daleko od toga da bi bio zadovoljan s tim tekstom, s *Lelekom sebra* ili s *Kolajnom*, jer su daleko od toga da budu »prava i potpuna poezija«: »U *Leleku sebra* ima nekih stvari koje su više materijal, ili gradivo, nego poezija; u *Kolajni* ima stvari koje su više dnevnik, ili psihološki dokumenat, nego prava poezija; a u *Ispitu savjesti* ima i suviše kaosa, i omašaka. Danas, poneki pažljiviji čitaoci uglavljaju da je u svemu tome bilo i malo duha preteče i proroka; u *Leleku sebra* političkoga protesta protiv italo–američkih bljuvotina u spljetskoj luci, nezadovoljstva sa Versaillesima, Trianonima, Saint Germain en Layeima i Neuillyma; dosta zanimanja za čovjeka, za psihičku viziju, za psihologiju, za socijalnoga čovjeka; u *Kolajni* strahovito mnogo ludnice, dadaizma, nadrealizma, malo forme isušenoga Heineea, nešto religioznog misticizma i strastvenoga katolicizma...« (Ujević 1966: 273–274).

(anđela), hijene. Referirajući na antička, srednjovjekovna i novija uobličena ljubavnog govora, žena se u *Leleku sebra* pojavljuje u različitim oblicima, vrlo često usuprot kršćanskoj egzegezi, kao Marija i Eva u istom kontekstu u kojem su majčinstvo i djevičanstvo, početak i dovršetak, sestra i ljubavnica. Međutim, i ljubavna strast je tek povlašteni put prema patnji, samookriću i pobuni. Ljubavna strast više nije utapanje ni put prema idealnom, već koncentrat realnog, razobličene temeljnog problema ljudske razdjelovljenosti i egzistencijalne patnje, i to stvarne ekonomske patnje u vidu vazalstva, podčinjenosti, gladi i straha. Sebar zato u lirici koja vlastiti pjev, kako se vidi, iskazuje kao samooblikovanje, stjecanje lica i ostavljanje traga i koja istodobno želi biti »psihološka lirika« i »povik za društvenom pravdom« prestaje biti petrarkistička figura ljubavnog roba i postaje podjarmljeni suvremeni čovjek. Njegovo se pismo tako, na tragu vlastitog postavljanja uz bok Dostojevskom, piscu revolucije koji je prema spomenutom Ujevićevu sudu takav čak i kad je »najreakcionarniji«, čita i kao revalorizacija opreke — klasično *vs.* romantičko, matematički račun *vs.* »jedna slijepa provala srdžbe narodnih gomila« koju je sam postavio u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća (Ujević 1965b: 30–31).

LITERATURA

- Alighieri, Dante. 1999. *Vita nova*, prev. T. Maroević i M. Tomasović, Zagreb: Matica hrvatska, Zagreb.
- Badiou, Alain. 2008. *Stoljeće*, prev. O. Pupovac. Zagreb: Antibarbarus.
- Bogdan, Tomislav. 2006. »Pluralnost hrvatske ljubavne lirike 15. i 16. stoljeća«, u: *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, Zagreb: Disput: 57–80.
- Bogdan, Tomislav. 2009. »Ljubavna lirika i petrarkizam«, *Umjetnost riječi* LIII, 3–4: 245–278.
- Bogdan, Tomislav. 2012. *Ljubavi razlike: tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput.
- Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.
- Čale, Frano. 1971. *Petrarka i petrarkizam*. Zagreb: Školska knjiga.
- Drenjančević, Ivana. 2018. »Ujevićeva *Kolajna* tekstualnih dugova«, *Književna smotra* 50, 189 (3): 25–34.

- Frangješ, Ivo. 1976. »Tinova Provansa«, *Croatica* 7, 7–8: 165–186.
- Friedrich, Hugo. 1989. *Struktura moderne lirike*, prev. A. Stamać i T. Stamać. Zagreb: Stvarnost.
- Girard, Marc. 2013. *Bajke braće Grimm. Psihoanalitičko čitanje*. Prev. I. Kovač. Zagreb: Tim press.
- Jurić, Slaven. 2010. »Lelek sebra«. U: *Hrvatska književna enciklopedija*, ur. V. Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krležje: 501–502.
- Jeruzalemska Biblija*. 2004. Ur. A. Rebić, J. Fućak i B. Duda. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Kravar, Zoran. 1997. »*Knjiga Boccadoro* i modernistički kostimirani kanconijer«, u: *Milan Begović i njegovo djelo. Zbornik radova*, ur. J. A. Soldo. Vrljika/Sinj: Općina Vrljika/Ogranak Matice hrvatske u Sinju: 27–39.
- Marcuse, Herbert. 1985. *Eros i civilizacija: filozofsko istraživanje Freuda*. Prev. T. Ladan. Zagreb: Naprijed.
- Maroević, Tonko. 1999. »Danteova *Vita nova*«, u: Alighieri 1999: 195–205.
- Maroević, Tonko. 2008. *Družba da mi je*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Milanko, Andrea. 2020. »Ujevićev 'fantomski roman'«, u: Protrka Štimec; Ryznar 2020: 237–252.
- Ovidije Nazon, Publije. 1907. *Metamorfoze*, prev. T. Maretić. Zagreb: Matica hrvatska.
- Ovidije Nazon, Publije. 2007. *Metamorfoze*, prev. M. Višić, Podgorica: Unireks, 2007.
- Petković, Ana. 2020. »Antički lirski pesnici i izvori pesničkog nadahnuća kod Tina Ujevića«, u: Protrka Štimec; Ryznar 2020: 255–277.
- Peternai Andrić, Kristina. 2009. »Jezične igre, norme, odgovornost«, *Quorum* XXV, 5–6: 351–379.
- Protrka Štimec, Marina; Ryznar, Anera [ur.] 2020. »*Ja kao moja slika*«. *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada; Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Slamnig, Ivan. 1968. »Trubaduri ili petrarkisti«, *Republika* 24, 2–3: 118–119.
- Slamnig, Ivan. 1970. »Hrvatska književnost prije preporoda kao organski dio evropskog književnog kretanja«, u: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima od narodnog preporoda k našim danima*, ur. A. Flaker i K. Pranjić. Zagreb: Liber, Institut za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu: 19–49.
- Šeput, Luka. 2016. »Neki intertekstualni aspekti Ujevićevih *Naših vila*«, *Forum* 55, knj. 88, 4–6: [550]–565.
- Šeput, Luka. 2020. »Ujevićeva *Kolajna*: kanconijer bez definicije«, u: Protrka Štimec; Ryznar 2020: 217–236.
- Ujević, Tin. 1963. *Sabrana djela I. Pjesme I (Hrvatska mlada lirika; Lelek sebra; Kolajna; Auto na korzu)*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1964. *Sabrana djela III. Pjesme III (Neuvršteno u pjesnikove zbirke I)*. Zagreb: Znanje.

- Ujević, Tin. 1965. *Sabrana djela VI. (Ljudi za vratima gostionice, Skalpel kaosa)*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1965a. *Sabrana djela VII. Kritike, prikazi, članci, polemike (O hrvatskoj i o srpskoj književnosti)*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1965b. *Sabrana djela VIII. Eseji, rasprave, članci (O stranoj književnosti I)*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1965c. *Sabrana djela XII (Feljtoni I)*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1966. *Sabrana djela XIV (Autobiografski spisi, Pisma, Interviewi)*. Zagreb: Znanje.
- Vučković, Radovan. 1972. »Jedinstvo kompozicije *Leleka sebra* i *Kolajne* Tina Ujevića«, u: *Književne analize*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika: 6–31.
- Vuković, Tvrtko. 2018. *Na kraju pjesme: studije o modernoj hrvatskoj lirici i njezinim politikama*. Zagreb: Meandar Media.

Redemption of a Slave. Love Figures in the Early Poetry of Tin Ujević

Summary

The figures expressing love in Tin Ujević's first two collections of poems *Lelek sebra* ("Cry of a Slave", 1920) and *Kolajna* ("The Necklace", 1926), which, according to the author's own concept, function as a whole, demonstrate a conscious citational and intertextual relation towards conventions of pre-modernity, to some extent to Petrarchan and troubadour lyric poetry, as well as durability of the romantic concept of pain as a "negative excess" that has to transform into a "affirmative excess" during a never-ending rebellion. The article explores Ujević's dialogical attempt toward these literary conventions and his ability to reinvent new vision of love as a truth procedure which is, according to Alain Badiou, demarking sign of the 20th century culture and literature.

Keywords: Tin Ujević, *Lelek sebra* ("Cry of a Slave"), *Kolajna* ("The Necklace"), love figures, modernity, citationality

Semantika ljubavi u ciklusima i zbirkama s naslovom *Ljubav*: Dane Zajc, Drago Ivanišević

ZVONKO KOVAČ

(Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 14. 5. 2019.

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789531758642.10>

Sažetak

Nakon pomnijega pretraživanja i analize pjesama s naslovom *Ljubav* u južnoslavenskom pjesništvu istraživanje se nastavlja na cikluse i zbirke pjesama s naslovom *Ljubav* u južnoslavenskim književnostima 20. stoljeća. Orijentacija i očekivani rezultati tumačenja usmjereni su prema otkrivanju, opisu i slabljenju »romantičnog ljubavog koda« u korist nove »definicije« ljubavi, kako se ona može iščitati iz suvremenoga postmodernističkoga pjesništva te dosadašnje dostupne literature: *Über die Liebe* (ur. H. Meier i G. Neumann), L. Kipnis, *Protiv ljubavi: Polemika*, P. Bruckner, *Paradoksi ljubavi: eseji*, A. Adam, *Evridika in Orfej: od zrcalne k mnogoteri ljubezni*, i dr. Posebna se pozornost posvećuje tumačenju ciklusa *Ljubezen* Dane Zajca i zbirkama pjesama *Jubav* i *Ljubav* Drage Ivaniševića.

Ključne riječi: pjesme, ciklusi i zbirke pjesama pod naslovom *Ljubav*, slabljenje »romantičnog ljubavnog koda«, Ciril Zlobec, Luko Paljetak, Boro Pavlović, Danijel Dragojević, Dane Zajc, Drago Ivanišević

UVODNE VARIJACIJE

Svoje sam prvo ozbiljnije istraživanje prikazivanja ljubavi i otkrivanja odnosa znakova osobnosti koje su njome opsjednute najprije intuitivno smjestio u slovensku književnost između romantizma i realizma, u kojoj se, kao i u drugim južnoslavenskim književnostima, »romantični ljubavni kod« europske književnosti najčešće povezivao s domaćim usmeno–književnim naslijeđem. Na sličan

znanstveni skup u Hamburgu¹ došao sam s rezultatima unutarnje paralele sa slovenističkoga simpozija², zapravo provjere odnosa među akterima ljubavi, između ostaloga, kod Josipa Jurčiča i Andreja Blatnika, kod kojih se prikazivanje ljubavi, intonacije pripovjedača i odnosi među likovima, bitno razlikuju. Nakon intenzivnijega pročitavanja, mogao sam sažeti da u pripovijetki *Moč in pravica* ženski lik svoje nevjerstvo s mladim graničarem usred političkoga pada njezina muža — plaća ludilom koje iz infantilne perspektive izgleda kao svetost, dok se u noveli *O čem govori* glavni muški lik, našavši se između »ravnodušnosti i sudioništva« suočava s devizom svoje slučajne poznanice — *da se tega ne počne, ampak da se o tem samo govori*.³ Za ovu prigodu mogu samo pridodati još jednu Blatnikovu postmodernističku inovaciju u prikazivanju žensko–muških ljubavnih odnosa, onu iz kratke priče *Še dobro* u kojoj je »još dobro« to što je ljubavnik žene pripovjedača–lika — njegov prijatelj.⁴

Moja provjera poteškoća (s) ili nemogućnost ljubavi među graničnim, manje ili više međuknjiževnim piscima, suprotno očekivanjima, otkrila je uglavnom vanjske razloge njezina ne–ozbiljenja (od zaostale sredine do ratnog konteksta). Najkraće rečeno, malen opit o ljubavi u njihovim novelama i kratkim pričama otkrio je osjećanje nestalnosti ili nemogućnosti ljubavi, njezinu časovitu međukulturnu bit u situacijama muško–ženskih međudnosa, premda ih uvijek više karakterizira dinamičnost i otvorenost od idealizirane (mitske) ideologije »romantične ljubavi«. Pripovjedača Ive Andrića, mogao sam tada zapisati, hladan će poljubac asociirati s hladnom rijekom sredine iz koje nam valja isplivati, u Novaka Simića se ljubavna emocija teško probija između znakova tradicije i Zapada, da bi zaživjela tek s proljećem, dok je Vladimiru Pištalu, Miljenku Jergoviću i Borivoju Radakoviću ratni kontekst višestruko dobar razlog

1 Hodel 2007: 337–340.

2 Novak Popov 2006: 229–238.

3 Blatnik 2000: 161–167.

4 Prema mojem uvidu, konstruiranom prema promišljanju suvremene ljubavi Élisabeth Badinter, po kojoj ratničko–strastveni ljubavni odnos trebamo zamijeniti s prijateljskim, olakotna okolnost u ljubavnoj situaciji kada »zakon želje« bude jači od društvene konvencije zajedničkog života likova, naime ljubavnik je ovdje zapravo bliski prijatelj prevarena muža.

za prikazivanje odustajanja od ljubavi, odnosno njenog onemogućavanja.⁵

I konačno, treći moj sustavniji pokušaj potrage za razumijevanjem ljubavi odnosio se na pretraživanje pjesama s naslovom *Ljubav* u svim južnoslavenskim književnostima.⁶ Potaknut tumačenjima semantike ljubavi Dubravka Škiljana u klasičnom pjesništvu, pokušao sam, više problemsko–kronološki, a manje poredbeno, prikazati »definicije« ljubavi u južnoslavenskom pjesništvu od dezintegracije realizma i moderne do obnove modernizma i postmoderne, s namjerom da na više razina (problematizacije lirskoga subjekta i »likova« ljubavnoga odnosa, izrazne oslonjenosti na tradiciju ili jezične potrage za ljubavi) proniknem u evoluciju moderne osjećajnosti, odnosno možebitne znakove evolucije ljubavi.

Iz toga iskustva rado bih istaknuo, za daljnju analizu ciklusa i zbirki pjesama s naslovom *Ljubav* u južnoslavenskom pjesništvu, dva–tri vrhunska izraza modernizma (ekspresionizma) i postmoderne, kod Antuna Branka Šimića i Elisavete Bagrjane te Cirila Zlobeca i Luke Paljetka. Slovom moga tumačenja, potpomognuta teorijskim izvodima Élisabeth Badinter i Laure Kipnis,⁷ poznata Šimićeva pjesma *Ljubav*, koja je i ranije iscrpnije interpretirana,⁸ a Krešimir Bagić joj je dodao svoju pjesničku intertekstualnu »interpretaciju« u erotičnom ključu,⁹ u znakove ljubavi upisuje ugaslu žutu lampu i plavi plašt, njeno tijelo, šum oblaka i stabala, let bijelih

5 Kovač 2016: 89–98, 97; sada i u internetskom izdanju, v. u *Literaturi*.

6 Kovač 2017: 52–61 (ovdje v. opširniju primarnu i sekundarnu literaturu).

7 Potpuno je prirodno, zapisao sam tom prigodom, da se prakticiranje i shvaćanje ljubavi također moralo promijeniti, pa i smjer našega istraživanja, prepoznavanje znakova ljubavi, ne bi trebao biti niti velika, niti strasna ljubav, odnosno erotično pjesništvo, nego ljubav u spokojnom, a ne ratničkom odnosu, prozirnost odnosa, nježna prijateljska ljubav, svojevrsno erotično prijateljstvo. Naposljetku, upravo povratak samome sebi, osciliranje između dviju krajnosti: ravnodušnosti i sudioništva, zasigurno ponekad čini težim uspostavljanje novih veza, barem ako do kraja slijedimo Élisabeth Badinter. Ili, prema Lauri Kipnis (2006: 152–153): »Ostati između pristanka i odbijanja, to je put prema slobodi, kaže Sammuel; svaka odluka znači prekid koketiranja.« Odnosno: »Možda nitko ne može biti protiv ljubavi, ali ipak je moguće koketirati s tom idejom.«

8 Solar 2005: 123–132.

9 »'Plavi plašt je pao oko tvoga tijela', ponavljamo za Šimićem, gledamo je u oči. *Moje i tvoje, njegovo i njezino, on i ona* sjedinjuju se u probuđenim rečenicama: moje tijelo, tvoje noge, moje ruke, tvoje kose... izrastaju u stablo strasne ljubavi

teških krila, kao znakove ženstva prije, kao i teške njene kose, što kroz noć vijore, duboko šumore, kao more — poslije ljubavi. A taj semantički niz presijecaju dva »muška« stiha–strofe:

Moje tijelo ispruženo podno tvojih nogu
Moje ruke svijaju se žude mole

U tom je nježnom, koliko i poniženom položaju lirski subjekt izrazio svu svoju mušku modernističku molitvu, nagovor na tjelesno, koje će do kraja obnove modernizma oscilirati između približavanja ženskom shvaćanju prijateljske ljubavi i muškim nagovorima na slobodu (i ropstvo) tijela. (M. Solar će preobrazbu ljubavi vidjeti u preobrazbi jezika, u kontekstu zbirke *Preobraženja*.)¹⁰

S druge strane, Bagrjana svoju pjesmu *Ljubav* započinje pitanjima: tko je onaj što joj je na put stao, što joj je donio nesanicu, slomio smijeh i omađijao je? Stare ikone dozvat će asocijativno i Mefista i Krista u slici onoga što je gleda *с очи на похитител*, ne samo nezasitnim, nego i pohotnim očima, dok je svaki zvuk njezina glasa razgaljuje te duh ispunja nemirom. Pa ipak, tek druga i završna strofa donosi razrješenje, najprije pjesmom srca, u poredbi ptice u rascvalom vrtu, koja pjeva i zaziva — ljubljeni! Da bi kroz tipično ženski glas lirskoga subjekta u pokornosti, šapnula sretna, kao Magdalena Isusu: *Емо моите ръце — води ме!* (*Evo mojih ruku — vodi me!*).

U pjesmi *Ljubezen* iznimnog pjesnika ljubavi Zlobeca opažamo, već na gramatičkom planu, sačuvanom dvojinom (*nevarno igro se igrava, preganjava se, drug drugemu pogum priznava*, itd.), da semantičko polje ljubavi »obigrava« između dva lika, između *ja* i *ti*, čija igra i međusobno proganjanje, traženje i ohrabrivanje, dovodi do nerazlikovanja slasti (koja bi se mogla prevesti i kao nerazlikovanje žeđi, žudnje) od boli, nade od očajanja, da bi već značenjsko polje druge strofe najavilo trenutak istine, razočaranja. Ostajanje na distanci, kad smo najviše zajedno, a kada smo udaljeni da si želimo

vi, u usklik tvogamoga neba koje se zaboravilo u toči. Tijelo ove ljubavi nema glave, zaključići djevojka, spusti pogled i ponovno utihne.« (Bagić 1996: 15)

10 »A tim jezikom nije rečeno ni samo što je ljubav, niti kako se ljubavnici mogu osjećati, nego je rečeno kako se o ljubavi može govoriti, a da to ne prijeđe ni u uobičajenu konvencionalnu patetiku, ni u sentimentalizam, niti pak u alegoriju.« (Solar 2005: 132)

blizine, dvije više puta ponavljane ljubavne maksime, čuva likove ljubavi od pretjerane bliskosti, ali ih istodobno pri rastancima sjeća potrebe za bliskosti, blizinom; naime, nije ljubav pristajanje na tuđi život i življenje za drugoga, niti je gubljenje i poništavanje svojine, *svojskosti* drugosti.

Znojan dodir kože, u znoju tjelesne ljubavi koža se nadražljivo lijepi, dok svatko za se prisluškujemo sebe sama: semantičko se polje ljubavi zatvara poentnim stihovima, kojima se likovi pjesme, nakon obostrana ispunjenja (posustali, onemoćali) prepoznaju Jedno u Drugom (zapravo kao obostrani stranci: *drug v drugem*) razočarani, deluzioniranom slikom samoga sebe.

Paljetkova pak *Ljubav*, uz ponešto postmodernističkom pjesniku pristale, tradicionalne motivike (hladna vatra zvijezda koje polako tonu, divan znoj zemlje), svoje ljubavno semantičko polje zaključuje trećom kiticom, kojom se variraju slične nevjerice i sumnje kao s prvom, s pojačavanjima, *neću upoznati nikad, u sebi sebe voli i mene kao mene i sebe*, naglašava zapravo ženu koja ih oboje nadrasta; trebamo li stoga povjerovati da se snaga obostrane ljubavi nastanjuje u ženi?

Znakovi ljubavi, odnosno sugestija odgovora subjekta pjesme (koji je ujedno i jedan od aktivnih likova igre međusobnoga raspoznavanja) kao da je smještena u drugu strofu, pa i u njezino skoro neprimjetno urastanje u završnu; i ona koju volim i ona koja mene u meni voli kao sebe i mene i ja sâm, mi smo si tek granica: *granica što je dijeli od nje same i sjene njezine koja moju odvaja poput lista od lista istog drva*.¹¹

Premda se, na prvi pogled, stihovi iz Paljetkove pjesme mogu čitati kao svojevrsna pjesma u prozi, jer kao da nad znakovima lirike prevladavaju znakovi naracije, intimne priče, zadržana stihovna organizacija pjesme u tri strofe, koja zapravo koncentrira znakove ljubavi, znakove koherencije smisla, na krajevima i počecima dvaju stihova, u opkoračenjima, kao da ih ponavlja, kao da se jedno značenje prelijeva u drugo te je jedno opkoračeno, obgrljeno drugim,

11 Određena »preliminarna neobičnost drugog« ostaje etapom koju trebamo prevladati, odnosno s Badinter (1988: 256): »Cilj sasvim je druge prirode. Sada se žurimo da položimo oružje u cilju provjere našeg sudioništva. Prozračnost je vođa u našim ljubavnim odnosima. Šire otvaramo svoje srce Drugom u nadi da ćemo sresti svog blizanca.«

što Jednom i Drugom daje osjećaj istodobne autonomije i stopljenosti.¹²

PREMA CIKLUSIMA I ZBIRKAMA PJESAMA

U međuvremenu, pretražujući mnoge zbirke pjesama, u ne baš uspješnim potragama za ciklusima pod naslovom *Ljubav*, naišao sam na još jednu pjesmu s tim naslovom Miroslava Mićanovića, u ponešto suzdržanijem, da ne kažem konzervativnijem iskazu: *Ali sve što je ostalo na drugoj strani rijeke (opasni / poljupci, nježni ugrizi, dodiri, / spuštanje ruku do grudi, do lica), / ljubav, koja to jest i koja to nije: // zabranjeno je očima, / zabranjeno je riječima.*¹³ Naime, pitao sam se, je li to prisjećanje na prvu ljubav, veoma slično Andrićevom iz proze *Na obali*, u pjesnika zrelije dobi, neko vidljivije odustajanje povezivanja romantične i tjelesne ljubavi ili je ponovno na djelu zapravo *zabrana*, odustajanje od samoproglašivanja (još ne bih rekao i subverzije — spram osobne ljubavne prakse i osjećajnosti)?

Odgovor bi se možda mogao nazrijeti u pjesnika ranije generacije poput Danijela Dragojevića, koji u potrazi za »čovjekom sklonom ljubavi«, kroz labirint neobičnih asocijacija, upisuje kontekst u kojemu bi se on smjestio; najsnažnije su semantičke jedinice: *igra počinje*, sklonost mraku, *obratna sklonost*, putovanje; zatim: čovjek koji je skočio s prozora petog kata, razriješeno vrijeme, jedinstvo iskaza i događaja, *ushćenje i smiraj*. I onda, Orfej: *Orfej skače s prozora u Had i ne okreće se*. U nizu paradoksa, veoma pribran i precizan, jezik završnih iskaza daje mali portret »čovjek[a] sklon[a] ljubavi«: *skočiti dolje, da bi se skočilo gore*, izigrati fizičke zakone, poništiti ih upotrebom, let u nepojmljive visine? *Na zemlji je zrak rječit i ima bijele korake*. Ukratko: *svakako izvanredan dar za nesreću*. Sklon ljubavi znači *biti u posjedu pada, biti spreman na pad, na trenutak praznine, na nesreću, biti izvan ove strane gdje je sve oblo, puno konačno i sigurno.*¹⁴

12 Više o svemu, uz potkrijepe iz pjesama, sada u knjizi *Međujezična razlaganja* (Kovač 2018: 147–162).

13 Mićanović 2013: 52–53.

14 Dragojević 1972: 67–68.

Ostavljajući nerazriješenim interpolirani citat–dvostih o jelenu, koji se sada javlja iz najsvjetlijeg čina, »iz neljudskosti spojene s nevoljom«, možemo pokušati rekonstruirati, uz pomoć jednog ciklusa i dvije–tri zbirke pjesama s naslovom *Ljubav*,¹⁵ kako se događa postupni prijelaz iz Euridikine nesretne, rubne pozicije do Orfejeva skoka u Had, njihova združivanja u onostranom, odnosno upitati se koji smo lik Orfeja danas pripravniji prihvatiti, pjesnika–glazbenika, ljubavnika ili svećenika, jesmo li u vezi s njim više u *stopljenom, zrcalnom* ili *mnogovrsnom* obliku ljubavi?¹⁶ I još više, jesmo li subjekt lirske pjesme, ciklusa ili zbirke, skloni najviše od svih romantičnih zaljubljenika poistovjetiti s mitskim Orfejem, te što se u međuvremenu dogodilo s Euridikom? Je li možda pokušala zauzeti Orfejevo mjesto ili postaje drugačija, nova Euridika, koja za svoje postojanje ne treba više muški lik, premda se čini da prepjevava pjesme koje je napisao Orfej, a ne ona sama.¹⁷ (S druge strane, ostarjelom Orfeju, ako još ustrajava u ljubavi, neće se barem moći prigovoriti danas zazorno prisvajanje Euridikina tijela, već prije zavidjeti na imaginaciji, koja tijela aktera vječne, romantične ljubavi, čuva od starenja i ružnoće.)

Zbirka pjesama *Ljubav* Bore Pavlovića iz 1953. godine najbolja je najava da će pitanja intime, egzistencijalne tjeskobe i s tim povezani nesporazumi s konvencijama društva na putu u komunizam,¹⁸ kao uostalom i u današnjem tranzicijskom dobu, postupno zau-

15 Ciklus *Ljubezen* Dane Zajca objavljen je u zbirci *Požgana trava*, a zbirka pjesama *Jubav* Drage Ivaniševića je objavljena u Biblioteci Razlog, kao drugo, prošireno i akcentuirano izdanje; istoimeni ciklus, kao četvrto poglavlje, ponavlja se i u knjizi pjesama *Ljubav*, kao treće poglavlje (nakon kraćeg prologa), ali zanimljivo, s ponešto različitim izborom pjesama, odnosno njihovom distribucijom po poglavljima; pa se zbog toga teško odlučujemo da *Jubav* razumijemo kao cjelovit ciklus, kao što je i Ivaniševićeve zbirke pjesama teško razumjeti kao tematski ograničene samo ljubavlju; ljubav kao da je nadnaslov cjelokupnoga iskustva pjevanja.

16 Adam 2009.

17 Isto, 209.

18 Pascal Bruckner povlači dosta sličnosti u strategijama odnosa prema ljubavi od strane kršćanske vjere kao i od vjerovanja »zajednice drugova« (usp. Bruckner 2010: 163–178), pa izrijekom navodi da ne čudi što se i »posljednji komunistički intelektualci u Europi, između ostalih Alain Badiou i Slavoj Žižek, pozivaju na svetog Pavla, kršćanstvo i na preobražavajuće snage ljubavi« (isto, 171). Ipak, i suvremeno se partnerstvo ili brak utemeljuje na ljubavnicima kao braći, kom-

zimati u književnosti važnije mjesto od angažirane književnosti, odnosno da će ljubav pratiti gotovo sve, pa i neposredne društvene teme. Uz istoimenu uvodnu pjesmu, u kojoj ljubav sa svojom snagom nadržava same »sudionike« i time se upisuje u kôd romantične ljubavi kako se on konstruirao od tzv. dvorske do transferne ljubavi,¹⁹ Pavlovićeva zbirka dobar je primjer jezične povezanosti usmene s pisanom tradicijom, pa i naklonosti spram ideji i praksi (slobodne) ljubavi. Osim što je zanimljivo da se diskurs o ljubavi danas razvija s idejom o združivanju Europe, čini se da postaje jasno kako se romantična ljubav može prepoznati kao univerzalan fenomen, kao neka vrsta »antropološke konstante«, i da se još uvijek pozitivno vrednuje, pa i povezuje s demokracijom.²⁰

Naš nesuđeni Orfej, koji je još samo pjesnik, ako je suditi po dominantnim motivima iz naslova (npr. duboka djevojka, korzo, kći, vjenčanja, paž, libido, pir, neženja, žene, suprug, obitelj, majka) baštini čitav razvojni put afirmacije i razumijevanja romantične ljubavi, od prosvjetiteljstva do Freuda i Kristeve, sa snažnim korekcijama domaće tradicije, koja i u kršćanskom i u profanom diskursu ne nudi drugo do — ljubavi. Smješten u perspektivu paža, proletariziran lirski subjekt teško se nosi i s metaforikom omorike i sa ključnom slikom majke, kao ograničavajućim okvirom. Ili, kako je više nego jasno zapisano u pjesmi *Pir: Čovjek se mijenja u supruga. / Mijenja se njegova tuga. / Čovjek traži rješenje, a našao je druga. // Nikuda nikamo nikada / iz začaranog kruga.*²¹

Opsjednutost majčinstvom, mnogoženstvom, potomstvom (sinom!) dotiče najdonje svjetonazorno dno usmene tradicije, dok se trubadurski ili romantični odjeci jedva uzdižu do izraza ljubavne (samo)obmane, kao u pjesmi *Dar*, jednoj od rijetkih primjera preživjele veze domovine i žene (pjesnik dragoj želi pokloniti najljepše jadranske otoke s Dubrovnikom), da bi ipak poentirao: *dat ću / Vam,*

panjonima, svojevrsnim sudruzima koji znaju dijeliti osjećanja i ideale druge osobe (Badinter 1988: 257).

19 Adam 2009: 68–90.

20 »Romantische Liebe wird bei uns heute durchweg positiv bewertet. Sie entspricht dem Ideal einer freien Partnerwahl und damit auch den Leitvorstellungen einer auf den Prinzipien von Freiheit, Gleichheit und Gerechtigkeit beruhenden, demokratischen Gesellschaftsordnung.« (Kohl 2010 [2001]: 117)

21 Pavlović 1953: 23.

*/ curice draga / čitavo blago jedne neporočne špilje // gdje živi kristal srca, / gdje živi moje milje.*²² Za blago »neporočne špilje« muški ljubavni subjekt, kojemu su ovdje na volju sve djevojke svijeta, kao da uvjetuje svoju ljubav prema Euridiki njezinom nevinosti koja mu jedina — da mit ili kôd, svejedno, razotkrijemo do kraja — omogućava njezino posjedovanje i dominaciju.²³ Zato će se uostalom Orfej i okrenuti, da simbolički zadrži vlast nad njezinim tijelom, a stvarno da zaustavi proces ženske subjektivizacije i emancipacije.

Obratno, jedan od istinskih Orfeja pjesništva obnove modernizma Dane Zajc, za razliku od nešto mlađeg Dragojevića, čini se da za volju zemaljske ljubavi, za razliku od mitskoga Orfeja ili Tristana, koji odbijaju zemaljsku ljubav jer se ne žele suočiti sa smrtnosti, odnosno sa svojom vlastitom smrtnosti,²⁴ u spomenutom ciklusu *Ljubav* iz zbirke *Požgana trava* svoj »bijeli luk ljubavi« rasteže u rasponu od žedne zemlje i žednoga tijela do potpune ljubavi zemlje:

Le zemlja bo ljubila moje telo.
Z neštetimi rokami me bo gnetla,
z neštetimi usti požirala.

In potem
ne boš mogla reči
kepi zemlje:
To je njegovo srce,
ki me je ljubilo.²⁵

Iako bismo samo tumačenjem ciklusa mogli dosegnuti dozvoljenu dužinu teksta za zbornik, istaknimo najprije sumarno tek motiv *ruku*, budući da se »luk ljubavi« napinje ili slama, napunjuje ili prazni, podaje, miluje ili (više) ne može pomoći — rukama, žedi prstiju. Pojavljujući se u više asocijativnih poveznica, motivi ruku ili prstiju znače uvijek isto: želju za dodirom, nježnosti i strasti, pa i onda kada ćemo se ponovno sresti (*dve košćeni zgubljeni roki / na*

22 Isto, 33.

23 Kao što smo naučili, romantična ljubav nije *ljubav* već je skup predodžba o ljubavi, jer suprotno od ljubavi nije usmjerena na drugo čovječje biće nego u osobne projekcije i fantazije. Osim toga nije niti prirodna niti božanska, kako je pokušavaju muški poeti često prikazati, nego je kulturni produkt što su ga stvorili muški zato da bi si podredili ženu (usp. Adam 2009: 129).

24 Isto, 140.

25 Zajc 1958: 34.

dnu zemlje) i nećemo se više prepoznati. Najkraće rečeno, Zajecov ciklus *Ljubezen* po svojem razvedenom, ali međusobno isprepletenom asocijativnom gradivu, značenjski koherentan i estetski jedinstven, izdvaja se autorovom poetikom apsurdna po vremenskom rastroju, u simultanosti vječne ljubavi s neminovnosti smrtnosti, strašnom imaginacijom smrti tijela. (Nije to osjećaj ispunjenja, nakon kojega smo pripravnici umrijeti, nego se izvjesna smrt tijela nastanjuje u samu ljubavnu žudnju, u ljubav samu.)

Analitički detaljnije, *Luk ljubavi*, kako je naslov prve pjesme ciklusa, koja svoje semantičko polje utemeljuje u žeđi zemlje, žeđi praznih ruku i prstiju, s jedinstvenim stihom–strofom (nekom vrstom predpoenta) zaključna zahtjeva: *Napoji žejno telo*,²⁶ da bi se rascvao kamen u prsima zemlje, kako bi nas ugrabio, oteo »njegov svijet« i »popila želja prstiju«.

Zato završni dvostih–zadnja strofa, s »mogućom, moćnom ili silnom noći« i »tamnim vonjem« više otvara prostor drugoj pjesmi u ciklusu *Biti kaplja*, koja zaziva *plameneč ogenj v tvojem ognju*, koji će subjekte ljubavi dovesti do uništenja, jer u uništenju je *mir in ljubezen, neskončna zvestoba* (beskonačna vjernost). Zato lirski subjekt u istoimenoj narednoj pjesmi ciklusa *Ljubim ta čas*, voli taj trenutak kada plamen s ognjišta riše spodobe (slike, prilike) mira, odnosno kada žeravica gasne na ognjištu i kada su dva tijela, *omahneta, sklenjena v objem* (pokolebana, sklopljena u zagrljaj) i kada se pod šutljivim sjenama sklapaju nad njima *dobrostitve roke*.

Naredna pjesma u ciklusu *Tihi bosi koraki* kao da otvara novim motivom, šapatom povezanom s mislima ljubavnika (iz prethodne pjesme), »šapat zaljubljenih« i tajnovite »tihe bose korake« koji kao da se gube u raskoši mora, noći i prirode (*Čutim, kako zasipa pesek / najine stopinje*),²⁷ osobito noću, koja se javlja kao nov glavni motiv u pjesmi *Za tole noć*:

Glej, noć je že postavila šotore.
Med njimi šotor najine ljubezni.
Za najino ljubezen.
Za tole noć. Za tale hip.²⁸

26 Isto, 27.

27 Isto, 30.

28 Isto, 31.

Pa ipak, u toj će se pjesmi javiti zapravo motiv vječne ljubavi povezan sa smrću: jednom u samoći, kada će drugi »pod šatorima noći« šaputati *Ljubim, Tvoj i Tvoja*, kako čujemo glas subjekta pjesme koji priziva k suglasnosti drugi par subjekta, pa i čitatelja, kada si više ništa nećemo moći reći ili sjećati se (kada ćemo biti »dvije koštane izgubljene ruke na dnu zemlje«), kada će među nas smrt dahnuti svoju *mrliško sapo* (mrtvački dah), postaviti će se pitanje zagrobne, besmrtnosti ljubavi.

Dvije će naredne pjesme, *Dve črni roži* i *Kot zamolka bolečina*,²⁹ svojom već naslovnom znakovnošću, simbolikom, varirajući asocijativne nizove prisjećanja na ljubav i stanja ljubavi u smrću, najaviti prije istaknutu zaključnu sugestiju iz zadnje, osme pjesme ciklusa o nemogućnosti ovjere ljubavi. Ovdje, ostale su još *Dve črni roži, / na pogorišću preteklosti*, »zamukla bol« je još samo njena kosa, dok već u tamnu dubinu plazi »poskok sjećanja«, tamo gdje leži *srce* (kao nesumnjivi znamen ljubavi), za koje ženski glas, iz završne pjesme ciklusa *Zemlja me bo ljubila*, na drugom polu semantičkoga polja »luka ljubavi«, niti neće moći reći da je to njegovo srce, *ki me je ljubilo*; a nekmoli što o ljubavi.

»PREISPITIVANJE MODERNITETA« U POSTMODERNI

Pa ipak, najinteresantniji slučaj su pjesme, zbirke pjesama i njihova poglavlja pod nazivom *Jubav* ili *Ljubav* Drage Ivaniševića. Povedemo li se za onim pjesmama koje su u autorovom izboru objavljene u reprezentativnom izdanju (koje je dobilo i *Zmajevu nagradu* 1977), također pod naslovom *Ljubav*, što nam signalizira kako je Ivanišević ljubavi dao pretežno ili sumarno značenje za svoju cjelokupnu poeziju,³⁰ koja podjednako nosi osobitosti modernizma, kako je kritika znala naglašavati, od nadrealizma do ulipoizma,³¹ kako u njegovu izvornom kontekstu tako i u njegovoj obnovi pedesetih i šezdesetih godina prošloga stoljeća. Međutim, njegova čakavska zbirka pjesama *Jubav* koja se pojavila na vrhuncu te obnove,

29 Isto, 32–33.

30 Isto bismo mogli reći i za zbirke naslovljene s *Jubav* ili *Ljubav*: ima u njima »svih pjesama«, s raznim temama i motivima, pa se ljubavna tema isprepliće s drugima, jednako kao i izvan zbirke, u svakodnevnici i iluzijama, u snoviđenjima i među raznim životnim iskustvima.

31 Pavletić 1977: 249, 266.

1960. godine, očekivano u njezina kritičara–zagovornika nije naišla na dobar prijam. Šoljanova kritika, doduše kao iz načelnih razloga — »raspršavanje talenta na više jezičnih putova (znači: na više versifikacija, na više tradicija i više tendencija) može biti i tragično« — prokazuje Ivaniševića, avangardističkog pjesnika–intelektualca, koji je bio jedan od prvih kod nas »koji su se borili za moderno u literaturi«,³² kao nekoga tko je od te borbe odustao. Nešto kasnije Veselko Tenžera, ali povodom zbirke pjesama *Glasine*, iako i on, s obzirom na »osnovnu mogućnost apstraktnog poetskog mišljenja«, stavlja dijalektalnu poeziju u odnosu na poeziju pisanu na »književnom jeziku« u drugi plan, u Ivaniševićevim dijalektalnim pjesmama u prozi vidi »čudesnu poetsku konkretnost«. ³³

Izabravši dakle iz autorova izbora, za šire tumačenje, pjesme *Nesriknja divojka* i *Jubav*, u kojima glas pjesnika progovara iz ženskoga fokusa, kao i pjesmu *Prava jubav*, u kojoj se lirski subjekt distancira i od ženskog i od muškog lika, a možda i od prave, romantične ljubavi, odlučio sam se za onu dominantnu intonaciju cijele zbirke, koju baš izvrsno izražava pomak od standarda u čakavski dijalekt: neka iskonska naivnost izraza, uz ironiju, nanovo otkriveno izražavanje istih, a već potrošenih motiva i tema. Nije li to rana navjava postmoderne, odnosno preispitivanje vlastitoga modernizma, koja je Ivaniševićev »rasuti teret« mogla nagraditi tek sedamdesetih godina prošloga vijeka? Bez obzira što će se kritičari i povjesničari književnosti okupljeni oko njegova djela još dugo natjecati u tome kojem je vidu modernizma njegova poezija bliža.

Uzmimo pjesmu *Nesriknja divojka*: ona je *bidna, kâ sovura*, svaki je *nogon tura; tuču vali, bodu čavli, klanfe, osti, svi betezi o'jubavi*. Kako to prevesti na standardni jezik, a da se ne izgubi istinsko stanje nesretne/sretne djevojke? Semantičko polje pjesme zatva-

32 »Mnoštvo riječi, raspjevanost, deskriptivnost i anegdoticnost ove njegove zbirke vjerojatno je posljedica upotrebe dijalekta. Katkada je ponešto, što čovjek koji ne vlada dijalektom može razabrati i razumjeti iz te knjige, vrlo šarmantno, ali u kojoj mjeri je to posljedica dijalekta, teško je reći.« (Šoljan 1977: 298)

33 »Lirska tepanja pejzažima djetinjstva, poneki socijalni akcent i pre naglašeni intimizam kao da su dokraja iscrpli sva nastojanja dijalektalnih pjesnika. Drago Ivanišević jedini, djelimice, opovrgava to mišljenje: pri tom imam na umu njegove dijalektalne pjesme u prozi. Ironija, stanovita dramatičnost slika i fini govorni ritam daju ovim pjesmama čudesnu poetsku konkretnost.« (Tenžera 1977: 315)

raju naslovna nesretna djevojka za koju saznajemo da je bijedna/i nije bijedna, da je tuku zapravo ekspresivni, pretjerano snažni znakovi bolesti ljubavi, na kraju pjesme. Još je relativnija sreća ljubavi u pjesmi »suživljene strasti« *Jubav*:³⁴ osim što zapravo o ljubavi još ne može biti riječi, pa ni o boli, jer (tek) zaljubljena ide ulicom ponosnija od granja u proljeće.³⁵

Ipak, najinteresantnija je za našu temu već spomenuta *Prava jubav*,³⁶ kojoj također ne uspijeva svu ironičnost i relativnost distanciranoga pjesničkoga glasa »prevesti« u standardni jezik, a nekmoli u jezik interpretacije. I ovom pjesmom Ivanišević ženskom liku pripisuje ono najteže, da je *ona* nositeljica ljubavne žudnje, pa i požude, dok je *on* na početku nadnaravni objekt opažanja, a na kraju samo običan čovjek, kamena srca, koji ljeti nestaje u hladu zvonika; kad je to *donapokon* sasvim uvidjela, *stopro je onda ositila da je žena*. I tako »prava ljubav« stvori »pravu ženu«, *kâ ništo ča se toliko vidi da se skoro ne vidi*.³⁷

Ali zato *njegovu* (našu mušku?) poziciju očitajmo, u odgođenom svršetku, u stihovima koje pjesnik objavljuje na njemačkom standardu, u pjesmi avangardne (letrističke, konkretističke)³⁸ strukture, ali nimalo moderne poruke, sebi dodijelivši stihovnu igru i improvizaciju, a njoj žalost, korotu; u *Impromptu oder die Liebe in Trauer* zadnjom strofom pjesnik obznanjuje:

Sie war wie ein Stern und liebte

Sie war

Sie war

Sie war

Sie wartete

Umsonst

Umsonst.³⁹

34 Mihanović–Salopek 2003: 286.

35 Slično kao što u epilogu svoga *Paradoksa ljubavi* sugerira i Bruckner danas kada o ljubavi govori kao o »čaroliji s dva lica« (2010: 195): »Ljubav ni od čega ne boluje, ona je cijela cjelcata, ona je baš ono što u svakom trenutku i mora biti, sa svojim ponorima i sa svojim divotama. Ona ostaje onaj dio života nad kojom nemamo vlasti, ne pristaje na vrbovanje, ne pokorava se ideologijama.«

36 Ivanišević 1977: 63.

37 Isto.

38 Ivanišević 1977: 266.

39 Isto, 157.

UMJESTO SAŽETKA: PJESNIKOVE MILOPOJKE

Na neki način najzamršenijima mi se čine Ivaniševićeve *Orfejske milopojke na asfaltu*, jer one pogađaju svu našu zajedničku ljubavnu muku, zanos i poniženost ljubavlju: formalno i značenjski razdijeljene na dva dijela, u dvije različite pjesme, doimaju se kao dvije nadrealističke slike zida koji se zna stvoriti među akterima ljubavi. Pomno razlaganje distribucije raznolikih semantema prve pjesme, od leksike do gradacijski proširene dvostihovne strofe koja se ponavlja pet puta, da bi se baš sa šestom strofom i u »nadodanom« trećem stihu javila ključna informacija, da je *među nama zid*:

znam tu si
znaš tu sam
među nama zid

Prije nego što otkrijemo razrješenja u posljednjoj, šestoj strofi sa šest stihova, valja nam otkriti put do zida: oči su bez oslonca, vide tek časovita prosijavanja kroz maglu, dok se tare kost o kost, supostoje i vreća i prah, a hodanje je prazno bez pravca i smjera. Ničeg u tebi (u meni) nema od tebe (od mene), »do nokta strah«, samo hodanje bez zastoja, bez kraja, beskonačno emocionalno tumaranje. Iako oboje znamo da smo tu, *među nama je zid*. No kakav je to zid i koja je urbana metafora milopojke na asfaltu, doznajemo tek u zadnjoj strofi: dok izvlačimo teške noge iz pijeska, iz kojeg i dišemo, saznajemo da je zid pješčan i pomičan (doduše sasvim određen: *pješčani pomični zid*, što upućuje na neku zbiljskost, stalnost; iako je pješčan i pomičan, dakle vrlo uvjetan).⁴⁰ Ipak, *kutija prazna konzerve / koju bace*, vjerujem u neslučajnom morfemskom stilskom pojačanju, osim što nas podsjeća da smo pred tipičnim urbanim smećem, odbačenom praznom konzervom, pa je jasnije zašto ono »na asfaltu« iz naslova, svojom prazninom i odbačenosti, naslućuje

40 »Međutim, i u slučajevima semantičkog jačanja akustične uloge teksta, kao i u primjerima razvijanja vibracija nadrealističke apstraktne imaginacije i brzih asocijativnih skokova, u cjelini pjesama uvijek se nazire koherentna nit odraza realiteta. Ili drugim riječima, Ivaniševićev osjećaj za refleksiju, njegova uzvibrirana ali budna lucidnost, spašavaju cjelinu pjesme od nezaustavljive bujice asocijativnog rasula.« (Mihanović–Salopek 2003: 288)

na kraj u kojem će subjekt ljubavne more: *naslonjen na zid / ukopan stati*,⁴¹ kako glasi zadnja strofa druge pjesme.

Osim što će se vratiti na dvostih, koji kao prvi dio haikua tek uspostavlja odnose unutar zgusnute semantičke jedinice, u tri trostihovne prethodne strofe pjesnik će upisati slične dvojbe i malodušnost, kao i u prvoj pjesmi: hoću li rukom — ni očima ni rukom, uz kruženje i hod kroz prašinu javljaju se »goruća voda« i »svoj oganj« koji nosimo i kroz koje moramo proći da bismo mogli naslonjeni na zid ukopano stati; oba stanja Orfejeve milopojke nas zapravo ne zadovoljavaju, s ovu ili s onu stranu ljubavi pojavit će se zid, a naša će ukopanost ili praznina svejedno govoriti o tome da ne možemo dalje: »Orfej se nostalgично ozira po preteklosti, ki je za vedno izgubljena, in namesto da bi sprejel Evridikino neodvisnost, napravi samomor« (Adam 2009:198). Na pitanje hoćemo li se dati prevariti Hermafroditu koji bi nas i u Hadu mogao »osloboditi« s lažnom Euridikom, Dane Zajc odgovara slično Ivaniševiću, u duhu koherentnoga »odraza realiteta«:

In ne boš mogla pomagati
mojim rokam,
ki bodo razpadale.
In ne boš mogla obrisati prsti,
ki bo ležala na mojih ustnicah.

Moje oči bodo polne peska
in vode.
Moje oči ne bodo ničesar več videle.⁴²

Odnosno, samo nas ljubav koja računa na našu smrtnost — može nadživjeti, makar i u osveti, kao u stihovima iz *Jubomore*:

Voli bi isprid tebe umrit, potonut u greb, samo da se ti na svakom kora-ku, kâ sa zidiman u gradu, sritneš s mojom uspomemon.

Znan da bi ti bila smišna svaka ova moja rič, da ti more bit i ne znaš da ovi žuti cvit čami u prsiman srce ji, ma jednega ću ti dana doć u san, kâ strašni žuti mrtvac doći ću ti u san, i to će mi bit moja najlipja osveta.⁴³

41 Ivanišević 1977: 115.

42 Zajc 1958: 34.

43 Ivanišević 1977: 68.

A da tu strašnu ljubomoru ne treba uzeti sasvim ozbiljno, omogućuje, odnosno svjedoči izbor čakavštine, kao najadekvatnijega izraza: jezični pomak našega pjesnika u dijalekt možda (kod naših kritičara re-modernista) može značiti njegovo književno arhiviranje, ali nas još uvijek drži na ironijskoj distanci, i prema ljubavi i prema ljubomori »romantičnoga ljubavnog koda«, ma što on značilo, jer znamo da on još uvijek određuje naše osnovno, svakodnevno znanje o ljubavi. »Muke po ljubavi«, posebno u preljubnika, njihove konfliktne želje i podijeljena odanost, »nisu baš lijepa slika kad pogledate izbliza«, prosuđuje Laura Kipnis: »pogažena obećanja, nesputana zavodljivost, emocionalna nepouzdanost — sve to pomalo nesigurno oslanja na ono kronično nezadovoljstvo, lomeći se na stjenovitoj pličini očaja. Podvojenost, premda univerzalna, nikada nije zabavna. (A najmanje onda kad ste njezina žrtva. Prevareni partneri svijeta: suosjećamo s vama.)« (2006: 39). Svjesni da tek *Pozna ljubav* donosi blagost u izrazu, drugi smjer i putovanje bez strasti (sve iako je noć hladna i ako naše *iščašene duše svladava tama*):⁴⁴

Ti otvaraš jedna vrata
ja otvaram druga

svatko od nas načas jednom sebe vidi
i sebe zaboravlja.⁴⁵

Ivaniševićeva velebna knjiga pjesama *Ljubav*, ilustrirana autorovim crtežima i popraćena onodobnim prvim imenima književne i likovne kritike, od studije Vlatka Pavletića do osvrta Vladimira Malekovića, uglavnom je zabavljena autorovim oblikovnim i tematskim modernizmom, od čega istini najbliža, sažeta Pavletićeva konstatacija da je on »pjesnik u isti mah umjereno moderan i potpuno suvremen«,⁴⁶ nama danas možda baš u diskusiji oko preobrazbi i reprezentacijama ljubavi u pjesništvu može pomoći razumjeti koliko je ljubav, slično kao i književnost, svenazočna u našim životima, pa i u post-modernom, tranzicijskom svijetu. I jedna i druga (o

44 Isto, 207.

45 Isto, 206.

46 Isto, 243.

prelijepa moja / radosti) u nama se obnavljaju i međusobno prate, nadopunjuju, kao u Ivaniševićevim stihovima iz *Još jedne ljubavne pjesme*.⁴⁷ U još žive kodove romantične ljubavi, omeđene suznačenjima stiha/strofe *snivam* i zaključne semantičke jedinice, ponavljana leksema *ljubim*, upisuju se slike i značenja, »uvjetni znakovi« međusobno nasuprotna raspoloženja: *pjev ptica* u zoru smjenjuje skrušena žudnja požuda, kada kao vrelu molitvu (s lirskim subjektom ili sa zaljubljenima), duboko u snu sebe, jednostavno šapućemo:

ljubim te ljubim
do lude do tamne te besvijesti ljubim
ljubim

Upitajmo se što može bolje naslutiti nesreću Dragojevićeva Orfeja koji skače s prozora u Had i ne okreće se, premda je i on platio cijenu »prave ljubavi«, odnosno ispunio sudbinu »pravih ljubavnika«, koji, kao i kod Dane Zajca, leže pod zemljom i domahuju nam *zelenim rukama*.⁴⁸ No obje pozicije, i ona ljubavnika, kao i ona nas čitatelja poezije, samo je za odabrane, pa možda i stoga tako mnogo ljudi, pa i pjesnika, osobito romanopisaca, ljubavi prečesto pripisuju trivijalne vrijednosti; i dapače, na njima gradimo svoje zajedničke živote. Slično kao i četverostruko ponavljanje (čemu ono služi) u navedenim Ivaniševićevim stihovima, potrebna nam je obmana ljubavlju, jer »u najdubljoj jezgri obmane smješta se, na čudan način, osjećaj istine«,⁴⁹ a da bismo bili u istini, dovoljno je da budemo tvrdoglavi i, dodao bih, ustrajni, postojani:

Za mene, zaljubljeni subjekt, upravo je suprotno: ludim me čini to što postajem *subjekt*, što sebe ne mogu spriječiti da budem subjekt. *Ja nisam netko drugi*: to konstatiram s užasom. (...) Ja sam vječno ja sâm, i zato sam lud: lud sam jer *sam postojan*.⁵⁰

U međuvremenu, naučili smo da nas pomak od *ega* (pogrešnog poistovjećivanja) prema svijesti o istinskom *jastvu*, odnosno »po-

47 Isto, 165.

48 V. D. Dragojević, *Pravi ljubavnici* u: Maksimović 2003: 339.

49 Barthes 2007: 200.

50 Isto, 111–112.

mak od vezanosti prema nevezanosti, od 'emocionalnih' reakcija prema 'osjećajnim' odgovorima, od uvjerenja prema vrijednosti«, vodi prema »duhovnom putovanju«, koje je uvjet procesa samospoznavanja, buđenja.⁵¹ Naime, shvatimo li naše putovanje kao igru (»igra svjetla i zvuka, pokreta i promjene, plime i oseke, uspona i pada«), ako se »umijeće življenja« sastoji u »strpljivom čekanju poziva da se sudjeluje«, ako je zapravo strpljenje ljubav na djelu, ako ste dakle istodobno otvoreni i distancirani, ako naše »misli i ponašanje proizlaze iz istinskoga jastva«, u igru unosimo ljubav, svjetlo i snagu, i na korak smo do sreće. Naravno, pod uvjetom da smo i drugima pomogli da uvide »zablude vezane uz igru«, odnosno oslobodili ih njihove navike »vezivanja«. ⁵² U suprotnom, nadomak smo melankolije, no »nije li upravo melankolija ono što životu daje oštrinu, raznolikost, izvanrednu uzbuđljivost«?⁵³ S tom dvostruko optimističnom projekcijom iz popularne literature za samopomoć u ljubavi, koja danas dijelom uspješno zamjenjuje ljubavno pjesništvo, približimo se privremeno kraju pretraživanja tekstova pod naslovom *Ljubav*, i već sutra otvorimo novima. S razotkrivanjem obmana, kao i s njihovim obnavljanjem, ne treba prestajati, sve dok nas opsjeda ideja »sretne ljubavi«⁵⁴ i dok nam još »pravi ljubavnici« domahuju i iz Hada.

LITERATURA

- Adam, Alja. 2009. *Evridika in Orfej: od zrcalne k mnogoteri ljubezni*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Badenter, Elizabet [Badinter, Élisabeth]. 1988. *Jedno je drugo*, prev. Gojko Vrtunić, Sarajevo: Svjetlost.
- Bagić, Krešimir. 1996. *Bršljan*. Zagreb: Meandar.
- Barthes, Roland. 2007. *Fragmenti ljubavnog diskursa*, prev. Bosiljka Brlečić, Zagreb: Pelago.
- Blatnik, Andrej. 2000. *Zakon želje*. Ljubljana: Študentska založba.
- Dragojević, Danijel. 1972. *Četvrta životinja*. Zagreb: Naprijed.

51 George 2011: 169; usp. Leader 2007.

52 George 2011: 172–173.

53 Wilson 2008: 79.

54 Usp. pjesmu *Sretna ljubav* W. Szymborske.

- George, Mike. 2011. *7 mitova o ljubavi*. Zagreb: Planetopija.
- Hodel, Robert (ur.) 2007. *Darstellung der Liebe in bosnischer, kroatischer und serbischer Literatur. Von der Renaissance ins 21. Jahrhundert / Pri-kazi ljubavi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Ivanišević, Drago. 1960. *Jubav*. Zagreb: Lykos.
- Ivanišević, Drago. 1975. *Jubav*. Zagreb: Liber.
- Ivanišević, Drago. 1977. *Ljubav*, prir. Vlatko Pavletić. Zagreb: Nakladni za-vod Maticе hrvatske.
- Kipnis, Laura. 2006. *Protiv ljubavi. Polemika*. Zagreb: Algoritam.
- Kohl, Karl-Heinz. 2010 [2001]. »Gelenkte Gefühle. Vorschriftsheirat, roman-tische Liebe und Determinanten der Partnerwahl«, u: *Über die Liebe, Ein Symposium*, ur. Heinrich Meier i Gerhard Neumann. München-Zürich: Piper: 113–138.
- Kovač, Zvonko. 2016. *Interkulturene studije i ogledi*. Zagreb: FF Press. <https://openbooks.ffzg.unizg.hr/index.php/FFpress/catalog/view/23/30/862> (8. 4. 2019)
- Kovač, Zvonko. 2017. »Semantika ljubezni v slovenski in južnoslovanski poeziji (pesmi z naslovom *Ljubezen*)«, u: *Ljubezen v slovenskem je-ziku, literaturi in kulturi: 53. seminar slovenskega jezika literature in kulture*, 3–14. 7. 2017, ur. Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete: 52–61. https://centerslo.si/wp-content/uploads/2017/06/SSJLK-53_Kova%C4%8D_2.pdf (8. 2. 2019)
- Kovač, Zvonko. 2018. *Međujezična razlaganja*. Čakovec: Biblioteka Insula.
- Leader, Darian. 2007. *Zašto žene pišu više pisama nego što ih šalju*. Zagreb: Arkzin.
- Mihanović-Salopek, Hrvojkа. 2003. »Avangardizam u pjesništvu Drage Ivaniševića«, *Dani Hvarskoga kazališta: grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 29, 1: 279–295. <https://hrcak.srce.hr/73905> (8. 4. 2109)
- Mićanović, Miroslav. 2013. *Jedini posao (vizije, fantazije, utopije)*. Zagreb: Meandar Media.
- Novak Popov, Irena (ur.) 2006. *Slovenska kratka pripovedna proza*. Obdo-bja, Metode in zvrsti 23. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Pavletić, Vlatko. 1977. »Ivaniševićeva poezija između nadrealizma i ulipoiz-ma«, u: Ivanišević 1977: 241–270.
- Pavlović, Boro. 1953. *Ljubav*. Zagreb: Štamparija »Vjesnik« Zagreb.
- Maksimović, Miroslav (prir.) 2003. *Prosvetina knjiga ljubavne poezije*. Be-ograd: Prosveta.
- Solar, Milivoj. 2005. *Vježbe tumačenja*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Škiljan, Dubravko. 2007. *Vježbe iz semantike ljubavi*. Zagreb: Izdanja Anti-barbarus.
- Šoljan, Antun. 1977. »Šarm dijalekta ili poezija«, u: Ivanišević 1977: 298.
- Tenžera, Veselko. 1977. »Fragmenti i skice«, u: Ivanišević 1977: 315.
- Zajc, Dane. *Požgana trava*. 1958. Ljubljana: Samozaložba.

Zlobec, Ciril. 1985. *Nove pesmi*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Wilson, Eric G. 2008. *Protiv sreće. Pohvala melankoliji*, prev. Alenka Mirko-
vić–Nađ. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Semantics of love in cycles and collections of songs entitled *Ljubav* ("Love"): Dane Zajc, Drago Ivanišević

Summary

Building up on the author's previous research and analysis of the poems in South Slavic poetry entitled *Ljubav* ("Love"), the inquiry follows up with the cycles and collections of poems in South Slavic poetry of the 20th century entitled "Love". The assumptions and expectations are geared towards revealing, describing and, ultimately, slackening of "the romantic amorous code," which gives way to a new "definition" of love, such as can be glimpsed from the contemporary postmodernist poetry and the extant literature: *Über die Liebe* (Eds H. Meier and G. Neumann); L. Kipnis, *Against Love: A Polemic*; P. Bruckner, *Le paradoxe amoureux: Essai*, A. Adam, *Evidika in Orfej: od zrcalne k mnogoteri ljubezni*, etc. Special attention is devoted to the interpretation of the cycle *Ljubezen* of Dane Zajc and the book of poems *Jubav* and *Ljubav* of Drago Ivanišević.

Keywords: poems, cycles and a collection of songs entitled *Love*, the "romance love code" weakening, Ciril Zlobec, Luko Paljetak, Boro Pavlović, Danijel Dragojević, Dane Zajc, Drago Ivanišević

III.

Ljubavnice i ljubavnici

Morfologija narativa o fatalnim ženama: Andrić, Stanković, Matijević

LIDIJA DELIĆ

(Institut za književnost i umetnost, Beograd)

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 25. 1. 2019.

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789531758642.11>

Sažetak

U fokusu analize našla su se odabrana dela Iva Andrića (*Anikina vremena, Jelena, žena koje nema, Žena na kamenu*), Koštana Bore Stankovića i knjiga *Časovi radosti* Vladana Matijevića. Korpus je formiran tako da reprezentuje različite tipove fatalne ženske privlačnosti. Dok se Stanković i Andrić priklanjaju romantičarskom konceptu *femme fatale*, Matijević profilise junakinju koja muškarce fatalno vezuje za sebe ne nedostižnošću i misterioznošću, već seksom. Njeno vedro predavanje telesnom užtku, na uštrb refleksivnom i emotivnom, ekskluzivno je ne samo u opusu Vladana Matijevića, i podjednako privlačno za muškarce kao i izuzetna lepota (kao kulturni) i tajanstvenost (kao žanrovski konstrukt) fatalnih zavodnica književnih i filmskih narativa. Temom nespustane seksualnosti, koja je izvor sreće, Matijević nudi alternativu dominantnom diskursu u zapadnoevropskoj misli o seksualnosti (Epštajn, Bataj, Bodrijar i dr.) i nov tip *femme fatale*. Istovremeno, toposi narativa o fatalnoj ženskoj privlačnosti postavljaju se u kontekst i propituju u kontekstu arhetipa o destruktivnom ženskom erosu, za šta je kao kontrolni komparativni uzorak poslužilo usmeno stvaralaštvo. Pokazuje se da figura fatalne žene podrazumeva detronizovanu mušku figuru, što je profil koji je folklorni sistem odbijao da prepozna, te da srž ovog pripovednog modela čine upravo muškarci, koji se u narativima o *femme fatale* ponašaju prilično unisono. Suštinsko pitanje nije, stoga, čime fatalne žene privlače muškarce (misterioznošću, lepotom, seksipilnošću itd.), već koji kulturni obrasce mogu da prihvate tip muških junaka koji su u vlasti fatalnih žena.

Ključne reči: *femme fatale*, ljubav, eros, seks, romantično, I. Andrić, B. Stanković, V. Matijević, usmena tradicija

U studiji o istoriji lepote Umberto Eko ističe da se reč *Kalón* »tek neprikladno može prevesti izrazom 'lepo'«, te da je *Kalón* »ono što se dopada, što pobuđuje divljenje, što privlači pogled. Lep predmet je onaj koji svojom formom prija čulima, naročito čulu vida i sluha«

(Eko 2004: 39, 41). Terminološka nijansiranost na koju upućuje Eko implicitno potcrtava činjenicu da se *lepo* percipira čulima i da je kategorija *lepote* prevashodno vezana za domen vizuelnog. Kardinalna inkompatibilnost između verbalnog i vizuelnog (jer verbalno je konceptualno, a vizuelno je čulno) učinila je lepotu idealno »praznim« znakom u narativima,¹ krajnje pogodnim za kulturno i žanrovsko modelovanje.

Kao čvrst klasifikatorni sistem, usmeni folklor prepoznao je ovu bazičnu inkompatibilnost, i identifikaciju putem vizuelnog preusmerio je na stabilne markere, kakvi su belezi,² odeća i oružje (Delić 2016b).³ Iako vizuelne prirode,⁴ lepota je u usmenom sistemu eta-

-
- 1 U vizuelnim umetnostima (slikarstvo, fotografija, film i sl.) lepota se »vidi«, za razliku od narativa, gde se lepota kodifikuje verbalnim formulama i suštinski ide mimo čulnog iskustva. Pa i u njima (vizuelnim umetnostima), lepota je kulturni konstrukt, o čemu svedoči već i letimičan presek poimanja lepote koji nudi Umberto Eko (2004: 16–33) — od skulptura egipatskih faraona i grčkih atleta i bogova, preko srednjovekovnih i romantičarskih portreta svetaca i vladara, filmskih i rok zvezda (Rudolfa Valentina, Džonija Vajsmilera, Hemfrija Bogarta, Marlona Branda, Džemsa Dina, Džima Morisona, Arnolda Švarcenegera) do Denisa Rodmana, ili, kada je o idealtipskom ženskom liku reč — od Vilenдорfske Venere, preko raskošnih baroknih figura, ekspresionističke fascinacije tamnoputim telima, Sare Bernar, Grete Garbo, Odri Hepbern, Brižit Bardo, Merlin Monro, Tvgi... do Madone i Monike Beluči.
 - 2 »Tad' ja bijah od sedam godina, / Tada sam ga očima videla, / Pavisoko kalpak uzdigao, / Ima biljeg viš' desne obrve; / Rukav dig'o uz bijelu ruku, / Ima biljeg na desnoj mišici: / Po tom bih ga ja mogla poznati, / Da ga vidim mojijem očima" (Vuk III, 22). U bajkama je žigosanje junaka jedna od prepoznatljivih sižejnih etapa (funkcija), a uvodi se kao način identifikacije pravog junaka (i demistifikacije lažnih) u epilogu.
 - 3 Kada se javljaju, opisi su u usmenom folkloru nedistinktivni kao i u pisanoj književnosti i prevashodno su tipski signal za određenu vrstu epskog zapleta: »Da kakva je, tri je jada bilo! / Čelo joj je zlatna amajlija, / Obrvice s mora pijavice, / Trepavice paunovo perce, / Dva obraza dva đula rumena, / Medna usta kutija šećera, / Crne oči kao u gavrana / Valjaju joj dva careva grada« (Vuk VI, 42). Slično je i u biblijskoj *Pjesmi nad pjesmama* (4, 1–5): »1. Lepa si ti, draga moja, lepa si ti, oči su ti kao u golubice između vitica tvojih; kosa ti je kao stado koza koje se vide na gori Galadu. 2. Zubi su ti kao stado ovaca jednakah, kad izlaze iz kupala, koje se sve blizne, a nijedne nema jalove. 3. Usne su ti kao konac skerleta, a govor ti je ljubak; kao kriška šipka jagodice su tvoje između vitica tvojih. 4. Vrat ti je kao kula Davidova sazidana za oružje, gde vise hiljade štitova i svakojako oružje junačko. 5. Dve su ti dojke kao dva laneta blizanca, koji pasu među ljljanima«.
 - 4 Auditivni aspekt nesumnjivo je važan u usmenoj komunikaciji, ali se ovom prilikom njime nećemo baviti. Akcenat stavljamo na vizuelizaciju lepote u epskim narativima, prevashodno kada je o junakinjama reč.

blirana kao neupitna vrednost, mada je, istovremeno, demaskirana kao narativni konstrukt. Folklorna matrica suštinski pretpostavlja narativ doživljaju i percepciji, jer se u tom sistemu lepota prihvata kao »haber« — lepo je ono za šta se govori da je lepo, a ne neminovno ono što se najpre vidi i prepoznaje kao lepo:

Od kako je svijet postanuo,
Nije veće čudo nastanulo,
Ni nastalo, ni se đegođ čulo,
Što kazuje čudo u Prizrenu,
U nekakva Leke kapetana:
Kažu čudo Rosandu đevojku.
Ja kakva je, jada ne dopala!
Što je zemlje na četiri strane,
Butun zemlje Turske i kaurške,
Da joj druge u svu zemlju nije
Ni bijele bule ni vlahinje,
Niti ima tanane Latinke;
Ko j' vidio vilu na planini,
Ni vila joj, brate, druga nije.
Đevojka je u kavezu rasla.
Kažu, rasla petnaest godina,
Ni videla sunca ni mjeseca,
Danas čudo ode po svijetu.
Ode haber od usta do usta,
Dok se začu u Prilipa grada,
Začu junak Kraljeviću Marko. (Vuk II, 40)

Uvodna formula, potvrđena u brojnim varijantama,⁵ s »romantičarske« tačke gledišta interesantna je stoga što u sasvim drugom poetičkom, vrednosnom i kulturološkom kontekstu uvodi motiv »nikad viđene lepote« i »najlepše žene na svetu«. Na glas o takvoj lepoti ka njoj se upućuje mnoštvo prosaca, što je slika koja bi u svakom, sem mitsko-folklornom sistemu bila groteskna:

Otkako je svijet nastanuo
I počelo gojiti cvijeće,

5 »Od kako je svijet postanuo, / Nije ljepši cvijet procvatio, / Kako bješe cvijet procvatio / U Udbinji u Turskoj krajini, / Na zafalu Turkinja đevojka, / Mila šćerca age Sinan-age, / Po imenu Zlatija đevojka; / Glas je dala na četiri strane« (Vuk III, 22); »Od kako je Kotor nastanuo, / Nije ljepši cvijet procvatio, / Ni ružica proljetna danica, / Što đevojka divna Marijana, / Mila šćerca Grgurine bana« (Vuk VII, 20) itd.

Nije ljepši cvijet propupčao
 Ni ružica perjem procapćela
 Što je sada na ovu godinu,
 Ukraj mora Zadru na krajini,
 Mila ćerca Zadrana bana
 Po imenu Ružica đevojka.

[...]

Namamila mnoge mušerije,
 Prose curu sa svakoje strane —
 Sedam kralja od sedam zemalja,
 I trideset srpski vojvoda,
 I četiri s mora zenerala
 I pro mora dužde od Mletaka.
 No ne oće cura nijednoga.
 Cura mlada, zgodna i bogata,
 Rada mamit' momke i junake.

To se čudo po svijetu čulo. (SANU III, 67, up. Vuk III, 71; Vuk VI, 64)

I zbog motiva neviđene lepote i zbog motiva brojnih prosaca asocijacija na Lepu Jelenu⁶ — uz Kleopatru i Salomu, omiljenu romantičarsku projekciju *femme fatale* (Prac 1974) — lako se nameće, što, *vice versa*, otvara prostor za slojevitije čitanje antičke priče. Otmica udate žene, kao vid potvrđivanja junaštva i poniženja protivnika, standardna je epska tema, a oslobađanje otete supruge — epski imperativ.⁷ Ključni elementi priče o otmici lepe Spartanke jesu toposi epskog pevanja i sreću se s visokom frekvencijom u južnoslovenskom folkloru. Razlika između antičke i epske interpreta-

6 Jelenu su prosili Diomed, Ajant, Filoktet, Idomenej, Patroklo i drugi grčki prinčevi. Njen očuh Tindarej uplašio se da će Jelenin izbor izazvati gnev kod odbijenih i nemire, ali ga je Odisej posavetovao da pre nego što Jelena prihvati darove jednog od prosaca zatraži od svih da polože zakletvu da će poštovati njen izbor i da će se njenom mužu naći u svakoj budućoj nevolji. Na ovu zakletvu pozvao se kasnije Agamemnon kada je krenuo u rat protiv Troje (Grevs 1974: 256).

7 Najpoznatiji su krugovi varijanata strukturirani po sižejnom modelu »Banović Strahinja« i »Marko Kraljević i Mina od Kostura«. Pesme ovog tipa poznate su i u uskočkom sloju pevanja, čak i u najranijim beleženjima: »O Stojane, moj mili braine, / hodi, bratac, da te oženimo / jal od [bana], jal od đenerala, / jal od dužda mletačkoga.' / Govorio Janković Stojane: / 'Dragi bratac Stanisave, / što će meni kurve Latinkinje! / Kupi mi tri stotina pješacah, / trista pješac a trista katana, / pak idi š njima bijelu Konjicu / jerbo ondi ima Osman-beže / i u njega kažu ljepu ljubiu. / Ako bog da te mi dobijete, / a ja ću se š njome oženiti'« (ER 149).

cije jeste u uplitanju Afrodite, koja volšebno čini da se Jelena zaljubi u Parisa i svojevolumno pobegne u Troju⁸ — zbog čega bi se predaja o Trojanskom ratu u tim aspektima mogla smatrati prvim »romantičarskim« narativom.

Sa heterogenim antičkim predanjem o Lepoj Jeleni i s predstavama o fatalnoj ženskoj privlačnosti Andrić stupa u krajnje rafiniran dijalog u pripoveci *Jelena, žena koje nema*. Njegova »žena bez tela« imenovana je kao lepa Spartanka i podjednako snagom očarava okolinu. Varirajući »homerovsku« tehniku prikazivanja lepote putem dejstva na posmatrača, Andrić idealnu lepotu (što u njegovom slučaju znači — netelesnu) opisuje opčinjenošću prodavaca i kupaca Jelenom u bogato uređenoj papirnici:

Prodavačica je napustila svoje mesto i pratila je, ne odvajajući očiju od nje. Žena na kasi primila je rasejano novčanicu, ali kad je htela da vrati ostatak i podigla pogled do Jeleninog lica, odjednom je ustala i stojeći predala joj novac. Jelena se zaputila ka izlazu, a mala prodavačica išla je za njom sve do vrata, sa očitom namerom da ih otvori. Ali je u tom pretekao jedan stariji nameštenik, koji se slučajno desio tu. Gledajući Jelenu u lice, otvorio je širom vrata i rekao glasno i radosno: — Neka, ja ću zatvoriti! Žena za kasom jednako je stajala i gledala za Jelenom. Bio sam potpuno zanesen gledajući kako se svak kao čarolijom menja čim pogleda Jelenu u lice. (264–265)⁹

Jelena je, međutim, fatalna samo po junaka koji imaginira nje-no postojanje do kraja dematerijalizujući lepotu (čineći je netelesnom), što je napor u manjoj ili većoj meri permanentno prisutan u Andrićevoj prozi.¹⁰ Romantičarskom tipu fatalne žene daleko je bli-

8 »Logically, the depiction of Helen as a captive and possession and constrained by the gods should free her of ascriptions of culpability for her transfer to Troy and for the ensuing war and suffering. From the social perspective, however, it does not. Most Trojans and at least some Greeks apparently blamed Helen for willfully eloping with Paris and igniting the Trojan War« (Roisman 2006: 7).

9 *Jelena, žena koje nema, Anikina vremena i Žena na kamenu* citiraju se prema: Andrić 1986. U zagradi se navodi broj stranica.

10 »Kod Andrića je telesna lepota neka vrsta zlog udesa i za one koji je poseduju i za one koji je opažaju i, gotovo bez izuzetka, ishodište patnje. Lepota tela — zato što nije Lepota sama — proglašava se 'najvećom od svih varki' i praktično odbacuje. Za razliku od Gustava Ašenbaha, koji besomučno prati mladog Tađa i 'obožava lepotu i onoga koji ima lepotu' (Man 1994: 66), Andrićevi junaci po pravilu beže od junakinja koje ih lepotom privlače, ili lepotu projektuju u juna-

ža glavna junakinja pripovetke *Anikina vremena*,¹¹ u kojoj se sreće istovetan imaginarijum kao u usmenom folkloru i istovetan sistem usmenih formula:

Kajmakam, koji je u životu video mnogo žena, i bez velikog izbora, osetio je odmah da je ovo nešto drugo. Otkako se zakopala kasaba i otkako se svet rađa i ženi, nije bilo ovakvog tela sa ovakvim hodom i pogledom. (62)

Efekti Anikine lepote imaju podjednako veliki domet kao i u usmenoj epici, ali su postavljeni na potpuno drugačije osnove. Njenu kuću ne opsedaju prosci, kao u folklornom korpusu, već »omađijani« muškarci koji su zbog Anike bacili pod noge supruge, decu u kolevcu, očeve, zanemarili poslove, osiromašili:

Malo–pomalo, oko Anikine kuće se stvarao logor. Bog sam zna ko sve nije noću dolazio; mladići, ženjeni ljudi, starci, dečaci, stranci čak iz Čajniča i Foče. [...] Bilo je i sasvim ludih [...] Taj krug muškaraca oko Anikine kuće naglo se širio i zahvatao sve više ne samo slabih i poročnih nego i zdravih i pametnih ljudi. (45–47)¹²

kinje koje (iz klasnih, statusnih, verskih i drugih razloga) ne mogu imati« (Delić 2016a: 42). »Čovek je [...] po Andriću čovek, ne ako zadovolji žudnju, bacajući se u ambis telesnosti, već samo ako žudnju transformiše u čežnju u plemenitim sferama duha i mišlju ispunjenoj umetnosti« (Raičević 2009: 303; up. Stojanović 2003: 60).

- 11 Dragan Stojanović Aniku dovodi u vezu s Lepom Jelenom putem »sestrinstva po neodoljivoj čari«. Detalji koje izdvaja kao »najmanji zajednički imenitelj« dveju junakinja pokrivaju, međutim, samo prirodu Andrićeve junakinje i romantičarsko viđenje Lepe Jelene, ne i najstarije antičke izvore, a pogotovo ne mitsko–folklornu matricu na koju se oslonilo potonje predanje: »Koliko je gorđa, dovoljna sebi, obesno samouverena, od jednog časa izazivački nastrojena i, čak, bestidna, toliko je spremna i za surovu samoosudu« (Stojanović 2003: 93).
- 12 »Oko Anikine kuće udvarači se skupljaju formirajući koncentrične krugove: srećnici dospevaju u samu kuću, drugi sede u dvorištu, treći lutaju u širem luku oko kuće, ali lepotom ili samo glasom o toj lepoti privučeni su i muškarci van kasabe« (Vujnović 2005). Time se demistifikuje i veza između ljubavi i lepote, na šta je ukazivao Deni de Ružmon: »Platon je Ljubav povezao sa Lepotom. Međutim, on je Lepotu shvatao prevashodno kao duhovnu suštinu nestvorenog savršenstva: kao suštinu svekolike izvrsnosti. U šta se to učenje pretvorilo među nama? [...] Tako nas je taj uprošćeni platonizam doveo do strašne zbrke: do ideje da ljubav zavisi pre svega od fizičke lepote — mada je ta lepota, u stvari, samo obeležje koje zaljubljenik pripisuje predmetu svog ljubavnog izbora. Svakodnevno iskustvo potvrđuje nam da 'ljubav ulepšava onog koga voli' i da 'zvanična' lepota nije jemstvo da će neko biti voljen. Zasljepljeni tim iskvašenim

Vrhunac je dolazak kajmakama, ključne sudske i državne instance:

Poznavajuću dobro Hedu, kajmakam je konačno rešio da sam ode do Anikine kuće i da vidi šta je s tom ženom. I otišao je jedno poslepodne sa zaptijom. Zaptija se vratio sam. Kajmakam je ostao do pred mrak. I sutra je došao ponovo. (61–62)¹³

Slična neumerenost sreće se i u Stankovićevoj *Koštani*, u kojoj je objekt muške pasije mlada Ciganka pevačica. Braneći brata Stojana, Hadži-Tomina ćerka Stana kaže: »Pa nije, Vaska, samo on kod nje. Svi su tamo« (181).¹⁴ Koštana, kao i Anika, neselektivno privlači muškarce: »Oni mladi, pa čovek već i da se ne ljuti. Ali što za ove druge, starije, domaćine! Ostarelo, kleklo, pa kad se s njom nađe pobesni!« (183). Koštana se, međutim, bitno razlikuje od Anike po tome što nije goropadna osvetnica i što je nevinna. Predsednik opštine Arsa, koji će je u epilogu udaljiti iz grada i udati u Banju za Ciganina Asana, svedoči: »Ali ovo je devojka. I poštena. Što je pravo, pravo. Svi dušu nosimo« (183). Njen je greh, međutim, to što odbija standardne rodne uloge, žudeći za nekom vrstom »prirodnog čulnog« stanja (skopčanog sa simbolom mesečine):

Neću! Ne mogu! Kod tebe! Zar sam kod tebe? I samo hadžiju, oca tvoga i majku tvoju da dvorim i da služim? Da pred njima klečim i noge da im perem? Iz sobe da ne iziđem, već samo da sedim, ćutim, trpim? (Izvan sebe.) Oh! A kad noć padne, mesečina dođe, san ne hvata, oko se raširi, snaga razigra... šta onda?... Zar da se ne mrdnem, iz sobe ne iziđem, već samo tu da sedim, ćutim, gledam u mesečinu... A noć duboka, mesečina ide, greje, udara u čelo, glavu... pali... Šta onda? (Odlučno): Oh, neću! Ubij me! Neću! Evo, ubij! (208)

Odbijanje rodni uloga sreće se, istina, i u usmenoj poeziji:

platonizmom, mi nismo u stanju da vidimo predmet ljubavi kakav zaista jeste u stvarnosti — ili nam se pak prikazuje u nedopadljivom vidu. A onda nas baca u potragu za himerama koje postoje jedino u nama« (de Ružmon 2011: 57).

13 To je topos narativa o *femme fatale*. Na sličan način Dimitrije Karamazov ostaje kod Grušenjke (»Znao sam takođe da voli da zarađuje novac, zarađuje izdajući ga uz strašnu kamatu, protuva, hulja, nemilosrdna. Pošao sam da je tučem i ostao kod nje!«; up. Vujnović 2005), kao i policajci i hadži Toma kod Koštane u Stankovićevoj drami: »Kakvi panduri? Pošljem ga, a on izvrne pušku, pa i sam s njima zasedne« (185).

14 *Koštana* se navodi prema Stanković 2008.

Falila se lepota devojka:
 »Presti neću, a ne umem vesti;
 babi neću čuvati goveda;
 nasred gore sagrađiću crkvu,
 temelj ću joj od mermer kamena,
 a grede ću drvo šimširovo,
 a sleme ću drvo tamburovo.«
 Ta se fala čak do cara čula. (Vuk I, 234)

U konkretnom slučaju, kao i u srodnim varijantama (Trubarac Matić 2013), reč je, međutim, o ženskoj figuri s božanskim moćima i atributima, tipološki srodnoj Artemidi, koja zauzdava jelena zmi-jama, sama ide na tri vojske i oslepljuje cara koji pokušava da je »pripitomi« i iz prostora gore prevede u »dvore«, čime se nanovo potvrđuje staro pravilo — *Quod licet Iovi, non licet bovi!*¹⁵ Realistično profilisane folklorne junakinje, kao ni junakinje Stankovićeve i Andrićeve proze — sebi taj luksuz ne mogu da dozvole. Barem ne bez sankcija koje neumitno slede.

U usmenoj epici, koja uspostavlja i afirmiše tradicionalnu normu, incidentna ženska lepota i erotičnost prevashodno su povod za junačko dokazivanje potencijalnih mladoženja, a »spuštaju« se i uklapaju u patrijarhalan (i epski) model udajom i preuzimanjem uloga »ljube« i majke. Sankcionisanje suprotnog izbora (spaljivanje, rastrzanje »konj'ma na repove«¹⁶ i sl.) afirmiše, u osnovi, istu normu.¹⁷ Koštana se takođe uklapa u tradicionalni sistem udajom

15 Druga usmena opcija jeste šire shvaćeno karnevalsko ustrojstvo sveta i žanrovi koji ga prate i otelovljuju, ustrojeni na inverziji socijalnog kanona, gde ženski glas oponira oficijelnom sistemu vrednosti i normi (recimo pesme o drskoj mladi, koja nadeva »anti–imena« novoj familiji — svekra naziva »kozjom bradom«, »čičobradim«, »divljim veprom«, »zavrzanom«, svekru »konjskom glavom«, »čičomrdom«, devere »vucibatinama«, jertve »lupežicama« itd.; up. Sikimić 1998). Neki od njih u velikoj meri su profanizovani i artikulišu, pored šaljivog, i imaginarne prostore željenog (bećarac).

16 Indikativno je da Hadži–Toma u *Koštani* apostrofira isti tip kazne: »Eto ti tvoja Srbija! A za vreme Husejin–paše takve su se na četiri konja čerečile. A sad? Ciganima carstvo došlo!« (182).

17 Identičan sistem normi kodifikuju i antički tragičari. Mario Prac upućuje na stihove Eshilovih *Hoefora*: »Raskine li vezu bračnu / Ženska ljubav zločinačka, / Užasnije ona hara, / No sve bure i sve zveri« (prev. Miloš Đurić; Prac 1974: 158). U prevodu Kolomana Raca još je naglašenija destruktivna dimenzija brakom nespontanog ženskog erosa i potencirana opozicija brak *vs.* strast: »Braka jaram

(»ovo će valjda trajati dok je ona devojka; a posle, kad se uda, neće valjda toliko za njom trčati«, 184) i fizičkim udaljavanjem iz sredine u koju je unela nemir:

Da bi kolektiv nastavio da postoji, predmet želje koja je ogolila za zajednicu pogubne težnje i impulse individue, mora se uništiti. Ciganka Koštana, biće sa socijalne margine, koje ne samo da pobuđuje ove želje već ih, što je možda bitnije, svojom pesmom artikuliše i iskazuje, mora se ukloniti i učutkati, da bi se destruktivni nagoni potisnuli i nanovo potčinili normi kolektiva. (Pešikan Ljuštanović 2008: 31)

Ni kod Andrića stvari ne stoje drugačije:

U kasabi, gde ljudi i žene liče jedno na drugo kao ovca na ovcu, desi se tako da slučaj nanese po jedno dete, kao vetar seme, koje se izmetne, pa strči iz reda i izaziva nesreće i zabune, dok se i njemu ne podseku kolena i tako ne povrati stari red u varoši. (26)

U Stankovićevom »komadu iz vranjskog života« destruktivni, po socium pogubni potencijal nema, međutim, lepota (koja se u osnovi i ne vezuje za »tuđe«, već za »svoje« i blisko), što Koštanu čini bitno drugačijom od Anike i demonskih lepotica šire.¹⁸ Koštana prevashodno zanosi mladošću i pesmom,¹⁹ čime se vezuje za drugi tip romantičarske *femme fatale*. Parodirajući sižejnu okosnicu ro-

zbaci li strast, / Ženska ljubav grješna, / Gore ona hara / Nego zvjerad, vihri svi« (Eshil 1988: 88).

- 18 Motiv lepote uvodi se kroz lirske pesme koje Koštana ili druge junakinje pevaju (»Tvoja lepotinja, tvoja krasotinja«, 180; »Katinku grlo bolelo, / Katinke, lepa devojke«, 189; »Ubava moma, mori, rod nema«, 194 i sl.). Stanković, međutim, bira one u kojima su potcrtani strast i razoran dert (»Oh lele, lele, izgoreh za tebe«, 180; »Zapali me, Dude, izgore me«, 193; »Az li te gledam kroz mare / I tija džanfes šalvare [...] Ne znamem ništa za sebe, / Bre, lele, lele, momiče, / Momiče, zumbul devojče, / Pogiboh, dušo, za tebe«, 195; »— Oh, da legnem, ah da umrem«, 196; »— Of, aman, zaman, mlado devojče, / Izgore mi srce za tebe!«, 203). U usmenoj lirici lepota je deo standardne atribucije, a u odabranim primerima podređena je razornim efektima potiskivane čulnosti. O funkciji usmenih pesama u Stankovićevoj *Koštani* i »paralelnoj priči« koja je u domenu »podsvesnog i nagonskog« up. Pešikan Ljuštanović 2008: 23–31.
- 19 »Samo nek im ona, Koštana, zapeva, pa ne samo puške, već će i glave pobacati« (181); »I još k'd nju čujem, njojnu pesmu i njojno grlo, dori pupak me zaboli« (188); »Silan glas... Ali dosta [...] Ne tako, ne toliko silno... Dosta, dosta...« (195–196); »Ona, još kad Koštan beše mala, dete... I ona onako malu uči je da igra i peva. I nauči je! Sad, eto, radi nje, svi ćemo da izginemo« (205).

mana *Monah* Metju Luisa (*The Monk*, 1796), u kome nemilosrdna i demonska čarobnica Matilda zavodi monaha Ambrozija, Prosper Merime (*Žena je đavo* [*Une femme est un diable*], 1825) nudi komičku dvojnici gotske zavodnice, Marikitu, u liku Ciganke plesačice, koja pred sudom Inkvizicije na pitanje šta je po zanimanju ironično odgovara: »Đavo! — Ne znam šta da vam kažem... pevam, igram, udaram u kastanjete« (Prac 1974: 163). Daleko je poznatija njena tragička dvojnica u Merimeovom opusu (i potonjoj Bizeovoj operi), Ciganka Karmen, koja na komentar Don Hozea: »Ti si đavo!«, bez doze ironije prisutne u replici komičke Merimeove junakinje odgovara samosvesnim — »Da« (Prac 1974: 164). I kod romantičarskih pisaca i kod srpskog moderniste fatalne žene jesu Ciganke plesačice i pevačice, očito stoga što se nedozvoljeno, nagonsko i socijalno preteće po pravilu projektuje na »drugoga« (na marginalno ili egzotično). Kod Stankovića je, međutim, u igri barem još jedan faktor — a to je činjenica da je Ciganka prepoznata kao prostor utopijske projekcije slobode i čulne nesputanosti. Za razliku od Koštane, koja odbija da se uda (»Pa što se ne uda? [...] Neće!«, 184; »Oh, neću! Ubij me! Neću!«, 208), Stankovićeви junaci prisilno su oženjeni i o braku govore u kategorijama ropstva, vitalnog opadanja i smrti:

MITKA: Ah, moj brat nikad sreću da ne vidi, što me oženi, zarobi... [...] Ah, brate, ti mene oženi, zarobi i vrza, a tebe Gospod! Zar ja s'g ovakav da sam? Eve: i čakšire, i pojas mi se sm'knuje! Snaga mi većem haljinku ne drži. (189)

HADŽI–TOMA: De! Ne pesmu, glas samo i svirku.²⁰ I to onu svirku, kad se pođe na venčanje za staro i nedrago! Svatovi napred, mladoženja ostrag, a Cigani za njim. Pevaju mu i sviraju oni da ga razvesele, a svirka im oštra te srce kida!... Takva je moja svirka i pesma bila, kad ja podoh da se venčam: — da više u zelenu baštu ne idem, mesečinu ne gledam, drago ne čekam i milujem — da mladost zakopam! I zakopah je! Sad? Staro drvo.²¹ (198)

20 Identično govori i Mitka: »I toj ne pesma, već glas samo. Mek, pun glas« (202).

21 Upadljiva je analogija s pesmom koju Koštana peva (»Napravi me suvo drvo, / Suvo drvo javorovo«, 193) i sa njenim viđenjem sopstvene sudbine nakon udaje za Asana: »I srce, i oči, i snaga, sve za Asana, za selo, za Banju! Tamo ću ja! Oh, tamo i oči da iskopam, kožu da oparim, snagu da osušim« (207) ili Stojana: »Zar da se ne mrdnem, iz sobe ne iziđem, već samo tu da sedim, ćutim, gledam u mesečinu... A noć duboka, mesečina ide, greje, udara u čelo, glavu... pali... Šta onda?« (208).

Koreni Koštanine privlačnosti — iako i dalje neumereni i socijalno neprihvatljivi — stoga su daleko dublji i razlošniji od književne konvencije romantičarskog preterivanja kakvo srećemo u *Anikinim vremenima*. Opsesija Stankovićevih junaka mladom Cigankom, koja pesmom »artikuliše i iskazuje« impulse koje tradicija suzbija i kanališe (Pešikan Ljuštanović 2008: 31), na krajnje osoben način revitalizuje arhetipsku temu »žalbe za mladost«, čija je možda najupečatljivija metafora invertovana slika posmrtnih rituala (»sklopiti oči«): »S's otvoreni oči u grob ću da legnem. Poj 'Žal za mladost'...« (202). Time su sugerisani ne samo obredno ogrešenje (otvoren kanal između sveta živih i sveta mrtvih) već i neutažena životna želja i večita zagledanost pokojnika u ovozemaljske radosti i slasti.

Treći, krajnje osoben tip fatalne žene srećemo u romanu *Časovi radosti* Vladana Matijevića,²² u kome autor implicitno polemíše s vrednosnim predznacima koji se u sistemu kulture dosta stabilno i prepoznatljivo distribuiraju na relacijama um — čulnost, refleksija — emocija, ljubav — seks. Destabilizacija kanona na ovom planu ne bi bila ni po čemu nova niti vredna pažnje da Matijevićev obrt nije podjednako radikaln kao i Andrićev u pripoveci *Jelena, žena koje nema*, s tim što je načinjen u suprotnom smeru. Za razliku od Jelene, koja nema telo, Maca Aksentijević, protagonistkinja Matijevićevog romana, telo jedino i ima. Njen kompletan unutarnji univerzum sazdan je isključivo od čulnih, pre svega seksualnih iskustava i impresija, na užtrb emotivnog života. Podjednaka indolentnost opaža se i u njenom odnosu prema svemu što zadire u sfere refleksivnog, zbog čega bi se ova junakinja mogla posmatrati i kao duhovito literarno otelovljenje ključnih postavki one struje u okviru savremene filozofije i savremenih studija kulture koja je kritički orijentisana prema logocentrizmu i koja iskustvo tela ne smatra manje vrednim i manje važnim od iskustva mišljenja. Ovako koncipirana junakinja podjednako je — i »fatalno« — privlačna za muškarce u svom okruženju, koji, a da njoj to uopšte nije cilj, upadaju u »mrežu« čulnih zadovoljstava, bez mogućnosti da se sopstvenim snagama iz nje izvuku:

Tužan i sam. Do malopre je bila tu. Gola i mirišljava, glatka i meka, i tako prokleta ničija. Ničija do bola. I tako neosvojiva. I nestalna. A on

22 Analiza Matijevićevog romana delimično je preuzeta iz Delić 2016a.

želi da se izjutra probudi i kraj sebe vidi njeno lepo crnpurasto lice, on želi da stalno budu zajedno. (133)²³

Maca Aksentijević nije verovala da su amebe najprostiji organizmi. Kakve klinac amebe. Zar može postojati nešto prostije i predivnije od muškaraca, pitala se dok je slušala Mirka Đorđevića. On je želeo nju da izmeni i prilagodi sebi. Kad mu je rekla, ja pušim ko sulundar, i pijem ko smuk, i jebem se ko štuka, ako ti se sviđa — sviđa, ako ne, ko te jebe, Mirko Đorđević je paleći cigaretu opržio nos. (98)

Je li porodici obezbedio komfor, jeste. Ima li njegova žena da jede, ima i previše. Je li joj toplo, jeste, gola se šetkala po stanu čitavu zimu. [...] Fali li ta u kući, ne fali, pa što se razmišlja, savest mu je čista, kupiče ovu predivnu ogrlicu svojoj maloj droci, pa nek košta koliko košta. (99)

S druge strane, Matijevićeva junakinja osobena je i utoliko što njeno telo — uprkos tome što je muški likovi sagledavaju u maskulinihim šovinističkim stereotipima (»droca«, »fačkalica«, »veštica«, »namiguša«, »kurvica«) — u osnovi nije u sistemu društvenih projekcija i društvenog nadzora, zbog čega se ne uklapa u standardne i književno produktivne obrasce bazirane na naponu između telesnih impulsa i kulturnog modela (što je po pravilu slučaj sa Stankovićevim junacima). Njeno ponašanje nije determinisano društvenim vrednostima ni sankcionisano sistemima moći, što u startu diskvalifikuje probleme koji se javljaju u sučeljavanju nagona s kanonom. Maca se ne bori protiv sistema, ona ide mimo njega; indiferentna je prema etikeciji koju nosi, kao i prema pokušajima junaka da je uklope u sistem koji afirmiše monogamiju i instituciju braka. Drugi razlog za takvu »lakoću postojanja« trebalo bi tražiti u odsustvu refleksivnog, mentalnog aspekta u njenom psihološkom sklopu, koji je po pravilu u osnovi nesreće i unutarnjeg razdora književnih junaka. Za Macu ne postoje dileme i ograničenja (i želim i ne želim; želim, ali ne mogu; ne želim, ali moram i sl.), čime je praktično ukinuta siva zona u kojoj prevashodno egzistira književna imaginacija. Temom vedre i nespутane seksualnosti, koja je izvor sreće, Matijević nudi alternativu dominantnom diskursu u zapadnoevropskoj misli o seksualnosti, pokazujući da se ona ne mora sagledavati u kategorijama »prostog zadovoljenja« (Epštejn 2010: 51), »nasilja nad bićem partnera, nasilja na granici smrti, na granici ubistva«

23 Roman *Časovi radosti* citira se prema Matijević 2006.

(Bataj 2009: 17), »diskriminirajuće« strukture, »usredotočene oko falusa, kastracije, imena oca, potiskivanja« (Bodrijar 2001: 10), uživanja koje »leži u zlu« i predstavi o seksualnom činu kao »mučenju ili nekoj hiruškoj operaciji« (Bodler) ili »naponu, prestupu, vrhun- cu« čvrsto vezanim za »patnju i smrt« (Gabrijel Macnef) (prema: Čolović 1990: 94, 200).

To što je suspenzijom društvenog kanona ukinut prostor gde se individualna telesna/seksualna želja sučeljava sa socijalnom normom ili hijerarhijom vrednosti ne znači da su ukinuta sva polja na kojima se telo suočava sa onim što deluje suprotno njegovim impulsima. »Lakoću postojanja« Matijevićeve junakinje, kao i uspešnu karijeru i lagodan, ispunjen život Andrićeve »žene na kamenu«, senči isti doživljaj prolaznosti i opadanja tela:

Ne, starost nije dobra ni lepa. Ni u čem, ni u čem, ni u čemu! Nije čak ni čista! Ne samo što pažnja otupi, obzir oslabi, interes obamre, pa je čovek sklon da se zapusti u odelu i držanju, nego čak i samo telo kao da se teško čisti i lako prlja. Samo od sebe, iznutra se prlja. A ako, sa krajnjim naporom, čoveku koji stari i pođe za rukom da se održi uredan i čist, to je sterilizovana čistoća apoteke a ne čistoća cveta. A mladost je čista, jer se njeni sokovi obnavljaju, dok su sokovi starosti ustajali i kad još nisu potpuno usahli. (221)²⁴

Čak i ako se potisne ili marginalizuje dejstvo društvene moći, na snazi ostaju neumitni zakoni vremena i fiziologije, ono *non plus ultra* ljudskog tela. Iako ima samo dvadeset sedam godina, sučelivši se u kartaškoj igri »u svlačenje« s neveštima, golobradim tinejdžerima, ona s gorčinom shvata da je iz njihove perspektive već stara žena, što u njoj pobuđuje nemoćan bes i uzaludan, afektivan protest:

U njoj sve više jačaju simpatije prema dečacima, sve joj je draža njihova nevešta gluma. Svesna je da oni već sutra mogu postati izistinske hulje, ali sad bi im tako rado pomilovala kosu, nežno, kao da miluje krzno kunića. Ali neće to učiniti, boji se da ih njena nežnost ne povredi. Mnogo su lepi. I obećavaju. Mladi su a već znaju da su dobre devojke dobre, a da su loše još bolje, šteta što ne znaju i poker da igraju. [...] U

24 Na to često upućuju i Stankovićeви junaci: »Če te zakoljem, samo da te ne gledam tako staru i zbrčkanu« (188); »A, Salče?... A i tvoje, beše mnogo! Nego s'g i ti ostare, ispeče se. Trgni se u stranu, da te ne gledam, zašto kad tebe gledam, mislim mnogo na sebe« (191).

njima se budi strah da se roditelji prevremeno ne vrate sa službenog puta. Maca Aksentijević najednom spoznaje da je njenih dvadeset sedam godina ozbiljna starost, i počinje da se oseća loše. Naglo ustaje, izvinjava se što mora da ide; oseća kako njene saigračice preplavljuje plima olakšanja, i to je vređa, i simpatije prema njima nestaju. Ipak, guši nimalo slabu želju da ih zlostavlja i ruži, da bude zajedljiva. Iz nekog razloga želi da ih poštedi. [...] Plakala je neutešno, zatim je uzela kamenicu i hitnula je u prozor neke kuće, i onda je trčala, trčala, dugo, dugo. (87–89)²⁵

I tu se, neočekivano s obzirom na krajnje dispartatne poetike — kod »žala za mladost« — susreću Matijevićeva Maca Aksentijević, Andrićeva lepotica »na kamenu« i protagonisti Stankovićeve *Koštane*. U tom analitičkom ključu *Anikina vremena* stoje po strani, ogoljujući, tim pre, morfologiju narativnih obrazaca u kojima figuriraju fatalne junakinje. Nedovoljno motivisana fatalna privlačnost, posebno očita i naglašena u Andrićevoj pripovesti, otvara važna teorijska pitanja, pogotovo u sameravanju s folklornim modelima.

U usmenom folkloru brojni su obrasci različite žanrovske provenijencije koji markiraju i sankcionišu socijalno neprihvatljivo žensko ponašanje, bilo da je reč o različitim varijetetima pokušaja preudaje (izdaja muža ili sina), ataka na tuđ brak (deverov, sinovljev), zavođenju srodnika (strina zavodnica) i sl., pri čemu folklorna mašta nije obuzdavala imaginaciju kada je reč o modalitetima kažnjavanja prestupnice. U manjoj meri, ali konzistentno, i u lirsko–epskom i u epskom ključu, sankcionisno je i devijantno ponašanje muškaraca (dever ubija bratovu ljubavnicu jer je uzrok odsu-

25 Njen vitalizam i životna energija (»Maca Aksentijević ne voli ljudsku beživotnost i indolentnost. Pitala ona kustosa umetničke galerije čemu se ti nadaš, a on joj kazao ne nadam se ničemu, pa dodao, i ispod tog minimuma nikad ne idem, a ni daleko iznad njega. Maca Aksentijević se smejala, pa ga zagrlila i kazala mu, takve kao ti mogla bih, bez grize savesti, ubiti«, 111) mogli bi se posmatrati kao ispoljavanje te iste svesti o prolaznosti i trošnosti tela: »Maca Aksentijević žali što se njena kuća ne nalazi kraj samog groblja, što prozor njene sobe ne gleda ka njemu. Volela bi da njen prvi, još neumiveni jutarnji pogled padne na grobove, da čim progleda bude svesna da nje jednom neće biti. Tada bi neizostavno preduzela sve što je u njenoj moći da dan koji je osvanuo provede što bolje — ovako, ona se ponekad zaboravi i čitav dan provede smerno, kao da će živeti večno« (130).

stva poroda,²⁶ muž koji ljubi robinje i krčmarice biva epski detronizovan²⁷ itd.). Jedina tema koje nema u usmenom folkloru jeste poliandrija,²⁸ u radikalnijem vidu — prostitucija, očito stoga što je tradicionalna matrica dobro prepoznavala relacione kategorije. Ne-verstvo žene pada »njoj na dušu« i ne utiče na legitimitet i status junaka koga je izneverila. Figura *femme fatale* nije, međutim, autonomna, niti moguća bez tipa muških aktera koji tradicionalna kultura ne poznaje, što do krajnosti razotkriva Andrićeva pripovetka:

Tane kujundžija, mršav, sa bezbojnim uvek raširenim očima u izmoždenom licu, bio je jedan od najbeznadnijih i najrevnosnijih posetilaca. Sedi tako na nekom sanduku, za vratima, ne govori ništa i, čekajući da vidi Aniku, samo gleda Jelenku i Savetu. A one prolaze pored njega kao da ne postoji, izlaze, dočekuju goste i odlaze s njima u sobe. Kad ga isteraju iz kuhinje, on sedne ma gde u avliji i bojažljivo se smeška na Jelenku koja ga tera. — Ih, neka me, bona, ovde. Šta ti činim? I može tako satima da čeka, snužden kao da je i njemu samome teško što mora tu da sedi. U neko doba digno se i ode gotovo bez pozdrava, a sutradan opet dođe. (45)

Bilo je i sasvim ludih, kao onaj Nazif, krupno i blesavo momče iz begovske kuće, mirna budala, mutava i gluva. (46)

A druge subote posle one zlosrećne daće, mladi Ristić je pijan i napola nošen društvom otišao Aniki, sa subotnjim pazarom u dubokom džepu od čakšira. Ležao je pred Anikinim vratima, kopao nogama, pro-

26 »Prostri mene, đe prostireš Pavlu, / A pokrij me, čim pokrivaš Pavla«; dever dočekuje Pavlovu ljubavnicu i rastrže je »konjma na repove« (Vuk I, 757) Up.: »Kalo-peru, nikakvo cvijeće. / Niti cvateš, niti roda daješ, / Baš k'o i ja agi Hasan-agi; / Nit' se ljubim, nit' imam evlada, / Od svekrve korba dodijala, / Ali ne zna moja svekrvica, / Da ja spavam za odajnim vratim' / A sa agom iz mahale Fata.' / Ona misli niko je ne čuje, / Al to čuje dever Muhamede [...]« (Pandurević 2015: 314–315, br. 170).

27 »Evo ima devet godinica, / Kako si me udomila, majko, / Još ja ne znam, što je muška glava, / Nit je moje lice obljubljeno: / Ljeti aga ide po četama, / Te dovođi tanane robinje, / Pa on ljubi lijepe robinje, / Zimi aga ide u mehane, / Te on ljubi krčmarice mlade« (Vuk III, 28). U epilogu pesme neobljubljena Zlatija preodevena u junaka hvata i veša Kunu Hasan-agu i preudaje se za njegovog protivnika — Senjanin Ivana.

28 Figura krčmarice je izuzetak. Krčmarica, međutim, po više osnova ne pripada kulturnom prostoru: živi u gori (»krčma u planini«), jedina je neimarka i vlasnica građevine (krčme), veza s vinom čini je bliskom ženskim htonskim božanstvima (još je Albert Lord »pijanu mehanu« smatrao ulazom u carstvo mrtvih; up. Lord 1990: 123–124).

sipao pare, i izbezumljen dozivao u isto vreme Aniku i majku. [...] U zoru je Anika naredila po Saveti dvojici Turaka, mladića, da ga vode kući. (49)

Tane se samo smeši i pogledava u Anikina leđa, kao da od nje očekuje reč. — Pa šta ti činim? Jelenka besna, zaustavlja konja. — Činiš mi. Evo ovdje mi sediš. Dosta te u Višegradu gledamo. Šta ćeš za nama? Kući se vraćaj, pa ljuljaj ženi djecu! (65)

— Ja kažem: »Anika, sviće«, a ti mi dlanom pokrivaš oči... I tako je redom pominjao pojedinosti iz prošlih noći. Bilo je i smešno i žalosno videti toga ogromnog čoveka kako sedi i nabraja kao žena. Ali te su ga reči očito opijale kao i ljubav sama, i on nije znao ni šta radi ni šta govori. (60)

Fatalna žena podrazumeva detronizovanu mušku figuru, što je profil koji je folklorni sistem odbijao da prepozna. Strogo gledano, fatalne žene u književnoj i filmskoj tradiciji pripadaju različitim tipovima — od kojih je u ovoj analizi markirano samo par. Muškarci se, međutim, u narativima o *femme fatale* ponašaju prilično unisono, što vodi zaključku da upravo oni, a ne fatalne junakinje čine srž ovog pripovednog modela. Suštinsko pitanje nije, stoga, čime fatalne žene privlače muškarce (misterioznošću, lepotom, seksipilnošću itd.), već koji kulturni obrasci mogu da prihvate tip muških junaka koji su u vlasti fatalnih žena. Tačnije — koji tipovi kulture pristaju na naraciju koja apsolutizuje značaj želje i urušava temelje svake socijalne stratifikacije (brak, roditeljstvo, pravo, državu, naciju, religiju, ekonomiju itd.). I tu je, čini se, fundamentalan rasap između »tradicionalnih« i »modernih« vidova pripovedanja, pri čemu bi se odrednica »modernog« (metaforički rečeno — »romantičarskog«), kako smo pomenuli na početku rada, mogla vezati već za mitološke narative. Nije, dakle, reč o dijahronim procesima, već o tipološkoj divergenciji.²⁹ O, slikovito rečeno, kulturnim (i književnim) modelima s jakim imunitetom, i onima s »autoimunim« sindromom (jer pasija po definiciji ruši sistem³⁰). Što na aksiološkoj lestvici ne favorizuje nijedan od njih.

29 Reč je o pripovednim modelima, što nije u kontradiktornosti s tezom o dominacijama određenih tipova društvene prakse u dijahronoj perspektivi i u određenim socijalnim stratusima.

30 Up. npr. replike iz *Koštane*: »STOJAN: Daj da te ubijem! KOŠTANA: Zašto? STOJAN: Zato... zato što te volim, a ne smem da te volim« (189); »STOJAN: Sve preža-

U tom smislu, problematično je i traganje za »mitskim« uporištima priče o *femme fatale*. U već citiranoj knjizi *Agonija romantizma* poglavlje o »lepoj dami bez milosti« Mario Prac počinje, kako sam kaže, »jednom sasvim običnom konstatacijom«, reprodukujući tom prilikom najmanje dva stereotipa, prvi, o destruktivnom potencijalu ženstvenosti, i drugi, o primarnosti iskustva nad narativom:

Fatalnih žena bilo je u mitu i u književnosti uvek, jer mit i književnost samo na fantastičan način odražavaju aspekte stvarnog života, a stvarni život je uvek pružao više ili manje savršene primere prepotentne i okrutne ženstvenosti. Zato nema potrebe da počinjemo od mita o Lilit, od bajki o Harpijama, Sirenama, Gorgonama, o Scili i o Sfingi ili od Homerovih epova. (Prac 1974: 157)

Mitska uporišta figure fatalne žene upitna su utoliko što Harpije, Sirene, Gorgone i dr. nisu žene, već grupa srodnih ženskih demona, tipološki bliskih drevnoj boginji smrti koja se na antičkim crtežima prikazuje kao ptica grabljivica (Gimbutas 1991; Marjanić 2013). One nisu ni lepe ni privlačne, već monstruozne i zastrašujuće. Edipovo ubistvo Sfinge ili Persejevo ubistvo Meduze jesu podvizi kulturnih junaka, koji svet oslobađaju od čudovišta, ili, moguće, narativi o pobedi junaka nad smrću,³¹ a ne o »ubistvima iz strasti«. S druge strane, Homerovi spevovi i ostali antički izvori na osnovu kojih se rekonstruiše grčka mitologija nisu mitovi, već interpretacije mitova fiksirane pismom u visokoj civilizaciji Stare Grčke (i potonjoj Starog Rima i Vizantije), koja je imala razuđen sistem književnih žanrova, između ostalog — ljubavnu poeziju i roman. Što nas opet vraća na temu »romantičarskog« pre romantizma i višemilennijumske koegzistencije tipološki različitih obrazaca pripovedanja.

lih! I oca, mater, kuću!« (207); »STOJAN: Tebe, tebe samo! Da samo ja slušam tvoj glas, gledam tvoje oči, lice, snagu... Ko te samo pogleda, krv mu ispih!« (208).

- 31 »Upravo su na poznatoj vazii iz prve četvrtine 5. st. pr. Kr. sirene prikazane kao ptičji mitski kiborzi — kao ptice sa ženskom glavom. Pritom jedna sirena izvođi samoubojstvo jer je Odisej čuo njihov pjev i navedeno zavodjenje lukavom inteligencijom preživio. John Pinsent tako postavlja pitanje da li sirene, sfinga i harpije proizlaze iz nekog junačkoga djela u kojemu junak pobjeđuje smrt; naime, i sfinga nakon što je riješena njezina zagonetka jednako se tako odlučuje na samoubojstvo.« (Marjanić 2013: 89–90)

LITERATURA

- Andrić, Ivo. 1986. *Jelena, žena koje nema*. Sarajevo — Beograd — Zagreb — Ljubljana — Skopje — Titograd: Svjetlost — Prosveta — Mladost — Državna založba Slovenije — Mislja — Pobjeda.
- Bataj, Žorž [Bataille, Georges]. 2009. *Erotizam*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bodrijar, Žan [Baudrillard, Jean]. 2001. *O Zavodjenju*. Podgorica: Oktoih.
- Čolović, Ivan. 1990. *Erotizam i književnost. Ogledi o Markizu de Sadu i francuskoj erotskoj književnosti*. Beograd: Narodna knjiga.
- Delić, Lidija. 2016a. »Lepo, eros, seks, bez ljubavi«, *Književna istorija* 159: 37–58.
- Delić, Lidija. 2016b. »Usmena epika: maskiranje bez maski i maske koje to nisu«, u: *Maski i kultura*. Pernik: Obština Pernik — Regionalen istoričeski muzej, 14–33.
- Eko, Umberto [Eco, Umberto]. 2004. *Istorija lepote*. Beograd: Plato.
- Epštejn, Mihail. 2010. *Sola amore (Ljubavlju samo)*. Beograd: Centar za medije i komunikacije.
- ER: *Erlangenski rukopis starih srpskohrvatskih narodnih pesama*, prir. M. Detelić, S. Samardžija, L. Delić. <http://www.erl.monumentaserbica.com/>
- Eshil. 1988. »Hoefore«, u: *Sabrane grčke tragedije. Eshil, Sofoklo, Euripid*, prev. K. Rac i N. Majnarić. Beograd: V. Topalović, B. Brkić, 81–95.
- Gimbutas, Marija. 1991. *The Language of the Goddess*. San Francisco: Harper & Row.
- Greys, Robert [Graves, Robert]. 1974. *Grčki mitovi II*. Beograd: Nolit.
- Lord, Albert B. 1990. *Pevač priča 1. Teorija*, prev. Slobodanka Glišić. Beograd: Idea.
- Man, Tomas [Mann, Thomas]. 1994. *Smrt u Veneciji*. Beograd: Nova.
- Marjanić, Suzana. 2013. »Od anatolijske boginje ptice grabljivice preko starogrčkih sirena do morskih djevice u hrvatskim usmenim predajama«, u: *Aquatica: književnost, kultura*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 85–102.
- Matijević, Vladan. 2006. *Časovi radosti*. Beograd: Politika — Narodna knjiga.
- Pandurević, Jelenka. 2015. *Iz folklorne riznice Bosanske vile: epsko-lirske pjesme II*. Novi Sad: Matica srpska.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. 2008. »Borisav Stanković — između tradicije i modernosti«, u: Borisav Stanković, *Izabrana dela*, prir. Lj. Pešikan Ljuštanović. Sremski Karlovci — Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 5–47.
- Prac, Mario [Praz, Mario]. 1974. *Agonija romantizma*, prev. C. Jakšić. Beograd: Nolit.
- Raičević, Gorana. 2009. »Destruktivnost erosa — žena i polnost u Andriće-ovom delu«, u: *Sinhronijsko i dijahronijsko izučavanje vrsta u srpskoj*

- književnosti*. Novi sad: Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu, 289–304.
- Roisman, Hanna. 2006. »Helen in The Iliad. Causa belli and victim of war: From silent weaver to public speaker«, *American Journal of Philology* 127 (2006): 1–36.
- De Ružmon, Deni [De Rougemont, Denis]. 2011. *Ljubav i Zapad*. Beograd: Službeni glasnik.
- SANU II–IV: *Srpske narodne pjesme iz neobjavljenih rukopisa Vuka Stef. Karadžića*, prir. Ž. Mladenović, V. Nedić. Beograd: SANU, 1974.
- Sikimić, Biljana. 1998. »Nevestinska imena, od hipokoristika do pejorativa«. *Srpski jezik* 3: 29–55.
- Stanković, Borisav. 2008. *Izabrana dela*, prir. Lj. Pešikan Ljuštanović. Sremski Karlovci — Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Stojanović, Dragan. 2003. *Lepa bića Ive Andrića*. Novi Sad — Podgorica: Platonium — CID.
- Trubarac Matić, Đorđina. 2013. »Voda Bosiljkova i Sunčeva sestra«, u: *Aquatica: književnost, kultura*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 203–212.
- Vujnović, Stanislava. 2005. »*Femme fatale* u karnevalizovanom svetu. Andrićeva Anika i Grušenjka Dostojevskog«, *txt* 7/8: 86–94.
- Vuk I: *Srpske narodne pjesme, Knjiga prva, u kojoj su različne ženske pjesme*, skupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić [Beč, 1841]. (*Sabrana dela Vuka Karadžića*, knjiga četvrta, prir. V. Nedić. Beograd: Prosveta, 1975)
- Vuk II: *Srpske narodne pjesme, Knjiga druga u kojoj su pjesme junačke najstarije*, skupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić. [Beč, 1845]. (*Sabrana dela Vuka Karadžića*, knjiga peta, prir. R. Pešić. Beograd: Prosveta, 1988)
- Vuk III: *Srpske narodne pjesme, Knjiga treća u kojoj su pjesme junačke srednjih vremena*, skupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić. [Beč, 1846]. (*Sabrana dela Vuka Karadžića*, knjiga šesta, prir. R. Samardžić. Beograd: Prosveta, 1988)
- Vuk VI–IX: *Srpske narodne pjesme* 6–9, skupio ih Vuk Stef. Karadžić. Beograd: Državno izdanje, 1899–1902.

Morphology of *Femme Fatale* Narratives: Andrić, Stanković, Matijević

Summary

The paper analyses selected works of Ivo Andrić (*Anika's Times*, *Jelena*, *the Woman of My Dream*, *The Woman on the Rock*), Bora Stanković's *Koštana* and Vladan Matijević's *Moments of Joy*. The corpus is formed to represent various types of fatal female attraction: while Stanković and Andrić rely on romantic concept of *femme fatale*,

Matijević profiles a heroine (Maca Aksentijević) who strongly binds men to herself not by mystery, but by sex. Her cheerful "lectures" of joy and body pleasure, at the expense of reflexive and emotional aspects of human existence, are exclusive not only in the work of Vladan Matijević. Maca's devotion to sexual enjoyment appears equally attractive to men as well as exceptional beauty (as cultural) and mystery (as a genre construct) of fatal female seducers of literary and film narratives. By this unconstrained sexuality, which is a source of happiness, Matijević offers an alternative to the dominant discourse in West European thought about sexuality (M. Epstein, G. Bataille, J. Baudrillard, etc.) and a new type of femme fatale. At the same time, narratives about fatal female attraction are analyzed within the context of archetype of destructive feminine eros, for which oral tradition served as a control comparative pattern. It turned out that the figure of a fatal woman implies defenestrated male figure, which is a profile that traditional system refused to recognize, and that narratives about femme fatale are actually based upon men figures who behave rather unisonously. Therefore, the essential question is not by which power fatal women attract men (mysteriousness, beauty, sexiness, etc.), but — which cultural patterns can accept the type of male heroes who are in the power of femme fatale.

Keywords: *femme fatale*, love, eros/erotic, sex/sexuality, romantic, I. Andrić, B. Stanković, V. Matijević, oral tradition

Inventarizacija ljubavnog arsenala: Begović i Krleža¹

ANDREA MILANKO

(Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 30. 1. 2019.

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789531758642.12>

Sažetak

U radu se uspoređuje kako romani prvijenci Milana Begovića i Miroslava Krleže artikuliraju kodiranje ljubavnog diskurza, s posebnim naglaskom na to kako taj diskurz biva instrumentaliziran u rukama muškog protagonista, patološkog narcisa u tradiciji donžuanizma, u svrhu eksploatacije, a na štetu junakinje. Dok se Begovićev mimetički pripovjedni model ljubavne priče ispostavlja kao alegorija potrošačeva odnosa prema proizvodu, Krležin metafikcionalni pripovjedni model ima naglašeniji didaktički prizvuk; osim što educira čitatelja o eksploatacijskoj strukturi petparačkih ljubavnih priča, koje u čitatelju njeguju pasivnost i nerefleksiju i pretvaraju ga u idealnog potrošača, serijalizacija ljubavnih neuspjeha postaje didaktičko pomagalo u tradiciji odgojnog romana.

Ključne riječi: narcizam, alegorija, Milan Begović, Miroslav Krleža, Don Juan

Premda je autore za nastanka obaju romana privatno vezivalo prijateljstvo, neosporna su poetička mimoilaženja između Krležinih *Triju kavaljera frajle Melanije* (1922) i Begovićeve *Dunje u kovčegu* (1921).² Dok prvi parodira »staromodni« ljubavni diskurs čiji je

- 1 Ovaj rad je financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2018-01-7020 »Književne revolucije«.
- 2 Begović piše *Dunju u kovčegu* tijekom srpnja i kolovoza 1920, a objavljuje kod Kuglija 1921. Godinu dana nakon *Dunje*, u svibnju 1922. godine, izlazi Krležin roman prvijenac *Tri kavaljera frajle Melanije*. Objava pak odlomaka te pripovijesti izvornog naslova *Ljudi od papira* najavljena je u broju *Nove Europe* od 21. srpnja 1921, a svjetlo dana ugledali su u broju 1. 8. 1921 (usp. Kapetanić 1995: 44–45).

prepoznatljivi literarni predstavnik bio upravo potonji, kod obojice je zamjetan pedagoški impuls — razotkriti ljubavni diskurz, bilo tako da se ogole njegove sastavnice i ustrojstvo à la Barthes — »Ono što želim spoznati (ljubav) upravo je građa kojom se služim da bih govorio (ljubavni govor)« (2007: 62) — bilo da se raskrinka kako ga povijesna zbilja mijenja i, još važnije, kako, jednom izmijenjen političko–ekonomskim okolnostima, povratno na nju djeluje. Dje-lokrug Begovićeve romana u prvo je vrijeme bio veći: dok *Tri ka-valjera* nisu doživjela izdavački uspjeh, *Dunja u kovčegu* u prvih je mjesec dana samo u Zagrebu prodana u tisuću primjeraka, da bi se do kraja Drugoga svjetskog rata pohvalila zavidnom srednjoeurop-skom recepcijom.³ Međutim, ima više razloga da se preispita počet-ni dojam kako je Begović samo *dolce*, a Krleža isključivo *utile*.

Za početak, motre li se samo junakinje tih romana »erotičke (is-ključivo) naravi« (Krleža 2000: 165), lako je pristati uz reduciranu perspektivu — koja dalje sama nastavlja reducirati — da obojica autora, tipično za svakog pojedinačno, tematiziraju »vječno žen-sko«, Krleža u weiningerovsko–nietzscheanskoj, mizoginoj varijan-ti, a Begović u profeminiističkoj. Očekivana je replika feminističke kritike i u Krležinu (Grdešić 2007; Huzjak 2018) i Begovićevu (To-mljenović 2010) slučaju. Drugi je — i nužni — korak razmotriti na koje se načine ženski likovi uklapaju u žanr te kako ih pripovjedač pozicionira unutar pripovjednog diskurza.

Vrijedna je pozornosti podudarnost da junakinjin portret i fabu-la završavaju njezinim psihičkim ili emocionalnim slomom. U kla-sičnim ljubavnim romanima svršetak je bio ili brak ili novostečeni identitet nakon iskustva iznevjerenoga ljubavnog odnosa. Kako su junakinje sudbinski vezane uz muški lik donžuanovskog zavodnika — Melanija uz Pubu Vlahovića, Rođena uz Dušana — a da iskustvo odnosa s njim u romanima nije ugrađeno u profil lika, vrijedilo bi pozornost premjestiti s likova pojedinačno na analizu njihove me-đusobne dinamike, kako pripovijedanje ustrojava i reflektira njihov *odnos*, naime povratnu spregu ljubavnog i društvenog (kon)teksta.

Na prijelazu s 19. u 20. stoljeće intimni odnosi nasljeđuju de-vetnaestostoljetne promjene u kodiranju intimnih odnosa utoliko koliko kodiranje intimnosti raskida s tradicijom; sada kada »za-

3 Preveden je na poljski, češki i slovački, usp. Brlek 2010.

ljubljenе više ne vodi roman već psihoterapeuti« (Luhmann 1996: 212), ljubav, tj. intimne odnose kao autonomni sistem odlikuje međuljudska interpenetracija (*ibid.*, 213). Ako je među viktorijancima brak bio jedina legitimna, a onda i pripovjedna opcija za zaljublјenu ženu, kakve posljedice na ljubavni roman ostavlja život »u slobodnomnoj eri«, kad se »čitaju [...] takve knjige i ljubav je slobodna, to već i vrapci cvrkuću« (Krleža 2000: 148), koja se sastoji od iščeznuća galantnog pokreta, krize braka, sufražetskog pokreta, raspada tradicionalnih patrijarhalnih zajednica i sve veće upućenosti pojedinca na psihoterapeuta umjesto na roman? I koje su posljedice izostanka istinske interpenetracije? Naime, ako je ljubav »komunikacijski kod prema čijim pravilima osjećaje možemo izražavati, oblikovati, simulirati, pripisivati drugima i nijekati« (Luhmann 1996: 17), on se tradira i vremenom uslođnjava poticajima iz ostalih sistema u svojoj okolini kao što su književnost, ekonomija, religija, filozofija. Književnost je u stanju bilježiti upravo takve pomake, odgovarajući na njih većom ili manjom refleksijom, osvješćujući pritom i svoju formu i sadržaj.

Privlačnost ljubavnih priča Alain Badiou objašnjava njihovom univerzalnošću — »univerzalno je to da svaka ljubav predlaže *novo iskustvo istine* o tome što znači biti dvoje, a ne jedno« (2011: 42, *op. a.*) — a to je drugo ime za kodiranje ljubavi ili »ljubavnu topiku« (Barthes 2007: 16): »Topika je po svojem statusu napola kodirana, napola projektivna (ili projektivna zato što je kodirana).« Toliko koliko je kôd osamostaljen u odnosu na čitatelja, toliko ga čitatelj nadopunjuje vlastitim tjelesnim iskustvom — sudjelovanja u sistemu ljubavi s jedne te u sistemu književnosti s druge strane. Sistem književnosti tu je u funkciji promatrača i korektiva sistema ljubavi, on se udvostručava i u sebe kopira heteroreferenciju *sistem* — *okolina* te ju koristi tako da povlači novu razdjelnicu, onu između sebe (autoreferencije) i drugog (drugih ljubavnih romana, drugih ljubavnih priča, heteroreferencije); može se reći barthesovski da sistem književnosti regulira ili preispituje granice između ljubavne topike i čitateljeve projekcije. Sistemskoteorijska nas lekcija podučava o nužnosti čitanja obiju ljubavnih pripovijesti razdvajanjem priče od pripovijedanja. I Rođena i Melanija imaju šansu tek na koncu *priče* postati subjektima. Ali kako je njihova priča privedena kraju, bez

samospoznaje ženskih likova,⁴ na čitatelju je da poveže početak i svršetak *pripovijedanja*. Nemogućnost likova da sagledaju svoj udio u vlastitoj propasti (heteroreferencija) preobražava se u mogućnost čitatelju da na njihovim greškama nauči o zamkama koje proizvodi iluzija međuljudske interpenetracije i parazitiranje na ljubavnom kodu (autoreferencija), napose u Krležinu romanu koji od čitatelja zahtijeva — kao i sva metafikcija — »intelektualnu i afektivnu reakciju« (Hutcheon 1984: 5).

Nasuprot sistemskoteorijskom uvažavanju historizacije i povratne sprege književnog teksta i konteksta, Fryeva arhetipska kritika odvaja formalizirani model (teoriju modusa) od povijesti. Iz te vizure *Dunja u kovčegu* romana, a *Tri kavaljera* ironijski modus građanskog romana (Frye 1979). Takva bi kategorizacija motrila *Dunju u kovčegu* nehistorijski, opažajući samo njezinu melodramatsku dimenziju, dok bi se *Tri kavaljera* motrila isključivo historijski (stjecaj prvobitne akumulacije kapitala i njegova eksploatacija). Time je jedna redukcija zamijenjena drugom: iz *Dunje* se ispušta historizacija, a iz *Triju kavaljera* formalizacija. Naposljetku, upravo je zbog nedovoljne formalizacije, i to na primjeru romanse, Fryeu upućena kritika iz pera Fredrica Jamesona (2006: 102). Jameson tvrdi da Fryev formalizam polazi od prešućene antropomorfizacije prirodnih ritmova, te je stoga nužno povijesno determiniran tvoreći svojevrсни ideologem. Usporede li se ta dva ljubavna romana na površini, na razini fabule, čini se da je Krležin zaokupljeniji ekonomskim i potrošačkim momentom oko pada Khuena Héderváryja, ozloglašenog oca sestrinske mađarsko-hrvatske unije, a Begovićev intimnim odnosima u ruralnoj Dalmatinskoj zagori, čiju višestoljetnu »fazu nedužne prostodušnosti i prirodnosti« (Begović 2004: 156) narušavaju povratnici, kojima ni »sva zapadna kultura« (*ibid.*, 53) nije uspjela zatrti »barbarske nagone svoga porijekla« (*ibid.*). No dubinski će pogled nazreti i u Begovićevoj i u Krležinoj reprezentaciji intimnih odnosa *alegoriju* ekonomskih odnosa: u intimnim odnosima ljudi stječu robni karakter. Reprezentacije ljubavi odu-

4 Melanije se sve na početku u Svetom Križu »doimalo [...] kao neka ljepljiva smolava tamnosmeđa mrlja u koju je bila zamočena sva, preko glave« (Krleža 2000: 10), baš kao i na kraju romana, u glavnom gradu: »[...] sve joj se činio tako mutno. Tako mutno« (*ibid.*, 156). Rodenoj pak ni Zoričina bolest nije uspjela osvijetliti Dušanovu sebičnost i egocentričnost.

vijek »reagiraju na svoje društvo i na trendove njegova mijenjanja« te »rješavaju probleme koji se mogu naznačiti, naime funkcionalne nužnosti društvenog sistema dovode u formu koja se može tradirati« (Luhmann 1996: 18),⁵ no taj je odnos dvosmjeran. Premda eksplicitno parodiraju naslijeđeni diskurs ljubavnih romana, »sve to parfimirano smeće« (Krleža 2000: 14), i pripovjedne protokole hrvatskog realizma »na liniji Kovačić, Gjalski, Novak« (Donat 1989: 214), *Tri kavaljera* daju novo historijsko ruho staroj ljubavnoj fikciji, ponavljajući tipične točke zapleta romanse (»tipična rinaldinijevska scena« dvoboja [Krleža 2000: 18], ženski lik koji treba spasiti, smrt nesuđenog ljubavnika itd.), no portretirajući junakinju koja se u bitnim crtama ne razlikuje od Rođene. Ni Melanija ni Rođena nisu vične introspekciji: »Ni ona [Rođena, *op. a.*] sama ne zna, šta je u njoj i zašto je to tako u njoj. To jest, ona se nije ni pitala zašto je takva, nit joj je padalo na pamet, da je drukčija neg li ostali svijet« (Begović 2004: 7). Melanija pak »nije nikada razmišljala o životnim pojavama, nikada joj nije padalo ni na kraj pameti da bi po kanalima događaja kopala da im nađe vrelo« (Krleža 2000: 102). Čak i kad su je »okolnosti silile da se opre o svoj razum i da vagne neke stvari i da prosudi svoju situaciju, da vidi kako sve to stoji«, Melanija je namjesto »porazne analize«, strahujući od »kovanja po sebi samoj«, odnosno zamjenjujući odgovore na pitanja (»Zašto ovo? Zašto ono? Kako se sve to dogodilo?«) fantaziranjem (»I bilo bi bolje da se nije onako dogodilo, nego ovako« [*ibid.*, 144]), radije pristala »pokloniti se« Pubi i »tako digla Pubu u svojim očima kao monumentalni blok« (*ibid.*). Obje su materijalno situirane, samo što to ni na koji način ne utječe na njihovu sreću, i obje napuštaju provinciju selidbom u urbanu sredinu, a da to, za razliku od njihovih devetnaestostoljetnih muških pandana, bitno ne mijenja njihovu predestiniranost za ne-

5 Desetogodišnja Rođena uči o ljubavi iz *govora* o ljubavi, »o kojoj je katkad znala Ljuba govoriti. I o kojoj je njihova djevojka Cvijeta neprestano pjevala: Da nije ljubavi / Ne bi svijeta bilo, / Ni mene ni tebe, / Moja bijela vilo!« (Begović 2004: 12–13). Instruktivna je Žižekova zamjedba da Kernbergov uopćeni *klinički* model patološkog narcisa frapantno slični na »nekačav karikirani model na kakvog nailazimo na filmu ili u književnosti« (Žižek 1986: 317). Premda prebivaju na različitim ontološkim razinama, ipak se »tradiraju« stanovite forme ponašanja kojima se »aktivno oblikuje, strukturira i te kako 'stvarni' subjektivni ustroj pojedinca« (*ibid.*).

zadovoljstvo — ni Melanijinu melankoliju,⁶ činjenicu da »nije bila sretno stvorenje« (*ibid.*, 7), ni Rođeninu navadu da za srećom poseže izvan sebe, tražeći pogledom, kako stoji na početku romana, »nešto neodređeno, nejasno, što je *moralo* od nekuda i bilo kada doći« (Begović 2004: 6, *op. a.*). Obje junakinje k tomu prati nezaliječena trauma roditeljskog napuštanja, bilo zbog fizičke smrti (Melanija),⁷ bilo zbog emocionalnog napuštanja (»[...] u mojoj porodici malo se pita za ono, što mi ženske osjećamo i volimo. Iza naše glave sudi se o našoj glavi i našem srcu. Tako će jedan dan biti i sa mnom« [*ibid.*, 124]). Dok je Melanija ogledni primjer pripadnice funkcionalno diferenciranoga društva i uživa u povlasticama što ih je izborio sentimentalizam (poput slobode u izboru partnera i posljedično veće odgovornosti za poraze u njegovu odabiru — ili nedjelovanju),⁸ ali time i otvorio bok za ismijavanje, ironiziranje i prevaru *unutar* ljubavnog diskursa i ljubavnih romana koji ga proizvode (odatle prvotni naslov *Ljudi od papira*), Rođena je nominalno i dalje uronjena u stratifikacijski (patrijarhalni, tradicionalni) sistem, no priznat joj je status individualnosti (»poznata u kući kao sanjarka«, *ibid.*, 6), što znači da je teret (ne)ostvarene sreće ipak prebačen na njezina leđa.

Iako fabula obaju romana prati kronološki slijed događaja te su sižejne povrede kod Krleže češće nego u Begovića,⁹ oba romana obilno upotrebljavaju pripovjednu tehniku slobodnoga neupravno-ga govora, koju je usavršila spisateljica ljubavnih priča Jane Austen (Schwanitz 2000). Ta tehnika naime uspijeva spojiti priču i pripovi-

6 Ime Melanija etimološki je vezano uz melankoliju: grč. *mélas* — 'crn' + *chloē* — 'žuč'; 'crna žuč' (usp. Marjanić 2018: 135).

7 Odatle Melanijine riječi upućene Pubi: »Uvijek samo redakcija, kavana, teatar! A ja uvijek sama!« (Krlježa 2000: 90); »Sama sjedim cijelu noć pa što ću?« (97); »Nemoj me ostavljati tako samu!« (100). Konačno, »u strahu pred samoćom« (96) utjecala se alkoholu.

8 Nakon sukoba Pube i Trnina Melanija odugovlači s odlukom o raskidu s Pubom: »Sve će se još izgladiti, sve će se to izmijeniti, nestati« (Krlježa 2000: 90).

9 U Krljezinu se romanu ističu analepse i prolepse, potonje upravo nametljivo (2000: 13, 30, 50, 57), kao pripovjedačev podsjetnik na pripovjednu situaciju, sa zadatkom da istrigne uljuljanog čitatelja iz potrošačke obuzetosti tekstem i podsjeti ga na nužnost estetskog odmaka. U takvoj »nametljivoj potrebi za uspoređivanjem naglaska u dispoziciji priče« očituje se, premda izrazito »monološk[a]« (Biti 1984: 70), svijest koja se štiti narcističkom »tekstualnom samosviješću« (Hutcheon 1984: 1).

jedanje u jedinstvo, izmirivši neizvjesnost ishoda ljubavnog odnosa (perspektivu lika) s izvjesnošću pripovjedačeva znanja prošlosti. Oba romana imaju dramatičan svršetak — *Dunja u kovčegu* melo-dramatičan, a *Tri kavaljera* vodviljski; pripovjedač se povlači pred čitateljem u vanjsku fokalizaciju. Takvo iščeznuće upravo *ne* »svjedoči o vjernosti određenoj viziji života« (Nemec 2000: 75). Dapače, iz činjenice da Begovićev roman pokazuje »ozbiljne nedostatke na planu motivacije, a time i psihološke logike« (*ibid.*, 81), »psihološki su prijelazi nejasni« (*ibid.*) te »nema ni psihološke analize« (*ibid.*, 82) kao ni »logičkog razvoja radnje i djelovanja karaktera« (*ibid.*), valjalo bi izvući zaključak da je riječ o drugom žanru.¹⁰ Navlas iste odrednice primjenjive su i na *Tri kavaljera*, samo što se Krležu ne diskvalificira na njihov račun (kao Begovića), a za konstrukcijsku se i/ili stilsku manjkavost ne podastiru argumenti.

I faktička psihološka i tobožnja pripovjedna neuvjerljivost lice su i naličje istog problema koji sistemu književnosti »servira« okolina s jedne te sistem kodiranja intimnosti s druge strane, naime toga da »svaka ljubav predlaže novo iskustvo istine o tome što znači biti dvoje, a ne jedno« (Badiou 2011: 42). Neodlučnost kako svrstati *Dunju u kovčegu* proizlazi iz tumačenja historijskog presjecišta na kojem se ukrštaju izvanknjiževni i unutarknjiževni odnosi povijesne istine ljubavnog odnosa — da se poslužimo Badiouovim riječima, »volimo voljeti, ali volimo i da drugi vole. Jednostavno zato što volimo istine« (*ibid.*). Begović artikulira u najnižem stupnju dijegeze (u mimezi) narcističku manipulaciju ljubavnoga koda »u vrijeme kad se život stao amerikanizirati« (Krleža 2000: 28). Primjerna »narcistička kultura«, prema Christopheru Laschu (1986), upravo je (američka) potrošačka kultura. *Dunja u kovčegu* projicira ekonomske odnose na intimne, razotkrivajući da im je oboma u osnovi narcizam, shvaćen u strogo psihoanalitičkom značenju kako ga je razložio Freud u tekstu *O narcizmu: uvod* (1986) [1914]. Freud ne govori o taštini i samoljublju mitskog Narcisa. Riječ je o regresiji na raniji stadij razvoja pri kojem pojedinac nije u stanju vezivati se uz objekte izvan sebe, nego sav libido povlači s njih na sebe. Posljedice su za ego goleme jer se on više ne može konstituirati odricanjem dijela sebe (Edipov kompleks) u ime društva (ideala ja) da bi ga nado-

10 Brlek (2010) smatra *Dunju u kovčegu* romansom.

mjestio ljubavljju drugih; naprotiv, okreće se idealnom ja koje svoju neutaživu glad za potvrdom hrani konzumacijom uvijek novih sadržaja — ljudi, odnosa, stvari, iskustava. Patološki narcis dakle nije uspješno okončao Edipov kompleks, stoga ne čudi da je on sjajan, infantilizirani potrošač, kojemu je svaki novi proizvod (ili partner u intimnom odnosu) novo obećanje mitske sreće, onoga što Freud na drugom mjestu naziva »okeanskim osećanjem« (Freud 1988: 264).

Pripovjedač je sljubljen sa svojim likovima zahvaljujući dvostrukoj unutarnjoj fokalizaciji u pripovijedanju i polifoniji (slobodni nepravni govor) te unutarnjem monologu, zadržavajući time mogućnost vrednovanja svojih likova, poglavito Dušana, »beskrajn[og] egoist[a]« (Begović 2004: 52). Iako ih pušta da se prepuste senzualnosti, da se utope u sentimentalnost, svršetak priče baca na prethodne događaje sjenu poduke: namjesto djevojke na »pendžeru« koja se »nije ni pitala zašto je takva« (*ibid.*, 7) kakva jest, posljednje stranice romana ispraćaju majku, koja »kao da je druga žena« (166), »ona je poludila... Ona je izgubila pamet...« (168). Reklo bi se da će joj zatrebati psihoterapeut. Pripovjedačev se pedagoški takt kloni eksplicitne propovjednosti i, preuzevši nevidljivo instruiranje, odbire mimezu, da bi na posljednjim stranicama romana iskoračio iz zadanoga koda (nulte) fokalizacije u vanjsku.¹¹

Budući da je ionako rastava »korektiv« (Luhmann 1996: 33) braku sklopljenu iz ljubavi, Begovićev roman nije psihološko–društveni roman o posljedicama neslobode izbora životnog partnera, niti je recept za dobar brak, nego je studija ljubavnog odnosa u kojem su oba sudionika emocionalno nezrela,¹² usprkos tomu što je ona »du-

11 Takav tip »lateralnog ispuštanja« informacija kao alteracije u dominantnom kôdu fokalizacije Genette (1992: 103) naziva paralipsom. Na izjavu: »— Ja te ljubim! — Ja te ljubim!« slijedi: »On joj punim, toplim cjelovom zatvori usta« (Begović 2004: 165), i pogotovo: »Dušan je slušao, slušao i skidao jednu po jednu mrvicu biskvita sa njezinih prsiju, preko kojih se vidjela tanka košulja samo jednom vrpcom pričvršćena o rame...« (*ibid.*, 166).

12 Ako je već kao dijete bio »živ i nemiran«, »[s]voje glav i mušičav« (*ibid.*, 152), kao netom diplomirani mladić od trideset i jedne godine nije se bitno promijenio utoliko koliko je »zajunio kao jogunasto dijete« (95) i ishitreno donosi važne odluke, prestrašen »nad svojim nepromišljenim činom« (98). Od fatalnog druženja na Gradini preko raskida četverogodišnjih zaruka pa do konačnog odbacivanja Rođene prošlo je manje od dva tjedna. Isti je i pet godina poslije, »sa punom svijesti, sa svom brutalnošću svoga temperamenta« (165), pa i usprkos

nja, što je prezimila u kovčegu i što se razmirisala« (Begović 2004: 22), a on »vješt virtuoz života« (*ibid.*, 32) i »u godinama« (164). Još preciznije, Begović izlaže dinamiku jednog pseudoodnosa, a Krleža njihovu serijalizaciju. Oba se autora vraćaju osamnaestostoljetnom modelu odgojnog romana u čijem je središtu čedni djevojački ženski lik neiskusan u ljubavnim (ne)zgodama. Nalik Richardsonovoj Clarissi, ni Rođena ni Melanija ne stječu moć zajedno s bogatstvom, ali svjedoče o duhovnom siromaštvu kulture koju utjelovljuje »čovjek–masa« (Ortega y Gasset 2003: 85): »Čovjek–masa je čovjek u čijem životu nema projekta i koji se prepušta struji. Zato ne gradi ništa, iako su njegove mogućnosti, ovlasti goleme.«

U svojoj narcističkoj zaokupljenosti samima sobom ni Dušan ni Puba Vlahović nisu sposobni za otvorenu komunikaciju s drugim koja bi dovela do intimnog odnosa. Na Dušanovu egocentričnost, nesposobnost da izađe iz samoga sebe, a sa željom da »zavлада onom dušom« (Begović 2004: 32), upućuje se na više mjesta u romanu: »Laskalo mu je, da je ova mala ženica i posljednji kucaj svoga srca za njega sačuvala« (*ibid.*, 164); »u ovom svemu bila je jedna nečuvvena draž« što je znao da će Rođena, djetetovoj bolesti i bračnim zavjetima usprkos, »doduše sa suzama u grlu i jecajima u prsima«, doći (*ibid.*). Rođenu ne doživljava kao individuu, nego kao objekt — baš kao i Puba Vlahović Melaniju i druge žene, koji »nije nikako mogao da pojmi kako je moguće da te male i glupe djevojčice ne osjećaju isto što osjeća on i kako one ne trebaju njega onako isto kao što on treba njih« (Krleža 2000: 63). Nasilna retorika upućuje da je na mjesto komunikacijske izgradnje intimnosti stupila dinamika grabežljivca i plijena — »onaj njegov drzoviti pogled kopa u njoj i pretražuje, poput provalnika, njezinu nutrinu« (Begović 2004: 32–33) — kao i niz metafora o Rođenoj kao visokokvalitetnoj robi: »dunja, što je prezimila u kovčegu« (*ibid.*, 22); »žicama bogat instrument u sto tonova i sto akorda« (32); »pohranjen sud najljepšega

tomu, »kad je znao da je dijete« (168), odlučio je iskoristiti Rodenu oglušivši se na čak šest njezinih »ne« i »zajunio kao jogunasto dijete«: »Ne govorimo o tom, Dušane. To nema smisla« (158); »O tom je suvišno govoriti« (159); »Ah, pustil! Što to koristi — otvarati stare rane« (*ibid.*); »Pusti me, Dušane. Moram da idem —« (*ibid.*); »Ne, ne. Znam ja tvoja pisma... Ne bih više imala mira. Zbogom« (*ibid.*); »Zbogom, nemoj se vraćati sa mnom — može nas tko vidjet... Al on pridrži njezinu ruku« (*ibid.*).

vina« (164). Slična metaforika utilitarnosti zahvaća Melanijin lik: »i čovjek vidi crvenu zrelu jabuku, pa zašto da ne zagriže u nju?« (Krleža 2000: 95); »i to što nije trebao da se boji infekcije, to je bilo jedino što je on o Melaniji osjećao i mislio« (*ibid.*). U prvom susretu s Višnjom Puba ju, jer »nije sposoban za pravu intersubjektivnost« (Žižek 1986: 322), idealizira (»To je Ona!« [Krleža 2000: 94]), a replike koje izmijene svjedoče o njegovoj impulzivnosti i požurivanju intimnosti: »Gospođica Višnja se začudila Vlahoviću. 'Eto, sad ju je upoznao i već joj pobožno i zahvalno ljubi ruke i istrgnuo ju je iz društva i govori joj da ga je ona spasla'« (*ibid.*, 94).¹³ U početnim pismima Dušan Rođenoj ne izjavljuje ljubav, nego ispisuje egocentrični, narcistički izljev koji parazitira na kodiranoj ljubavi: »Opijaš me neprestano ljubavlju tvojom« (Begović 2004: 94), iskorištavajući »autoreferenciju narcisoidne želje sugovornika« (usp. Felman 1994: 26), prokušano oružje Don Juana: »zavodnik pridržava ženama narcisoidno idealizirajuće zrcalo njihove vlastite želje za samima sobom« (*ibid.*). No ni sa zaručnicom Kristinom ne postoji mogućnost odnosa, i taj je pseudoodnos o(ne)mogućen njegovim samoljubljem (Begović 2004: 38): »Pjeva kao slavuj... da pođe na teatar postala bi i slavna i bogata i sretna. Al eto ne će. Mene radi. Jer me voli. Ona će rađe sa mnom.« Vrhunac narcizma jest »njegov princip«, koji izlaže Kristini: »Ako me voliš, mora ti drago biti, da me i druge vole!« (*ibid.*, 52). Dušan pokazuje da se narcisom i rađa (»to mu je ležalo u krvi«, *ibid.*) — i postaje, uz majku koja se ni sama nikad nije ostvarila kao istinski subjekt. Naime, njegova je majka za nj »imala uvijek u pripremi opravdanja« (*ibid.*, 36), a odgojna je »ruka bila laka« (152). Njoj je »najslađe biti žrtva. Nju ne grize savjest, nju ne boli ništa, nju ne davi čemer. Ona je sretna« (37), pa čak i kad treba popraviti poispadale prednje zube, ona to ne čini udovoljavajući iracionalnoj ljubomori svojeg muža, kao što se i Kristina odriče pjevačke karijere za Dušana. Da bude »sretna«, dostajalo je što se »naslonila o sinovljevu ruku i koracala uza nj sigurno i ponosno. Kao da je dvadeset godina mlađa. I više nije tražila od života« (54). Tu prededipsku dijadnu sljubljenost nepogrešivo ističe fonetska podudarnost njihovih imena (Dušana — Dušan).

13 Na isti osjećaj varljive intimnosti neutemeljen na dubinskoj interpenetraciji upozorava Rođena Dušana: »Al ti ne znaš, što je u meni« (Begović 2004: 124).

Dušan u Rođenoj traži i nalazi majku: »Samo je tvoje srce za nama išlo — kao najvjerniji pratilac« (153), a upravo mu je najviše laskalo što »nijedan obzir, ni jedna dužnost, ni jedan drugi osjećaj, pa ni onaj najjači, materinski, nije mogao da spriječi, da učini ono, što je on od nje zatražio« (164), ukratko, da mu bude »najvjerniji pratilac« kojem se obraća, znakovito, »dušo« (159), nadimkom gospođe Duš(an)e. Nije dakle sasvim pitanje sudbine što je Dušan potražio Rođenu na ulici baš na povratku s majčina sprovoda — ona je otpočetak ispunjavala njezinu ulogu. No majku je našao i u Kristini. Ona je preuzela na se integrativnu funkciju nakon što je to propustila učiniti Dušanova majka pa je i njegova »savjest, [...] hrptenica, [...] volja« — jer on nema »ni jednog ni drugog ni trećeg« i »sav [je] napravljen od nemira, od utisaka, od štimunga, i sve je to u [njemu] nepovezano i raštrkano« (*ibid.*, 119). Nije se »Ja uopće oblikovalo do stupnja na kojem bi mogao obavljati svoju integrativnu funkciju« (Žižek 1986: 318). Kristinu dakle, kao i njegovu majku, pokreće nesebična, patološka snaga ljubavi prema ljubavniku–sinu Dušanu,¹⁴ i podređuje joj vlastitu dobrobit: »[...] ja radim protiv sebe — jer što će mi čovjek, koji je kao ti? Al ja te volim i to je jedino što pokreće svaku moju misao i svaki moj korak« (Begović 2004: 119). Pratiti Dušana ukorak »sigurno i ponosno« zahtijeva odreći se vlastita ritma hoda.

Ali patološkom narcisu to nije dovoljno: »Dušan je znao do krvi mučiti ženske duše svojim rafiniranim raspoloženjima. Obično ih je prije zaljubio, a onda je tražio od njih žrtve, odricanja, samoprijegor. Tražio najokrutnije dokaze za njihovu ljubav« (*ibid.*, 52), jer ljubav doživljava posesivno, kao resurs koji se posjeduje¹⁵ ili gubi,¹⁶ što savršeno naliježe na Rođeninu nezrelu ideju o ljubavi kao ograničenom ili potrošnom resursu izvan pravila recipročnosti. Uostalom, ista je patologija odnosa uredila bračni život Radišića, »ona u vječnom trudu i poslu, a on u sladokusnim užicima, kartanju i be-

14 Narcistički se subjekt nalazi u »pred–edipskoj situaciji« (Žižek 1986: 318); na jednoj je njezinoj strani »svemoguća, zaštitnička, brižna majka [...], na drugoj strani agresivna, nesavladiva okolina« (*ibid.*).

15 »Opijaš me neprestano ljubavlju tvojom« (Begović 2004: 94); »a znao si, da sve što je u meni pripada drugome« (*ibid.*, 170).

16 »Laskalo mu je, da je ova mala ženica i posljednji kucaj svoga srca za njega sačuvala.« (Begović 2004: 164)

zrazložnom ljubomoru« (18). Kao patološki narcisi, ni Puba ni Dušan ne iskazuju empatiju, dapače, karakterizira ih »gotovo potpuna nemogućnost empatije« (Žižek 1986: 315). Teško joj je pronaći bolji primjer od prizora u kojem Dušan odvlači Rođenu od teško bolesna djeteta ili dok »krvnik« Puba pokazuje za Melaniju i Trnina »nevjerojatno golemu količinu tvrde okrutnosti pred kojom se sve gubi i nestaje, svaki apel i svaki osjećaj. Ledena grozna okrutnost« (Krlježa 2000: 88).

Samo je naizgled, dakle, riječ o recipročnom odnosu; premda ga čine neovisni i ravnopravni pojedinci slobodne volje, partneri se u tim ljubavnim odnosima promašuju. I dok je Dušan »raskinuo [...] mnogo žensko srce i zaludio mnogu žensku glavu« (Begović 2004: 19), Rođenoj će on ostati »prva, jedina i zadnja ljubav« (*ibid.*, 88), oduvijek je »najprije njegova« (166). Ona vjeruje u poredak, hijerarhiju, a on samo u gomilanje; »njegov specijalitet« bio je uvjeriti se da ga neka žena »voli bez hatora« (52), baš poput Don Juana koji ne vjeruje u poredak, »hijerarhijski odnos« (Felman 1994: 31), niti vjeruje, kao ni Puba ili gospođa Dušana, u obvezivanje: »Ja sam slobodan i svoj čovjek, a ti si drugi takav čovjek« (Krlježa 2000: 99); »Ti nju ne izdaješ — jer joj nisi ništa obećao« (Begović 2004: 112). Gospođa Duša je fascinirana Dušanovim uspjehom kod žena ne mogući ga objasniti, no on počiva na starom prokušanom receptu Don Juana: stavljanja »blještave maske« (Žižek 1986: 315) kojom nastoji »očarati, zavesti, blješti svojom govornjivošću i zanesenošću« (*ibid.*, 315–316), kao kad je Rođenoj pripovijedao »o svojim studijama, o putovanjima, i ljepotama Venecije i Firence, otkle se je upravo bio povratio« (Begović 2004: 12). Sve Dušanove postupke može objasniti njegova »donžuanska narav« (Begović 2004: 32), a i Puba Vlahović, »arogantni šmrkavac«, zanimljivo, biva prozvan »Don Juanom« (Krlježa 2000: 83). Dušanov odnos s Rođenom zbog posvađanih obitelji nalikovao je *Romeu i Juliji*. Tajno dopisivanje evocira Heloisu i Abbelarda, a nepredviđeno zaljubljivanje konta Valmonta iz *Opasnih veza*. Međutim, Begović ih je preradio, prikazao »na nov način, s novom tehnikom i u novu osvjetljenju« (Barac 2015: 63), i to »u vezi s duhom vremena i prema naklonostima publike« (*ibid.*, 63). Tako je u sve te literarne reminiscencije pripovjedač upleo gene, a Dušanove postupke objasnio povratkom potisnutog, kao da je sa-

žeo temeljnu tezu o povratku potisnutog barbarstva iz Freudova eseja *Nelagoda u kulturi*:

to mu je ležalo u krvi. Porodica Radišića doselila se u Dalmaciju iz Bosne i predi Dušanovi bili su Turci. Stari Marko je imao sve alire kakvoga bega — pa nije čudo, što je katkad i njegov sin bio pravi orijentalac. Doduše ovaj savršeno odgojeni mladić, u kome se je prekalila sva zapadna kultura, istančao je svoje porive i ublažio barbarske nagone svoja porijekla. Ali oni su ipak bili tu. (Begović 2004: 52–53)

S druge strane, i Rođena je, kao što joj nadimak kaže, a poslije Dušan izgovori naglas, genetski predodređena za ljubav, a uz to je »nositeljica onoga, što je on kod stotine žena, koje je volio i obljudio, tražio, a kod nikoje nije našao« (*ibid.*, 7). Prema pak sociološkoj analizi, Rođena je takva kakva jest jer se žene na selu i inače »malo [...] pita za ono, što mi ženske osjećamo i volimo« (124), a Dušan je »proživio [...] godine i godine u velikom svijetu i raskinuo je mnogo žensko srce i zaludio mnogu žensku glavu« (19). Ipak, sve to ne objašnjava da mnogi »i ljepši i okatiji« (*ibid.*) ne uspijevaju, a da on osvaja tako različite žene, »nedužne djevojke kô i rafinirane demimondene, otmene dame kao i jednostavne kontoristice, idealne licejke kao i blazirane glumice« (20). Dakle, »sve je način« (*ibid.*), »[t]o je nekako tako kao u očima, u glasu, u posmijehu. Kad pogledaš — vidiš im u srce — kad govoriš, odjekiva im u srcu — kad se nasmiješ, pogađaš ih u srce...« (*ibid.*). Takav nevjerojatan nesrazmjer osvajanja jednog zavodnika srca raznih žena zatekli smo već jednom u *Don Juanu*: Shoshana Felman ga je tumačila umješnošću »načina« Don Juana da kod dama proizvede »refleksivnu, zrcalnu iluziju« (1994: 26), zrcaleći im govorom same sebe.¹⁷ Zavodnikove

17 Dušan manipulira Rođeninim narcizmom, koji se ogleda u »zaljubljenosti« u ljubav: »Rođena — ti si zaista rođena za ljubav!« (Begović 2004: 84). U pismima koja joj šalje »iz četvrte školje u drugom redu« nema nigdje obećanja u strogom smislu, ali se uspješno stvara dojam da *njegovi osjećaji* jamče ono što mu »mrtvo pero« (*ibid.*, 109) ne može: »Ljubav ne pita za sitne borbe oko nas. Ona ne poznaje nikakvog drugog zakona osim svoga: ona voli ili — umire« (79); »Cjelivam ti ruke i oči i usta i srce i koljena i tebe svu« (102); »Ta ti vidiš, kako mi duša strada za tobom« (104); »Ispit ću ti dušu... [...] pa će onda pijanica saći na drum i lupati i razbijati oko sebe i zapjevati ludu pjesmu od veselja!« (108); »Sad bi trebala, da si kraj mene, pa da vidiš, što bih od tebe učinio!« (109). Uopće, Dušanova pisma nikad ne otklone Rođenine sumnje, poput: »Jer naša je [ljubav, *op. a.*] sretna — je li, dragi?« (103). Upravo iza tog eksplicitnog pitanja Dušanovo pi-

»načine« valja dakle udvostručiti, pokazati ih ili oponašati da bi ih se lakše prozrelo, a budući da mu je najjače oružje jezik, Begović ga i Krleža upravo jezikom razoružavaju. Ako ga prvi nastoji što vjerodostojnije oponašati, drugi ga odražava izobličena i karikirana kao u cirkuskim zrcalima — ona reflektiraju nelaskavu intersubjektivnu istinu usred mjesta himbe i zabave za koje smo dobrovoljno platili ulaznicu.

LITERATURA

- Badiou, Alain. 2011. *Pohvala ljubavi*, prev. Martina Kramer. Zagreb: Meandarmedia.
- Barac, Antun. 2015. *Bijeg od knjige*. Zagreb: Litteris.
- Barthes, Roland. 2007. *Fragmenti ljubavnog diskursa*, prev. Bosiljka Brlečić. Zagreb: Pelago.
- Begović, Milan. 2004. *Dunja u kovčegu*. Zagreb: Večernji list.
- Biti, Vladimir. 1984. »Krlleža i evropski roman«, *Književna smotra* 16, 54–55: 63–82.
- Brlek, Tomislav. 2010. »Dunja u kovčegu«, *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 1, ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Donat, Branimir. 1989. *Razgolićenje književne zbilje*. Zagreb: Naprijed.
- Felman, Shoshana. 1994. *Skandal tijela u govoru*, prev. Gordana V. Popović. Zagreb: Naklada MD.
- Freud, Sigmund. 1986. »Prilog uvodu u narcizam«, u: *Budućnost jedne iluzije i drugi spisi*, prir. Gvozden Flego, prev. Boris Buden. Zagreb: Naprijed, 41–70.

smo je kratko, optuživački intonirano i sadrži emocionalnu ucjenu: »Čuo sam, da si sinoć bila kod Mare. Zašto nisi ostala kod kuće i došla dolje, gdje te čeka jedan slijepi luđak?« (*ibid.*), potpuno previđajući Rođenin apel iz prethodnog pisma: »A ti, siromak, čekaš na me i tuguješ i žališ se, i kriviš mene, nedužnu izmrcvarenu mučenicu. Nemoj me koriti, jedini moj! Sažaljuj me rađe, slatki moj« (*ibid.*). Za Dušana je uopće jezik »polje uživanja, a ne spoznaje« (Felman 1994: 23). Tomu u prilog govore i Dušanove misli posredovane slobodnim neupravnim govorom: »Samo prva pisma su zanimiva i imaju svoj 'raison d'être'. Dok su još osvajačko sredstvo. Dok nije izvojštena pobjeda. Al kad je tvrđava osvojena — onda u arsenal« (Begović 2004: 71). Isti učinak na Rođenu imalo je njegovo ljubavno šaputanje dok plešu valcer *Na lijepom plavom Dunavu*: »A on je govorio... govorio... govorio... Sve žarče, sve strastvenije, sve okrutnije — Sipao joj je u dušu čitavo bogatstvo svoga ljubavnoga riječnika« (*ibid.*, 57).

- Freud [Sigmund] 1988 = Frojd, Sigmund. 1988. »Nelagodnost u kulturi«, u: *Iz kulture i umetnosti*, prev. Đorđe Bogičević. Beograd: Matica srpska.
- Frye, Northrop. 1979. *Anatomija kritike*, prev. Giga Gračan. Zagreb: Naprijed.
- Genette, Gérard. 1992. »Tipovi fokalizacije i njihova postojanost«, u: *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, prev. Dubravka Celebrić. Zagreb: Globus, 96–115.
- Grdešić, Maša. 2007. »Popularna književnost i shopping: predodžbe ženskih žanrova u *Gospodi Bovary* i *Tri kavaljera frajle Melanije*«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti — zbornik radova IX: Hrvatska književnost XX. stoljeća u prijevodima: emisija i recepcija*, ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić–Bužančić. Split: Književni krug, 247–280.
- Hutcheon, Linda. 1984. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London–New York: Methuen Publishing.
- Huzjak, Maša. 2018. »(Ne)Sputane: tumačenje Krležinih romanesknih ženskih likova kroz prizmu suvremene popularne kulture«, *Književna smotra* 50, 187 (1): 145–152.
- Jameson, Fredric. 2006. *The Political Unconscious*. London: Routledge.
- Kapetanić, Davor. 1995. »Stari i novi Krleža«, *Radovi Leksikografskoga zavoda »Miroslav Krleža«* 4: 37–77.
- Krleža, Miroslav. 2000. *Tri kavaljera frajle Melanije*. Zagreb: Naklada Ljevak; MH; HAZU.
- Lasch, Christopher. 1986. *Narcistička kultura*, prev. Višnja Špiljak. Zagreb: Naprijed.
- Luhmann, Niklas. 1996. *Ljubav kao pasija*, prev. Darija Domić. Zagreb: Naklada MD.
- Marjanić, Suzana. 2018. »Ontološki strukturalizam Stanka Lasića o Krležinim romanesknim *animama* ili od *onog* političkog prema *Vječnom ženskom*«, *Književna smotra* 50, 187 (1): 133–152.
- Nemec, Krešimir. 2000. *Mogućnosti tumačenja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Ortega y Gasset, José. 2003. *Pobuna masa*, prev. Duška Gerić Koren. Zagreb: Golden marketing.
- Schwanitz, Dietrich. 2000. *Teorija sistema i književnost*, prev. Sead Muhamedagić. Zagreb: Naklada MD.
- Tomljenović, Ana. 2010. »Trik trokuta u Begovićevoj drami *Bez trećega*«, *Dani Hvarskog kazališta* 37, 1: 187–199.
- Žižek, Slavoj. 1986. »'Patološki narcis' kao društveno nužni oblik subjektivnosti«, u: Lasch 1986: 309–336.

Inventory of the love arsenal: Begović and Krleža

Summary

In this paper, first novels by Milan Begović and Miroslav Krleža are comparatively analyzed in terms of how love discourse is being articulated in them, with a special emphasis on how this discourse is being instrumentalized for exploitation — to the detriment of the female protagonists — at the hands of the male protagonists, pathological narcissists of the Don Juan tradition. While Begović's mimetic narrative model of the love story is an allegory of consumer's attitude towards a product, Krleža's metafictional model has a more didactic undertone, manifested in two ways: first, by educating the reader in exploitative structure of romance stories, placating the reader into passivity and non-thinking, grooming him/her thus into a perfect consumer; second, by transforming a series of failed relationships into a didactic means within the tradition of Bildungsroman.

Keywords: narcissism, allegory, Begović, Krleža, Don Juan

Ljubav prema prostitutki: modifikacija ili dekonstrukcija romantične ljubavi

BOJANA STOJANOVIĆ PANTOVIĆ

(Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu)

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 30. 1. 2019.

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789531758642.13>

Sažetak

U okviru dijahronih modifikacija i izmenjenih uslova »opšte strukture« romantične ljubavi (Luhmann 1982), reprezentacija ljubavi prema prostitutki jedan je od ključnih toposa evropskih avangardnih pokreta, posebno u nemačko–austrijskom ekspresionizmu i francuskom nadrealizmu, što potiče od naturalizma i dekadencije. Nemačke feministkinje (Franziska zu Reventlow, Emmy Hemmings), kao i ekspresionistički muški pisci i umetnici percipiraju »javnu« ženu kao seksualni pasivni objekt koji je predmet robne razmene zahvaljujući fenomenu »urbanizacije tela«. Ona se odnosi na ljubav kao robu u procesu novih buržoaskih ekonomsko–tržišnih odnosa. U tom smislu srpski i hrvatski pisci pomenutog perioda (Crnjanski, Krakov, Krleža, Kamov) oblikuju stereotipnu dihotomiju žene kao bludnice i svetece, koja se analizira na primerima kratke proze i romana pomenutih autora. U smislu kodiranja rodni identiteta, takva ljubav ukazuje na hegemoni i slabi, alternativni maskulinitet, koji teži romantičnoj idealnoj ljubavi, ali je najčešće nalaze u prostitutki.

Ključne reči: ekspresionizam, mizoginija, prostitutka, urbanizacija tela, rodno kodiranje, maskulinitet, Crnjanski, Krakov, Krleža, Kamov

1.

U sklopu pitanja o dijahronijskim transformacijama i promenjenim uslovima »opšte strukture« romantične ljubavi (Luhmann 1982), reprezentacija ljubavi prema prostitutki predstavlja jedan od ključnih toposa evropskih avangardnih pokreta, posebno nemač-

ko–austrijskog ekspresionizma i francuskog nadrealizma. Figura »javne, posrnule« žene recipira se i kod ondašnjih feministkinja i književnica (Franziska zu Reventlow, Emmy Hemmings), ali i kod muških predstavnika ekspresionizma kao seksualni, pasivni objekt koji simbolizuje svojevrsnu »urbanizaciju tela« (Schönfeld 1997: 2010). To ujedno referira na seksualnu uslugu, svojevrsnu razmenu tela, afekata i novca u procesu novouspostavljenih buržoaskih ekonomsko–tržišnih odnosa, koji su svojstveni za metropolu i velegrad, odnosno urbanitet. U tom smislu može se razumeti i metaforički termin *traffic of gender* (rodni saobraćaj) koji je upotrebio Andreas Kramer, imajući upravo u vidu saobraćaj i cirkulaciju kao dominantnu odliku urbaniteta i megalopolisa (2010: 45). Avangardisti, a pre svega futuristi i ekspresionisti imali su specifičan odnos prema industrijalizaciji i ubrzanom tehnološkom i mašinskom razvoju svojih društava, posebno u predvečerje Velikog rata. Futuristi su, kao u početku i ekspresionisti, slavili »mašinizaciju« čitavog društva u smislu njegove ubrzane, dinamične promene, pretežno kroz simbole automobila, vozova ili aviona. Oni su takođe bili i pobornici »rata kao čišćenja ljudske vrste«, što je Marinettija i italijanske futuriste odvelo u pravcu fašizma, dok su ekspresionisti, posle kratkotrajne opijenosti mogućnošću da se zapadnoevropska civilizacija izmeni učešćem u ratnim borbama, postali ogorčeni protivnici rata i njegovi najveći kritičari (Stojanović Pantović 2003: 47–52).

U prenesenom smislu, nosioci saobraćaja (*Verkehr, traffic*), a posebno žene, funkcionišu i kao instance borbe za slobodnu jedinku, pobunu protiv autoriteta (društva, nacije, religije, politike, porodice, polova, institucija), odnosno patrijarhalnog društvenog poretka. Tu su i ženski i muški pol/rod unapred kodirani prema istom takvom sistemu vrednosti, i uglavnom smatrani nepromenljivim. Evropske književnosti avangarde, kao i južnoslovenske književnosti između 1910. i 1930. godine, donose drugačiji način reprezentacije tradicionalno shvaćenih rodnih uloga. Ovaj proces započinje još od razdoblja moderne, negde posle 1890. godine, kada se u kulturno-istorijskom smislu transformiše pitanje rodnog identiteta kao posledica moderno shvaćenog individualizma i subjektivnosti. U književnosti ekspresionističkog pokreta osobito dolazi do problematizacije rodnih pozicija. To se očitava kroz novo simboličko značenje

transgresije rodni uloga i često kontradiktorne karakterizacije rodni identiteta, što se postiže putem antiesencijalističkih modusa izražavanja seksualne ekspresije u polju tehnologije i socijalne (muške) moći (Krause 2010: 6–25). Najizrazitiji avangardni umetnički i književni pokreti, ekspresionizam i nadrealizam, upućuju na drugačije shvaćene rodne uloge, pogotovo kada su u pitanju reprezentacije žene. Za nemački ekspresionizam, ali i za južnoslovenske varijante tog pokreta, pre svega hrvatski, slovenački i srpski, uprkos deklarativnoj podršci različitih protagonista feminističkom angažmanu, upadljiv je njegov mizogini karakter, strah od žene/ženstvenosti i permanentna borba za mentalnu prevlast između dva pola (Wright 1987: 582–588; Stojanović Pantović 2016: 29–30). Kod srpskih i hrvatskih pisaca pomenutog perioda uočava se svojevrsna stereotipna dihotomija žene na bludnicu i sveticu, odnosno majku, što ćemo, između ostalih, pokazati na primerima međuratne proze Miloša Crnjanskog i Stanislava Krakova u srpskoj književnosti, odnosno Miroslava Krleže i Janka Polića Kamova u hrvatskoj literaturi.

U pogledu rodni identiteta, ovakva ljubav prvenstveno ukazuje na slabi ili alternativni maskulinitet koji čezne za romantičnom idealnom ljubavlju, ali je najčešće nalazi baš u prostitutki kao jednoj od figura, koja još od Baudelairea, Rimbauda i Flauberta nudi drugačiji koncept reprezentacije ženstvenog i ženskog tela, a samim tim i drugačije shvaćenih rodni uloga (Stojanović Pantović 2018: 752). Romantični ljubavni kod podrazumeva apsolutno stapanje dva bića koja platonistički čeznu za svojom drugom idealnom polovinom suprotnoga pola i najčešće je, ukoliko se ne ispu- ni, nalaze u onostranosti, u toposu mrtve, idealne drage ili dragog, posebno kada je reč o evropskim i srpskim romantičarima. Još dva aspekta u ovom periodu povezuju romantičnu ljubav prema ženi, što je vidljivo npr. kod hrvatskih i slovenačkih romantičara: to su apsolutizacija nacionalnog i kulturnoistorijskog osećanja i posebno svest o autonomnosti i apsolutizaciji pesničkog čina. Svi ovi aspekti dezintegrišu se već s modernom, upućujući na tragički rascep unutar muške i ženske individue u takvom ljubavnom odnosu. Drugim rečima, na mesto često nedostupne drage dolazi uvek dostupna »javna žena« ili bludnica, koja po načelima tržišne logike i novčane usluge može biti svačija, svakakva, pa samim tim i idealna. Ona,

međutim, u svesti avangardnih umetnika i junaka obeleženih slabim, alternativnim maskulinitetom, najčešće postaje svojevrsna mitska urbana figura koja poput njih oličava antigradaški protest protiv kapitalističkog društva i njegovih represivnih institucija (bolnica, ludnica, sud, zatvor, javna kuća). Oni se sa njom najčešće solidarišu, saosećaju i identifikuju u socijalno–psihološkom smislu.

U pomenutom periodu možda najveći uticaj na promenu rodni uloga i razumevanje ženske psihe i seksualnosti, kao i otpora idejama Otta Weininger i Sigmunda Freuda, odigrala je Lou Andreas–Salomé (1861–1937), slavna i viđena spisateljica, teoretičarka i psihoanalitičarka, jedna od prvih učenica S. Freuda. Ona je svojim romanima o nesrećnom detinjstvu pisanim iz autentičnog ženskog ugla još krajem XIX veka nagovestila docnija interesovanja autorki koje se pojavljuju u vreme književne moderne, a kasnije i ekspresionizma. Autorka je u mnogome prihvatila Freudov ženski biologizam, po kom je žena nosilac pasivnog, a muškarac aktivnog principa. Neki od njegovih stručnih termina poput *die Nacht– und Schattenseiten*, *das Dunkle* ili *das Unerklärliche*, uključuju se i u žensku i u mušku iracionalnu stranu egzistencije (Vollmer 1993: 14–15). Franziska zu Reventlow i Emmy Hennings zajedno sa Lou Salomé smatraju da žena poput muškarca ne može istovremeno da radi, ima porodicu i uz to još i svoju privatnost. Ona odbacuje striktnu podele na muško i žensko, uzbuđuje je promena uloga koju žena može sebi da priušti (spisateljka, prevoditeljka, slikarski model, prostitutka). Zalaže se za potpunu i slobodnu erotiku, kojim se »telo rodnog bića oslobađa«, i koje »nas iznova vraća društvu hetera«. Bipolarno viđenje žene zastupa i F. zu Reventlow, koja u svom delu iz 1899. godine *Viragines oder Hetären* zagovara ideju da žena može biti ili bludnica ili majka. Suštinski gledano, ovakva dihotomija jeste i u temelju (muškog) ekspresionističkog pogleda na svet, jer se na ženu gleda kao na bludnicu ili sveticu, kao na dete ili na *femme fatale*, koja podriva i destabilizuje integritet muškarca (Wright 2005: 287–289). Takva promena ženskih rodni uloga ujedno upućuje i na veliku krizu maskuliniteta, pa samim tim dolazi i do zamene rodni uloga (Krause 2010). Antipatrijarhalna koncepcija naprednog Otta Grossa, koji kao slobodoumni psihijatar i boem nije nailazio na razumevanje lekarskih krugova u tadašnjoj

nemačkoj sredini, razliku među polovima sagledava prvenstveno u socijalnim strukturama patrijarhalnog društva, a ne u biološkim činjenicama (Kanz 2001: 140).

Inače je tematizacija erotskog i seksualnog iskustva karakteristična za ekspresionizam, pogotovo za prozu, što čini posebno područje ekspresionističkog pogleda na svet (Dierick 1987: 209–238). To je možda najefikasniji postupak, nasleđen od naturalista, koji služi izobličavanju i kritici hipokrizije građanskog društva. Glorifikacija seksualne žudnje kod ekspresionista označava svojevrsni »trijumf nad smrću«, a nikako harmonično stapanje dva bića. Seksualni čin stoga označava i granice samoga postojanja, a teskobno osećanje koje se pri tome javlja kod brojnih junaka nemačkih ekspresionističkih prozaista, kao i južnoslovenskih, ukazuje na to kako se erotika doživljava kao izvor frustracije, straha od gubitka vlastitog identiteta, što je očito u prozama Franza Junga, Carla Einsteina, Alfreda Lichtensteina, Ernsta Weissa, Gustava Sacka, Alfreda Döblina, u kojima se pripoveda o ljubavi sa prostitutkom.

Kult prostitutke takođe pripada anatomiji prethodne epohe moderne. Još od Baudelaireove zbirke *Cveće zla*, simbolisti i dekadenti slave prostitutku kao simbol neograničene lepote i slobode, koju uzdižu nad moralom. Ekspresionisti, kako je već istaknuto, osećaju neku vrstu samilosti sa ovim marginalizovanim ženama s kojima ih povezuje zajedničko osećanje otuđenosti i društvene neadaptiranosti (npr. u prozi Carla Sternheima). Bludnica se stoga doživljava kao nesputana, promiskuitetna ljudska energija, čiji je uzor dramska junakinja Lulu Franka Wedekinda (Bovenschen 1979: 43–60). Ona je ujedno satansko, zlokobno biće i podatna, ali pokorna pokajnica koja je u potpunosti podređena muškarcu i njegovom egu, baš na tragu arhetipa Marije Magdalene i njenog oblikovanja u književnim tekstovima.

U kratkoj priči Gustava Sacka *Der Rubin* prikazan je ambivalentan odnos muškarca prema ženi prostitutki: s jedne strane romantičan i sakralizovan, a s druge brutalan i isključivo telesan. Prostitucija i promiskuitet simbolički se izjednačavaju s devičanstvom, što je slučaj s Döblinovom pričom *Der Dritte*. U kratkim prozama Franza Junga seksualni odnos ima odlike košmara, a kod Ernsta Weissa eros podstiče borbu između dva pola i simbolizuje njihovo

uzajamno traženje. Junak Gottfrieda Benna u zbirci *Gehirne* ženu doživljava na fiziološki i krajnje racionalan način, kao skup organa koji će jednoga dana prestati da funkcionišu i zato ga ostavljaju hladnim i ravnodušnim (Stojanović Pantović 2003: 67–89). S druge strane, doktor Rönne čezne za takvom ljubavlju koja će ispuniti prazninu njegovog življenja, daleko od gradske vreve, na jugu gde ga već i samo predeli erotski uzbuđuju, slično sumatraizmu Miloša Crnjanskog:

Imala je mladež boje kupina, od vrata preko jednog ramena do struka i u očima cvetnog pogleda beskraju čistotu, a oko kapaka anemonu, mirnu i srećnu na svetlosti. (Benn, prema Martini 1970: 199, prev. B. S. P).

Reprezentacija stalne borbe između muškog i ženskog pola razvija se kod ekspresionista u duhu psihoanalitičkog i arhetipskog tumačenja Carla Gustava Junga kao večiti konflikt u borbi za mentalnom prevlašću, čak i kada je u pitanju ljubav prema prostitutki. Preobražaj muškog principa u ženski i obratno pojavljuje se i kod Kafke u pismima Mileni Jesenskoj, a Oskar Kokoschka u svojoj lirskoj prozi sanja o večnom spajanju sa »Mesečevom ženom«. Čak i u romanu Virginije Woolf *Orlando* (1928), srednjovekovni vitez Orlando putujući kroz prostor i vreme neprestano menja pol, što oličava mitsku figuru Hermafrodita, to idealno dvopolno biće. Njegovo cepanje u modernizmu prouzrokovaće, kako je uočeno, bolnu podelu na mušku i žensku polovinu koje pojedinačno figuriraju kao nosioci individualnih, često zaraćenih osobina, u stalnom pokušaju da se međusobno približe, odnosno češće — udalje.

2.

Društveno konstruisan identitet muškarca ili maskulinitet je specifičan kulturološki i teorijski problem čija je artikulacija novijeg datuma i takođe pripada polju studija kulture, odnosno rodnih studija, ali sadrži i izvesne specifičnosti (Stevanović 2015: 136). Ovaj kompleksan fenomen često ujedinjuje karakteristike poput muške agresivnosti, konkurencije, borbe, snage, kontrole, herojstva u svom patrijarhalnom obliku, kao i visok stvaralački potencijal nesvoj-

stven ženi. Istraživanja su pokazala da uvek, sinhrono, u jednom vremenu i društvu, postoje različiti maskuliniteti u nekoj kulturi, od kojih je jedan obično dominantan, hegemoni ili normativni, dok su drugi alternativni i subordinirani, pa je u tom smislu preciznije govoriti o maskulinitetima, koji se međusobno ukrštaju, čak i poništavaju (Connell 1995: 82; Radulović 2009: 71; Banović 2011: 174). Kada je reč o pomenutoj krizi maskuliniteta, za rodno kodiranje junaka romana Miloša Crnjanskog *Dnevnik o Čarnojeviću* (1921) i Miroslava Krleže *Povratak Filipa Latinovicza* (1932),¹ kao i za kratke proze Crnjanskog, Kamova ili Krakova u većoj meri je karakterističan tip junaka nemoći, slabi, odnosno ranjeni ili potisnuti maskulinitet, mada se pojavljuje i onaj hegemoni (Rosić 2012: 49–67). Ono što je posebno zanimljivo jeste da nijedan muškarac ne može tokom celog svog života ispunjavati uslove hegemonog maskuliniteta, jer je istovremeni osećaj moći ali i nemoći veoma čest u različitim životnim situacijama, pa stoga govorimo o fluidnom identitetu. On je konstitutivan osobito za Petra Rajića, glavnog junaka i naratora u prvom licu *Dnevnika o Čarnojeviću* (Stojanović Pantović 2011: 156–167), ali i za Filipa Latinovicza i njegov potisnuti umetničko-slikarski identitet.

Kako ističe Pierre Bourdieu: »Muškost je, kao što se to vidi, veoma relativan pojam, konstruisan prema muškarcima i za muškarce, a protiv ženstvenosti, u jednoj vrsti straha od ženskog a najprije od samog sebe« (Burdje 2001: 75). Maskulinitet stoga kao društveni i kulturološki konstrukt stvara određene promene u rodnim odnosima. Patrijarhat, koji se reflektuje kroz institucionalizaciju muške moći nad ženama u svim sferama života, ima zadatak da oblikuje zrelog i stabilnog muškarca. Takav »snažan i moćan« muškarac parira »slaboj i nemoćnoj« ženi, kakva je prostitutka u delima avangardnih pisaca, koja na taj način dodatno naglašava rodnu pripadnost u procesu njegovog sticanja moći (Šmale 2011: 89). Međutim, maskuliniteti se menjaju pod uticajem edukativnih intervencija s

1 Iako ovaj roman Krleža objavljuje u vreme prestanka avangardnih pokreta u južnoslovenskim književnostima, dakle posle 1930. godine, može se govoriti o ključnom ekspresionističko-avangardnom nasleđu koje utiče na oblikovanje njegovih junaka i junakinja. Sličnu koncepciju likova hrvatski pisac je već ostvario u svojim ekspresionističkim dramskim jednočinkama *Legende* (1914–1919), kao i u zbirci pripovedaka *Hrvatski Bog Mars* (1922) iz istog tog perioda.

kojima se započinje u ranom životnom dobu, a paralelno se preokreću i rodne uloge. I žene mogu zadobiti neverovatnu moć, što antropološki potiče iz kolektivnog nesvesnog i različitih indoevropskih mitologija, kao što je slučaj sa Crnjanskom kraljicom Jelisavetom iz ekspresionističke kratke proze *Legenda*, Rajićevom ženom Macom iz *Dnevnika o Čarnojeviću*, Krležinom barunicom Castelli, odnosno Bobočkom. Književnoistorijski i kulturološki posmatrano, i muški i ženski identiteti su se menjali i modifikovali. Posebno je za pojedine međuratne pisce iskustvo rata srušilo tzv. mit o muževnosti, istovremeno jačajući njegovu dominaciju, ali je i poništavajući. Često se pod maskom hegemonog, čak agresivnog maskuliniteta krije onaj stvarni, potisnuti slabi, alternativni maskulinitet koji ne odgovara propisanoj rodnoj ulozi u društvu. Pod određenom rodnom ulogom podrazumevamo standarde i očekivanja koje pojedinac treba da ispuni u okviru rodnog režima određene društvene zajednice (Stevanović 2018: 858). Takav rodni režim »posrnulu ženu«, odnosno prostitutku, najčešće povezuje sa patrijarhalno shvaćenom normativnom ulogom muškarca, ali se kod avangardista, osobito ekspresionista, naporedo razvija taj slabi, antiherojski i antiromantičarski maskulinitet.

To je upravo slučaj sa Crnjanskim, kako u romanu *Dnevnik o Čarnojeviću*, tako i u dramskoj jednočinki *Maska* (1918), pesničkoj zbirci *Lirika Itake* (1919) i proznoj zbirci *Priče o muškom*, osobito drugim ciklusom *Mutni simboli* (1920). Krleža nam daje jedan drugi put pronalaženja muškog identiteta obeleženog odisejskim, ulisovskim motivom povratka izgubljenog, bludnog sina. Ulisovski motiv bitan je i za Crnjanskog, koji kaže da je najpotresnija književna tema povratak ratnika kući, imajući u vidu Odiseja i Penelopu. Filip, lutajući svetom, ne pronalazi sebe, nego se još više udaljava od svoga života gubeći time i dodir sa vlastitim identitetom. U Krležinoj verziji bludni sin se vraća u razrušen, gotovo groteskni dom, koji ne pruža nikakvu alternativu lutanju. Narator prikazuje portret mladog slikara Filipa Latinovicza čije se otuđenje može pratiti kroz različite nivoe: kao otuđenje subjekta od društva, kao otuđenje od spoljašnje prirode i konačno od samoga sebe (Anz 1977: 64). Filipov povratak iz Pariza, megalopolisa u rodno mesto Kostanjevec motivisan je, između ostalog, željom za istinom o tome ko mu je otac. To

se produbljuje i složenim odnosima sa ženama (majkom Reginom i ljubavnicom Bobočkom), kao i skeptičnim razmišljanjima o svrsi i smislu umetnosti. Zbog toga je Filip avangardni subjekt koji vodi poreklo od otuđenog izgnanika i u sebi nosi, kao i Petar Rajić, iskustvo destruktivnih okolnosti koje nije mogao da kontroliše, niti je na njih mogao uticati, a to je Prvi svetski rat, odnosno njegove složene posledice, s obzirom na vreme objavljivanja Krležinog romana. Za njega pripadnost zajednici više uopšte nije moguća, a i postojanje te zajednice je, kao i za naratora *Dnevnika o Čarnojeviću*, upitno.

Fenomen maternaliteta s kojim je u vezi i Filipov identitet, od krucijalne je važnosti u Krležinom romanu. Njegov odnos sa majkom bio je od ranog detinjstva opterećen nedostatkom porodične komunikacije i mogućnošću neposrednog izražavanja emocija. Nepoznavanje biološkog identiteta ostavlja trajne posledice na Filipovu umetničku kreativnost, ali postepeno dovodi i do raspada ličnosti. Kroz otkrivanje prave istine o ocu, glavni junak time otkriva i ko mu je majka.

Filipove slike iz detinjstva oživljavaju traumatične događaje i prizivajući uspomene, stanja i impresije, pomno analiziraju junakov odnos prema majci:

Oči čitavog grada, te uznemirene i sitničave oči čitavoga maloga grada nad mračnom i sivom trafikom, nad njegovom majkom, a naročito nad njim, kao djetetom bluda i grijeha, sve je to u Filipu razvilo čudne i bolećive priklone upravo spram toga bludnog i grešnog u nama, tako da je onaj njegov javni bijeg u javnu kuću na kraju Krajiške ulice bio provala jednog jakog karaktera, koji hoće da se pred svima zaprlja blatom iz prkosa. (Krleža 2002: 80)

Prošla i sadašnja iskustva naratora Petra Rajića prepliću se sa snovima i stvaraju jedan simultano–asocijativni niz i u romanu *Dnevnik o Čarnojeviću*, što podseća na Flaubertov postupak u pripovesti, odnosno kratkom romanu *Novembar* (Jović 1996: 77–79). Miloš Crnjanski u romanu *Dnevnik o Čarnojeviću* oblikuje svest svoga junaka Petra Rajića isključivo kroz njegove refleksije o sebi i drugima. Gotovo svaka situacija u romanu predstavlja indirektnu karakterizaciju glavnog lika. Roman počinje slikom majke kakvu Rajić pamti iz ranog detinjstva. Mlada udovica sa detetom, u uskoj crnoj haljini, odlazi na sastanke sa oficirima i smejući se ostavlja

svog sina da plače u mraku. Dakle, i ovde se oblikuje specifičan odnos majke i sina, koji se kasnije transponuje na sve žene sa kojima Petar Rajić dolazi u vezu. Petar je takođe imao majku koja je bila hladna i otuđena od sina, koji je pak čeznuo za njenom ljubavlju. U želji da oseti beskrajnu majčinu ljubav, on je pronalazi tek u svojim snovima, idealizujući pojedine žene poput svetice i Madone. Čarnojević, gotovo dvojnički, ima istu sudbinu i isto gorko sećanje na majku. Rajić pripoveda o ženi koju niko nije milovao, ženu koju su tukli pijani i obesni ljudi, a ona je jednako radila da bi plaćala dugove i školovala svoga sina:

Pa ipak, dragi moj, kako beše strašno ono što pričaše o svojoj majci. Ona je jednako prala i ribala pod. Ded, otac, braća, svi su bili pijani; bilo je strašno slušati kako jedino ta žena u porodici radi, riba pod i spasava ih, i budi ih mamurne pred zoru. Ona je plaćala dugove, ona ga je školovala, otac mu beše pisar. (Crnjanski 2005: 52)

U romanima *Dnevnik o Čarnojeviću* i *Povratak Filipa Latinovicza* predstavljen je upravo taj rani uticaj potencijalno opasne, problematične žene na formiranje slabe maskulinitetne ličnosti. Petar Rajić, odrastajući bez oca, jedino se može ugledati na svoju majku. Roman prati junakove reminiscencije na rano detinjstvo u kom dominira figura majke, baš kao i u romanu Miroslava Krleže. Ovi romani na nov način tematizuju motiv majke, odakle proističe njihova psihološki ambivalentna ljubav prema ženi. Figura prostitutke upućuje na ženu kao ljudsko biće sa društvene margine, koja svoj uticaj sprovodi preko emotivno oštećenih i problematičnih muškaraca. Miloš Crnjanski razvija neostvarenu ljubav između Petra Rajića i Poljakinje Lusje koja je varala muža sa njim ali, isto tako, i Petra sa mužem.

Takođe, glavna junakinja Crnjanskove kratke proze *Legenda* iz zbirke *Priče o muškom*, kraljica Jelisaveta, pokušava da zavede čednog i oholog mladića koji se zavetovao nauci, fratra Lodovika, ženi čarobnici čija je preterana seksualnost i erotizam ono što ugrožava muškarčevu racionalnost i integritet, kako je prethodno naglašeno. Osim toga, ovde se pojavljuje i varijacija na priču o Isusu i Mariji Magdaleni, jednom od omiljenih ekspresionističkih prototekstova, odnosno o bludnici na koju se sažali devičanski muškarac, Lodoviko. Iako Jelisavetin lik osciluje između dva arhetipa bezgrešne

kraljice majke i kraljice bludnice, njen identitet ipak mnogo više odgovara ovom drugom. Apstraktni fantastički postupak sa pseudoistorijskom i mitološkom podlogom računa i sa figurom promiskuitetne žene. U časopisnoj, necenzuriranoj verziji ove priče (*Savremeni*, Zagreb, 1919) njen lik je u seksualnom pogledu reprezentovan izuzetno radikalno, zbog čega je Crnjanski čak bio optužen i za pornografiju (Tešić 1993: 198–199):

Kad bi je spopala požuda... i uživala sa vojvodama svojim, a više puta i sa ženama svojim, pa i hatovima i izučanim psima svojim. A ona je isto tako strasno jaukala pod poljupcima vojvode junačnog, kao i u milovanju svog svilenog, umiljatog psa, koji beše naučio stotinu medenih, bludnih, ljubavnih igara, o kojima su njene žene šaputale drščući od straha. (Crnjanski, prema Tešić 1993: 197)

Kraljičina razvratna požuda je pogubna i za nju samu i za Lodovika, i zaista nosi mnoge attribute vatre pošto je teško kontrolisati njen intenzitet, a iza sebe ostavlja spaljenu pustoš. Kako Joseph Campbell tumači značenjske konsekvence ovog arhetipskog sukoba i susreta muškog i ženskog principa:

Žena, na slikovitom jeziku mitologije predstavlja totalitet onoga što može biti saznato. Heroj je taj koji dolazi da sazna. [...] boginjin oblik za njega prolazi kroz nekoliko transformacija; ona nikada ne može biti veća nego što je on, mada uvek može očekivati više nego što je on trenutno u stanju da razume. Ona ga mami, vodi, ona ga poziva da raskine svoje okove. I ukoliko je u stanju da shvati tu poruku, njih dvoje [...] biće oslobođeni bilo kakvih ograničenja. Žena je vodič do vrhunca čulne avanture; neznalačke oči svode je na inferiorna stanja, zlo oko neznanja je vezuje za banalnosti i ružnoću. (Kembel 2004: 106–107)

S druge strane, fratrovo potpuno odbijanje erotizma predstavlja samo drugu vrstu seksualnosti, drugačiju od one koja se shvata kao norma, ili bar neutralno polazište sa civilizacijskoistorijskog stava kulture kojoj pripada i pisac. Lodovikovo odbijanje velikog broja žena koje mu se nude, uključujući i Jelisavetu, gotovo se može čitati kao hibris, odnosno greh iz preterane arogancije, narcizma, i u ovom slučaju preterane samodovoljnosti. U samom tekstu nema dovoljno osnova da se fratru Lodoviku pripiše homoseksualnost,²

2 Premda ni to nije isključeno, s obzirom na naglašenu fizičku odvratnost koju pojedini Crnjanskovi junaci osećaju prema ženi (npr. Petar Rajić), kao i na nji-

iako ga Kraljica u jednom trenutku o tome i upita. Njegova preterana mizoginija i odbijanje svakog telesnog kontakta može se tumačiti onako kako on i odgovara, iz perspektive sažaljenja prema bludnici, čime se potencira arhetipska priča o Isusu i Mariji Magdaleni. Ali ovo je pre svega njegova ekspresionistička verzija, ispunjena cinizmom i mržnjom, slično kao kod Kamova, sasvim iracionalnom, što ćemo docnije i videti na nekim primerima njegovih tekstova.

U kratkoj alegorijskoj priči *Raj* iz istog ciklusa Crnjanskove zbirke, već samim naslovom cilja se na ironijsku inverziju božanskog prostora javnom kućom, bordelom. Javna kuća u *Raju* odgovara (iz muškog ugla gotovo idealizovanoj) modifikaciji motiva te uske domaće sfere u kojoj žena igra savršenu ulogu za muškarca koji dolazi, pomaže mu da ispuni sve svoje telesne potrebe (pružajući mu hranu, seks, smeštaj), posle čega on odlazi dalje u avanture. Žene prikazane kroz ovakve odnose obično nemaju ni svoju volju, ni želje, sem onih koje se odslikavaju kroz odnos sa muškarcem. One su prikazane gotovo kao idealizovani konstrukti koji postoje samo dok ih neko (muškarac) opaža. One se ponašaju kao da onog časa kada muškarac izađe iz prostorije prestaju da postoje, a zatim nastavljaju ponovo da žive (isključivo kroz njega i u vezi s njim) onog trenutka kada se on vrati (Pisarev 2018: 210). I ovde je poetika kamernog prostora bordela, odnosno budoara u vezi sa semantizacijom pri-povedanja, odnosno karakterizacijom junaka i junakinja. I ovde se Crnjanskov narator poigrava rodnim identitetima:

Iza njega se tad video sto pun čaša, tanjira, hleba i devojaka. Začas se videle polugole, šarene prilike. Jedna odevena kao muškarac, sa ošišanom kosom, kovrčastom, raščešljanom na levu stranu, stajala je kraj stola, u ruci sa zalogajem. On je opet brzo zatvarao vrata i gurajući ih u hodnik gundao mešajući svoje švapske reči u njegove: »eto, sad ste videli, devojke još večeraju«. (Crnjanski 1966: 177)

Kao i u slučaju Crnjanskog i Krleže, i kod Janka Polića Kamova incestuozni odnos sina prema majci igra značajnu ulogu u konstrukciji značenja proznog teksta. U noveli *Ecce homo* (1907) narator u trećem licu usredsređuje se na suptilnu psihološku analizu glavnog junaka Mije, njegove majke i voljene devojke. Mada ne

hove homoerotske impulse. Videti: Stojanović Pantović 2011: 98–109.

napušta tradicionalni narativni postupak, Kamova ovdje pretežno zanima afektivna, iracionalna, psihopatološka Mijina strana ličnosti, što je praćeno i intenzivnim govorom uživljavanja naratora u njegovu podsvest. Anatomija Mijinog duševnog stanja iz perspektive edipovske vezanosti za majku, što ga onemogućava da psihički sazri i trajno veže za voljenu ženu, postaje glavna tema ove novele, a njena narativna struktura raspada se na sedam manjih fragmenata. Preko njih Kamovljev narator dočarava sve promene u Mijinom unutrašnjem životu, borbu sa samim sobom, što se često artikuliše ili nagoveštava lirskim, simboličnim jezikom:

I oči se sretoše. One njene, bezvoljne, izgubljene i lutalačke i one njegove energične, svjesne i nepomične. Ona mu se podavaše kao nemoć, a on je držaše kao snaga. I imajući ženu u svojim rukama, njezin posmiheh, suze i riječi — osjeti da je ogroman, jak i vrijedan. (Polić Kamov 1984: 339)

Jezički su zanimljive ove predikatske dopune koje upućuju na tradicionalno slabu ženu i snažnog muškarca, čime Kamov fingira patrijarhalno poželjno rodno kodiranje.

U tekstovima koje je pisac označio kao *lakrdije*, a to su pre svega *Brada*, *Žena*, *Katastrofa*, *Stjenica*, *Sloboda*, *Bitanga* i neke druge, zapažamo izvesnu promenu u pripovednoj tehnici i stilskim obeležjima i njihovo primetno približavanje ekspresionističkoj prozi. Narator sada pripoveda u prvom licu, asocijativno i alogično gradeći monološku refleksiju. Kamovljev narator kao i Crnjanskov najčešće zauzima ironično–groteskni stav u odnosu na predmet i temu pripovedanja, a pojedini motivi (brada, žena) dobijaju odlike višeznačnih simbola.

U ishodištu kratke priče *Brada* jeste tema dvojnika, odnosno problem identiteta glavnog junaka. Tekst ima razvijen unutrašnji monolog koji često poprima obeležja esejističkog postupka, a filozofsko–moralističke sentence podsećaju na ono što Walter Sokel (1970: 121) naziva »aforističkom ironijom«:

Naša duša nije ekonomija i znanost; ona je literatura jer je vrlo elastična, slučajna, ekscentrična, originalna. (Polić Kamov 1984: 347)

Junak Kamovljevih novela i kratkih priča i sam je introvertiran, ekscentričan skeptik kome brada služi za prikrivanje vlastite unu-

trašnosti. Obrijavši bradu, on se sreće sa sobom i s reakcijom sveta, a gubitak brade doživljava kao svojevrsan gubitak nevinosti. S obzirom na to da na ljude uglavnom ostavlja odbojni »dojam jezuite«, brijanje brade za ovog junaka ima dvostruku funkciju: sazrevanja (ulazak u svet odraslih i gubitak »prvobitne čednosti«) i dubinskog upoznavanja sopstvenog jastva, uz spoznaju o različitosti, svojevrsnoj nenormalnosti u odnosu na ostale ljude. Otuda je značenje ove kratke proze parbolično, a tekst je ispunjen intenzivnom monološkom refleksijom, koja piscu služi za izricanje pojedinih etičkih stavova (npr. »Vjera u moralno biće koje je nad ljudima — to je vjera isto u vjernika i anarhiste«), zatim o literaturi, ljudskoj egzistenciji, smrti itd. Na stilskom planu, pojedine scene pisane su hiperbolizovanim ekspresionističkim jezikom, kao što je slika seksualnog čina sa prostitutkom:

Glave nam se dirahu, usne upijahu u zgužvanu put i golicanje mesa, vazduha i zime: stadoše nas gristi, trzati i nervozno čeprkati po mozgu. (Polić Kamov 1984: 353)

U noveli *Žena* Kamov je otišao korak dalje u ekspresionističkoj obradi motiva. To se najpre vidi u načinu na koji je žena reprezentovana kroz dihotomiju bludnica/svetica, dok pojedini opisi, na primer salona, ukazuju na opsednutost glavnog lika čulnim, prenadraženim doživljajima, što je karakteristično za dekadente. Kamovljeva tipična amoralnost analizira se precizno i cinično, tako da se etički stav čoveka, jedan od centralnih vrednosnih kategorija ekspresionista, neprestano relativizuje iz perspektive groteske, lakrdije, burleske, travestije, ukazujući na rastrzanog, disociranog junaka/subjekta. Tako je i scena ljubavnog susreta prikazana sažeto, u parataksi, simultanim kinematografskim stilom, čime se objektivizuju strah, sumnja, strepnja i teskoba Kamovljevog junaka, koji ženu nesumnjivo doživljava kao bludnicu, kroz mržnju i neprijateljstvo, kao borbu suprotnosti, što smo videli kod Crnjanskog.

Sličnu autotematizaciju vlastitog disociranog subjekta i graničnih psihičkih stanja koja vode u halucinaciju i ludilo ostvario je srpski avangardista jevrejskog porekla Stanislav Krakov (1895–1968). Krakov, koji se bavio i filmom (Stojanović Pantović 1998: 98), piše u periodu između 1920. i 1926. niz novela i kratkih priča, kao i

avangardni roman *Krila* (1922), koje je kasnije objavio Gojko Tešić u pokušaju rekonstrukcije njegove pripovedne zbirke *Crveni Pjero* (1992). Motivi duhovne/idealne i seksualne/promiskuitetne ljubavi sa ženom bludnicom kao i sukob Animusa i Anime nalaze se u ishodištu Krakovljevih kratkih proza kao što su *Osveta*, *Tajna*, *Legenda o ženi*, u kojima je drama seksualnosti dovedena do vrhunca. U kratkoj priči *Legenda o ženi* potencira se upravo na vladavini ženskog principa, koji se doživljava kao nemoćan, podređen, dakle kao tipičan slabi maskulinitet: »Žena je čudna životinja, skrojena je za teret svakog muškog tela, uvek podjednaka« (Krakov 1992: 43). Stoga se zagonetka tela, ili *mesa*, kako to Krakov potencira, može razrešiti jedino u uništenju požude, u prevlasti *thanatosa*.

Ako se sada vratimo na lik Bobočke, Miroslav Krleža je gradi prema liku barunice Castelli³ i Laure Lenbach,⁴ koje su predstavljene kao velike zavodnice, čija fatalnost na kraju dovodi do ubistva. Odevene uvek u crno, te žene su simbol bluda i čistog hedonizma. Njih krase demonska erotičnost i seksualnost, koja svakog muškarca koji im se približi odvodi u propast. Senzualnost koju ove žene poseduju goni na razvrat, ali one i pored svega toga uspevaju da zadrže neku gotovo detinju nevinost. Filip uz Bobočku zaboravlja osećaj nesigurnosti u vlastiti identitet i traži ono što nije ostvario u prvom buđenju erotske svesti — nežnost i čednost. On joj se svesno prepušta, baš kao i Petar svojoj Poljakinji, bez obzira na njenu »trulu i prljavu« dušu. Međutim, razlozi njihovih prepuštanja ženama bez morala leže u otuđenosti, samoći, ali i osećaju odbojnosti i odvratnosti prema vlastitoj majci. Zanimljiva je sličnost između Filipa Latinovicza i Leona Glembya imajući u vidu njihovu preteranu osećajnost i umetnički senzibilitet, što ih rodno kodira kao atipične i antipatrijarhalne muškarce u socijalno–kulturološkom smislu, ali uz naturalističku opterećenost nasleđem i problemima vezanim za roditelje. Takve podsvesne reakcije dovode do problematizovanja seksualnosti i krize identiteta koja se najviše reflektuje kroz juna-

3 Barunica Castelli Glemby — glavni ženski lik u drami Miroslava Krleže *Gospoda Glembajevi*. Prikazana kao sila prirode koja proždire muškarce i klasne prepreke, jer od prostitutke dospeva do vrha društvene lestvice.

4 Laura Lenbach — glavna junakinja drame *U agoniji* Miroslava Krleže, prikazana kao žena preljubnica.

kov izbor žena. Evo kako narator opisuje Filipov dečački susret sa Bobočkom u bordelju:

Najvažnija podloga onoga kobnog događaja bio je taj promukli ženski alt: on je ispunio sliku onog davnog srpanjskog podneva, kada se tu jedan mali dečko prepao golotinje ženskog trbuha i pobjegao iz sobe kao kradljivac, a srce mu je tako lupalo, kao da je iz postelje posegnula za njim neshvatljivo dlakava, grabežljiva zvijer. Žena mu je rekla da pristupi. On je pristupio. Da sjedne na postelju i on je sjeo. A kad ga je uzela za ruku i doznala od njega da je Reginin sin, ona je počela da govori o toj trafikantkinji načinom i glasom tako intimnim, kao da se tu radi o nekoj osobi koja se ni po čemu ne razlikuje od ovih osoba po ovim mračnim sobama. (Krlježa 2002: 40)

Dakle, jedna od asocijacija na majku usko je povezana i sa Filipovim prvim susretom sa ženom iz javne kuće, u koju će se mnogo kasnije i zaljubiti. Lik majke, u Filipovom sećanju, javlja se uz njegov prvi susret sa prostitutkom. Međutim, jedna slučajna slika iz detinjstva ostavlja na junaku bolan trag, ali i strah od ženskog dodira:

Vrativši se jednog predvečerja iznenada kući, Filip je prošao na vrtnoj strani pokraj majčina prozora, i kako je povjetarac u taj tren uznemirio zavjesu, on je u polumraku vidio svoju majku gdje sjedi na koljenima toga starca. Pozlilo mu je i još je isto veće htio da se spakuje, ali je onda ipak ostao. Počeo je samoga sebe da svladava u svojim pretjeranostima, a njegova prenadražena stidljivost spram tjelesnih dodira (pa i vlastitih) od početka mu je bila izgledala nezdravom. On se tako uvijek vlastitim razumom morao da prisili, da dotakne svojom rukom tijelo koje žene, s kojom bi stajao u intimnom odnosu, jer se takvih javnih dodira ruke bojavao kao naročitih besramnosti. (Krlježa 2002: 70)

Rano sazreli neuravnoteženi dečak, sa osećajem nečiste krvi u sebi, živi svoj život s kompleksom moralnog poniženja. Seksualna trauma i nezdravo detinjstvo čine nemogućnost uspostavljanja prisnog fizičkog i emocionalnog odnosa junaka sa ženom, i on zauvek ostaje kodiran kao slab i ranjen muškarac. Međutim, u liku Bobočke Filip prepoznaje toplinu i nežnost koju mu majka nikada nije pružala. S druge strane, Miloš Crnjanski u ishodište karakterizacije svoga junaka postavlja zanimljiv kontrast između prirode i žene, gde je žena doživljena kao prljava i loša, a priroda čista, nevina i celovita. U tome se vidi gotovo religiozna projekcija duhovnog, devičanskog ženskog principa na prirodu, kao i potvrda autorovog sumatrai-

stičkog, univerzalnog iskaza koji prožima čitav roman. Ako narator kaže za Čarnojevića da mu je značio više od brata, i da njegov život zavisi od boja, mirisa i oblika *negde u svetu*, to znači da on pripada ne samo piščevom ratnom vremenu, već nekom »budućem, boljem stoleću« u kojem ubijanje neće biti »jedina istina«. Rajićeva ljubav prema lišću u istoj je simboličkoj ravni sa Čarnojevićevim obožavanjem »rumenih drveta«, ali je smisaoni i vrednosni predznak drugačiji. Dok rumena i plava boja od koje se muti svest sugerišu ekspresionističku čežnju za beskrajem i transcendencijom, dotle prevashodno ekspresionistička upotreba žute boje u Rajićevom slučaju sluti prolaznost, truljenje, raspadanje i smrt kao negaciju svih formi. Konstruktivni princip sna (duha) nasuprot destruktivnom principu osipanja materijalnog (tela) na taj način smisaono utemeljuje ezoterični i opori stil Crnjanskovog kratkog romana i njegovih muških i ženskih likova.

Na osnovu analize pripovedne i romaneskne proze srpskih i hrvatskih avangardnih prozaista može se zaključiti da je žena, kao i kod nemačkih ekspresionista, veoma često reprezentovana kroz figuru prostitutke, odnosno bludnice, prema kojoj muškarac uspostavlja ambivalentan odnos, jer je uvek poredi sa njenim drugim, devičanskim polom romantičnog, idealističkog ljubavnog koda. Mizoginija se svakako nalazi u korenu ovakvog doživljaja žene. Kako je lucidino primetila Barbara D. Wright u svom radu o nemačkom ekspresionizmu i feminističkom pokretu:

Prema stanovištu većine ekspresionista, prototip žene koja uspeva da ostane verna svojoj ženstvenoj suštini (kao što je »novi čovek« veran svojoj) i koja prolazi kroz društvenu osudu zbog toga (kao i ekspresionistički umetnici) jeste prostitutka, a ne studentkinja univerziteta. (Rajt 2018: 769)

Za razliku od nemačkih autora, gde je prostitucija predstavljena i kao deo kompleksnog fenomena urbanog života, urbaniteta, kao produkt novonastalih robnih razmena i tzv. urbanizacije tela, kod južnoslovenskih autora je ovakav tip žene više povezan sa mitskim predlošcima, biblijskim podtekstom, obrascima psihoanalize, a manje sa promenjenim socijalnim uslovima života oba pola, iako se kod Crnjanskog može govoriti o neposrednom psihološkom uplivu poratnog iskustva. No, bitno je uočiti da se ovi autori prilično

radikalno bave dotada tabuiziranim temama, a to se u prvom redu odnosi na drugačije oblikovanje rodnih identiteta, maskuliniteta i feminiteta, kao i ljubavi uopšte.

IZVORI

- Crnjanski, Miloš. 1966. *Priče o muškom*. Proza, knj. 5. Beograd: Prosveta.
- Crnjanski, Miloš. 2005. *Dnevnik o Čarnojeviću*. Beograd: Gutenbergova galerijska.
- Krakov, Stanislav. 1992. *Crveni Pjero. Izabrana dela*, knj. 1, prir. Gojko Tešić. Beograd: Filip Višnjić.
- Krleža, Miroslav. 2002. *Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb: Profil.
- Polić Kamov, Janko. 1984. *Pjesme, novele, lakrdije. Sabrana djela*, knj. I, prir. Dragutin Tadijanović. Rijeka: Otokar Keršovani.

LITERATURA

- Anz, Thomas. 1977. *Literature als Existenz*. Stuttgart: Reclam.
- Banović, Branko. 2011. »(Ne)mogućnost istraživanja tradicionalnog crnogorskog maskuliniteta«, *Antropologija* 11, 1: 161–180.
- Bovenschen, Silvia. 1979. *Die imaginierte Weiblichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Burdje, Pjer [Bourdieu, Pierre]. 2001. *Vladavina muškaraca*, prev. Mileva Filipović. Podgorica: CID i Univerzitet Crne Gore.
- Connell, R. W. 1995. *Masculinities*. Berkley, Los Angeles: University of California Press.
- Dierick, Augustinius P. 1987. *German Expressionist Prose — Theory and Practice*. Toronto: University of Toronto Press.
- Jović, Bojan. 1996. »Poetika Miloša Crnjanskog — dva strana čitanja«, u: *Miloš Crnjanski: teorijsko–estetički pristup književnom delu*, ur. Miloslav Šutić. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 77–87.
- Kanz, Christine. 2001. »Geschlecht und Psyche in der zeit des Expressionismus«, u: *Expressionistische Prosa*, ur. Walter Fähnders. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 115–147.
- Kembel, Džozef [Campbell, Joseph]. 2004. *Heroj s hiljadu lica*, prev. Branislav Kovačević. Novi Sad: Stylos.
- Kramer, Andreas. 2010. »Traffic of Gender in Expressionist Prose Writing«, u: *Expressionism and Gender / Expressionismus und Geschlecht*, ur. Frank Krause. London: V&R Unipress, 45–60.
- Krause, Frank. 2010. »Vorwort«, u: *Expressionism and Gender / Expressionismus und Geschlecht*, ur. Frank Krause. London: V&R Unipress, 7–24.
- Luhmann, Niklas. 1982. *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt: Suhrkamp.

- Martini, Fritz. 1970. *Prosa des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam.
- Pisarev, Nastasja. 2018. *Poetika kamernih prostora u prozi Miloša Crnjanskog*. Doktorska disertacija. <http://cris.uns.ac.rs/searchDissertations.jsf> (25. 1. 2019)
- Radulović, Lidija B. 2009. *Pol/rod i religija: konstrukcija roda u narodnoj religiji Srba*. Beograd: Srpski genealoški centar, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Rajt, Barbara D. [Wright, Barbara D.] 2018. »Novi čovek, večno žensko: ekspresionističke reakcije na nemački feminizam«, prev. Sonja Veselinović, *Letopis Matice srpske* 194, knj. 502, sv. 6: 769.
- Rosić, Tatjana. 2012: »Rastko: skandal i ekstaza tela«, u: *Otkrivanje drugog neba*, ur. Mihajlo Pantić i Olivera Stošić. Beograd: Kulturni centar Beograda, 103–116.
- Schönfeld, Christiane. 1997. »The Urbanization of the Body: Prostitutes, Dialectics and Utopia in German Expressionist Prose«, *German Studies Review* 20, 1: 49–62.
- Sokel, Walter H. 1970. *Die literarische Expressionismus*. München: Langen Müller.
- Stevanović, Kristina. 2015. »Pitanje identiteta: Rastko Petrović i studije kulture«, *Književna istorija* XLVII, 155: 123–147.
- Stevanović, Kristina. 2018. »Čovek–mnogo u ženskom univerzumu«, *Letopis Matice srpske* 194, knj. 502, sv. 6: 856–873.
- Stojanović Pantović, Bojana. 1998. *Srpski ekspresionizam*. Novi Sad: Matica srpska.
- Stojanović Pantović, Bojana. 2003. *Morfologija ekspresionističke proze*. Beograd: Artist.
- Stojanović Pantović, Bojana. 2011. *Rasponi modernizma*. Novi Sad: Akademska knjiga, 156–167.
- Stojanović Pantović, Bojana. 2016. »Ekspresionistički pokret i problem rodnog kodiranja«, *Philologia Mediana* VIII, 8: 29–42.
- Stojanović Pantović, Bojana. 2018. »Uz temat *Avangardni pokreti i rodno kodiranje*«, *Letopis Matice srpske* 194, knj. 502, sv. 6: 751–754.
- Šmale, Wolfgang [Schmale, Wolfgang]. 2011. *Istorija muškosti u Evropi (1450–2000)*, prev. Vladimir Babić. Beograd: Clío.
- Tešić, Gojko. 1993. »Beleške uz *Priče o muškom*«, u: Miloš Crnjanski, *Priče o muškom*. Beograd: Izdavačka agencija Draganić.
- Vollmer, Hartmut. 1993. *In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tod. Lyrik expressionistischen Dichterinnen*. Hamburg: Igel Verlag.
- Wright, Barbara D. 1987. »New Man, Eternal Woman: Expressionist Responses to German Feminism«, *The German Quarterly* 60, 4: 582–599.
- Wright, Barbara D. 2005. »Intimate Strangers: Woman in German Expressionism«, u: Donahue, Neil H. (ur.) 2005. *A Companion to the Literature of German Expressionism*. New York: Camden House, 287–320.

Love for prostitute: modification or deconstruction of the romantic love?

Summary

In the frame of diachronic modifications and altered conditions of the “general structure” of romantic love (Luhmann 1982), a representation of love for prostitutes is one of the key topoi of European avant-garde movements, especially in German–Austrian expressionism and French surrealism, stemming from naturalism and decadence. German female feminist writers (Franziska zu Reventlow, Emmy Hemmings), as well as expressionist male writers and artists, perceive a “public” woman as a sexual passive object that is the subject of a trade thanks to the phenomenon of “urbanization of the body” (Schönfeld 1997). It refers to love as a commodity in the process of new bourgeois economic–market relations. In this sense, the Serbian and Croatian writers of this period (Crnjanski, Krakov, Krleža, Kamov) shape the stereotypical dichotomy of women as harlots and saints, which are analyzed on examples of their short prose and novels. In terms of encoding gender identities, such love points to hegemonic and weak, alternative masculinity that tends to romantic ideal love, but is most often found in a prostitute.

Keywords: Expressionism, misogyny, prostitute, urbanization of the body, gender encoding, masculinity, Crnjanski, Krakov, Krleža, Kamov

LICA I NALIČJA LJUBAVI

VLADIMIR BITI

Od trokuta do gliba: Može li se ljubav riješiti Trećega?

IVANA BRKOVIĆ

Ljubavne peripetije u *Grižuli* Marina Držića

PERINA MEIĆ

Literarna sublimacija Josipa Mlakića: bilješke o romanu *Bezdan*

PREDRAG MIRČETIĆ

Posle ljubavi

EVELINA RUDAN

Ljubav u doba usmenih žanrova

DRAGANA B. VUKIĆEVIĆ

Parodiranje sentimentalističkog i romantičarskog ljubavnog narativa u srpskoj prozi 19. veka

LIRSKJE VARIJACIJE NA TEMU LJUBAVI

MATTHIAS FREISE

Remek–djelo Laze Kostića *Santa Maria della Salute*:
kako preko poezije steći sposobnost za ljubav

IVANA DRENJANČEVIĆ / MARINA PROTRKA ŠTIMEC

Iskupljenje sebra: figure ljubavi u ranom pjesništvu Tina Ujevića

ZVONKO KOVAČ

Semantika ljubavi u ciklusima i zbirkama s naslovom *Ljubav*:
Dane Zajc, Drago Ivanišević

LJUBAVNICE I LJUBAVNICI

LIDIJA DELIĆ

Morfologija narativa o fatalnim ženama: Andrić, Stanković, Matijević

ANDREA MILANKO

Inventarizacija ljubavnog arsenala: Begović i Krleža

BOJANA STOJANOVIĆ PANTOVIĆ

Ljubav prema prostitutki: modifikacija ili dekonstrukcija
romantične ljubavi



Cijena 120,00 kuna