



SJEĆANJE NA GIGU, PAMĆENJE OTPORA

Andrea Milanko

(Odsjek za kroatistiku, Filozofski fakultet – Zagreb)

U ovom radu autorica predstavlja nove parametre za prevrednovanje i klasifikaciju Begovićeva romana *Giga Barićeva*. Roman pamti otpor lika koji se zaoštava u dramskom tekstu *Bez trećega*. Zbog modernističke konstrukcije lika Gige Barićeve roman je razveden i ima otvorenu strukturu, zahvaljujući kojoj su ga dosadašnja čitanja pokušala zadržati u preuskim klasifikacijskim okvirima. Lik Gige Barićeve zauzima središnje mjesto u strukturi ovog romana-rijeke, stoga je u radu posebna pažnja posvećena analizi tog lika pomoću naratološkog i sistemskoteorijskog aparata.

Ključne riječi: Milan Begović, modernistički junak, roman lika, intertekstualnost, intermedijalnost

GIGINI VIŠESTRUKI OTPORI¹

Od pojavljivanja 1930/1931, kada je objavljivan u nastavcima u časopisu *Novosti*, Begovićev roman *Giga Barićeva* za autorova je života doživio četiri izdanja: 1940. pojavio se kao knjiga, značajno skraćen i revidiran, 1944.

¹ Neka pitanja i probleme klasifikacije i vrednovanja romana Giga Barićeva otvorila sam djelomično u tekstu *Romanopisac u sjeni dramatičara*, *Vijenac*, br. 438–439, Zagreb, 2010.

pojavi se u posljednjem izdanju, a dosad je doživio sedam izdanja. Krešimir Nemeć u monografiji *Povijest hrvatskog romana 1900–1945*. utvrđuje da je “zaista neshvatljivo da je tako značajno djelo ostalo u tako skromnim inter-pretacijskim okvirima” (1998: 229) iako je uz Krležine *Zastave* jedini hrvatski roman-rijeka. Sastavljen je od dvanaest poglavlja podijeljenih u tri knjige: *Sedam prosaca*, *Na ratištu* i *Povratak*. Kritički zapostavljen i zasjenjen auto-rovim dramskim opusom, roman je gotovo zaboravljen, što navodi Nemeća da u pomalo lamentacijskom tonu nekad rado čitan i komentiran roman uvrsti u maticu povijesti hrvatskoga romana. Dominantni kritički i čitateljski muk na račun Begovićeva romana povremeno je prekidan², no povijest čita-nja zadržala se na razinama manjima od studije.

Širinom tematskih zahvata i razvedenošću strukture roman pamti više-struko – intertekstualno preispisuje *Odiseju* pripovijedajući o “gornjogradskoj Penelopi” i *Uliksa*, uključuje se u maticu povijesti romana kao žanra značajno je modificirajući; društveno-povijesnim slojem, kojemu pristupa s visokom razinom mimetičnosti, zbog čega je roman klasificiran kao društveno-psihološki (Vaupotić, 1965), društveni (Senker, 1996) ili društveno-analitički (Nemeć, 1998), problematizira hrvatsku zbilju poslije Prvoga svjetskog rata. Roman reprezentira obrasce i mehanizme kulturnog pamćenja, kao i konstituciju ženskog identiteta, kako je *Gigu Barićevu* najavilo uredništvo Novosti, “roman akcije i psihoanalize” (SD, III, 295),³ “a pored svih tih i stotine drugih, koje radnja romana razbacuje po čitavom svijetu, povlači se poput svijetle sjenke lik Gige Barićeve, moderne žene s društvenim kompleksima, pritajenom dušom, ali živim srcem” (III, 296). Važno je istaknuti da su u konstrukcije ženskog identiteta koje roman gradi ucijepljeni implicitni polemički tonovi sadržani u dijaloškim replikama središnjeg lika i u pripovjedačevim iskazima. Iako to nije ekstenzivnije elaborirala, Dunja Fališevac osvrće se na tu, poliperspektiviranjem priskrbljenu, estetsku dimen-

² Antun Barac tvrdi kako je “na svom putu kroz književnost Begović... u ‘Gigi Barićevoj’ bio najviše umjetnik, a najmanje literat” (1965: 71), Miroslav Vaupotić pak piše o “Gigi Barićevoj” kao “središnjem djelu Begovića književnog opusa” (1965: 78), dok za Šimu Vučetića “u romanu ‘Giga Barićeva’ i drugdje Begović nikada ne doseže snagu kao u galantno-mondenskim ili zagorsko-dalmatinskim stvarima” (1963: 67); Branko Hećimović se, uz Krešimira Nemeća, priključuje književnim povjesničarima koji su se prihvatili prevrednovanja Begovića opusa uvrstivši *Gigu Barićevu* u Begovića ponajbolja djela (1964: 454).

³ Svi daljnji navodi odnose se na izdanje Begovićevih *Sabranih djela*, sv. X, XI, XII, ur. Nina Vinski i Snježana Ferenčić, Naklada Ljevak-HAZU, Zagreb, 2002. Umjesto navođenja svezaka brojevi I–III odnose se na Begovićevu podjelu romana.

ziju romana kad primjećuje da Begović “na likovima žena i pomoću likova žena izražava i svoja estetska stajališta, svoje razumijevanje umjetnosti: svi njegovi ženski likovi utjelovljenje su onakvih shvaćanja lijepog koja od umjetnosti zahtijevaju ponajprije estetizirajuću prirodnost” (1997: 181), čime potpisuje prvi kritički tekst koji pristup estetskoj dimenziji romana *Giga Barićeva* ne dijeli od pristupa liku.⁴ Dotadašnji su se naime književnopo- vijesni i kritički tekstovi usmjerili ili prema složenoj strukturi romana⁵ ili na sam lik Gige Barićeve. Pritom se umjetnička vrijednost omjeravala prema referencijalnoj ili izvantekstualnoj uvjerljivosti žene i fabule,⁶ odnosno, njegova literarna vrijednost uglavnom se izjednačavala s kritičarskim primjedbama o moralnoj upitnosti glavnog lika. Dok je jedan dio kritike u romanu iščitavao društveno-povijesnu ontologizaciju binarizma muškog i ženskog načela te su iz toga rakursa vrednovali kompozicijske dionice tuma- čći ih kao melodramske ustupke publici, većina kritičara omjeravala je ro- man prema izostanku Begovićeve etičkog angažmana i dubinskih uvida u društvene i psihološke promjene. Međutim, važno je razmotriti lik Gige Barićeve kako bi se otklonila takva interpretativna prisvajanja Begovićeve romana. Naime, ako u drami *Bez trećega* Giga Barićeva i Marko Barić u dosadašnjim čitanjima nastupaju kao polarizirani entiteti nesumjerljivi zbog svojih rodnih značajki te se sukob temelji na tomu što je protivnika nemoguće zahvatiti jer je njegov otpor utemeljen na kakvim pozitivnim konstitutivnim značajkama koje je moguće dohvatiti, roman *Giga Barićeva* bio bi uopće suvišan kao tekstualna dopuna dramskomu tekstu. Dok se interpretacija romana u dosadašnjim čitanjima iscrpljivala u tumačenju lika Gige Barićeve te je jedino s te strane i mogao doći prigovor da je Marko neisprofiliran i plošan lik⁷, daleko od fine iznijansiranosti njegove protivnice, od presudne

⁴ Marijana Hameršak zapaža izostanak teatrološke pronicavosti u prvim kritičkim tekstovima o drami *Bez trećeg*, ali i interpretativno-analitičke o romanu *Giga Barićeva*. Tu pojavu pripisuje “grijehu” autora, koji su se, “odustavši od teatrološko-interpretacijske analize, priklonili esencijalističko-zdravorazumskom razmatranju” (2004: 342). Stoga studija Marijane Hameršak razračunava s književnoznanstvenim modelima, a ne s Begovićeve književnim tekstovima.

⁵ Vaupotić opisuje strukturu *Gige Barićeve* kao prstenasto-mozaičnu (1965: 76).

⁶ Barac npr. kritizira završni dio romana i prizore u kojima Giga “niti je dobra, niti uvjerava. A nije niti prava žena, jer žena ipak voli da bude osvojena, nego da se sama predaje” (1965: 72), stoga, po Barčevu sudu, “Begović, koji je u svom djelu bio većinom istinski umjetnik, svršio ga [roman] je kao literat” (1965: 73). I Boris Senker navodi kako je “*Giga Barićeva* privukla ponajveću pozornost književnih povjesničara i kritičara, ali nerijetko iz neknjiževnih pobuda” (1996: 32).

⁷ Usp. Laušić, Jozo, *Pisac bez kompleksa*, *Republika*, XXII, br. 2-3, str. 10, Zagreb, 1966.

je važnosti uočiti kako roman *Giga Barićeva* pamtí sukob iz drame *Bez trećega*. U tom smislu nužno je odbaciti ljubomoru kao temeljnu točku tumačenja,⁸ trećega koji se postavlja između Gige i Marka. Treći bez kojega ne bi bilo ni romana ni dramskoga sukoba jest naravno jezik. Jezik književnog djela kao “treći” preko kojeg se vodi dijalog u Bahtinovoј koncepciji polifonijskoga karaktera romana – a koju u svojoj analizi preuzima i Dunja Fališevac – ili, terminima lakanovske psihoanalize, “Drugi” Simboličkog poretka kao intersubjektivne mreže, određuje poziciju svih sudionika komunikacije, ali nijednu ne može nadrediti drugoj. U sistemskoteorijskoј artikulaciji, za književno djelo, kao formu proizvedenu jezikom-medijem, nužno je “da je razlikovanje medija i forme i samo forma – forma s dvije strane, koja s jedne strane, sa strane forme, sadrži samu sebe” (Luhmann, 2009: 242–243); zahvaljujući daljnjoj “imitaciji diferencijalne strukture prostora i vremena – a ne, kao što se dugo vjerovalo, na imitaciji objekata realnog prostorno-vremenskog svijeta” (Ibid. 257), ono se promatraču nadaje u jedinstvenoj formi vlastite dvostruke kontingentnosti. Kratki pregled povijesti čitanja i vrednovanja romana *Giga Barićeva* kako je naveden na početku ovoga teksta daje se stoga razumjeti iz sistemskoteorijskog rakursa u terminima asimetrizacije lika Gige Barićeve i cjelokupnog romana: neopažanjem strukturne povratne sprege između lika i sižea, koje se ogleda u kritičarskom izdvajanju ženskog lika (figure) iz pripovjednog kronotopa (pozadine), kritičarima je roman nužno djelovao manjkavo i neuvjerljivo. Obrne li se promatračko očiste – gesta koju roman omogućava time što je u njegovu formu upisana diferencijacija medij/forma – Giga Barićeva postaje ključna pozadina na temelju koje se izdvajaju figure poput sedmorice prosaca, društvenih previranja, muško-ženskih odnosa, itd. U tom se svjetlu lik Gige Barićeve promatra kao emancipiran od pripovjedača u romanu, što je zaoštrenije izvedeno u dramskom tekstu. Upravo na toj dimenziji emancipiranosti glavne junakinje leži cijela romaneskna konstrukcija, sastavljena “od niza reljefno oblikovanih manjih cjelina ili fragmenata koje istina ponekad i dosta labavo povezuje samo osnovni lik heroine-žene djevice Gige Barićeve pl. Remetinec” (Vaupotić, 1965: 76, istaknula A. M.). Zbog konstitutivne praznine utjelovljene likom Gige Barićeve roman ima otvorenu strukturu⁹ te je time stekao

⁸ Barac (1965: 63).

⁹ Jedan od očiglednih primjera emancipiranosti lika Gige Barićeve i njezine otvorenosti predstavlja završna rečenica autoportreta Pere Sambolca, kojom je otvoren prostor za daljnu romanesknu konstrukciju jer se čeka Gigin odgovor. Naime, tetka Giza uvjetuje svoj povratak

uvjete da u sebe ucijepi različite žanrove¹⁰, kako su to već primijetili Pavao Pavličić i Dunja Fališevac, ali i mogućnost da žanrovima manipulira i prekraja tzv. žanrovsku svijest. Razmotrimo li naime odnos lika i romana koji je Begović uspostavio, vidimo da je Begović odlučio svoj roman nasloviti po središnjem liku te pod njega podvesti naizgled daleko širi tematski okvir podnaslovom *Roman iz zagrebačkog poslijeratnog života*, čime je glavni lik postao značenjski nadređen “zagrebačkom poslijeratnom životu”.

Kad se Pavao Pavličić osvrće na kompoziciju romana u odnosu prema “priči o Gigi Barićevoj”, primjećuje: “Da nije bilo intertekstualnih i intermedijalnih izleta, da se pripovijedalo na tradicionalan način, priča o Gigi Barićevoj ne bi uopće mogla biti ispričana, jer se pripovijedanje ne bi dalo valjano organizirati” (1997: 177). Valjalo bi zaoštriti Pavličićevu tvrdnju i na tragu sistemskoteorijske perspektive zapitati se: je li priča o *Gigi Barićevoj* uopće ispričana unatoč posezanju za intertekstualnim i intermedijalnim izletima¹¹ te nije li posezanje za tim radikalnim pripovjednim postupcima u odnosu na tradicionalnije pripovjedne obrasce znak nemogućnosti da se lik Gige Barićeve značenjski usidri ili zahvati? Jedino bi naime takva formulacija problema bacila novo svjetlo na Begovićev zanemarivan roman, ispravila nepravedne sudove o njegovoj književnoj vrijednosti te uvela nove parametre za klasifikaciju romana *Giga Barićeva*.

Naime, za rješavanje problema interpretacije i klasifikacije koje je otvorila neuhvatljivost lika Gige Barićeve dosadašnja su se čitanja mahom ispomagala izvantekstualnim (socijalnim, kulturnim, biografskim) uporištima.

u Zagreb Giginim pristankom i zarukama s Perom: “– Hoće li Gigi biti pravo, da se vratim u Zagreb i da živim ondje, gdje vas dvoje živite? Što da joj odgovorim?” (I, 384)

¹⁰ Dunja Fališevac detektirala je “niz sekundarnih žanrova: isповijed, memoare, samostalnu novelu i pripovijetku, dramu, biografiju, ponekad uklopljenu tako da postaje autobiografija, pričanje likova o prošlosti, ratno izvješće, epistolarnu prozu, feljton, izvješće ‘crne kronike’, vodviljske i melodramatske oblike trivijalne literature” (1997: 185).

¹¹ Da se intermedijalnost ne zadržava samo na dionicama portreta prosaca i u epizodi izvođenja Beethovenove simfonije, nego se širi i na uporabu filmskih tehnika, primijetio je Miroslav Vaupotić (1965: 74), govoreći i za Begovićev stil da je “filmsko-publicistički slikovit” nastao pod nasrtom “filmske konciznosti” (Ibid., 77), no to nije ekstenzivnije izložio. Nekoliko epizoda u romanu pod izravnim je utjecajem filmskih tehnika: jedna od “filmičnih” scena očituje se u poglavlju *Beethoven: Sonata quasi una fantasia Op. 27. No 1.*: fragmentirani pogled strukturno nalik optici kamere i kadriranju zahvaća detalje poput dijelova tijela ili odijela prosaca te ih prikazuje u krupnom ili tzv. američkom kadru. Filmski pogled iz ptičje perspektive realizirana je metafora i filmski postupak u epizodi gdje se antropomorfiziraju vrapci na granama da bi se potom promijenio rakurs kamere i fokusirao dječaka Šlojma u trećem dijelu romana.

Niklas Luhmann međutim samosvojnost umjetničkog djela objašnjava upravo njegovom autopoeizom:

umjetničko djelo i umjetnika i promatrača prisiljava da prelazi s forme na formu, ne bi li naposljetku kao drugu stranu neke druge forme ponovno dostigao formu s kojom je započeo. Forma se igra s formom, ali igra ostaje formalna. Ona nikad ne dostiže “materiju”, ona nikad ne služi kao znak za nešto drugo (2009: 263).

Iako su dosadašnja čitanja uzimala u obzir Begovićevo smjelu manipulaciju romanom kao vrstom, promaklo im je da tu manipulaciju i omogućuje i postiže otvorenost lika Gige Barićeve. Zamišljena i ostvarena kao modernistički junak, Giga Barićeva na razini fabule oko sebe okuplja proscu, a da je nitko od njih potpuno ne poznaje. Najdulji dijalozi vode se između nje i Irine Aleksandrovne u trećem dijelu romana te između Gige i satnika u drugom dijelu romana. Dijalog koji je izazvao najviše glavobolje kod kritičara jest onaj između Gige i Marka u poglavlju *Drama*. Drugim riječima, kako je Begović odustao od mogućnosti da dohvati lik Gige Barićeve, stvorio je modernistički roman *par excellence*, a pripovjednim tehnikama koje je pritom uveo kako bi potencirale otpor koji lik pruža, prebacio je veću odgovornost na čitatelja na kojemu je da popuni značenjska, jaussovski rečeno, prazna mjesta.

Roman dakle pamti i ponavlja gestu otpora, koja se radikalizira u dramskome tekstu pa je stoga *Giga Barićeva* u prvome redu roman lika: pripovjedač ga dosljedno prati u njegovu svakodnevnom životu, u potrazi za izgubljenim suprugom na ratištu, u ispovjedaonici, na čajankama s proscima, itd. Na djelu je ono što Jacques Rancière naziva “demokracijom pisanja” jer njezino “rečito čutanje poništava razliku između ljudi koji deluju rečima i ljudi bolnog i bučnog glasa, između onih koji deluju i onih koji samo žive” (Rancière, 2008: 17). Rancière objašnjava kako je Flaubertova apsolutizacija stila rezultat nepovratna rušenja granica između izvanknjiževne vidljivosti i pisanja. Demokracija pisanja stoga “ruši svaku utvrđenu logiku odnosa između izraza i njegovog sadržaja. Princip demokratije nije u stvarnom ili pretpostavljenom izjednačavanju društvenih statusa. To nije društveni status nego simbolička propast: propast jednog utvrđenog poretka u odnosima između tela i reči, između načina govora, načina delovanja i načina postojanja” (2008: 16).

Upravo je apsolutizacijom stila Begović uspio svoju junakinju otrgnuti od značenjskih prisvajanja, a svoje je književno djelo ucijepio u maticu

hrvatskoga romana pritom je nepovratno modificiravši.¹² Koliko se Begovićeva književno djelo pokazuje suvremenijim od prečestih dogmatskih ili tradicionalnih kritičarskih sudova i o romanu i o Gigi kao liku koji je tipično “ženski”, iracionalan, strastven, instinktivan, izrazito emocionalan i s razvijenim ukusom, pokazat će ova analiza. Iz iste se perspektive dosad tumačio i Gigin kobni pucanj,¹³ pri čemu se zaboravljalo da je Giga kupila pištolj za samoobranu još dok je lutala Galicijom (II, 33) i spremala se na povratak u pratnji austrijskoga časnika¹⁴ te se zarekla kako je nitko neće imati mimo njezine volje. Pucanj u Marka upregnut je u pogon proizvodnje modernističkog ženskog lika, a ne ženskih rodnih obilježja mimo književnog teksta.

PROSCI U SJENI

Prvi dio romana, naslovljen *Sedam prosaca*, sastoji se od sedam samostalnih novelističkih cjelina, od kojih su neke objavljene u zasebnoj novelističkoj knjizi *Kvartet (Pulchra vidua, Pozorišna karijera Žarka Babića, Jane)*. *Galerija prosaca* zanimljiv je dio prvoga dijela romana poglavito zbog svoje intermedijalnosti: portret svakoga od prosaca verbalizirana je dopuna artefaktu koji ih najbolje oprimjeruje.

Kako roman otvara Gigina ispovijed svećeniku da bi se radnja ubrzo premjestila u Gigin dom, koji je posjetila vračara Irina Aleksandrovna, prvi dio romana obuhvaća niz portreta – Giginih prosaca, a u taj je niz uključena i sama Giga svojom ispovijedi, ali i pripovjedačkom zainteresiranošću, jer ih je “pričala s velikom varijacijom tempa, naglasaka i prijelaza” (I, 302).

¹² Ovakvo razmatranje temelji se na distinkciji Milivoja Solara, koja suprotstavlja “čitanje žanra” i “čitanje djela” te uvažava žanrovsku svijest kao temeljni “aparatus” za dekodiranje višestrukih kodova književnoga djela. Solar upozorava kako “teškoće... u teorijskoj klasifikaciji književnosti proizlaze... zbog toga što se ne uviđa, ili se barem ne želi uvidjeti dovoljno međusobna ovisnost klasifikacije i interpretacije” (2004: 127).

¹³ Barac tvrdi kako je Begović sveo obračun između Marka i Gige “na usko područje ličnih interesa i fizičke erotike... Ona [Giga] tu djeluje namješteno” (1965: 72). Fališevac tvrdi da “Begovićeva junakinja ne odlazi u potragu za potvrdom vlastita identiteta, nego izbezumljena od instinktivnog i iracionalnog u sebi, ubija muža” (1997: 182).

¹⁴ “On je pogleda prijateljski i upita, bi li imala srca pucati u čovjeka. Ona odgovori vrlo odlučno: Da, na svakoga, tko bi je htio uzeti varkom ili silom. Dok je još bila djevojčica, bilo je u njoj učvršćeno to načelo. Ne dati se oteti, nego darovati se. Darovati se, bilo kome, kad se njoj prohtije, a ne dati se ni najuglednijem ni najmoćnijem, kad ne će. – A najdražem? – upita satnik. – Ni najdražem, kad se meni ne će – odgovori ona.” (II, 57)

Iako je Gigin pogled već upisan u portrete koje opisuje te iako Giga ima uvida u njihovu prošlost i sadašnjost, prosci nemaju uvida u njezin autoportret oblikovan u žanru ispovijedi. Međutim, iako sadržajno ili logički gledano Giga pripovijeda Irini Aleksandrovnoj o sedmorici prosaca, portrete iz *Galerije prosaca* ipak je formalno ispričavao sveznajući pripovjedač, slijedeći tek ponegdje Gigino očiče, i to u situacijama gdje se Giga fizički susreće s proscima. Drugim riječima, prvi dio romana kontrapunktira režim govora režimu gledanja. Pripovjedačev je pogled onaj pogled koji nadzire i Gigin pogled, ali u daleko manjoj mjeri, dok je njegov govor o proscima nadopuna Giginu govoru odnosno pogledu.

Sedmorici “veliĉanstvenih” nije zajedniĉko ništa osim objekta Źudnje, Źtoviše, Giga o njima pripovijeda ilustrirajući karaktere razliĉitim predmetom ili slikom. Giga ih okuplja u svom stanu, ali i oko sebe, no ona takoĊer ima nadleŹnost nad njihovom Źivotnom priĉom budući da će njezin odabir izazvati dalekoseŹne posljedice u njihovim Źivotima. Sistemskoteorijski gledano, Giga postaje “usporedna shema ekvivalentnih rješenja” (Schwanitz, 2000: 36). Iz perspektive teorije sistema naime sedmerostruko salijetanje Gige moŹe se objasniti uzroĉno-posljediĉno – na pitanje formulirano u obliku: “Źašto toliko prosaca udvara Gigi?” moŹe se jednoznaĉno odgovoriti za svakoga od prosaca – upravo su zbog toga njihove priĉe smislene znaĉenjske cjeline, zaokruŹene i logiĉne; njihov je završetak – poznanstvo s Gigom – odredio i poĉetak priĉe: “Jedinstvo priĉe moŹe se zamišljati samo kao jedinstvo izmeĊu pripovijedanja i pripovijedanoga u kojemu onda pripovijedano konaĉno sustigne pripovijedanje” (Schwanitz, 2000: 161). Pomoću njih je Begović takoĊer u roman upleo široku fresku predratnih i poslijeratnih dogaĊaja i tipova ljudi, no vaŹnije je pitanje od tog rezultata: “Što je to u Gigi što okuplja prosee? Zbog ĉega je baš ona shema ekvivalentnih rješenja, odnosno ekvivalentnih braĉnih ponuda?” Na to roman pokuša odgovoriti neprestanim obigravanjem pripovjedaĉa oko Gige kao lika i aktera, prikazuje ju u susretima i dijalozima s drugim likovima i, konaĉno, završava njezinim obraĉunom s Markom. S druge pak strane, upravo romaneskna odgoda odgovora ili otpor pitanju: “Tko je Giga?” radikalizirat će se u dramskome tekstu. Tako se samostalnosti priĉa sedmorice prosaca suprotstavlja razvedena priĉa o Źenskom liku. Ona se proteŹe na dvanaest poglavlja rasporeĊenih u tri sveska. Dodajmo da bi se još mogla i nastaviti budući da kraj romana nipošto ne pruŹa jednoznaĉno, eksplicitno objašnjenje Gigina pucnja (to se ne moŹe pripisati njezinoj iracionalnosti, kako je već reĉeno). Intervencija sveznajućeg pripovjedaĉa prestaje u posljednjem dijelu romana: Markov povratak

označava i potpuno povlačenje sveznajućega pripovjedača, koji se ograničava tek na vanjske evidencije: bilježi kretanje dvoje likova, njihovu mimiku i geste. U dramskome tekstu vrijeme priče i vrijeme pripovijedanja potpuno se podudaraju, a dokidanje tih dviju razina diferencijacije ima dalekosežne posljedice za razumijevanje motivacije likova. S obzirom na to da su Giga i Marko zahvaćeni u komunikacijskom prezentu dramske radnje, njihove replike dadu se promatrati samo iz jedne točke, ako je zadržati promatračku nepristranost prema likovima, pri kojoj postaje izvjesno tek to da “jedna svijest drugu” opaža “kao svoj vlastiti sistem, kojemu podmeće vlastita selekcijska gledišta za priopćaj” (Schwanitz, 2000: 71). Drugim riječima, Marko i Giga izručeni su jedno drugome kao sudionici intimnog sukoba do kojeg dolazi zbog nesklada između pojedinačnog “djelovanja i promatranja” koje “tendira prema divergenciji pripisivanjâ, konačno i prema konfliktu atribucije: onaj tko djeluje vidi svoje djelovanje kao potaknuto obilježjima situacije, a promatrač ga više pripisuje obilježjima osobnosti onoga koji djeluje” (Luhmann, 1996: 34–35). Problem atribucije koji se ispriječio između dvaju likova prebacuje se na čitatelja – posljednje poglavlje romana, ne davši na pitanje: *Tko je Giga?* jednoznačnog odgovora, upućuje na retrogradnu potragu za likom Gige Barićeve razvijenim u romanu-rijeci. Čitateljska žudnja za razumijevanjem središnjega ženskog lika upravo živi od Begovićeva uskraćivanja mogućnosti da se za njega izradi čvrst interpretacijski okvir. Begović je međutim ponudio, kako će se dalje u tekstu vidjeti, sedmerostruke simptomatske priče ispletene oko lika “gornjogradske Penelope”.

Gigin osobni prijatelj, udvarač i obiteljski odvjetnik Mika Peruzović (oprimjeren tehnikom ulja) po broju stranica zauzima najmanje mjesta, no, ironično, u Giginu je životu najvažnija karika. Simptomatično je da će nakon Markova ubojstva Giga nazvati upravo njega – iako se naime Mika Peruzović ne snalazi najbolje sa ženama, u odvjetničkim je poslovima kao riba u vodi. Unatoč tomu što nasrće na Gigu u jednom trenutku, ona će ga svesrdno braniti pred Irinom Aleksandrovnom, anticipirajući povratnu gestu Mike Peruzovića na sudu dok bude branio Gigu zbog Markova ubojstva, što se u romanu tek naznačuje. Poziciju odvjetnika Mike Peruzovića treba posebno razmotriti zbog njezine strukturne važnosti – osim što je na začelju niza portreta, njegova je uloga od presudnog značaja kako za lik Gige Barićeve, tako i za roman u cjelini. Naime, ako je fokus romana na društveno-povijesnoj analizi, logično bi bilo očekivati da će se fabula romana produljiti kako bi se prikazalo suđenje ženi zbog umorstva supruga, ratnog veterana. Begović je više puta revidirao svoj rukopis i imao je priliku dopisati nastavak s obzi-

rom na čak četiri izdanja za života, što baca novo svjetlo na strukturu romana – logično je pretpostaviti kako pravni poredak ne bi dodatno okarakterizirao Gigu jer mu je pravna svijest limitirana na upravo Markovu poziciju. “Bez trećega” kao fizičkog svjedoka u Giginu bi obranu mogla govoriti, paradoksalno, samo njezina životna priča, već jednom iznesena u dramskome tekstu *Bez trećega*, odnosno sažeta Marku u posljednjem poglavlju romana *Drama*.

Konte Šime Simeoni, čiji je profil skicirao čak slikarske akademije, Gigi odgovara svojim aristokratskim podrijetlom i neposrednoj iskrenosti koja sugovorniku prilazi bez uvijanja ne ostavljajući mu previše manevarskog prostora za diplomaciju. Time je potpuno suprotan Freddyju, gradskom snobu židovskog podrijetla, koji se oportunistički prilagođava svakom društvu i vremenu, stoga ne čudi što je prikazan terakotom, dok je njegova obitelj “činila sve moguće, da se to tijesto i za nešto vanredno umijesi i oblikuje” (I, 112). Njegova nedovoljna samokritičnost dovela je do toga da se pretvarao “malo-po malo pred svojim vlastitim očima u nekog imaginarnog don Juana i stao je da na taj kalup sebe izrađuje” (I, 116), videći u Gigi, pripadnici zagrebačke aristokracije, također objekt: “samo jednu ruku, koja je do ramena bila gola, zaobljena, kao da je ovaj čas izašla iz tokarske radionice. Tresao se kraj njezina čela i čuperak kose, zavinut kao blanjom ostrugani iver” (I, 123). Da je potpuno sveden na predmetnost, pokazuje njegova potreba da nabacuje imenice i imena bez glagola, a Giga mu je zanimljiva tek kao ulaznica u visoko društvo, gdje će mu, zahvaljujući njezinu poznanstvu, biti omogućeno da bude *izložen*.

Bela Balaško prikazuje se karikaturom jer se na njemu najviše ističe poseban tip brade, Henry Quatre, ali i svojom osobnošću izaziva karikaturalni smijeh – dok u društvu nastoji zauzeti položaj vrhunskog zavodnika i slamatelja ženskih srca, u životu je dvaput žrtvom ženske prevare. Krut i statičan u svom odnosu prema ženama, slijep je za činjenicu da se žene prilagođavaju njegovoj žudnji, stoga i počinje udvarati Gigi, cijeneći njezinu postojanost i vjernost nestalome suprugu. Mister Kvit (Žarko Babić, prikazan pastelom) potpuna je suprotnost Beli Balašku jer svoje glumačke sposobnosti ne napušta ni kad predstava završi. S Gigom ga veže dugogodišnje poznanstvo, još dok je ona bila djevojčica, no ironično je da je čak i tada uvidjela raskorak između njega kao uloge, “a govorilo se o njemu samo u superlativima” (I, 197–198) i njega kao osobe. Zapravo je bila oduševljena likom Shakespeareova Jaga kojega je Mister Kvit glumio, no ironično je da je u zbilji ona impersonirala Jaga, a da granice Mister Kvit nikako nije mogao dokučiti: “– Znete li, Gigice – govorio je on – čovjek ne zna, kako bi s vama razgo-

varao. Kao s malom curicom, kao što jeste, ili kao s gospođicom, za kakvu se držite. – Kako vam drago, Mister Kvit – odgovorila sam ja. – Mala će vam curica odgovarati za se i za gospođicu u isti mah” (I, 203). Odrasla Giga retrospektivno priznaje: “nije mi toliko bilo stalno do moga kavalira, koliko baš za onaj flirtski trening, kod koga sam se, kad sam vidjela kako mi ide od ruke, demonski radovala. Upotrebljavala sam svu silu samicalica, domišljaja, lukavština, koketerije, kaprica, ludorija, da što jače zaludim ko-medijaša” (I, 203), pa su se njihovi susreti svodili na neobičnu igru “sa zasjedama, izazivanjem, nadmudrivanjem, okolišanjem, prepadima, navalama i obranama, kao kod partije šaha. I s riječima i pogledima i malim skladnim kretnjama, u kojima je kod njega bilo vrlo mnogo opreza, a kod mene proračunate distance” (I, 203). Angelus Posthumus predočen je fotografijom: u onolikoj mjeri u kojoj je Mister Kvit barem djelomično na mukama zbog svijesti o Giginoj konverzacijskoj gipkosti, u tolikoj se Angelus ili Anđelo Hervojić oslanja na čiste matematičke izračune i proračune, nalik Giginu Marku, no sličnost tu ne prestaje. Dok je u inozemstvu nastojao povratiti bogatstvo izgubljeno bankrotom, Gigi je slao pisma u kojima ju je molio da pazi na nestalnu suprugu Renatu: “Čitavo vrijeme, što je bio odsutan, u svim onim brigama, nemirima, proučavanjima i teškim nastojanjima, imao je neprestano u svijesti Renatu. (...) Molio me i zaklinjao, da je čuvam i zaštitim, da je savjetujem i upućujem, koliko mi više bude moguće” (I, 297), ali njegovo je svojstvo da nikad “nije stigao da išta sačuva. Svagdje je došao prekasno” (I, 286). Zapanjujuće je koliko to sliči Markovim osjećajima prema Gigi po povratku nakon osmogodišnjeg izbjivanja te koliko slično predbacuje svojoj partnerici, tim više što je Hervojiću pošlo za rukom da se osvjedoči u Giginu vjernost – pa će mu tako i postati poželjna kandidatkinja za životnu družicu - a Marku nije. I dok se Hervojiću nametnula neostvariva hipotetska ideja “kako bi najvolio da je [Renata] mrtva. (...) da je mrtva tako dugo, dok se on opet ne obogati. Smrt bi je čuvala od svega. Od siromaštva. Od života. I od svih onih gluposti koje joj zacijelo sada opet govori onaj doktor, i koje će i u buduću slušati od njega i od drugih” (I, 284), Marku se hipotetska ideja čini uvjetom bez kojega ne postoji mogućnost suživota s Gigom. Simptomatično je da se Marku i Hervojiću zahtjevi podudaraju te se obojica oslanjaju na istinu pisma (Hervojić stalno korespondira s Gigom jer Renata ne odgovara, a Marku je odsutni Gigin otac u pismu posvjedočio njezinu vjernost).

Najzanimljiviji je i najopsežniji posljednji u nizu portreta jer je jedini ispriповijedan u prvome licu i predstavlja autoportret Pere Sambolca, “jer,

kako reče, nije imao srca, da mi oči u oči ispriča stvari kojih se još i danas toliko stidi” (I, 303), a ovaj samostalni umetak narativno se objašnjava Giginim umorom nakon opsežna pripovijedanja o šestorici prosaca. Njemu je Giga najsklonija jer s njim dijeli glazbeni senzibilitet. Begovićeva domišljatost ovdje najviše dolazi do izražaja jer mu polazi za rukom da glazbu i književnost sjedini na vrlo originalan način. Naime, glazbi kao autoreferencijalnoj i najčistijoj umjetničkoj formi korespondira autoportret ili autobiografija, gdje se “autobiografskim sporazumom” (Lejèune) polazi od pretpostavke da je pripovjedno ja istovjetno pripovijedanome ja odnosno autoru ispovijesti. S druge strane, za polifonijski postupak pripovijedanja višestrukih događaja koji se odvijaju simultano Begoviću je poslužilo Sambolčevo sviranje Beethovenove sonate u trećem dijelu romana, a situacija i pripovjedne tehnike odgovaraju onima upotrijebljenima u noveli *Kvartet*.¹⁵ Beethoven je također ključan jer potencira Giginu rastrganost unutar same sebe budući da je “više oživljavao njezinu strastvenost” (III, 98), stoga se Beethovenova skladba opravdano priključuje motivacijskome¹⁶ sklopu glavne junakinje.

Sambolčevo iskustvo intimnog odnosa s tetkom Gizom svjedoči o inicijacijskom obredu kojim je mladić ušao u svijet odraslih muškaraca, što je vrlo važno s obzirom na to da Pero referira na svoj i Gigin razgovor dok su još bili mladi, pri čemu mu je smetalo njezino samopouzdanje i pokroviteljski ton, a on je pak bio onaj “koji je znao o čemu govori”:

“Ja sam mislio: što se razbacuješ tu, ti oblizana brbljavice, u kratkim suknjicama i sa zvrkovima kose na ušima (kako ste onda nosili), koja nemaš pojma ni o čemu, a ideš na ‘krenchene’ u pratnji mame ili odgojiteljice, što se razbacuješ preda mnom, koji sam vidio to i to, koji poznam ovo i ovo, koji sam doživio dosta i koješta još. Vi pak sa svoje strane gledali ste na me drskošću djevojčice, koja se sutra može udati, za koju se već otimlju muškarci, kojoj sam ja nezreo dječak, s kojim se ne možete upustiti ni u najnedužniji flirt, jer nemam ni godina ni iskustva za to, jer me se uopće ne može ni računati među one, koji dolaze i za što ozbiljnije u obzir” (I, 358).

¹⁵ Usp. Žmegač, Viktor, *Čovjek kao zvukovno tijelo. Kvartet Milana Begovića*, u: *Zbornik radova sa skupa Milan Begović i njegovo djelo*, Vrljika-Sinj, 1997. (gl. urednik fra Josip Ante Soldo), str. 139-157; zamjetnu sličnost između novele *Kvartet* i poglavlja *Sonata quasi una fantasia* navodi i Vaupotić (1965: 76).

¹⁶ “Za nju je glazba bila nešto, što služi njezinim unutarnjim potrebama, kojom pretražuje svoju intimnost, pojačava emocije, koje već i žive i djeluju u nama. Ona nam je najbliža onda, kad smo najsamiji, kad govorimo sami sa sobom, kad se najviše sami sebi otkrivamo. Onda je duša gola i nikome pristupna, kao tijelo kad se s njega skinu haljine i pokrivala.” (III, 98)

Uopće je Perin autoportret upućen Gigi kao naslovljenici pripovijedanja, stoga je ona nezaobilazno uvučena u Perinu priču, ne samo sadržajno nego i formalno. Dodatni unutarnji okvir Perinoj priči čini priča njegove tetke Gize, čiji je “način pripovijedanja bio (...) živ, slikovit, neobično zanimljiv. Čitavo je njeno lice sudjelovalo. I ruke. I prsti” (I, 331), a “kad je opisivala svoje djevojačke bravure, ili iznosila anegdote za anegdotom, onda je jednostavno još jednom proživljavala svoju mladost” (Ibid.). Ponovno proživljavanje svoje mladosti ponavlja i Pero pripovijedajući Gigi o sebi: “toliko je sugestivne snage bilo u njenim riječima, da je i mene povukla za sobom” (Ibid.).

Pavao Pavličić primjećuje: “Način na koji su se ti ljudi vezali za Gigu i postali njezinim proscima zapravo je u tim novelama periferan motiv, a katkad je tek pridodat junakovu životopisu, koji čini glavnu priču, smislenu i potpunu, s jasnom razvojnom linijom, klimaksom i poantom na kraju” (1997: 163). Tomu je potpuno suprotna priča o Gigi Barićevoj. Sva tri dijela romana naime niječu mogućnost da se lik Gige Barićeve smislenu i u potpunosti razumije – zbog toga su i nastale polemike o pucnju u Marka u posljednjem dijelu romana, kao i različite kritičarske debate o Gigi Barićevoj. “Ženski nered” opet predstavlja kamen spoticanja za sve interpretacije koje ga žele pripitomiti i usustaviti u čvrste značenjske okvire, pri čemu je jedini kriterij preslikavanje zbiljskih društveno-povijesnih odnosa na okolnosti u romanu te binarna opreka između muškog i ženskog, ontološki suprotstavljenog načela. Kritičari su u dosadašnjoj interpretativnoj praksi bili nalik činovniku u Galiciji, koji bi Gigu “odmah stavio pod pasku, išli bi za vama detektivi, ne bi mogli ni misliti, a da ne bi poslije malo vremena imao ovdje lijepo poredane vaše misli, kao karte moga pasijansa” (II, 36), dok Begović svoju junakinju otima iz zagrljaja takvih značenjskih prisvajajčkih praksi. Bilo bi stoga uputno rasvijetliti načine na koje to čini, tim više što je jedan od prosaca dobro opisao umjetnički – pa time i Begovićev - posao: “bavite se nečim što vas veseli, što može biti i neučinjeno, što nitko ne nadzire, radite jedno ugodno ništa” (III, 201).

GIGA KAO ESTETSKI I DRUGI “ŽENSKI NERED”

Osim što je cijeli roman “o zagrebačkom poslijeratnom životu” podveden pod svoju heroinu, mogu se uočiti različite dijegetske razine i tipovi fokalizacije koji doprinose karakterizaciji Gige Barićeve, implicitno i eksplicitno. Najočitiiji su dakako oni u kojima o Gigi doznajemo u pripovjedačevim

tvrdnjama i tvrdnjama likova u dijalogu s njom ili o njoj. Muški je likovi promatraju kao matematičku formulu koja se empirijski može ovjeriti,¹⁷ ili pak njezino ponašanje pripisuju biološko-društvenim uzrocima.¹⁸ Njezino se ponašanje također omjerava o činovničko-birokratske kategorije,¹⁹ no najizrazitiji je interpretativni okvir onaj koji se Gigi prinosi kao pripadnici ženskoga roda, u čemu po opsegu i dalekosežnosti sudova prednjači satnik s kojim je Giga putovala iz Galicije. Iako se iz pripovjedačevih dionica doznaje poneka intrigantnija informacija o Giginu karakteru nedostupna njoj samoj,²⁰ očigledno je pripovjedačevo nezadovoljstvo prinesenim tumačiteljskim parametrima pojedinih likova na karakter i ponašanje Gige Barićeve, što mu otvara širok manevarski prostor da se većem broju muških likova izruguje (Mister Kvit/Žarko Babić), karikira ih (Freddy), ironizira (Bela Balaško) i, u slučaju da su uvjereni u njezin karakter, ma kakav on bio, izručuje ih Giginu hirovitom ponašanju (Simeoni, Hervojić, Sambolec). Pripovjedačevo znanje o “tipično ženskom” ograničeno je na vanjske evidencije poput Gigine konverzacijske okretnosti, no suzdržano je i skromno kada se treba izjasniti o motivima za takvo ponašanje, što se može objasniti dvojako: ili pripovjedačevom nevoljkošću da takve informacije podastre ili odustajanjem od takve zadaće zbog dubinskog neznanja. Potonjoj tezi u prilog govori Begovićevo pojačani interes za Freudovu psihoanalizu iz koje je crpao motive za razradu novele *Pulcha vidua* (Edipov kompleks i tabu incesta), *Kvartet*

¹⁷ Pero Sambolec ispovijeda: “U taj čas bili ste mi nešto simpatičniji. Svidjela mi se vaša sigurnost. Osjećao sam, da ste jači od mene. Da znate, što hoćete. Vitalni kao riba. Neproblematični kao najjednostavniji račun. Dva puta dva jednako četiri. Četiri manje dva jednako dva.” (I, 363); Marko je Gigi svoje osjećaje nastojao objasniti “sve nekim matematičkim pojmovima, integralima, jednadžbama i bog bi ga znao čim” (III, 196).

¹⁸ Proscac Bela Balaško na primjer ostalim proscima pojašnjava da Giginu realizirana ideja udvaranja “može niknuti samo u glavi jedne patricijke, koja je sva još zagrezla u svojim atavizmima i predajama” (III, 206).

¹⁹ Nakon brojnih svada s ocem i njegovih kritika Giginih postupaka, ona bi “pobjegla u svoju sobu gušeći se u suzama, žaleći ne samu sebe, nego onog svog oca, što je tako sitničav, predrasudan i nerazuman, i što misli da je život kao kakav njegov činovnički spis, koji se može riješiti potezom pera i onako, kako se to njemu čini i sviđi” (II, 220).

²⁰ “Usprkos svih nemira i tuge, koji su je držali na očigled te spekulativne udvornosti, budila se u njoj prirodna njena zloba i hiroviti prkos” (II, 47); “Umirući rekla joj je kako vidi i zna, da će Marko biti njezina nesreća. Ne zna, kako ni što, ali sve se to ne će dobro svršiti. (...) Marko se jedva držao periferije njena srca i ispao iz kruga njezinih misli. Bilo ju je strah od njega i gonila ga, sve nehotice, iz sebe. (...) Ali ona, Giga, nije poznavala tih mekoća ni apsurdna, niti su zapovijedi, predrasude i pijeteti mogli utjecati na njezine odluke. Njen se prkos probudio” (II, 75).

(potiskivanje i agresija) i dramu *Pustolov pred vratima* (histerija i tumačenje snova). Dakle, kad u razgovoru sa satnikom Giga uzmiče nakon što bi: “u prvih nekoliko replika iscrpila (...) svoje argumente, a kasnije bi se, što je tipično za žene, neprestano vraćala na njih. Pritom je retardirala tempom, oblizivala usne i podeseterostručila svoju uzrečicu ‘znate’” (II, 119), pripovjedač je fokusiran samo na njezinu govornu izvedbu kojom upravlja svjesni ego, baš kao i u nizu govornih dionica upućenih Marku u posljednjem poglavlju romana. Uostalom, Giga Barićeva figurira kao vješta u konverzaciji od malih nogu²¹. Međutim, da je Gigin lik osmišljen i ostvaren kao neiskazivo jedinstvo dvostrukosti svjesnog i nesvjesnog, pripovjedač prisposobljuje značajnom odrednicom da je “Bach (...) točno govorio njezine riječi i misli”, a “Beethoven je više oživljavao njezinu strastvenost” (III, 98), odnosno ono što riječi i misli ne mogu izraziti. Naglasak na nesvjesnom kao psihičkoj kategoriji s kojom se treba računati dodatno je uveden Sambolčevim sviranjem upravo Beethovenove sonate, što prethodi neposrednom Markovu dolasku. Motivaciju za pucanj u Marka dakle treba tražiti ne u okolnostima koje potenciraju “žensku iracionalnost” (kako je već rečeno, Giga pištolj kupuje mnogo prije s namjerom da svjesno suzbije pokušaj nasrtanja), nego u, pripovjedaču neproničnom, Giginu nesvjesnom, koje krije zašto je Gigi silovanje posebno zazorno. Modernistički roman upravo na tom mjestu posustaje, tj. svim raspoloživim narativnim tehnikama i sekundarnim žanrovima kruži oko ženskog nesvjesnog i ženske seksualnosti. Tomu u prilog govori i središnji fabularni zaokret u drugom svesku romana kada u Galiciji ruski napad osujećuje prvi spolni odnos Barićevih. Giginu identitetu “gornjogradske Penelope” i sjedinjenju sa suprugom na kraju romana strukturno su udareni temelji odgođenim spolnim sjedinjenjem usred romaneskne konstrukcije.

Dijaloški susreti i/li razmimoilaženja uprizoruju kako je pasti žrtvom Gigine vještine vođenja razgovora. Njezina konverzijska virtuoznost za-

²¹ Tako će joj Pero Sambolec priznati: “Ja sam osjećao, iako možda nisam priznavao, kako ste vi inteligencijom mnogo jači od mene. Kako ste sigurniji u svakom sudu, koji izričete. Kako je svaki korak, koji poduzimate, promišljen i instinktivno proračunan, iako su često puta i vaš način izražaja i forma vaše geste naivni. Najviše sam se bunio, što sam vam morao u sebi priznati neobičnu dražest, povećanu još nekom lukavom zlobom i duhovitom drskošću, koje ste do dan danas zadržali – a koja se izražavala u zgodnim dvosmislicama, originalnim paradoksima i finim ironijama” (I, 358–359). Gigi u razgovorima “nije (...) bilo u naravi, da govori mimo predmeta, kao da je gluhonijema, da gnjuri glavom u pijesak i izgleda slijepa, pa je odgađala s odgovorima, odgađala i napokon ih ne napisala” (III, 82).

oštrava se u dramskome tekstu *Bez trećega*.²² Da čitanja romana ne bi ponovila zablude kritičara praižvedbe drame *Bez trećega*,²³ pokušali smo uputiti na ključna mjesta romana koja su generirala klasifikacijske nesuglasice i interpretacijska pojednostavljenja. Za oba navedena problema poprište nesuglasica bio je lik Gige Barićeve, stoga smo, preformuliravši odnos lika i romana sistemskoteorijskim aparatom, iznašli parametre za svrstavanje romana u modernistički roman lika. Klasifikacijska korekcija izvedena je na interpretacijskom obzoru, kojoj je cilj bio rehabilitirati estetsku vrijednost Begovićeve dosad marginaliziranog djela, a time ga i vratiti u rasprave o kanonu hrvatskog romana.

²² O interpretaciji drame *Bez trećega* iz perspektive lakanovske psihoanalitičke kritike s posebnim osvrtom na strukturu dijaloga i replika vidjeti u tekstu Ane Tomljenović *Trik trokuta u Begovićevoj drami Bez trećega (Dani hvarskog kazališta. Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu, HAZU i Književni krug Split, Zagreb-Split, 2011, str. 187–199)*.

²³ “Prikazi praižvedbe *Bez trećega* poništili su subverzivnu, ili, pak, umjetničku moć drame retorički ozakonivši referencijalnu upitnost dramskoga zbivanja ističući da Giga nije onakvom kakva ‘je morala’ biti, tvrdeći da je na pozornici prekršen zakon povijesne (Marko se prekasno vratio s bojišta) i *zbijske* (Giginu su dramsku egzistenciju skrhalo materijalnom ovisnošću o suprugu ili ocu) posljedičnosti te, konačno, *zakonski* pravdajući Markove postupke latinskim floskulama.” (Hameršak, 2004: 350)

LITERATURA

- Barac, Antun. *Između literature i umjetnosti (Milan Begović i njegova "Giga Barićeva")*, u: Barac, Antun. *Bijeg od knjige*, Zagreb, 1965., str. 61–73.
- Donat, Branimir. *Jedna psihoanalitička epizoda u hrvatskom međuratnom romanu*, u: *Hodočasnik u labirintu*, Zagreb, 1986.
- Fališevac, Dunja. *Lik i shvaćanje žene u Begovićevu romanu Giga Barićeva*, str. 179–187, u: *Zbornik radova sa skupa Milan Begović i njegovo djelo*, Vrlika-Sinj, 1997. (gl. urednik fra Josip Ante Soldo)
- Hameršek, Marijana. *Trivijalno i ženstveno – Bez trećega*, u: Jambrešić Kirin, Renata; Škokić, Tea (ur.). *Između roda i naroda. Etnološke i folklorističke studije*, Zagreb, 2004., str. 341–353.
- Hećimović, Branko. *Milan Begović*, u: *Kolo*, CXXII, br. 9, Zagreb, 1964., str. 452–466.
- Laušić, Jozo. *Pisac bez kompleksa*, *Republika*, XXII, br. 2–3, str. 10, Zagreb, 1966.
- Luhmann, Niklas. *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti (Liebe als Passion: zur Codierung von Intimität)*, prevela Drija Domić, Zagreb, 1996.
- Luhmann, Niklas. *Medij i forma*, preveo Boris Perić, u: *Praksa teorije*, Zagreb, 2009, str. 239–285. (ur. Tomislav Brlek)
- Nemec, Krešimir. *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*, Zagreb, 1998., str. 222–230.
- Pavličić, Pavao. *Glazba, slikarstvo i književnost u romanu Giga Barićeva*, str. 159–178, u: *Zbornik radova sa skupa Milan Begović i njegovo djelo*, Vrlika-Sinj, 1997. (gl. urednik fra Josip Ante Soldo)
- Rancière, Jacques. *Politika književnosti (Politique de la littérature)*, preveli Marko Drča et al., Novi Sad, 2008.
- Sabrana djela Milana Begovića. *Giga Barićeva*, sv. X, XI, XII, ur. Nina Vinski i Snježana Ferenčić, Zagreb, 2002.
- Schwanitz, Dietrich. *Teorija sistema i književnost (Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma)*, preveo Sead Muhamedagić, Zagreb, 2000.
- Senker, Boris. *Predgovor*, u: *Pjesme i proza Milana Begovića*, u: SHK, Zagreb, 1996., str. 11–34.
- Solar, Milivoj. *Predavanja o lošem ukusu*, Zagreb, 2004.
- Tomljenović, Ana. *Trik trokuta u Begovićevoj drami Bez trećega*, u: *Dani hvarskog kazališta. Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, HAZU i Književni krug Split Zagreb-Split, 2011, 187–199.
- Vaupotić, Miroslav. *Čitajući "Giga Barićevu" Milana Begovića*, u: *Riječka revija*, XIV, br. 3–4, Rijeka, 1965.
- Vučetić, Šime. *Milan Begović*, u: *Izraz*, VII, Sarajevo, 1963., str. 61–73.
- Žmegač, Viktor. *Čovjek kao zvukovno tijelo. Kvartet Milana Begovića*, u: *Zbornik radova sa skupa Milan Begović i njegovo djelo*, Vrlika-Sinj, 1997. (gl. urednik fra Josip Ante Soldo), str. 139–157.

SUMMARY

MEMORY OF GIGA, REMEMBERING RESISTANCE

Andrea Milanko

This study focuses on the main character of Begović's novel *Giga Barićeva*, arguing for its independence from a straightforward reading that would interpret it in terms of gender categories. In the course of the analysis, a special attention has been paid to both the motivation of other characters from the perspective of systems theory and to the relation of the main character with the novel as a whole by means of systems theory apparatus. When juxtaposed with Giga Barićeva, other characters demonstrate coherence and dependence on Giga's decisions whereas Giga Barićeva is created as a character who resists unified interpretations revealing thereby narrative procedures typical of Modernism. Due to its open structure, this female character enables a vast historical background to be included in the novel, as well as genre manipulation and inclusion of numerous secondary genres. The author in the end argues for *Giga Barićeva* to be a Modernist character novel, the category that escapes previous classificatory and interpretative deadlocks.

Primljeno 13. svibnja 2011.