

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 jednima 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 *Zabilježkama 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 mahnito 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 turbobni 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 dvojnjak. 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

