

»NA RATIŠTU« SPOLOVA. *BEZ TREĆEGA* U ROMANU

Lada Čale Feldman

O iznimnome žanrovskom slučaju Begovićeve drame *Bez trećega* – tekstu koji uživa dvojni status s jedne strane samostalnog kazališnog komada, a s druge završnog poglavlja naslovljenog »Drama« u romanu *Giga Barićeva* – već se dosad pisalo u više navrata i iz više različitih pobuda: raspravljalo se o tome kad je nastalo koje od njegovih dvaju žanrovskih lica, dok se konačno nije presudilo, zaslugom Borisa Senkera, da je drama nastala prije prozne inačice (usp. Senker, 1985., 140); Branko Hećimović usporedio je dva teksta i ustvrdio kako među njima i nema znatnijih razlika, ne ubrajamo li tu tipografske naznake razdiobe na didaskalije i replike svojstvene dramskoj verziji, kojih u proznoj nema (usp. Hećimović, 1976., 327-331); naposljetku, ponajviše je prostora i interesa tome Begovićevu postupku posvetio Pavao Pavličić (usp. Pavličić, 1997.), dovevši ga u vezu s nizom drugih analogija što roman povezuju sa zasigurno najambicioznijim modernističkim romanesknim eksperimentom, Joyceovim *Uliksom*, koji je Begović, pretpostavlja se, dobro poznao, jer je u njegovoj ostavštini nađen jedan primjerak te knjige. Naime, uz to što i *Giga Barićeva* obnavlja mit o Odiseju i Penelopi, kao što se upušta i u niz drugih transmedijalnih aluzija na likovnu i glazbenu umjetnost, dramski je umetak romana, prema Pavličiću, najčvršći dokaz o tome da Begovićevu vezu sa Joyceom

nipošto ne bi valjalo podcijeniti, iako ponajprije na poetičkoj i ideacijskoj, odnosno na makrostrukturnoj, kompozicijskoj, više nego na stilskoj ili pak motivskoj razini. Pavličić se, stoga, ne stiže posvetiti preciznim odlikama dramske epizode kod Joycea, nekmoli onim njezinim aspektima, a i ostalim motivima *Uliksa* koji bi možda – unatoč neosporno geografski, ako već ne i vremenski udaljenim svjetovima, nekmoli neusporedivim stilskim fakturama dvaju pisaca – mogli ukazati na još pokoju njihovu srodnost, mimo činjenice da Joyce svoju dramaturgiju nije zamislio i kao neovisan dramski tekst.

Sa svoje bih strane željela dodatno poduprijeti tezu o relacijama Begović-Joyce, ne samo preciznijom diskusijom o analognoj žanrovskoj hibridizaciji u koju se Begović tim potezom upustio, nego i proširenjem njezina radioaktivnog dometa na niz drugih mogućih asocijativnih spojeva što po mojemu sudu vezuju dva romana i dvije spomenute epizode. Čini mi se da bi nas povrat pitanjima o tome kako se *Bez trećega* doživljava ako se drama recipira samostalno, kako pak doživljava li se kao posljednje poglavlje razgranate romaneskne slike »zagrebačkog života« – morao ujedno vratiti i onim epizodama Begovićeva romana koje se izravnije tiču ratnoga konteksta, dakle njegovome drugom tomu, naslovljenome »Na ratištu«. Svakako, *Giga Barićeva* nije ratni roman u onome smislu u kojemu je uobičajeno prišivati takvo određenje romanima koji svijet rata prikazuju iz perspektive njegovih sudionika, opisujući ratne strategije, život u rovovima, bitke i njihove ishode, pa se više može smatrati romanom u ratnoj pozadini. »Na ratištu« je međutim ipak dio romana u kojemu se rat neposrednije dočarava, ali viđen očima žene koja u njemu ne sudjeluje nego trpi njegove posljedice, bijući dok on traje neke druge bitke – svojstvene onome što se u to vrijeme već uobičajilo percipirati kao »rat spolova« – pa će i spomenuti dio romana sadržavati jednu od bitnih karika upravo toga rata.¹

¹ Iako se u kritici već čulo (usp. Fališevac, 1997.) da u romanu i naslovnoj junakinji valja uočiti obrise toga ratničkoga sukoba, što ih je ispisala najkontroverznija studija na tu temu s prijelaza stoljeća, *Spol i karakter* Otta Weininger, reklo

Za početak bih stoga navela nekoliko pitanja koja su se dosad povodom smještaja zbivanja *Bez trećega* u roman postavljala ili rijetko, ili se uopće nisu postavljala, a čine mi se ključna ne samo za integraciju drame u roman, nego i za razumijevanje njezine odjelitosti od romana, te načina na koji ona naime istodobno funkcionira i kao samostalno djelo, i kao epizoda veće cjeline:

Prvo, na što i na koga bi se sve mogao odnositi »treći« u naslovu *Bez trećega*?

Drugo, ukazuje li dramski umetak na kakvu sponu s umetnutom novelom koja također uprizoruje, barem implicitno, intermedijalni izlet u kazalište, a govori o Giginu petom proscu, glumcu Žarku Babiću?

Treće, zašto se inzistira na tomu da se Marko, profesor matematike, po povratku iz rata Gigi obraća »brutalno«, ponoseći se »neizdjelanošću«, »surovošću« i »prostotom«, kao netko tko »ne može iz svoje kože ni iz svojih atavizama«, te se, nakon što pročita pismo Gigin oca, ponaša kao »Mongoli, kad im pane u mrežu rijetka divljač«?

Četvrto, odakle Begoviću uopće ideja da Marka u tih osam godina izbjivanja odvede baš među Mongole?

Peto, zašto se Marko za boravka među Mongolima u službu daje baš ženi?

Šesto, zašto se upravo kobne noći netom nakon vjenčanja, kojoj se zbivanja prepričavaju upravo u dijelu romana naslovljenom »Na ratištu«, otkriva Markov »fetišizam«, opsjednutost Giginom kosom, koji odgađa i napokon onemogućuje konzumaciju braka?

Sedmo, koji je karakter i smisao riječi što ih Giga bunca u deliriju, kada se po povratku s ratišta razboli od tifusa i kada joj odrežu kose?

Osmo, koja je pozadina potvrde da Giga Marka proglasi mrtvim?

bi se da je Begoviću prije na umu bilo izložiti Weiningerove mizogine i antisemitške teze kušnji, nego li ih potvrđivati, znademo li za Gigin spas židovskoga djeteta Šlojmea, Begovićeva novovjekog Telemaha, i gnušanje nad militarističkim etosom, stavove, dakle, kakvi bi prije pristajali tadašnjem velikom Weiningerovu protivniku Georgu Simmelu, ujedno i revnom zagovorniku ženske kulturne alternative.

Deveto, zašto se i u drami, koja prvenstveno uprizoruje konačni susret i okršaj dvoje supružnika, toliko nametljivo osjeća nazočnost dvaju očeva, inače punopravnih likova romana?

Deseto, kako su prethodne zagonetke povezane s ubilačkim ishodom drame, odnosno posljednjeg poglavlja romana, ishodom koji je svojom navodnom naglošću i ishitrenošću uvelike isprva zbunjivao kritičare praizvedbe *Bez trećega*, pa čak i one koji su roman čitali u njegovim novinskim nastavcima?

Namjera mi je, dakle, upozoriti da bi se o svim tim pitanjima moglo razmisliti prvenstveno u spomenutom komparativnom kontekstu. Ako se i opet pritom ujedno uteknem i Begovićevoj psihoanalitičkoj informiranosti, koja je već obilato potkrijepljena u drugim njegovim djelima, bit će to zato da se ukaže na slojevitost i možebitni nesvjesni »hipnotički« učinak i drame i romana, koji su hrvatskoj publici, za razliku od Joyceova *Uliksa* onodobnim i današnjim čitateljima, bili iznimno pristupačni, ako ne i trivijalni izvori užitka, dok su većini naših kritičara ostali uglavnom manje ili više uspjeli primjeri psihološkog realizma tridesetih godina prošloga stoljeća, lišena kakvih dubinskih, transhistorijskih ambicija. Da i Begovićev roman ipak duguje štošta lektiri Freudovih spisa, prvi je ukazao Branimir Donat svojom analizom jedne njegove »psihoanalitičke epizode«, životne priče Gigina sedmog prosca Pere, koju pisac, isto kao i dramu, objavljuje i odvojeno, kao novelu *Pulchra vidua, istorija jednog puberteta*, u sklopu svoje novelističke zbirke *Kvartet*. Prema Donatu, novela »buđenje erosa u tek stasalom dječaku« (Donat, 1986., 216) uklapa u arhetipski nacrt Edipova incesta, s time da uz »tu arhetipsku motivaciju Begović traži nove dokaze koji bi tu vezu motivirali na razini razloga našega vremena« (*ibid.*, 217). Isto, čini mi se, vrijedi za čitav roman, u kojemu se aluzija na uzorni zaplet psihoanalitičke teorije zasigurno ništa manje »motivirano« ne uklapa, to više što s jednakim udjelom prožima i Joyceova *Uliksa*, kako je dosad pokazala već čitava mala biblioteka njegovih psihoanalitičkih tumačenja, od klasičnih biografskih pristupa do onih

koji su isticali reperkusije psihoanalitičkog interteksta na piščeve estetske izbore, poglavito tretman jezika.

»Treći« u drami *Bez trećega*, kako rekoh, još nam je, kao i Marku Bariću, ostao djelomična nepoznanica: nedavne su intrigantne analize Ane Tomljenović i Andree Milanko napustile eksplicitnu ideju o odsutnom supočinitelju Gigina navodnog preljuba i u Trećemu vidjele Lacanove kategorije, pa je za Milanko Treći sam smutljivi jezik kojim se Giga i Marko uzalud pokušavaju sporazumjeti (usp. Milanko, 2011.), dok je za Tomljenović on pak nedokučiva »drugost Drugog«, ono što jezik neizbježno skriva i »paranoidnom« Marku nikada ne može otkriti u obliku kakva referencijalnog uporišta (usp. Tomljenović, 2011.). Prijenos »trećega« na kategoriju teksta, osobito razmatra li se komad *Bez trećega* u kontekstu njegove markirane izglobljenosti iz romana, mogao bi se ovdje dopuniti i »trećim« posredničke funkcije pripovjedača, jer bismo tako mogli razjasniti zašto isti naslov ne figurira ujedno i kao naslov završnog poglavlja romana. Premda namjerice naslovljeno *Drama* i podijeljeno na činove kako bi se, Pavličićevim riječima rečeno, sugerirao intermedijalni odnos s kazalištem, kako bi se dozvala analogija života i kazališta, a i kako bi se »naglasila specifična značenja u tom dijelu romana« (Pavličić, 1997., 170-171) – to poglavlje pripovjedačevom funkcijom ipak raspolaze, značajno mijenjajući doživljaj replika koje se izgovaraju, jer se one više ne prepuštaju samovolji glumačkih izbora u pogledu toga kako slijediti didaskalijske napatke, nego, uza svu pretežitu ograničenost na ponašanje likova, ipak donekle razjašnjavaju i »motiviraju« govorne istupe,² istodobno ih vezujući uz

² Ne bi se naime reklo da pripovjedač u tome dijelu romana »ne izvješćuje o mislima i osjećajima« likova (Pavličić, 1997., 169). Usp. primjerice ovaj odlomak, koji nas rječito uvodi u Giginu neizrečene misli, umnogome utemeljene u čitateljevu znanju o prošlim događajima: »Ona ga je bespomoćno slušala osjećajući, da će svako njeno pobijanje biti ne samo uzaludno, nego izvor novih predbacivanja s njegove strane. A htjela je samo jedno: da se on smiri i da počnu jedno drugom govoriti logično i razložito. Bila su joj donekle shvatljiva njegova sumnjičenja, jer su indicije za njih bile tu, ali joj je bilo teško reagirati na optužbe, koje bi same

informacije priskrbljene prethodnim poglavljima, a opet i, žanrovskom naznakom »Drama«, tjerajući čitatelja da zamisli svoj doživljaj tog prizora na pozornici.

Ukoliko bi takav doživljaj mogao zamisliti, čitatelj bi se našao u poziciji kazališnog gledatelja *Bez trećega*, gledatelja koji promatra muško-žensku prepirku lišen didaskalijske verbalizacije, pa dopijeva i sam u uzornu psihoarhetipsku poziciju djeteta, koja je prema Andréu Greenu svojstvena svakome gledatelju – poziciju iz koje se svjedoči »svakodnevnoj obiteljskoj drami«:³ dijete ne može protumačiti »stavove, pokrete, iskaze« svojih roditelja, osuđeno je da samo dopisuje »preostatak« smisla koji bi mu možda mogao pružiti neki, bolno odsutni, pripovjedač, i tako mu razjasniti »što oni doista misle, što je na stvari«, umjesto da to ono samo pokušava, »na svoj rizik i propast«, svjedočeći ujedno i do koje je mjere »umjetnost teatra umjetnost nesporazuma« (Green, 1969., 12) – nesporazuma, uočimo, ne samo između dvoje što se pred nama pokušavaju sporazumjeti, nego i nesporazuma između njih i nas, uvjerenih da dvojnost njihova sporazumijevanja možemo dokinuti nečim *trećim*, potpunim razumijevanjem smisla njihova spora. Kada bismo se i kao kritičari prepoznali u toj, dječjoj gledateljskoj ulozi, »Treći« koji bi nam mogao priskočiti u pomoć bio bi zapravo prethodni dio romana, tekst koji je i mnogim gledateljima praizvedbe *Bez trećega* bio poznat iz novinskih nastavaka, ali na temelju kojega su »trivijalnog« štiva, kako je pokazala Marijana Hameršak, dramu prvenstveno estetski degradirali (usp. Hameršak, 2004., 344-350), umjesto

otpale, da se mogla objasniti s njim. Ispočetka ih je snosila, u uvjerenju, da će ih lako obeskrjepiti, sad su je počela vrijeđati« (Begović, 1940., III., 180).

³ Govoreći u intervjuu *Književnim horizontima* o svojoj dugogodišnjoj navadi da »svaku svoju zamisao pokušava najprije izgraditi u dramskoj formi« i tako »u začetku postane teatarski gledatelj svog zamišljenog djela« kako bi se »osjećao, takoreći, izvan njegova djelokruga«, i sam Begović sebe uspoređuje s »dječakom pred svojim igračkama«, koji je »uvijek u nekoj vrućici«, jer je »stalno pred njim otvorena scena, a na njoj se odigrava prizor za prizorom« (prema Hećimović, 1976., 330).

da mu se obrate kao zalihni mogućih odgovora na niz nedoumica koje su ih morile, kada je već u drami, kako su tvrdili, pisac »propustio mnogo toga da im objasni« (*ibid.*, 345).

No Treći bi za nas mogli biti i svi intertekstni Begovićeви oslonci koje bismo bili kadri dozvati u pamet da podupru dijalog između nas i teksta, i ispisanog i odigranog na pozornici. Za ovu priliku izdvojiti ćemo među njima ne samo Joyceov roman, nego i, kako smo najavili, skupinu triju Freudovih »priloga psihologiji ljubavi«, naslovljenih »O specijalnom tipu muškarčeva izbora objekta«, »O univerzalnoj tendenciji ponižavanja u ljubavnoj sferi« i »Tabu djevičanstva« (usp. Freud, 2001a), jer bi nam oni izravnije od preostalog dijela Freudova opusa mogli rasvijetliti pitanja što smo ih na početku izlaganja istaknuli kao još žilave prepreke u nekadašnjem i današnjem poimanju značenjske slojevitosti Begovićeve dvojne žanrovske zagonetke. Njezina se srodnost s *Uliksom* ne odnosi, kako i Pavličić napućuje, samo na prijenos istovrsna »postupka«, na usporediv žanrovski, intertekstni i intermedijski »eksperiment«, nego i na značenjske veze što ih taj postupak u obama romanima ostvaruje sa cjelinom: oba se romana, ističe kritičar, odvijaju u jednome danu, oba preko svojega protagonista upleću život suvremenoga grada, oba transponiraju Homerovu epsku elaboraciju mitske priče o Odiseju i Penelopi u moderno doba, kao što i oba u tome pogledu uvode, kaže tumač, značajne »nepodudarnosti«, pa je u spomenutoj trostrukoj suigri i nama pronicati kroz zapleteno tkanje Begovićeve inovacije, koja bez te suigre »ne bi uopće mogla biti ispričana«, i koja se neovisno o spomenutim vezama ne bi mogla »korektno razumjeti«, pa je, zaključuje Pavličić, upravo u tome pogledu »vrijeme da naša filologija oduži dug Gigi Barićevoj« (Pavličić, 1997., 177).

O kojima je paradoksalnim, zajedničkim i zasebnim, »nepodudarnostima« riječ, osobito sagledaju li se one kroz dodatnu zajedničku prizmu Freudovih napisa? I Joyceov i Begovićeв roman davni će epski predložak rabiti, osim kao priliku za spomenutu suigru, i kao uporište ogleđne psihoanalitičke sugestije o sustanarstvu dubinskih, arhetipskih i suvre-

menih psihičkih slojeva, među kojima, kao što se znade, prednjače upravo scenariji seksualnog sazrijevanja, a s njima i muško-ženski erotski i socijalni odnosi. I Odisej i Bloom i Marko opsjednuti su tako pitanjem ženine vjernosti, o kojoj se u *Uliksu* nižu čitavi učeni Stephenovi traktati, i to upravo povodom Shakespearea, Freudova omiljenog pisca, koji će svojim *Hamletom* u roman uvesti i motiv otpora očinskom nasljeđivanju, upadljivo nazočan upravo u dramskoj epizodi koja odgovara Homerovom pjevanju o Kirki, epizodi u kojoj se glavnim Joyceovim likovima njihovi djedovi, očevi i majke ukazuju u halucinatornim izmaglicama. Ne samo što će se Shakespeareova djela često spominjati i u odjeljku Begovićeve romana posvećenom glumcu Žarku Babiću, nego će i motiv očinskog nasljeđivanja biti jednako nametljivo nazočan baš u drugom dijelu romana, naslovljenom »Na ratištu«, gdje se opsežno izlaže neuralgija Markova odnosa s ocem, kojeg Marko isprva idealizira, a zatim okrivljuje – poput izokrenutog Hamleta, ali i poput Joyceova Stephena – za majčinu smrt, srameći se očeva bludničenja i nedostojne maćehe Piroške kojom stari Barić majku zamjenjuje. Kobni zaplet Hamletova i Telemahova gubitka oca zahvaća, uostalom, i Begovićevo siroče Šlojme što ga Giga spašava, jer i ono je također netom prije Gigena dolaska svjedočilo očevu pogubljenju. Naposljetku, da bi se krug očinsko-sinovljevskih epohalnih, međunacionalnih i međužanrovskih književnih razmjena zatvorio, zamijetimo da svojom dobi Šlojme ujedno odgovara uzrastu što bi ga Bloomov Rudy doživio u doba zbivanja Joyceova romana, da je preživio i tako izbjegao sudbini sablasti što se Bloomu povremeno ukazuje.

Zajedničko je Joyceu i Begoviću i to što oba romana, svaki na svoj način i sa svojom suvremenom »motivacijom«, uprizoruju inverziju spola: ako u Begovića pratimo zapravo više Penelopino, a ne Odisejevo stvarno i emocionalno lutanje,⁴ u Joycea će se taj obrtaj dogoditi isto tako upravo

⁴ Gigino je lutanje uvelike poput inverzije Odisejeva, ne samo jer i ona putuje zaobilaznicom do »povratka« u Markov naručaj, srećući na svojem putu niz njegovih zamjenskih figura, nego i stoga što i ona tijekom svoje bolesti od

u dramskoj epizodi »Kirka«, u kojoj Bloom posjećuje bordel i zapada u alkoholno bunilo srodno snu, te u kojemu ga prostitutka Bella Cohen, preobražena u muškarca, natjera da se presvuče u ženu. Čitav je prizor svojim dvostrukim, dramskim i oniričkim uokvirenjem jasna naznaka da Joyce žanrovski obrazac drame bira u onome trenu kad se zbivanja romana penju na pozornicu Bloomova nesvjesnog, pa nam se u tome svjetlu jednako sugestivnim može nadavati i Begovićev izbor dramske forme za posebno »dramatični« ishod romana, eksploziju nesvjesnog junakinje i junaka. Da je i Marko za svoje odsutnosti posjećivao »bordele od Amura do Volge« također čujemo u dramskom, završnom poglavlju *Gige Baričeve*, gdje se se isto tako zapada u alkoholizirano, povišeno stanje, te izvješćuje o razmjerno neobičnoj okolnosti junakova boravka među Mongolima, njegovu naime ropstvu sirovoj Mongolki, koje kao da doziva još jednu mitsku sliku, dapače stožernu antičku sliku spolne inverzije, Heraklovo ropstvo kraljici Omfali, tijekom kojeg se i taj mitski junak odijeva u ženu, aluziju to značajniju što Marko o ropstvu priča prepoznajući u Gigi svoju mongolsku gospodaricu. I Marko »orijentalizira« Gigu upravo onako kako i Bloom u bunilu orijentalizira Gibraltarku Molly, koja mu se u »Kirki« javlja odjevena u maurski kostim. Osim toga, Mongolki je, kaže hrvatski junak, služio odrekavši se »svakog ljudskog dostojanstva«, kao »njeno zadnje živinče« (Begović, 1940., III., 197-198), upravo kao jedna od Kirkinih svinja, kao Bloomovo poživinčeno bordelsko ja, pa mu se i ta mučna sjećanja, čini se, također do svijesti uspinju pod učinkom alkohola, ako ne i nasljednog, očeva ludila.

Sada nam se ponešto otkriva i o intertekstnoj dubini Markovih »atavizama«, koji njime ne ovladavaju samo zato što je dugo boravio među ljudima, koji su »čudne životinje« u kojima nema ništa »osim golog instinkta«

tifusa, poput Odiseja, poput Marka, kuca na vrata Hada, »boraveći tamo negdje u nepoznatim krajevima, gdje se dolazi bez svijesti o samome sebi, prividna smrt, gdje se ne zna ni za što, nego za pritisak vlažnih strana zemlje, u nemogućnosti da se uspraviš, da doznaš tko si, da složiš dvije misli koje pristaju jedna uz drugu« (Begović, 1940., II., 105).

(Begović, 1940., III., 183), nego i zato što je doživio pravu civilizacijsku regresiju. Odakle Begoviću ideja da junaka smjesti baš među Mongole? Podsjetimo najprije da u Joyceovom *Uliksu*, i to baš u »Kirki«, J. J. Malloy Blooma brani od optužbi za »pokušaje spolnog zadovoljenja« upravo tako što ističe »moć atavizma«, nalazeći glavno opravdanje za junaka baš u tome što je »mongolskoga porijekla« (Joyce, 1957., 265). No, lokalne okolnosti Prvog svjetskog rata mogle bi nas navesti da ukažemo na još jednu, i bližu i čudniju, ali zato ne manje čvrstu vezu hrvatskog romana, s putopisom Poljaka Ferdinanda Antonya Ossendowskog, naslovljenim *Zvijeri, ljudi i bogovi*, objavljenim 1924. u Zagrebu, netom nakon njegova prvog, američkog izdanja. Riječ je o romansiranom izvješću o Ossendowskijevu bijegu pred boljševicima iz Sibira preko Mongolije, u kojoj putopisac druguje s plemenima i susreće razbojnike, upoznavši život u divljini i tegobnu političku poziciju naroda koji živi stiješnjen između dviju imperijalnih sila, Rusije i Kine.⁵ Markov opis ruskog zarobljeništva, boravka u »Sibiriji«, »ulaska crvenih četa, borbi sa čehoslovačkim armijama i caristima, i novog zarobljeništva« (*ibid.*, 197), posve se podudara s putopiševim. No, boraveći, baš kao i Ossendowski, u pustinji Gobi, i robujući divljim Mongolima u potrazi za komadima zlata, Marko svoje preživljavanje dočarava kao da je posrijedi Odisejev susret s mitskim,

⁵ Analogija s ratnom Hrvatskom, izgleda, nije promakla ni Begoviću, a spomenuti mu je putopis – neznana prevoditeljica, ali možda, kako imamo pravo pretpostaviti, Julija Benešića – mogao dospjeti u ruke. Imamo li na umu piščevo drugovanje s Benešićem, koji je Ossendowskog pouzdano osobno upoznao, čiji je jedan roman preveo i čija je djela htio izdati u cijelosti, a zatim i Begovićeve afinitete prema Poljacima i poljskoj književnosti (usp. Pazdzierski, 2004. i osobito 2009.), mogli bismo čak i ezoteričnu komponentu knjige – mistična znanja koja autor stječe u budističkim samostanima – dovesti u vezu s Giginim pozivanjem na ljubavno »čudo« vjere, koje bi paru bilo od veće pomoći nego Markova matematičarska težnja egzaktnim dokazima. Knjiga *Zvijeri, ljudi i bogovi* zaokupljena je sudbinom čitave ljudske civilizacije, što je kontekst u koji i Begović, kako ćemo nadalje vidjeti, smješta naizgled beznačajnu, osobnu sudbinu nesretnoga ljubavnog para.

bezobličnim čudovištima Scilom i Haribdom, jer pustinju opisuje kao »zvijer jednu strahovitu, koja nema ni ruku ni nogu, ni očiju ni žvala, koja je bez zubi, bez čampre, a davi te, izjeda, bode, guli, siše, kao da su u njoj sve životinje ovoga svijeta« (*ibid.*, 187). Naposljetku, Markovi opetovani krici da je boravio »u paklu« i svjedočanstva o lijeganju u barake, »a s lijeve i desne strane po jedan mrtvac«, pridruženi pronađenoj dokumentiranoj ovjeri »s pečatom i potpisom« da »je mrtav« (*ibid.*, 207) – i nisu ništa drugo negoli još jedan, moderni podsjetnik na Odisejev boravak u podzemlju, potkrijepljen Markovim podrugljivim ekstenzijama birokratske smicalice kojom su se prosoci njega nastojali riješiti: ne samo da u »službenome aktu« dvosmisleno vidi »pasoš za ovaj svijet, da me policija ne bi izagnala u onaj drugi, iz koga sam amo doputovao«, nego se i proglašava »takvim turistom« kakva »nije davno bilo na ovoj staroj zemlji«; usto, sretan što će »se noćas, umjesto da je stisnut u vlažnom gnjilom grobu, protegnuti i raširiti na toploj i čistoj postelji«, Marko i zamišlja svoju ženu kao »nekrofilski slučaj« koji će se »izdovoljiti na njegovu mrtvom tijelu«, i tako zainteresirati »Lombrose i Krafft Ebinge«, iako je to »na onom svijetu, odakle je on došao ... najnormalnija erotika« (*ibid.*, 207-208).

I spomenuta imena onodobne kriminologije i seksologije, ali i dočarana civilizacijsko-regresivna nota, pokazat će se, međutim, ključnima kad razmotrimo što bi *Bez trećega* i *Giga Barićeva*, i dalje u »suigri« s *Odisejom* i *Uliksom*, mogli dugovati već navedenim Freudovim trima spisima, osobito posljednjemu, »Tabuu djevičanstva«, u kojemu psihoanalitik izravno navodi Krafft-Ebinga, te u kojemu se istaknuto poziva na navade primitivnih naroda, preplićući opise njihovih bizarnih rituala ne samo sa simptomima suvremenih, »civiliziranih« ljudi, nego i s književnim, pače dramskim djelima. No krenimo redom, jer je i u prethodnim dvama priložima, koji uvelike najavljuju spoznaje »Tabua djevičanstva«, moguće naići na niz Begoviću inspirativnih motiva i formulacija. Primjerice, već se u prvom, »O specijalnom tipu muškarčeva izbora objekta«, naširoko raspravlja o onim muškarcima koji ne mogu ostvariti »strastveni« ljubavni

odnos ukoliko njime nije ujedno povrijeđena »treća strana« (Freud, 2001a, 2327), pa eto nailazimo na još jedno intertekstno izvorište Begovićeve Trećeg: zavarani u pogledu Markova sumnjičava bijesa, mogli bismo pomisliti da Marko Trećeg želi iz svojega braka istjerati, no kako da onda objasnimo strast njegove hajke, pravo pravcato htijenje da Trećega pošto poto pronade i identificira – htijenje koje začuđuje znademo li da svoju ženu »na ratištu« nije uspio obljubiti i da svojim paranoidnim ispitivanjem puna tri čina odgađa ono što bi po ratnikovu povratku moralo odmah uslijediti? I njegova ustrajnost da Giga proglasi promiskuitetnom, odnosno da joj, kako Freud nadalje izlaže, prišije »lošu reputaciju« – da je proglasi ženom čija je »vjernost i pouzdanost upitna«, pa makar se upitnost svodila i samo na »flert i koketeriju« (*ibid.*) – pripada istom »specijalnom tipu«, jer takvi muškarci sumnjičavost i ljubomoru trebaju, žena tek tada za njih zadovoljava »punu vrijednost«, oni »traže takve prilike« jer jedino tada u njima »strast raste« – njima je, veli Freud, »ugodno u trokutnom odnosu« (*ibid.*, 2328), pa su i skloni mijenjati takve, promiskuitetne objekte: nije stoga čudo što i od Marka čujemo da je »prošao svoju školu« među bludnicama »od Amura do Volge« (Begović, 1940., III., 185), ponavljajući time ne samo Bloomovu bordelsku epizodu nego i sadržaje prijekora što ih irskom junaku u toj epizodi upućuje nimfa Kalipso, sileći ga na pokajničko priznanje. Da Giga opisanu logiku muške žudnje itekako razumijeva, govori njezina replika u žestokoj polemici oko muško-ženskih odnosa i posjedništava s kapetanom, njezinim pratiocem s ratišta: »Jer vi nas baš zato i volite: što vrijedimo i za druge, i što nas možete lako izgubiti. Rekli ste vrlo dobro: kao i novac« (Begović, 1940., II., 90).

Štoviše, takvi su objekti spomenutim muškarcima dragocjeni i stoga što onda oni mogu nastupiti kao ženini »spasioci«, zadržavajući »moralnu kontrolu« (Freud, 2001a, 2329) i privodeći ženu na pravi, časni, zakoniti put. Sada će nam biti jasnije i zašto je Giga jednoga od mogućih »trećih«, Žarka Babića, prvi put u kazalištu gledala baš u ulozi Jaga u Shakespeareovom *Otelu*, ulozi iz koje i Bloom citira u dramskom prizoru

Uliksa, te koja u Begovićevu romanu najavljuje zlokobni nacrt nezaslužene ljubomore, što će Marka ne samo mučiti, nego i u njemu raspaljivati želju. Kada pak iz Gigine priče saznamo da je Žarko Babić mladoj Gigi i njezinoj majci svojedobno navijestio da će u kazalištu igrati u novome komadu, ispostavlja se da i taj komad uvelike anticipira fabularni luk romana, jer je glumcu namijenjena uloga zadugo odsutnog muža kojega u tuđini muči »nepomirljiva čežnja za ženom« i koji po povratku zatječe »kod kuće staru pjesmu: žena i onaj treći, i tako dalje, i tako dalje« (Begović, 1940., I., 165). I Bloom u »Kirki«, podsjetimo, bude prisiljen na isti nezavidni voajerski položaj, motreći kroz ključanicu prizor koji ostvaruje njegovu najgoru strepnju i moru, da će, naime, po povratku kući, Molly zateći *in flagranti* u ljubavnome susretu s Boylanom.

Potrebu za povrijeđenom »trećom stranom« Freud će, kako već u njega redovito biva, na kraju svojega prvoga priloga dovesti u vezu s »fiksacijom na majku« (Freud, 2001a, 2329) i Edipovim kompleksom, muškarčevim nesvjesnim rivalitetom s ocem, za koji smo već ovdje ustvrdili da jednako obilježuje i Markove »atavističke« naslage. Doznavši prirodu odnosa majke i oca, svaki je takav Markov srodnik kao dijete doživio »brutalnu« spoznaju o majčinoj seksualnosti, izmještajući svoje ogorčenje zbog majčine nevjere ne samo na niz zamjenskih prostitutki, nego i na svoju suprugu, te osvetnički maštajući o Trećem roditeljskoga braka, koji prema Freudu nije zapravo nitko drugi nego on sam kao majčin nesuđeni ljubavnik. Čini li se ovo, kada je barem Begovićev roman u pitanju, pretjeranim učitanjem, ne zaboravimo da Markov otac prepričani Markov i Gigin rastanak, nakon kobne noći na ratištu, komentira primjedbom da su se oboje ponijeli »kao prava djeca«, osobito Marko, kojemu se sam stari Barić »i ne čudi«, jer »nije zdrav« (Begović, 106).⁶

⁶ Gigin otac odavno je dapače tu bolest detektirao kao nasljedno ludilo, pozivajući se »na statistike, što matematičkom točnošću dokazuju kako djeca onakvih otaca prije ili kasnije zagaze u *atavističke* staze« (Begović, 1940., II., 61, istakla L. Č. F.).

Prijedimo stoga na drugi prilog, naslovljen »O univerzalnoj tendenciji ponižavanja u sferi ljubavi«, jer ćemo se tamo prvi put susresti s pojmom »psihičke impotencije«, situacije u kojoj »seksualni organi otkazuju iako je psihička sklonost velika« (Freud, 2001a, 2337), situacije, reklo bi se, koja upečatljivo podsjeća na nejasne okolnosti u kojima se prekida Gigina i Markova prva bračna noć: prije nego što »je jedan udarac s užasnim treskom prolomio krov nad njima«, bračni par je imao dovoljno vremena da brak konzumira, ali je čin stalno nešto odgađalo. Još je tijekom proslave s oficirima Marko Gigi izgledao »kao da nije priseban«, jer su mu se »mrsile riječi, gubile logiku, premetale se i prekopitale«, dok su mu oči bile »kao u kakva zanesenjaka«, te je Giga već pomišljala na »nered u njegovoj duševnoj ravnoteži«. Zatim je Marko »prelazeći rukom preko njene kose, počeo da govori, kako voli tu njenu kosu do bezumlja; kako čitavo vrijeme, što ju je očekivao, nije nikako mogao da iskonstruira u svojoj misli ni njeno lice ni njenu figuru, samo mu se u tim mozgovnim naporima nametala jedna jedina predodžba: duge, raspuštene, svjetlucave njene kose« pa je, »i kad su se poslije našli u svojoj bračnoj sobici, pred svojom prvom bračnom noći, rasuo dršćućim rukama njezine pletenice, odmotavao ih u pramenove, pramove u strukove, strukove u niti, pleo i raspletao, milovao, dragao, ljubio te rasute njene kose, utapao u njih svoje obraze, udisao u se miris iz njih«. I sama se Giga već počela pitati »odakle mu najedamput taj fetišizam«, posve s pravom, znademo li da je fetiš prema Freudu obrambeni štit groze od kastracije, odnosno bilo kakva rastvora, zijeva, rupe što podsjeća na ženske genitalne usmine, groze koju i sljedeći navedeni Markov potez dodatno potvrđuje: kada bi Giga naime »tražila njegova usta, *rastirao bi joj nad usne čitav sloj kose i kroz nju ih ljubio*« (istakla L. Č. F.).⁷ Stoga ga je, kaže Giga kapetanu kojemu je o svemu tome

⁷ U svojoj knjizi znakovita naslova *Mreže modernizma: Henry James, Virginia Woolf, James Joyce i Sigmund Freud*, Maud Ellman će također spominjati Bloomov fetišizam, njegov strah od »genitalnog i ontološkog ponora« (usp. Ellman, 2010., 120). I Shelly Brivic će se pozabaviti redovitom uporabom neke

pripovijedala, »pustila neka se izdovolji i pomagala ga nekom čudnom igrom i koketerijom pri tom izdovoljavanju« (Begović, 1940., II., 47-48).

Kako to prema Freudu dolazi do takvih, izmještenih oblika erotizma, koji se otklanjaju od seksualnih ciljeva, jer bi njihova izravnost uzrokovala »psihičku impotenciju«? Ponovno je riječ o mukotrpnim etapama tijekom kojih u dječaku valja da se sastanu dvije struje, afektivna i senzualna, obje u ranom djetinjstvu upravljene majci, s time da potonja nailazi na prepreke, pa kad se seksualnost počinje upravljati drugim ženama, uvijek to čini analogno prvome modelu, želji za zabranjenom majkom. Ponovno se želja može ostvariti samo uz uvjet da je objekt prethodno ponižen, da nipošto ne podsjeća na idealnu, afektivnu sliku majke: gdje god dolazi do psihičkog precjenjivanja ljubavnog objekta, seksualno uzbuđenje izostaje pa se ili fetišistički izmješta, kao tijekom Markove prve bračne noći, ili se žena, koja je objekt ljubavi, pošto poto mora poniziti do bludnice, kao što Marko pokušava s Gigom kada se iz izgnanstva vrati.

No, Freud ovdje u igru uvodi i žene, jer i one »pate od naknadnog učinka svojega odgoja«, isto tako ne uspijevajući »senzualnost disociirati od zabrane« (Freud, 2001a, 2343), samo što će se u ženinu slučaju zabrana odnositi na oca: tako i mi tijekom romana opetovano čujemo koliko Gigin otac negoduje zbog njezine veze s Markom, samo, paradoksalno, potičući njezinu vjernost nestalome suprugu. Žena nije sklona ni precjenjivanju ni ponižavanju, ali to ne znači da je za nju rizik psihičkog obolijevanja manji: ako očinska zabrana i jest uvjet njezina zanimanja za muškarca, jednako tako je i mogući uzrok njezine frigidnosti. Zbog te spone seksualnosti i

teksture – Penelopina tkanja – kao izmještenog odredišta seksualnog interesa, koji će dovesti u vezu sa samom fetišističkom genealogijom jezika, a i, kako sugerira Lamos, s epistemološkom opsesijom čitavoga romana da se dopre do (kastrijske) »istine«, odnosno ovlada ženskim likom (usp. Brivic, 2008., 40-41; Lamos, 2004., 121-122). U tome bi se svjetlu i ovaj motiv kod Begovića mogao dovesti u vezu s već spomenutim hipotezama A. Milanko i A. Tomljenović glede jezika koji za Marka predstavlja istodobnu prepreku i zaštitu u odnosu na željkovani i zastrašujući prodor u »enigmnu ženu«.

zabrane, zaključuje Freud, žene »čak i svoje zakonite veze« žele »držati u tajnosti« (*ibid.*), obavijajući ih misterijem zabrane, što dodatno izluđuje muškarce poput Giginih prosaca, koji se oko nje roje baš zato što je udata, a i zato što su i sami, poput Marka, vječito u potrazi za tajnovitom, »trećom stranom«. »Šteta« koju prema Freudu trajno ucjepljuje inicijalna frustracija seksualnog užitka, dovodi tako do novog paradoksa, da »sloboda koju donosi brak ne vodi do punog zadovoljstva« ni kod jednog ni kod drugog supružnika, jer se »psihička vrijednost erotskih potreba smanjuje čim je zadovoljstvo olako stečeno«: »prepreka je nužna da pojača libido«, pa »kad nema prirodne, podiže se konvencionalna« (*ibid.*, 2344).

No, kada se Giga razboli od tifusa, pa joj odsijeku kose, obrambena fetišistička »prepreka« pada i junakinja zapada u delirij, za koji nismo sasvim sigurni čime je više uvjetovan, fizičkom bolešću ili probojem nesvjesnog. Još je zanimljiviji način na koji Begović odlučuje dočarati njezino stanje, jer upadljivo podsjeća na Mollyn slavni završni monolog u poglavlju *Uliksa* posvećenom modernoj Penelopi, monolog koji se proslavio svojom seksualnom i sintaktičkom razuzdanošću, te izostankom orijentacijske interpunkcije što je dočaravao struju (ne)svijesti, fakturom koja se u Begovića pojavljuje ovako:

Trista, petsto kilometara, kilometara samo dva mjesta, tri mjesta Florijan, Florijan, Florijan, to se ne da zamisliti, bježi Marko ovamo, gdje si gdje si gdje si, ne vidim te više, vrati se. Kud ideš, tamo je mračno nipošto gospodine gospodine von Freudenu nemam pojma apsolutno nemam kapetane Šlojme gdje je Šlojme mamice je li da je zgodan teško je to samo kad bi već čovjek bio kod kuće u postelji mama je li poštar dolazio koliko za koga sve to ne znači ništa Florijan gdje onaj vojnik kunem ti se nije išlo drukčije Nero nije išlo trista kilometara petsto neopisivo dugo Galicija Galicija jest Galicija tamo se umire i ovdje se umire i pije se kapetane kako vam je ime dajte mi malo tokajca vode vode špijunka, – jest to ste mi već rekli apsurd Unsinn veli kapetan znam točno Marko je poludio Marko gdje si piši svakako piši pustite

nas proći ja se ne bojim, ne mari, ne bojim se imam svjedoke ercher-cog oberlajtnant kapetan Florijan Šlojme Pepita pustite me pustite me boli me jest glava samo glava zatvorite vrata otvorite prozore nek čujemo harmoniku slušaj Šlojme nemoj plakati Šlojme mama nemoj plakati, tu sam došla tristo petsto kilometara prošli smo kraj Blatnog jezera: preko Karpata i Dunava naravno da ja imam pasiršajn i mali i kapetan sve je u redu sestro ostavite nešto konjaka kad dođe stari nek pije stavite mi ruku na čelo pustite me boli boli mama Marko koliko je bjegunaca koliko vojnika koliko uši milijoni samo ne u onu sobu Marko ima sve ključe može ući kad hoće nemojte nikad zakračunati vrata iznutra sestro jesu li kućna vrata zakračunana trista kilometara petsto kilometara, ide se dugo vrlo dugo al se dođe recite mu da se dođe i svako pismo dođe na točnu adresu kao da ima svoje oči koliko je sati svejedno i dva i tri on može ući kad hoće on ima ključe mama on ima ključe recite i starome Šlojme ne boj se umorna sam bolesna sam umrla sam sad mi više ništa ne treba ni termos ni deka ni deka kod kuće sam Marko ti si poludio ne volim te kad si takav skočit ću kroz prozor ravno na ulicu pusti me pusti me.... (Begović, 1940., II., 97-98).

Uočimo, međutim, i sličnosti i stanovite »nepodudarnosti«, razvidne jednako na podlozi Homerove *Odiseje*, koliko i u posredovanoj »suigri« s Joyceovom *Uliksom*: najprije, Giga, poput Penelope, poput Molly, očito žudi za svojim suprugom, koji, poput Odiseja, poput Blooma, ostaje pred tajnovitim »vratima«, premda ima »ključe«; u tekstu se, kao i u Mollynom monologu, miješaju sjećanja na stvarne okolnosti – put po Galiciji, bolest i strah od smrti – s nesvjesnim asocijacijama i željama, na koje uostalom nužno navodi i doziv »gospodina Freudenauea«, ne samo prezimena začudno spolno izmijenjene Pepite von Freudenu,⁸ nego i karakteristično

⁸ Pripomenimo još i to da se upravo Pepita von Freudenu, koju Giga upoznaje u drugom dijelu knjige, izravno krsti Kirkom »koja će, čim se pojavi, pretvoriti svu onu gospodu u prasce« (usp. Begović, 1940., II., 35). U navedenom se dijelu

onirički iskrivljenog prezimena »gospodina Freuda«, ako ne i »gospodina Joycea«, s obzirom na isto značenje njemačke i engleske riječi koje je u korijenu dvaju prezimena;⁹ opsesivno ponavljanje imena Florijan pak, uza oslonac uz ime zemljaka kojeg Giga sreće na ratištu, doziva propuštenu defloraciju, koju Giga priželjkuje, ali je se izgleda istodobno i gnuša, strepeći od poprišta svoje prve bračne noći povikom »samo ne u onu sobu«, bojeći se frigidnosti, to jest, da njezina »vrata« ne budu »zakračunana iznutra« te ne dovršavajući svoju deliričnu litaniju ekstatičnim Mollyinim »da«, nego uzvicima kako Marka »ne voli kad je takav« i odbijanjem Markovih »ludih« nasrtaja prijetnjom vlastitim samoubojstvom i uzvikom »pusti me pusti me....«. Kasnije se, pripomenimo, izričito komentira kako su »svi oni deliriji u vrućici bili zacijelo refleks iz podsvijesti, koja je, izgleda, bila intenzivno aktivna« i gdje je »sve slično fantaziranju ludila, gdje se u mozgu ništa ne fiksira, kao na fotografskoj ploči, koju je svjetlo obuhvatilo prije snimanja« (*ibid.*, 104), objašnjenjem koje izravno prenosi Freudove tehnološke analogije iz *Tumačenja snova*,¹⁰ kao i tamo opisanu logiku povrata u predsvjesno stanje »kada je vrućica popustila, pa su reminiscencije oživljavale i vezale se ponovno za nedavne događaje« (*ibid.*).

No zašto je, osim zbog Markove »psihičke impotencije«, Gigi bilo suđeno da ostane djevicom, i kako se njezino djevičanstvo prometnulo u završni, ključni i zlokobni kamen spoticanja, i u drami, i u romanu? »Tabu

romana, u kojemu Giga promatra austrijske oficire u nekom lokalnu na ratištu, posve eksplicitno iskazuje Gigin prezir prema muškom militarističkom duhu o kojemu će u ovome tekstu još biti riječi.

⁹ Usp. Rabaté, 2004.-2005.

¹⁰ U pitanju je glasoviti odlomak iz posljednjeg, sedmog poglavlja studije, koje govori o »psihologiji procesa sna«, ali i procesa nastanka halucinacija. U odjeljku B, naslovljenom »Regresija«, kaže Freud sljedeće: »Ostajemo na psihološkom tlu i pomišljamo samo na to kako slijediti zahtjev da zamislimo uređaj koji služi duševnim djelatnostima, možda kao složeni mikroskop, neki fotografski aparat, ili slično. Psihički lokalitet odgovara tada onom mjestu unutar uređaja, na kojemu se stvara predstapanj neke slike« (Freud, 2001., 572).

djevičanstva« je jedan od rijetkih spisa koji je potpuno, svojom navodnom zastarjelom antropologijom, a i obraćanjem prevladanim građanskim vrijednostima, gotovo pao u zaborav, te mu se i egzegeti Freudovih utjecaja na modernističku književnost rijetko detaljnije posvećuju: čak i kada je u pitanju Joyceov *Uliks*, esej neće biti spomenut niti povodom epizode »Volovi sunca«, premda se tu Stephen zadirkuje upravo spomenom jednog od Freudovih ključnih motiva, naime da će se zaređenjem domoći *ius primae noctis* što su ga svećenici uživali u nekim plemenskim društvima (usp. Brown, 1985., 27). To će nam dragocjenije biti tumačenje Sarah Kofman (1991.), jer opravdano upozorava na Freudov raspon simptomatskih tekstova na temelju kojih teoretik nudi svoja objašnjenja, raspon što vodi od primitivnih tabua do Hebbelove *Judite*, legitimirajući kanda unaprijed i Begovićev prihvrat arhaičnih, »atavističkih« modela odnosa prema ženinom djevičanstvu, kao građe moderne dramske elaboracije. Iako je, veli u tome prilogu Freud, »malo toga tako tuđe našim osjećajima kao primitivno vrednovanje djevičanstva«, mogli bismo ga dovesti u vezu i s kasnijim, civiliziranim »zahtjevom da žena nema pamćenje o seksualnim odnosima s drugim« i htijenjima da se ostvari »pravo na isključivo posjedovanje« žene, koje i poslije opstaje kao »esencija monogamije«, s time da muškarac nerijetko »proširuje taj monopol na prošlost« (Freud, 2001a, 2349), pa tako Marku Bariću i oni muškarci koje je Giga upoznala i zavoljela u mladosti, poput Žarka Babića, figuriraju kao posebice sumnjivi Treći. Prva je noć važna i utoliko što će onaj tko »nadvlada ženin otpor«, uzrokovan dugim susprezanjem žudnje i »utjecajem miljea i obrazovanja«, navodi Freud Krafft-Ebinga, ostvariti sa ženom »trajnu vezu«, osiguranu ženinim »ropstvom«, koje u njoj neizbježno budi »ovisnost, nesamostalnost, gubitak volje i žrtvovanje svojih interesa« (*ibid.*). Freud ovo drži ipak »prejednostavnim objašnjenjem« dragocjenosti djevičanstva, pa se daje u potragu za potvrdom o njegovu »visokom vrednovanju« u »primitivnih naroda«, u kojih se međutim defloracija provodi »izvan braka«, ali ritualno, kao predmet »tabua« (*ibid.*, 2350), jer se od toga čina prosac mora pošto poto zaštititi,

pa ga čak negdje izvodi i mladenkin otac, ili kakav drugi poglavar plemena, svećenik. Možemo li onda zamjeriti Marku što tako slijepo vjeruje upravo očevoj potvrdi da je Giga ostala djeвица?

Ni u kojem se, međutim, antropološkom izvješću što ga Freud navodi ne spominje ono što autora posebno zanima, »psihološka važnost« toga čina, koji bi se mogao pripisati »strahu od krvi«, općenitoj bojazni od nečeg »novog, jezovitog, opasnog i nerazumljivog«, a i nizu drugih tabua kojima su kod primitivnih obavijeni odnosi među spolovima i poglavito same »žene«: tako se muškarci prije odlaska »u lov ili na ratni pohod« – kao i, nesvjesno, Marko Barić – strogo ustežu od odnosa sa ženom, koji se očito percipira kao nešto što »paralizira i donosi zlu sreću«, i jer se u ženi vidi nešto »različito od muškarca, nespoznatljivo, tajnovito« i »neprijateljsko«; primitivac se boji »da će ga žena oslabiti, da će ga inficirati njezina ženskost i da će se pokazati nesposobnim« (*ibid.*, 252-254); uostalom, nastavlja Freud, svaka osoba njeguje »tabu osobne izolacije«, svakoga mori »narcizam male razlike«¹¹ u kojemu valja vidjeti »snage suprotstavljene ljubavi« ne samo među spolovima, nego i »među ljudskom braćom« (*ibid.*, 255): ne sugerira li se tu analogija »rata spolova« i svjetskih ratova »među ljudskom braćom« kakav je bio i Prvi svjetski rat, netom prije i u vrijeme kojega Freud piše svoje priloge, isti onaj rat koji uzrokuje i Giginu prvu bračnu frustraciju?

Stoga je, nastavlja Freud, i »narcističko odbacivanje žene... prepletено s poniženjem i prezirom« kakve smo već susreli u prvim dvama priložima – s osjećajima i postupcima koji i tu »privlače pozornost na kastracijski kompleks«, no to nam još, kaže autor, »ne baca svjetlo na tabu djevičanstva«,

¹¹ U već spomenutoj raspravi s kapetanom, Giga će potezati srodne argumente protiv muške »narcističke« opsesije ženinom nevjerom: »Šta mislite, da bi vaša taština ostala nepovrijeđena u slučaju, da vam se iznevjeri ona koju volite, koja nosi vaše ime, i majka je vaše djece? Ne, ne, isto kao kod bolesti: grčevi, afekt, bijes, konačno rezignacija i samoubojstvo, već prema tome, kakvi su vam nervi« (Begović, 1940., II., 90).

koji se, začudo, svodi na »poštedu mladenca« (*ibid.*), poštedu koja i Freuda kanda zbunjuje, pogotovu ima li se na umu prethodno obrazložena moć koju bi se, kako se jedan od Begovićevih kritičara izrazio (usp. Hameršak, 2004., 349), »*ius primae noctis*« mladencu navodno dodijelilo. Zašto je u primitivaca to isto pravo »prijetnja budućem suprugu«? Freud će stoga nadalje pokazati da se primitivac s razlogom boji, premda opasnost od koje strepi nije fizičke, nego psihičke naravi: nije rijedak slučaj da pri prvome seksualnome odnosu žena osjeti »razočaranje«, da postane »hladna« i »nezadovoljna« (*ibid.*, 2357), da je počne moriti ne samo privremena, nego i trajna frigidnost. Otud i žene nerijetko nesvjesno žele, upravo kao i Giga u svojem deliriju, »pobjeći od prve prilike«: pri prvome odnosu nužno će pretrpjeti »narcističku povredu« koju će »racionalizirati u smanjenju seksualne vrijednosti« svojega supruga (*ibid.*). Ni ovo rješenje Freudu nije posve dostatno, jer primitivac, izgleda, »izbjegava još nešto« (*ibid.*, 2358): kao što je već ustvrdio i u prethodnim priložima, činjenica da ispunjenje bračne konzumacije »nije na razini očekivanja« duguje se »snažnim zabranama«, zbog kojih »zakoniti odnos nije isto što i zabranjeni«, pa redovito budi razočaranje. Ponovno čujemo da žena zbog toga »voli tajne ljubavi, taji i od roditelja i kad ne treba«, jer bi »inače ljubav izgubila na vrijednosti« i jer se jedino u »nezakonitim vezama« ne »utječe na njezinu volju«. Tome pak valja pridodati još i »ranu alokaciju libida na oca« kojemu je muž tek »supstitut«, pa i zbog toga nesvjesno »odbacuje muža« (*ibid.*): tako i Giga nakon bolesti mučno pred oči pokušava dozvati Markovo lice, koje neprekidno prekrivaju druga lica, najprije Florijanovo, pa lice kapetana s kojim je odbjegli s ratišta,¹² dok Marka »nema«, »nigdje ga nema, izbrisan

¹² Odlomak romana tu kao da nastoji precizno reproducirati fantazmatske produkcije, plodove procedura zamjene, sažimanja i premještanja što ih je Freud opisao kao svojstvene »radu sna«: »Odmah zatim otvori oči i potraži njegovu sliku, što je malo prije oživjela u njenim predodžbama. I sad nikako da je nađe. Najprije su to bili nekakvi čudnovati detalji, onako nešto slično futurističkim portretima, gdje se vidi jedno oko, pola usta, uho, ruka, prst, dio čela itd., ali nipošto jasno,

je u svim svojim tragovima ili uopće nije nikad ni postojao, prazni produkt njene fantazije, san, iluzija, fantom«, jer ga opetovano nadomješta »sve nešto drugo, treće, deseto, nepoznato, netraženo«, pa kad »hitro otvori oči, kao da bježi iz tame, što je u njoj«, čini joj se da »izlazi iz podzemne, zagušljive, crne prostorije gdje nema ni svoda, ni zidova ni poda, nego bezgraničnost jedna mutna, koja hoće da je proguta«. Ostaje nam nerečeno što se to krije u spomenutoj »podzemnoj, zagušljivoj, crnoj prostoriji« koja upadljivo dočarava područje nesvjesnog, sve dok Gigu ne »uhvati očajan strah«, te najednom, »kao da je pomahnitala, stane da viče: Tata! Tata! Tata!« (Begović, 1940., II., 128).

Štoviše, ženino je nesvjesno neprijateljstvo mužu ozbiljna prijetnja i zbog toga što se u njoj i prije prvog objektnog izbora oca već »aktiviraju neki impulsi« koji su »u opoziciji s ulogom i funkcijom žene«: zavidna

čitavo lice sa životom na njemu. Hvatala je ona te pojedinosti, i dok je dvije složila, treća je već nestala, a kad je nju našla, nije bilo jedne od onih prvih dviju. Nakon vrlo dugih premještanja i slaganja, kao u kakvoj dječjoj igri, uspije joj sastaviti jedno lice, pogdjegdje nedostatno, ali jasno, s očima koje gledaju i izrazom koji živi. Ali to nije Marko. Netko drugi, koga dobro pozna, ali on nikako. Smiješno, pa to je Florijan, sa stisnutim malim očima, s kratkim licem i velikim ustima kao kakav embrio. i čim ga je prepoznala, već se slika promijenila; na njegovo se mjesto nametnulo drugo jedno lice, koje također dobro poznaje. Ali to nije Marko. Drugi jedan, ali Bože, gdje ga je vidjela, odakle ga zna, kada je s njim govorila? Pa da, onaj insinuantni podsmijeh, skrofulozne oči, jest, to je onaj doktor u birou »Crvenog križa«, jutros je s njim govorila. I htjede da ga malko bolje promotri, ali promatrala je novo lice, i ono dobro poznato. Gleda u nju začuđenim očima, kao da je iznenađen što je vidi i hoće da nešto kaže. Jest, to je kapetan Dühren. Čita mu na ustima kako veli: – »Unsinn« – Al u isti čas i on se mijenja i izobličuje, nije više on, nego drugi, novi, ne zna da li ga je ipak negdje vidjela i hitro opet novi, peti, šesti, sedmi, među njima znani i neznani, na njima nešto malo kao od ovoga, nešto malo od onoga, iskešeno lice onog generalstablera, koga je vidjela u Stanislavovu, obrve i čelo njezina oca, krupna, ovješana habsburška usta onog ercehercoga, sve panoptikum jedan, njen lični, poredan u njenoj fantaziji, koja lovi samo jednu sliku, jednu jedinu, *za koju je u njoj mjesto prazno*« (Begović, 1940., II., 126-127, istakla L. Č. F.).

braći odnosno svim muškarcima jer posjeduju penis, osjeća se poniženom, želi biti muško, u njoj se budi »muški protest« i htijenje da »uzme penis za sebe«, a s njime i »gorčina na muškarce«, koja u njoj budi osvetnički bijes, konačno »iskaljen na onome tko je uvodi u seksualni čin« (Freud, 2001a, 2359-2361): stoga i Giga, kad Marko konačno posegne za njom, poteže pištolj kupljen još »na ratištu«, svejednako žestoko plačući za suprugom kada ga ubije, svjedočeći i tako o dvjema suprotnim silama vezanosti i neprijateljstva što ženu u takvome trenutku razdiru.

Spomenutim se zaključkom, međutim, Freudov tekst ne iscrpljuje, jer potkrepu traži i u drugim, književnim, pače dramskim izvorima, koji bi nam isto tako ovdje mogli biti od stanovite važnosti: posrijedi je Hebbelova *Judita*, koju Freud tek spominje kao primjer modernističke elaboracije istog kompleksnog civilizacijskog »atavizma« (*ibid.*, 2362), no koji će tek Sarah Kofman detaljno iščitati u svjetlu njegovih skicoznih sugestija. Nećemo ovdje prenositi njezinu pomnu argumentaciju u cijelosti, tek ćemo primijetiti momente koje ona iz teksta izdvaja: već i Freud napominje da Hebbelova drama, za razliku od biblijskog prototeksta o koji se oslanja, svoju junakinju vidi kao »djevicu-udovicu«, što je, kao što znamo, i fizički i pravni status Begovićeve junakinje u trenutku kad puca u Marka; nadalje, i Hebbel svoju »namjernu seksualizaciju patriotske priče« (Freud, 2001a, 2362) smješta u samo praskozorje civilizacije, no pritom, kako ističe Kofman, dodatno modificirajući biblijski scenarij – koji bi, prenesen u dramu, bio prema njemu »apsolutno neplauzibilan« – upravo tako što će Juditin krvnički bijes na Holoferna snažnije motivirati nekonzumiranim brakom koji ubojstvu prethodi; Manaša je, naime, pri prvoj bračnoj noći »paralizirala« tajnovita »prikaza«, u kojoj je lako, kaže Kofman, iščitati »strah od kastracije« (Kofman, 1991., 67-68) kakav je, čuli smo već, mučio i Marka, dok je kosom prekrivao Gigin usne. Kao što je, prema tome, Hebbel pripremio Holofernovu dekapitaciju Juditinim ambivalentnim bijesom – bijesom zbog seksualne uskrate i osvetničkim gnjevom na onog koji ju je konačno razdjevičio – tako se i Gigino završno ubojstvo

u Begovićevoj drami ne može protumačiti isključivo Giginom svjesnom povrijeđenošću zbog nezasluženih optužbi, nego i njezinim »nesvjesnim«, ambivalentnim ogorčenjem, i zbog Markova »ludila« tijekom prve bračne noći, o kojemu Giga bunca kad se razboli od tifusa, ali i zbog jednako odbojnog njegovog pokušaja da po povratku iz tuđine njome seksualno ovlada i tako je »zarobi«.

Lanac naših asocijacija ni tu se ne bi morao prekinuti, uzmemo li u obzir da se Juditina priča odvija za trajanja asirsko-babilonskog rata, te da »seksualizacija patriotske priče« zasigurno ne upleće samo dvoje glavnih junaka, nego i masovne ratne i poratne turbulencije o kojima i Giga i pripovjedač nižu izrazito gorke rečenice.¹³ Kada se, naime, Freud motivu Judite – sada međutim transponiranom u Nestroyevoj parodiji Hebbelove drame – ponovno obratio u svojem eseju »Masovna psihologija i analiza Ja« (usp. Freud, 1986., 193-266), manje ga je zanimao tabu djevičanstva, a više upravo ratni kontekst mitskog interteksta. U posebnom odjeljku svojega eseja, naslovljenom »Dvije umjetne mase: crkva i vojska« (*ibid.*, 217-223), u kojemu se bavio načinom na koji se uspostavljaju i raspadaju međusobne veze članova grupe, ustvrđuje kako Juditino odsijecanje Holofernove glave uzrokuje zaraznu paniku i naglo rastrojstvo asirske vojske, potvrdivši snažnu grupnu libidinalnu investiciju u vođu kao supstitut oca, fenomen koji je u doba kada esej nastaje, 1921., Freuda očito počeo zanimati ne samo pod utjecajem svježih ratnih sjećanja, nego ponajprije prvih naznaka nacističke prijetnje.

Pripomenimo povodom tog, niti *Gigi Barićevoj* tako udaljenog ratnog konteksta, da je i posljednje poglavlje Joyceova *Uliksa*, već prije dozivani Mollyn pustopašni monolog, uza svu svoju prvenstvenu zainteresiranost

¹³ Dovoljno je evocirati prizor s austrijskim oficirima u krčmi na ratištu što ga Giga s gađenjem promatra, opetovano i ironično ponavljajući usklik »Helden!«, tj. »Junaci!«, za oficire kojima »neće ni vlas s glave pasti«, a sve na užtrb »svih onih hiljada i stotina hiljada osakaćenih, bolesnih, izmrcvarenih, zarobljenih, ubijenih« što se nazivaju »patrijotima« (Begović, 1940., II., 35).

za ljubav i domaćinski život, isto tako prožeto aluzijama na Prvi svjetski rat i homosocijalne ratničke veze («i oni to zovu prijateljstvo ubijaju se međusobno i onda pokapaju a usto svi imaju kod kuće ženu i djecu«, sneno misli Molly – Joyce, 1957., 926). I Mollyno je sneno kovitlanje protkano otporom jednako britanskim imperijalističkim ambicijama koliko i irskom nacionalizmu,¹⁴ kao što je i Gigin delirij protkan referencama na njezino potucanje ratištem i prosvjedima iz ratne pozadine da »se i ovdje umire«, »ovdje«, što će reći, kako na drugom mjestu Begović napominje, u zemlji koja je, poput Joyceove Irske, »na pola kolonija, na pola parodija neke državnosti, gdje je na rafiniran način nekakva sloboda u kulturnim nastojanjima imala prekriti imperijalističke težnje mađarske politike« (Begović, 1940., III., 70). Mollyina začudna mješavina proturječnih ideoloških stavova, kada su u pitanju muške osvajačke ili pobunjeničke odluke, naći će u Begovića pandan u završnome dijelu druge knjige romana, u kojem se ponovno doziva kolonijalni status hrvatskog »čudnovatog područja« i izravnije govori o ratnim ulozima i različitim stavovima što ih tim povodom zastupaju junakinja, njezin otac i muž: tada saznajemo da su Gagine simpatije isprva »na strani protivnika Austrije i Njemačke – pogotovo jer je i Marko bio velik nacionalist i veselio se ratu kao nečemu, što će napokon donijeti oživotvorenje narodnih aspiracija« (Begović, 1940., 177) – ali se nakon udaje, povratka s Galicije i niza svađa s pro-režimski nastrojenim ocem, koji po završetku rata ipak, kao patriot, trpi nezaslužena poniženja, njezino stajalište mijenja i okreće protiv rata, pa jedino želi da rat završi, bez obzira tko pobijedio.

¹⁴ Molly je rođena i odrasla na Gibraltaru, britanskoj koloniji, pa i niz njezinih predsvjesnih asocijacija izvire iz te, za Joycea inače začudno važne okolnosti, s obzirom da je kritičari nisu mogli biografski ukorijeniti. No Andrew Gibson iz nje će izvući niz zaključaka koji svjedoče da se ni završni, »ženski« glas romana, ne može svesti, kako se običavalo, na predkulturne kliktaje majčice prirode ili muškarcu nedosezive »*jouissance*«, jer i njime odjekuju distinktni antiimperijalistički, antimilitaristički, ali i antikatolički i antinacionalistički, napose antipatrijarhalni tonovi (usp. Gibson, 2002., 252-272).

Iščita li se, prema tome, Gigin i Markov osobni »rat« na dočaranoj mit-skoj, intertekstnoj i psihoanalitičkoj pozadini, učinci Gigina pucnja u Marka nadići će razmjere krvavog okončanja bračne svađe i pretvoriti junakinjin potez u punopravni ženin »muški protest« protiv »atavističke«, nesvjesne patrijarhalne logike svih ideoloških projekata, bili oni imperijalistički ili nacionalistički, pa tako i ne samo prethodnog nego i rata koji će uslijediti, rata koji se Begoviću bližio i više nego Freudu nacizam deset godina prije.¹⁵ *Bez trećega* i *Giga Barićeva*, zaključimo, nisu svojim »hipnotičkim« kapacitetima zaludu izazivali pljesak ženske publike i bunili muške hrvatske duhove, jer su očito sve samo ne – trivijalna djela.

¹⁵ Već je ovdje bilo riječi o tome da Begović sasvim očito nije dijelio Weingerove mizogine i antisemitske teze, sad bi bilo uputno pripomenuti kako su se u kritici malo spominjali Gigin vatreni prožidovski protuargumenti (»Koliko je vjekova da im govorimo, kako je negdje drugdje, daleko, njihova zemlja, a ne ta naša, gdje su se rodili kao i mi!«, Begović, 1940., II., 80), kao niti koliko se puta u romanu ističe kako je židovski dječak Šlojme smetnja Giginim muškim suputnicima – kapetanu, ocu i starome Bariću, a pogotovo ne kako na Gigina židovskog dječaka reagira zagrebačka sredina, isprva znatiželjna da vidi »gdje je taj njen štićenik, njen sin, posinak, židov, dečkić, pajkert i kako su ga još nazivali«, a zatim i spremna da reagira »začuđenjem, iznenađenjem, preneraženjem, posmijehom, usklikima, raskolačenim očima«, pa se čak »tetka jedna njena tako zgadila, kao da ima pred sobom parcova, a ne ljudsko biće«, dok su se ostali zadovoljavali »zlobom i dosjetkama« koje su »padale sa svih strana, i surove, opake glose, da je u jednoj takvoj zgodi i ona, Giga, primila dječaka za ruku, otpremila ga iz sobe i rekla: Žao mi je da vam se ne sviđa, ali morat ćete ga uvažavati, kao da je član moje porodice. Tko ne podnosi njega, ne podnosi ni mene« (Begović, 1940., II., 114).

LITERATURA

- Begović, Milan (1940.), *Giga Baričeva* I., II. i III., Zagreb: Savremena biblioteka.
- Brivic, Shelly (2008.), *Joyce through Lacan and Žižek*, London: Palgrave MacMillan.
- Brown, Richard (1985.), *James Joyce and Sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Donat, Branimir (1986.), *Hodočasn timer u labirintu*, Zagreb: August Cesarec.
- Ellman, Maud (2010.), *The Nets of Modernism, Henry James, Virginia Woolf, James Joyce and Sigmund Freud*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fališevac, Dunja (1997.), »Lik i shvaćanje žene u Begovičevu romanu *Giga Baričeva*«, u: *Milan Begović i njegovo djelo*. Zbornik radova, ur. Josip Ante-Soldo, Vrlika-Sinj: Matica hrvatska, 179-187.
- Freud, Sigmund (1986.), *Budućnost jedne iluzije i drugi spisi*, prev. B. Buden, ur. G. Flego, Zagreb: Naprijed.
- Freud, Sigmund (2001a), »A Special Type of Choice of Object Made by Men« (Contributions to the Psychology of Love I), »On the Universal Tendency of Debasement in the Sphere of Love« (Contributions to the Psychology of Love II) i »The Taboo of Virginity« (Contributions to the Psychology of Love III), u: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, prev. J. Strachey, elektroničko izdanje, 2324-2363.
- Freud, Sigmund (2001b), *Tumačenje snova*, prev. V. Mihavec, Zagreb: Stari grad.
- Gibson, Andrew (2002.), *Joyce's Revenge, History, Politics, and Aesthetics in Ulysses*, Oxford: Oxford University Press.
- Green, André (1969.), *Un oeil en trop, le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Paris: Les Editions de Minuit.
- Hameršak, Marijana (2004.), »Ženstvo i trivijalno – Bez trećega«, *Između roda i naroda*, ur. R. Jambrešić Kirin i T. Škokić, Zagreb: IEF i Centar za ženske studije, 341-353.
- Hećimović, Branko (1976.), *Trinaest hrvatskih dramatičara*, Zagreb: Znanje.
- Joyce, James (1957.), *Uliks*, prev. Z. Gorjan, Rijeka: Otokar Keršovani.
- Kofman, Sarah (1991.), *Freud and Fiction*, Cambridge: Polity Press.

- Lamos, Colleen (2004.), *Deviant Modernism, Sexual and Textual Errancy in T. S. Eliot, James Joyce, and Marcel Proust*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Milanko, Andrea (2011.), »Sjećanje na Gigu, pamćenje otpora«, *Nova Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* Vol. 5, br. 5, 165-182.
- Ossendowski, Ferdynand Anton (2013.), *Zvijeri, ljudi i bogovi*, Zagreb: Eneagram.
- Pavličić, Pavao (1997.), »Glazba, slikarstvo i književnost u romanu *Giga Baričeva*«, u: *Milan Begović i njegovo djelo*. Zbornik radova, ur. Josip Ante-Soldo, Vrlika-Sinj: Matica hrvatska, 159-178.
- Pazdzierski, Lech (2004.), *Julije Benešić i Poljaci*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Pazdzierski, Lech (2009.), *Hrvatske teme. Julije Benešić i ostali*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Rabaté, Jean-Michel (2004./2005.), »Joyce and Jarry 'Joyeux'«, *Papers on Joyce* 10/11, 187-197.
- Senker, Boris (1985.), *Begovićev scenski svijet*, Zagreb: HDKKT.
- Tomljenović, Ana (2011.), »Trik trokuta«, *Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu, Dani Hvarškoga kazališta*, Zagreb-Split: HAZU i Književni krug, 187-199.

»ON THE BATTLEFIELD« OF SEX. *WITHOUT THE THIRD PARTY*
IN THE NOVEL

A b s t r a c t

The article draws attention to the relationships between Begović's novel *Giga Baričeva* and his play *Without the Third Party*, whose text figures both as an autonomous play, and, with minor differences, as the last chapter of the novel. It is argued that the impression regarding the supposed implausibility of the ending of the play (and the novel), denounced as such by contemporary theatre critics, largely stems from the insufficient understanding of the function of events, characters and states of protagonist's mind described in the second part of the novel, entitled »On the Battlefield«, which links »the battle of sexes« to the context of WWI. However, to thoroughly grasp the meaning and implications of certain motives and passages within that part of the novel which serve as motivations for the final outcome, one should not rely on the premise of analytical realism. Rather, one should take into account Begović's major intertexts: Joyce's *Ulysses* and Freud's *Three contributions to the psychology of love*.