

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. Djelokrug Begovićeve romana u prvo je vrijeme bio veći: dok *Tri kavaljera* 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 srednjoeuropskom recepcijom.³ Međutim, ima više razloga da se preispita početni dojam kako je Begović samo *dolce*, a Krleža isključivo *utile*.

Za početak, motre li se samo junakinje tih romana »erotičke (isključivo) naravi« (Krleža 2000: 165), lako je pristati uz reduciranu perspektivu — koja dalje sama nastavlja reducirati — da obojica autora, tipično za svakog pojedinačno, tematiziraju »vječno žensko«, Krleža u weiningerovsko–nietzscheanskoj, mizoginoj varijanti, a Begović u profeminiističkoj. Očekivana je replika feminističke kritike i u Krležinu (Grdešić 2007; Huzjak 2018) i Begovićevu (Tomljenović 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 fabula završavaju njezinim psihičkim ili emocionalnim slomom. U klasičnim 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 međusobne 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 devetnaestostoljetne 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!« (Krleža 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« (Krleža 2000: 90).

9 U Krležinu 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 ljubavlju 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 »oceanskim 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 pret hodne 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 Rođenu 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 pređi 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. »Krleža 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 spoznaj« (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 Celebriani. 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 romanesknh 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