

»AKO JE LITERATURA« – (POT)PISANO ISUŠIVANJE KALJUŽE IDENTITETA

Tomislav Brlek

Eto, to je sadržaj, ali baš je taj sadržaj sporedan.

– Janko Polić Kamov, 1908.

Ne poznajemo li svoj destruktivni potencijal, ne možemo preuzeti stvarnu odgovornost za svijet oko sebe. Problem je u tome što ljudi nisu svjesni da je život vrst fikcije koju sami stvaramo, ili koju drugi stvaraju a mi prihvaćamo kao »stvarnost.«

Takve izvjesnosti moramo neprestano dovoditi u pitanje.

– John Hawkes, 1976.

Roman *Isušena kaljuža (IK)* Janka Polića Kamova ne spada, dakako, u dvadesete godine 20. stoljeća – no, budući da, kako će se vidjeti, još uvijek zapravo ne spada nikamo, možda ga je uputno za početak smjestiti u kontekst desetljeća kojemu je, ako se tako može reći, kronološki bio namijenjen, a iz kojega je neobjavlivanjem nepovratno izostao. Prema tom ga je desetljeću bio usmjerio već prvi njegov zagovornik, Vladimir Čerina, još 1913: »Tek 1920. mogao bi ovaj roman da bude jači odraz naše najviše kulturne sveukupnosti.« (*Janko Polić Kamov*, 366) No to je, očigledno, bila odveć ambiciozna procjena, s obzirom na to da je roman napokon tiskan tek 1957, premda pokušaji da se to učini prije nisu izostali (usp. »Bilješka o Svesku drugom Sabranih djela«, *IK* 327-332). Kao što će se, nadamo se, u daljnjem izvodu pokazati, neuklopljenost i nepripadnost Kamovljevog romana tek je sporadično pitanje specifičnog kulturno-povijesnog trenutka.

Upravo će se pitanje izvornog konteksta pokazati ključnim za interpretativna određenja koja počivaju na pretpostavci da iščitavanje značenja književnog teksta nužno zahtijeva naknadnu rekonstrukciju prvotnog recepcijskog okvira. Premda ionako iščezao za kasnija razdoblja, izvorni je kontekst u slučaju *Isušene kaljuže* već od početka odsutan, što problem ovisnosti tumačenja teksta o kontekstualnim vezama čini dvostruko aktualnim. Ne želeći se upuštati u procjene tko je, kada i

kako mogao ili htio čitati Kamovljev rukopis (usp. o tome Slabinac, »Toplakov nedovršeni rukopis«, 105-106 i *Hrvatska književna avangarda*, 98), niti na koje je on sve načine mogao, pa možda i trebao, izmijeniti povijest hrvatskog romana da je bio objavljen »na vrijeme«, pokušat ćemo pokazati kako pri rijetkim nastojanjima da se njegov tekst doista čita – umjesto da se na njemu vježba »prepoznavanje« ponavljanjem uvriježenih mišljenja – roman i dalje ostaje »suvremen«, no kako je svejedno, sudeći po institucionalno dominantnoj recepciji, ako takvom možemo smatrati onu priručničko-preglednog tipa, još uvijek »ispred vremena«. Ovdje će više riječi biti o potonjem tipu reakcije, stoga što dva teksta koji spadaju u prvu skupinu, »Uzgoj eksplozije« Vladimira Bitija iz 2003. i »Eksplozija poticaja« Mladena Machieda izvorno tiskan 1986, razvijaju iznimno složenu argumentaciju izvodeći analize tek donekle podudarne s predmetom ovog rada – iako im je on, barem u nakani, ako već ne u izvedbi, komplementaran – te ih svakako valja pročitati u cjelini. Dodatni je, ali možda ne manje važan, razlog što tekstu o Kamovu priliči da bude polemičan.

Osnovni parametri čitanja i tumačenja *Isušene kaljuže* zadani su već u prvoj studiji o Kamovljevom opusu – većina kasnijih tumača varirat će, naime, mišljenje Vladimira Čerine da roman »ima jednu osnovnu manu što je napisan nejedinstveno, rastrgano bez jedne osnovne uredenosti i raspoređenosti« (*Janko Polić Kamov*, 359); da su svi elementi teksta »u sjeni jedinog i velikog *Ja*, Arsena Toplaka, protagoniste ove duševne drame, glavnog junaka romana, to jest samoga pisca« (360); da je Arsen zapravo Kamov: »Arsen je isto što i Polić i Polić je isto što i Arsen« (365); da se značenje naslovne sintagme određeno Arsenovom tvrdnjom »Ah, kaki je to kaos naša psiha! Kaka je to kaljuža.« (*IK* 124), te da stoga roman završava porazom jer se »kaljuža isušila« (368); da je, sve u svemu, riječ o ispovijedi »jedne, u najobilnijem smislu riječi, moderne duše, koja je previše žedala i odviše pila, jednog, u najobilnijem smislu riječi, modernog mozga, koji je stremio previsoko i zarivao se preduboko« (371); da je u tom romanu sve »degenerisano; i nagon i ponos i volja i temperament i intelekt i ljubav i seks; čovjek sav, život i mozak sav, i duša sama, naga, sva« (372); a čemu je uzrok što Polić »hoće da piše onako kako živi, a živi neuredno bez plana: on dakle piše neuredno, bez plana« (372-373). Ukratko, kako je riječ o djelu koje je zanimljivo više time što se uopće pojavilo nego svojim literarnim dosezima: premda je »ovaj izdrobljeni roman nešto jedinstveno ne samo u našoj nego i u svjetskoj književnosti«, njegova »neizrađenost, neobrađenost i izdjanost« dokazuju »da Polić ne bijaše dorastao

za jedan sintetski oblik i sintetski izražaj romana« (374). Iako to izrijeком ne spominje, iz Čerinine je analize posve razvidno kako on činjenicu da je prvi dio romana ispričovijedan u trećem, a druga dva u prvom licu smatra posve beznačajnom.

Letimičan pregled prikazā *Isušene kaljuže* u reprezentativnim povijesnim pregledima hrvatske književnosti pokazat će da je razumijevanje romana općenito, a Kamovljevog napose, uglavnom ostalo neizmijenjeno sve do danas. Za Frangeša je tako kaljuža također »psihološka metafora«, ona se odnosi na »stanje koje se ne da prevladati« (*Povijest hrvatske književnosti*, 273), te roman neizbježno završava »sломom junaka« (274). Odlučno poistovjećivanje autora s protagonistom dovodi, doduše, do nekih sintaktičkih vratolomija: »Kamovu je Arsen Toplak njegovo potisnuto Ja kojega se junak na kraju odriče!« (273), no to je, vjerojatno, adekvatan kritički iskaz uvjerenja da je Kamov kaos »najpotpunije izrazio – kaosom«, odnosno da je njegova tema »kaos kojemu je jedini prikladan izraz lomljenje strukture« (274). Pozivajući se upravo na ovaj Frangešov uvid, Nemeč »izvedbeni plan« *Isušene kaljuže* opisuje kao »disharmonični diskurs« u kojem disperzivnost, diskontinuitet i fragmentiranost govore o »očitim pokušajima dekompozicije« (*Povijest hrvatskog romana*, 64). Iako se usputno primjećuje da roman obiluje iskazima »metafiktionalnog karaktera« (*ibid.*), ističe se kako ga određuje »osnovna anti-estetska usmjerenost«, koju karakteriziraju »psovački patos, huljenje, bunt te forsirani opisi drastičnih strana čovjekove tjelesnosti« (62), te općenito interes za »mahom potisnute, dakle morbidne i blatne« sadržaje (63). Da je kaljuža »ironična oznaka za psihu« sada se potvrđuje autoritetom da se to »izrijeком kaže na nekoliko mjesta u romanu« (*ibid.*), iako se ničim ne potkrepljuje, možda i stoga jer takve potkrepe u romanu nema. Promjena lica pripovjedača se spominje usput, ali joj se ne pridaje značaj izvan primjerenosti prvog lica protagonistu koji je opsjednut analizom samoga sebe, pri čemu je konačna »bilanca toga procesa negativna«, roman završava u otuđenosti i apsurdnu, »paradoksalnim odricanjem od vlastita identiteta« (64). Paradoksalnom u pravom smislu riječi pokazuje se, međutim, ukupna ocjena kako je riječ o romanu koji je »lišen svoga pravog literarnog konteksta i pravodobne recepcije« (60), o djelu koje »nije odigralo ulogu koja mu, objektivno, pripada« (61), a da je to pritom »bez sumnje, jedno od ključnih djela u povijesti hrvatskog romana« (60-61). Kako je moguće da neko djelo bude »ključno« a da ne »odigra ulogu« koja mu »objektivno« pripada, ostaje, čini se, nepronično i samom autoru, jer se *Isušena kaljuža* nakon toga niti

u tom, a niti u sljedećem svesku *Povijesti hrvatskog romana* ne spominje kao djelatan poetički model. Premda inače za Nemeca tvrdi da je »dostojan nastavljač autizma starije hrvatske katedarske kritike« (*Povijest hrvatske književnosti*, 646), pišući o *Isušenoj kaljuži* Slobodan P. Novak iznosi sud koji ga po suptilnosti analize ne razlikuje bitno od kolege do čijih interpretativnih sposobnosti očito ne drži odviše – kaljuža je i tu »ironična oznaka za psihu«, dok je Kamov, dakako, »pisac psovačke fraze«, koji »uživa u izgovaranju blasfemija, opisuje bez ograda seksualne perverzije ili snove«, a roman je »najrevoltiraniji piščev tekst, u njemu je duša piščeva rastvorenija nego što je ikad bila« (304).

Posegnemo li – imajući razumijevanja za opsežnost građe koju je potrebno svladati pri izradi književnopovijesnih konstrukcija, te neizbježnu sklonost lako pamtljivim kategorizacijama, kao i naglašavanju kontinuiteta kako u predmetu povijesnog opisa, tako i u metodologiji kojom se to čini – posegnemo li, dakle, u potrazi za pomnijom analizom teksta za uknjiženim studijama posvećenim samo Kamovu, i dalje nalazimo samo razrade Čerininog obrasca. Bruno Popović tako drži kako je riječ o »literarno najmanje dovršenom« Kamovljevom djelu, to je »knjiga izvan serije, donekle dapače i izvan literature« (*Ikar iz Hada*, 61), a izuzetan interes koji za tu i takvu knjigu postoji »jedino se i nastavlja zbog njenog sadržaja« (95). Arsen je Kamovljeve »literarni dvojnik« (64), a ovaj, pak, »sigurno, i piše samo zato, da kao pisac bude liječnik bolesti što se nutarnje, intimno, ne tek izuzetno nego općenito zove civilizirani život biološke vrste – čovjek« (67). U ulozu tumača koji »dijabolizira motive animalnosti ljudske vrste«, Arsen beskompromisno niže opise »inficirane pljuvačke, organskog gnjilenja, perverznosti nagona, opsesije sadizma; detalji bluda, incesta, pijanstva, povraćanja i prljavština« (69). Konačni ishod analize ostavlja, pak, protagonista »suhe duše, istražene, ispričane, isušene kaljuže jednog pandemonija ljudskih strasti« (78). Budući da glavni pokretač pisanja sveprisutna rušilačka ambicija da se »iznese sve zabranjeno; što više zabranjenog – bez obzira i na samu literaturu«, razumljivo je da »kompozicija romana u cjelini nema još i onu pjesnički ekspresivnu, umjetničku zrelost stilizacije« (91). Prelazak na pripovijedanje u prvom licu i ovdje se tumači kao prikladniji subjektivnoj vizuri i u skladu s idejom pisanja kao kompenzacije nemogućnost samoostvarenja u životu: prema Popoviću, knjiga je »očito napisana kao djelo grižnje savjesti zbog premalo izgleda takvog akta u životu« (65).

I Ljiljana Gjurgjan osnovnim poetičkim načelom Kamovljeva romana smatra tvrdnju da »pisati treba onako kako se i živjelo« (*Kamov i rani Joyce*, 38), pri čemu je onaj tko piše i živi Kamovljev »dvojniki«, iz čega, dakako, slijedi da je »ono s čime smo mi suočeni [...] njegovo piskaranje: proizvoljni, asocijativni slijed događaja bez nadređenog sistema strukture« (56). U tome je uopće i bit »Kamovljevog narativnog postupka – sve razbiti, relativizirati, demantirati; razoriti rečenicu, odlomak, poglavlje, roman« (64). Kad je, pak, sve razoreno, lako je previdjeti i tako očigledne pojedinosti kao što je pripovjedački glas, pa utvrditi kako »u *Isušenoj kaljuži* čitavo vrijeme pripovijeda na kraju romana potpisani autobiografski pripovjedač« (50). Ni ovdje nije propušteno upozoriti kako je naslov »metafora psihičkog doživljavanja lika«, odnosno »isušivanje kaljuže metafora je za proces autoanalize«, te da je završetak romana »poraz ličnosti što, nesposobna da se uzdigne iznad uskogrudnosti vlastite sredine, ostaje zarobljena u apsurdnosti svog vlastitog postojanja« (41). Budući da »kreativni čin pisanja kojeg je glavna svrha postalo odricanje umjetničke individualnosti strano samoj prirodi stvaranja« (73), jasno je kako roman ne može imati »neke cjelovite i smislene strukture« (66), te jedino može stvoriti »tipično avangardistički iskaz o besmislenosti života u kojem se kaos izražava fragmentarnošću romaneskne strukture« (74). Zanimljivost ovog teksta nije, dakle, književna, nego i opet životna: »Kamov će se, poistovjećujući se sa svojim junakom, dati poraziti od svoje građe, od prozaičnosti i trivijalnosti svog iskustva pa će primjereno tome stvoriti roman koji šokira iskrenošću i analitičnošću prikaza života bez cilja, bez smisla, bez zdravlja, bez iluzija« (81). Nije, doduše, jasno u čemu bi se mogla sastojati analitičnost zapažanja koja se odlikuju »pomanjkanjem bilo kakva kriterija u percipiranju vanjskog svijeta« (69), no možda je to danak »djelovanju duhovne klime u kojoj je sve ustajalo kao u kaljuži i gdje se riječi rasplinjuju u prazne fraze« (72).

Eksplicitno odricanje važnosti razlikovanja pripovijedanja u prvom i trećem licu nalazimo u analizi Darka Gašparovića: »unatoč tehnici pripovijedanja u trećem licu (što bi trebalo postulirati, u načelu, objektivnu distancu pripovjedača od prikazanih zbivanja)«, Arsen se već u prvom dijelu »najavljuje kao ključan provodič radnje« (*Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, 179). Ukoliko nam nerazlikovanje pripovjednog glasa i fokalizatora pripovijedanja i ne bude dostatan pokazatelj pomanjkanja naratološke kompetencije, posvemašnja terminološka zbrka u tvrdnji da je »alegorijski i sam naslov romana, gdje je kaljuža upotrijebljena kao metonimijski označitelj psihe« (188) to će vjerojatno biti. Ova se studija i inače

odlikuje sklonošću konfuziji, pa tako na jednom mjestu čitamo kako »opravdanu tezu o autobiografičnosti romana nikako ne valja dovoditi do totalne identifikacije života i literature« (183), a pritom se na više mjesta javlja odrednica »Arsen/Kamov« (npr. 182, 197, 204, 208), dok na kraju nalazimo i zaključak o smislu »kamovske životne i literarne egzistencije – a one, ovdje možda ponajviše, čine Jedno« (217). Premda valja istaknuti kako je riječ o čitanju koje u mnogo većoj mjeri nego druga spomenuta nastoji uvažiti oblikovne postupke kao nositelje značenja, i ovdje je snaga polaznih pretpostavki jača od svjedočanstva teksta, pa se tako stalno ponavljanje trijadnih struktura tek parentetično o(t)pisuje kao odlika koja djelo »na neki neobičan način veže uz tradicionalnu, klasičnu estetiku« (196).

Treća knjiga u cijelosti posvećena Kamovu u pogledu teorijsko-metodoloških ambicija najviše obećaje, ali nažalost već na početku postaje jasno da daje vrlo malo. S obzirom na opsesivno ustrajanje u literaturi o Kamovu na njegovom poistovjećivanju s Arsenom, više je nego iznenađujuća tvrdnja Marije Brida iz 1992. kako su »rijetki istraživački pokušaji usmjereni na intimnu motivaciju njegova književnog djela« (*Misaonost Janka Polića Kamova*, 9). U daljnjem tekstu slijedi još frapantnija tvrdnja kako se analiza koja slijedi oslanja na »neposredan uvid u sam smisao teksta«, premda se pokazuje kako to zapravo znači detaljno prepričavanje fabule romana. Autorica to, doduše, zove »fenomenološkom metodom«, iako zapravo, kako odmah napominje, veze svijesti s »prirodnim i društvenim događanjima« ne »stavlja u zagrade«, nego ih nastoji zahvatiti »u što većoj punoći njihove zbiljske mnogostrukosti;« ta »metoda« po potrebi prelazi u neku koja se naziva »psihoanalitičkom«, koji se pak pojam ne rabi u »Freudovoj specifikaciji«, nego u »uobičajenom općenitijem značenju« (9-10). Budući da se autorica u tumačenju svoga pristupa analizi »duševno-duhovne strukture iz koje djelo proizlazi« (9) izrijeком poziva na Ingardena, nije na odmet podsjetiti kako on u svom ključnom djelu autora navodi na prvom mjestu među onim što ne spada u književno djelo: »autor i njegova sudbina, iskustva, te psihička stanja ostaju u potpunosti izvan književnog djela« (*The Literary Work of Art*, 22). Ne čudi da ta »fenomenološko-psihoanalitička« metoda koja, po autoričinom vlastitom iskazu, nije ni fenomenološka, niti psihoanalitička, nije dovela do spoznaja vrijednih osobite pažnje, te nas ona u ovom kontekstu ne mora dalje zanimati.

Doktorska disertacija Cvjetka Milanje u cijelosti posvećena *Isušenoj kaljuži* do sada nije objavljena, no ako je suditi po dva iz nje ekstrapolirana teksta, to nije značajan gubitak za ozbiljno proučavanje Kamova. Njima ćemo se ovdje svejedno

morati pozabaviti, jer je u tim radovima do paroksizma dovedeno sve već navedeno, premda to možda pri površnijem čitanju ostane zastrto autorovom sklonošću iznalaženju vlastitih, ne samo terminoloških, nego i morfoloških rješenja, čime se proučavatelj vjerojatno nakanio približiti predmetu svoga rada, kako ga on shvaća. Iz obilja primjera koji dokazuju da je i Milanjin pristup, što ga Gašparović inače posve neobjašnjivo – što se tiče prve odrednice – i besmisleno – što se tiče ostatka sintagme – drži »minucioznom strukturalno-semantičkom raščlambom« (*Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, 217), »neizdiferenciran i literarno neizrađen« kako »na razini sintakse«, tako i »na razini cjelokupne strukture« (»Uvod u *Isušenu kaljužu*«, 658), navest ćemo samo nekoliko: »Roman nam se dakle *Isušena kaljuža* ne nameće kao tematski koji naglasak stavlja na fabulu koja je u službi teme; kompozicija kao sredstvo proširivanja i obogaćivanja služi za razvijanje naznačene problematike« (660). Osim što se uvode riječi kao što su »definitivni«, »futurološki«, »razpsihoanaliziran«, »egzistencijalnost« ili »evolucijnost«, svakom se upotrijebljenom pojmu ovdje pridaje novo značenje, pa tako čitamo o »neposrednim mentalnim doživljajima aktanta« (»Roman kao autobiografija«, 454) ili je pak riječ o »udvajanju glavnog aktanta i sama autora, pisca romana« (»Uvod«, 658). Aktanti su, naravno, apstraktni agensi, odnosno diskurzivne funkcije, o čemu, uostalom svjedoče i njihovi nazivi, preuzeti iz gramatičkih kategorija sintaktičke analize, što bi trebalo biti jasno svakome tko je pročitao Greimasov članak u kojem se uvodi i tumači taj pojam, a osobito onome tko ga je, ma kako slabo, preveo na, ma kako loš, hrvatski (»Aktanti, akteri i figure«, preveo Cvjetko Milanja, *Revija* 19/1979/2: 61-75). Aktancijalne uloge »određuje položaj aktanta u logičkom lancu pripovijesti« i njegov »modalni ulog«, omogućujući »sistematsku gramatičku regulaciju pripovijedanja« (»Les actants, les acteurs, et les figures«, 53-54), te, oni dakle, ni u kom slučaju ne mogu imati mentalne doživljaje, niti je moguće da neki od njih bude glavni. U svakom slučaju, Milanja smatra da se »bitno ne mijenja pozicija tipa [?!] govora, strukturiranje priče/pričanja time što se prešlo u ich[*sic!*]-formu« (»Uvod«, 662), kako Kamov »ne može upravljati« oblikom romana koji se »doimlje fragmentarno, ponovljivo, zagradično, digresijski« i koji obilježava »djelomična neekonomičnost i posvemašnja anarhičnost njegova pisma« (»Roman«, 455), te kako je, dakako, on Arsen (459; »Uvod«, 662), kako, dapače, »autor inhibira svoj subjekt« (»Roman«, 464). Po jednome je, međutim, ova zaumna analiza od iznimne važnosti, u njoj se, naime, izrijeком tvrdi ono što je u prethodno navedenima samo implicitno, to jest da se analiza čitavog romana izvodi

generalizacijom prvog dijela, koji za Arsena, po Milanji, znači »dosegnuće ontičkog habitusa svoga bića« (465). Štoga to značilo, Arsen se od »punine egzistencije« (»Roman«, 468) kreće k »rezignaciji kao nazadovanju u 'ispunjeni' identitet« (»Uvod«, 662). I ovdje je krajnji ishod poraz, Arsena na fabularnoj, a Kamova na oblikovnoj razini.

Tko je pažljivije čitao roman, zna, dakako, da je gotovo sve navedeno zapravo parafraziranje pozicije samog Arsena:

I tu mu odmah iznikne cijela literatura pred oči, što je iznijela čovjeka u borbi sa stjenicama, u ljubavi s prostitutkama, u zagrljaju s kletvama. Brutalnost izviraše na svakoj stranici, sastavljenoj od crnih slova, o koje se upire čitalačko oko. [...] Lijepi junaci, što svojom profinjenom ljubavi nošahu zaplete i rasplete romana, bijahu antipatični ko salonske drame bez tučnjava ili salonske komedije bez pikanteska. [...] Slika ženske ljepote bijaše suha makar slikana uljenim bojama, ako ne bijaše gola ili ako ne imadijaše bludnih crta. (IK 72)

Ove se riječi nikako ne mogu bez ostatka čitati kao autopoeitički opis, kako to, na primjer, čini Popović (*Ikar iz Hada*, 70). Takvim, naime, Arsen sebe zamišlja, odnosno takvim bi želio biti, no to je, kako roman nedvosmisleno pokazuje, svjesno izabrana uloga:

»Plače« i Arsen odmah poželi da i za njim mrtvim zaplače ovako mlada žena, crna odijela i zažarenih obraza, da baca glavu u rubac i dira nosom svoje suze. [...] »Ovako jecanje... A ja bih ležao u vlazi dasaka, na kojima se ne osuši boja. Zlatna pismena: *Arsen Toplak* – a ljudi čitaju i tkogod se sjeti da je toga čovjeka poznavao i bude mu žao umrle mladosti i one crne i zažarene žene, što plače za njim...« (IK 29)

Od uloge psovača, međutim, Arsen odustaje već na kraju prvog dijela: »Po čemu ćeš poznati nevinoga u bordelu? Po gadnim rječetinama.« (IK 94) Završnom usporedbom onoga tko psuje i onoga tko ironizira, »ignoranta« i »inteligenta«, to se samo definitivno potvrđuje: »Ko psuje? Onaj koji se prepustio instinktu, koji je temperamentan, koji nema obzira, koji je nenaobražen. Psuje onaj koji nema što duhovito da kaže.« Ironizira naprotiv, »onaj koji vlada strastima« (IK 322-323). Psovač ne bi bio u stanju napisati roman, ali Arsenova psovačko-anarhistička poza ionako nikad i nije bila spontana, nego sračunati efekt: »Ko dijete-đače dogodi se, dobiješ u školi prve redove a pred svijetom ističeš svoju nemarnost.« (*ibid.*) Taj uvid ima važne posljedice po analizu romana u cjelini, jer tada tekst prestaje

biti spontano bujanje nezaustavljive energije života i pokazuje se kao literarni artefakt. »Skandalozna« i »šokantna« narav *Isušene kaljuže* na kojima inzistiraju gotovo svi prikazi romana redovito se dovode u izravnu kauzalnu vezu sa »življenim iskustvom« koje »ulazi« u tekst, oduzimajući mu, čini se, već unaprijed mogućnost estetske organizacije, istodobno mu osiguravajući buntovnički potencijal. I tu je, međutim, posrijedi neispitana pretpostavka o međusobnoj isključivosti sablažnjivog i estetskog. Kako je, međutim, pokazao Viktor Žmegač, pogrešno je »zaključiti da opscenih elemenata ima samo u pisaca koji su na ovaj ili onaj način isticali buntovan stav prema društvu«, naprotiv »fascinacija morbidnim i opscenim pojavama« i »sklonost svemu što je bolesno i nakazno« izrazito je zamjetna, i samo prividno neobična, upravo u zastupnikā esteticizma (»O povijesti književne sablazni«, 173). U svojim kritičko-poetičkim radovima, Kamov zagovara upravo ono što Žmegač naziva »estetičkim egalitarizmom« (146), i sasvim je očito da nije točno kako njega »prije svega zanima čovjek« (Gjurgjan, *Kamov i rani Joyce*, 35), jer ga u književnosti prije svega zanima literarna vrijednost:

Svaka literatura može prema svojoj iskrenoj naravi, slobodnom stvaranju i ozbiljnom izgrađivanju i najprostijim sižejima, najprevratnijim idejama i najbrutalnijom stilistikom samo ufiniti, oplemeniti i ugladiti. Ako je literatura! (*Članci, feljtoni i pisma*, 156)

Premda stilska faktura romana dosada nije bila predmetom detaljnije analitičke razrade, i usputna zapažanja Stanka Lasića mogu poslužiti u pobijanju raširenih uvjerenja o »anarhiji«, »spontanosti« i »neorganiziranosti« Kamovljeva rukopisa – upravo suprotno, pomno čitanje pokazuje kako je pozornost što je posvećuje oblikovanju »nativnog paragrafa« ravna Matoševoj, te da je umijeće kojim se »isjeckani homogeni paragraf« nerijetko dovodi »do ruba njegova identiteta« u parataktičkoj disperziji, isto tako u stanju raznovrsne elemente »vrlo lako sjediniti u jednoj rečenici – kompleksnoj periodi – čiji se dijelovi 'kristaliziraju' u nekoliko centara« (*Problemi narativne strukture*, 115-117).

Za imalo osviještenog čitatelja središnji je, dakako, problem što gotovo ni jedna analiza ne posvećuje pažnju prijelazu s trećeg na prvo lice, proglašavajući to ekscentričnošću ili uopće ne zamjećujući. Iznimka je, naravno, Vladimir Biti, koji primjećuje da se »prelaskom na kvaziautobiografsku naraciju« rascjep »junakova odnosa prema sebi« i »pripovjedačeva odnosa prema« junaku »premješta u samo njegovo ja« (»Uzgoj eksplozije«, 53). To se, svakako, moglo uočiti i mnogo

prije. Igram slučaja, iste 1957. godine kad je Kamovljevi roman bio napokon objavljen, pojavljuje se u *Umjetnosti riječi* i prijevod članka Wolfganga Kaysera »Tko pripovijeda roman?« u kojem se postavljaju i djelomično rješavaju brojna pitanja što ih otvara *Isušena kaljuža*. Polazeći od toga da »pripovjedač nije nikada poznati ili još nepoznati autor, nego je to uloga, koju autor izmišlja i kojom se zaodijeva« (163), Kayser u razradi dolazi do zaključka kako ni »pripovjedač romana u prvom licu singulara [nikada] nije neposredni nastavak lika, o kojem se pripovjeda« (165).

Da između pripovjedača u prvom dijelu i Arsena postoji nezanemariv razmak, vidljivo je iz ovih nekoliko primjera: »Što je bilo ljudsko, to Arsen nije nikada ni mario naći, jer ima, govoraše on, ljudi u kojih su i kreposti mana« (IK 19). »On je bez razloga bio uvjeren da su ovo sve ovaki ljudi« (IK 24). »Čitao je: *Kazneno pravo* i *Stari zavjet* velikim zanimanjem koje nije ni sâm opazio« (IK 46). »Ali Arsen toga ne osjeti« (IK 49). »Ali tu se počeo i nehotice udaljivati od predmeta« (IK 71). »Razumio je to Arsen« (IK 73). Najjasnije se on, pak, uočava upravo u trenucima Arsenove predanosti idealu poistovjećenja literature i života, kad je uloga odmaknutog pripovjedača nužna jer bi bez nje ekstatično stanje trajno ostalo izvan komunikacijskog domašaja:

Kolosalni nesklad zabrenča i zamota mu groktavu misao.
Ne bijaše bljeskova da mu pokažu ambisni mrak.
On je zagledao nesklad – on bijaše nesklad.
Jer već ležашe razmrskan – na dnu. (IK 86)

Polazeći od Kayserovog uvida o fikcionalnosti pripovjedača, kako u prvom, tako i u trećem licu, Franz Stanzel razrađuje bitne razlike tih dvaju narativnih modaliteta, određujući pritom pripovjedača u prvom licu ne samo kao onoga »koji se sjeća prošlog života« već i onoga »koji svoju prošlost ponovo oblikuje u mašti« (»Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu«, 181). Zanimljivo je da Arsen gotovo identičnim riječima opisuje svoju aktivnost: »pišem maštom svoju prošlost« (IK 223). No, od presudne je važnosti zaključak kako »izbor jedne ili druge forme«, tj. Ich- ili Er-forme, nije »pitanje stilskog dekora već pitanje strukture pripovjednog teksta« (»Pripovjedni tekst«, 183), dok je motivacija pripovjedača u prvom licu uvijek »egzistencijalno uvjetovana« (192), ona pripovjedača u trećem licu je »uvijek literarnoestetska« (198), što se pak odražava u različitom stupnju »tjelesnosti (tj. fizičke nazočnosti)« pripovjedača (190). No

i pripovijedanje u prvom licu može nastati iz potrebe za sređenim pogledom, a u tom slučaju »zaokruživanje života pripovjedača u prvom licu postiže se tek zaokruživanjem pripovjednog čina« (192). Relevantnost ovih uvida za Arsenovu poziciju, kako protagonista, tako i pripovjedača, više je nego očita, dok se tjelesnost kao preokupacija javlja odmah na prvim stranicama, naglašena bolešću, a zatim i deformacijama, te kroz čitav tekst na različite načine skreće Arsenu pozornost na svakovrsna ograničenja njegove utjelovljenosti, roman završava upravo izbjavljenjem od tjelesnosti i zakonitosti vremena i prostora: »Zašto ne možemo padati – gore?« (IK 320). Svijest kojom se u ironičnom završetku Arsen odriče ispriповijedanog sebe svijest je o modalitetu pripovijedanja: »Ne govorim više o sebi« (IK 321). Jednako tako, paradoksalno određenje vlastitog identiteta ne znači rezignaciju niti odricanje, nego upravo spoznaju ključnog razmaka iskustvenog i pripovjednog ja: »Ja tj. nisam ja« (IK 322). Bio je to Arsen zapazio, dakako, već i prije: »Sad sam drugi. Drugi!« (IK 91), no dok je tada to bila spoznaja na razini egzistencijalne činjenice, na kraju romana potencijal takvog stanja ostvaruje se u potpunosti: »Slabost je dakle moja snaga i bezvoljnost moja volja« (IK 323).

Kao potvrdu ovakvom čitanju, a u obranu od optužbe za proizvoljna učitavanja, navedimo formulaciju koju nalazimo nekoliko stranica prije: »To nisam ja. Ja sam tu, gdje mene nema« (IK 319). U ovom obliku ona, dakako, neodoljivo podsjeća na čuvenu Lacanovu formulu: »Mislim gdje nisam, dakle jesam gdje ne mislim« (*Écrits*, 517) i na tom ju je tragu, čini se, najplodonosnije čitati. Régis Durand kao ključan Lacanov doprinos teoriji pripovijedanja vidi pojam *aphanisis*, pojam koji opisuje nestajanje, *fading* subjekta, trenutak u kojem se subjekt javlja u kretanju svoga nestanka: »kad se subjekt negdje pojavljuje kao smisao, drugdje se očituje kao *fading*, kao nestajanje« (*Četiri temeljna pojma psihoanalize*, 233). Neovisno o njegovoj primjenjivosti ili točnosti u području psihoanalize, ovakvo radikalno drugačije utemeljenje subjekta, kao funkcije »definirane kao učinak označitelja« (221), nesumnjivo je točno i analitički učinkovito na području proučavanja tekstova, i to osobito, ali ne isključivo, fikcionalnih. Prema Durandu, Lacanova koncepcija »subverzije« subjekta gotovo da se može čitati kao kompendij postupaka »modernističke« literature, koja »subverzijom fabule, likova, točke gledišta, itd. 'staromodni' subjekt toliko 'ironizora' da on potpuno nestaje« (»On Aphanisis«, 862-3). *Isušena kaljuža* čini nam se tako reći oglednom potvrdom da je ovakva koncepcija doista »konsonantna suvremenim tekstovima« (866), jer bez obzira na upravo nevjerovatnu tvrdnju kako u tom romanu »ironički modus

pripovijedanja ne postoji« (Gjurgjan, *Kamov i rani Joyce*, 50), ironija njegovo ključno određenje. Ne bi tome, naravno, dovoljan dokaz bila Arsenova tvrdnja s kraja romana, »Svaki moj osjećaj, svaka moja misao, svaki moj čin – ironija« (*IK* 321), da on nabrajajući odrednice svog ironičnog ponašanja – »ironizira onaj koji je duhovit i hladan [...] Ironija je hinjenje« (*IK* 323) – ne ponavlja ključne kategorije u kojima se kontrastivno opisivao Marku kao histerik, kojega određuje »kretanje, imitovanje, gestikuliranje i primjenljivost« (*IK* 256). Za auto-refleksivnog Arsena je već u ovoj fazi analize nedvojbeno kako je vršenje neke aktivnosti funkcionalno, a ne esencijalno određenje: »Ja bih mogao ludovati – a ti biti lud« (*ibid.*). Razlika nije, dakako, u stvarnoj ludosti (»to je sve shvaćeno i izraženo literarno«), nego u stupnju samosvijesti, kao što pokazuju drugi primjeri na istom mjestu, kao i nešto kasnije naglašena tvrdnja: »Ja sam delinkvent samo u svojoj psihi, ne mišici. To zabilježi« (*IK* 264). Nije li, uostalom, Arsen još i krivulju svojih ljubavnih pothvata crtao s obzirom na stupanj samosvijesti? »Bijaše samosvijest, što je svakim korakom rasla.« (*IK* 58)

U takvoj se perspektivi *Isušena kaljuža* pokazuje iznimno pomno strukturiranim tekstom, a nikako ne »primjer nediscipliniranog pisanja«, kako se taj tekst uglavnom čitalo. U tom je smislu ovaj rad nastojao pružiti dodatne dokaze onome što su u svojim analizama pokazali Machiedo (»Eksplozija poticaja«, osobito 136-142) i Biti (»Uzgoj eksplozije«, osobito 57-58), da je, naime, riječ o izrazito samosvjesnom djelu, usredotočenom na tematiziranje i problematiziranje ne samo vlastitog nastanka, nego i recepcije.

»Pisac koji piše 'Ja sam sâm' [...] može ispasti pomalo smiješan«, tvrdi Blanchot (*Faux pas*, 1), ukazujući na konstitutivnu ukorijenjenost pisca u komunikacijski proces. Budući da ga upravo činjenica da uvijek ima što reći čini piscem, pisac ne može »nemati što reći« – dok istodobno mora trošiti snage koje mu omogućuju pisanje, »mora biti uništen u činu koji ga stavlja u igru« (5). Arsen, koji je već na početku romana određen kao »neke vrsti piskarala« (*IK* 10), i čiji se literarni radovi javljaju umetnuti u prvom dijelu – dvije »crtice« (*IK* 53-55 i 79-81) i mentalni popis ljubavnih pothvata (*IK* 57-63) – dok je, dakako, ostatak romana njegov rukopis, u tom je smislu paradigmatičan: on svoje »bilješke« nosi u džepu, »ne šiljući ih nikuda« (*IK* 79), a dijelove prošlosti povremeno »naniže u glavi ko na papir« (*IK* 57), no pritom uvijek ima na umu literarni efekt. U razgovoru s Markom on to, uostalom, i sam kaže: »Ja pjevam s tekstom i uvijek mislim da će me se čuti, ako već i ne pjevam zato da me se – čuje...« (*IK* 255). Podrobnije

objašnjenje ovog refleksivnog momenta iznosi Kamov na drugom mjestu: »Svaki je govor, svako predavanje, svaki članak, svako literarno djelo, svaka znanstvena knjiga – sastavljeno od dva dijela: od onoga koji govori i piše, i od onoga koji prekida i komentira« (*Članci, feljtoni i pisma*, 212). Svaki je glas nužno svjestan svoje smještenosti u komunikaciju, a poseban je slučaj takve svijesti pisanje.

Slijedom sličnih izvoda, Jacques Derrida objašnjenje konstitutivne nemogućnosti nečitljivosti nalazi u samoj naravi pisanog medija:

Moje »pisano priopćenje« mora, ako hoćete, biti čitko usprkos apsolutnom nestanku svakog određenog naslovljenika uopće da bi funkcioniralo kao pismo, što će reći, da bi bilo čitljivo. Mora biti ponovljivo – iterabilno – u apsolutnoj odsutnosti naslovljenika ili empirijski odredivog skupa naslovljenikā. (»Signature événement contexte«, 375)

Da bi njegova svrha, komunikacija, bila moguća, iterabilnost nužno strukturira pisanje kao takvo: »Pismo koje ne bi bilo strukturno čitljivo – iterabilno – onkraj smrti naslovljenika ne bi bilo pismo.« Nije stoga moguće da bilo koji kôd – »organon iterabilnosti« – bude »strukturno tajan« (*ibid.*). Svaka je poruka inherentno čitljiva, pa makar i na razini da je poruka koja nije čitljiva. Kao što, da bi uopće bilo pismom, mora biti u stanju funkcionirati u odsutnosti naslovljenika, pismo iz istih razloga mora moći funkcionirati i bez »pošiljatelja ili proizvođača« (376). Ako je, dakle, »pisani znak« određen kao oznaka (*une marque*) koja se »ne iscrpljuje u sadašnjosti svoga upisa, i koja može dovesti do iteracije kako u odsutnosti, tako i onkraj prisutnosti empirijski određenog subjekta koji ga je, u danom kontekstu, odaslao ili proizveo« (377), očigledno je da se Arsenova tvrdnja »ja sam izašao iz svega« (*IK* 321), odnosi upravo na pisanje. To postaje još jasnije na podlozi zapažanja koje joj neposredno prethodi, a koje takvu mogućnost izričito negira, ustrajući na njoj ponavljanjem sveobuhvatnih odrednica koje uključuju bez ostatka:

Polovina ljudi izađe iz rodnog kraja; trećina iz svog kruga; četvrtina iz svojih uvjerenja; petina iz svog odgoja; šestina iz svojih navika; sedmina iz svoga života...

I nitko, nitko, nitko ne izađe iz svog karaktera i temperamenta i svi, svi, svi zadrže tlo ispod nogu. (*IK* 320)

Jedino se pomoću pisanog teksta, pisanjem romana, može ostvariti Arsenov konačni uvid: »ja nisam ja« (*IK* 321). Napuštajući u potpunosti svako kontekstualno

određenje, postajući »beskarakteran, bestemperamentan i bezidejan« (*IK* 322), Arsen Toplak postaje potpis na kraju teksta, potpis koji tvori zadnje riječi romana. Ovo završno supostavljanje potpisa i identiteta zaslužuje više pažnje no što mu se posvećivalo. Nasuprot uvjerenju kako »Kamov nije dogotovio svoj roman, jer čitava koncepcija njegova pripovijedanja počiva na razmrvljenosti, osipanju, urušavanju jezika i pisma« (Slabinac, »Toplakov nezavršeni rukopis«, 110), odnosno da pisanje za Arsena – a u takvoj analizi i za Kamova – nije doli »bezuspješan čin izbavljenja« (Gjurgjan, *Kamov i rani Joyce*, 44), u svjetlu prethodno rečenog postaje jasno da se Arsen kao subjekt ostvaruje upravo svojim nestankom, stječući identitet odricanjem od svake identifikacije – pisanjem romana.

Ni završetak romana potpisom pritom nije nimalo slučajan. Potpis, kako to pokazuje Derrida, u određenom smislu sažima odlike svakog pisma: »Potpis, po definiciji, implicira stvarnu ili empirijsku odsutnost potpisnika« (»Signature événement contexte«, 391). Stoga, upravo kao i pismo uopće, potpis »da bi funkcionirao, da bi bio čitljiv«, mora imati »ponovljiv, iterabilan, imitabilan oblik«, on se »mora biti u stanju odvojiti od prisutne i jedinstvene nakane svoga nastanka« (392). Da bi postao individualan, subjekt mora biti ponovljiv, da bi bio jedinstven rukopis mora biti čitljiv. Arsenovo opisivanje nemogućnosti samoostvarenja postaje tako uvjet mogućnosti ostvarenja pisma, a time i njega kao pisca. Opis je iscrpan u doslovnom značenju riječi. Romanesknno isušivanje kaljuže psihe – pismom koje ju i uspostavlja – određuje tako tekst koji smo upravo pročitali kao ono što je on od početka, svojim naslovom, i najavljavao da će biti i da jest – roman *Isušena kaljuža*.

NAVEDENA DJELA

- Vladimir Biti: »Uzgoj eksplozije: 'logika apsurda' u *Isušenoj kaljuži* Janka Polića Kamova.« *Književna republika* 1 (2003) 1/2: 53-66.
- Maurice Blanchot: *Faux pas* [1957]. Translated by Charlotte Mandell. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Marija Brida: *Misaonost Janka Polića Kamova* [=Biblioteka Dometi, knjiga 105]. Rijeka: IC Rijeka, 1993.
- Vladimir Čerina: *Janko Polić Kamov* [1913]. *Janko Polić Kamov / Vladimir Čerina* [=Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 83], uredio Nikola Milićević, 313-443. Zagreb: Matica hrvatska / Zora, 1968.
- Jacques Derrida: »Signature événement contexte.« *Marges de la philosophie*, 365-393. Paris: Éditions de Minuit, 1972.
- Régis Durand: »On Aphanisis: A note on the Dramaturgy of the Subject in Narrative Analysis.« *MLN* 98 (1983) 5: 860-870.
- Ivo Frangeš: *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske / Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.
- Darko Gašparović: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*. Zagreb: cekade, 1988.
- Ljiljana Gjurgjan: *Kamov i rani Joyce*. Zagreb: Znanstvena biblioteka Hrvatskog filološkog društva, 1984.
- Algirdas Julien Greimas: »Les actants, les acteurs, et les figures« [1973]. *Du Sense II*, 49-66. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Roman Ingarden: *The Literary Work of Art* [1965]. Translated by George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Jacques Lacan: *Écrits*. Paris: Éditions de Seuil, 1966.
- Jacques Lacan: *Četiri temeljna pojma psihoanalize* [1973]. Prevela Mirjana Vujanić-Lednicki, redigirao Nenad Mišćević. Zagreb: Naprijed, 1986.
- Stanko Lasić: *Problemi narativne strukture: prilog tipologiji narativne sintagmatike*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1977.
- Mladen Machiedo: »Eksplozija poticaja (inozemni Kamov).« *Duž obale*, 101-147. Zagreb: Ceres, 1997.
- Wolfgang Kayser: »Tko pripovijeda roman?« Preveo Zdenko Škreb. *Umjetnost riječi* 1 (1957) 3: 157-169.

- Cvjetko Milanja: »Uvod u *Isušenu kaljužu* Janka Polića Kamova.« *Republika* 36 (1980) 7/8: 658-670.
- Cvjetko Milanja: »Roman kao autobiografija.« *Republika* 37 (1981) 5/6: 454-475.
- Krešimir Nemeć: *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945.* Zagreb: Znanje, 1998.
- Slobodan Prosperov Novak: *Povijest hrvatske književnosti: od Baščanske ploče do danas.* Zagreb: Golden marketing, 2003.
- Janko Polić Kamov: *Isušena kaljuža* [=Sabrana djela Janka Polića Kamova, uredio Dragutin Tadijanović, svezak drugi]. Rijeka: Otokar Keršovani, ²1984.
- Janko Polić Kamov: *Članci, feljtoni i pisma* [=Sabrana djela Janka Polića Kamova, uredio Dragutin Tadijanović, svezak četvrti]. Rijeka: Otokar Keršovani, ²1984.
- Bruno Popović: *Ikar iz Hada: Janko Polić Kamov, monografska studija.* Zagreb: Biblioteka Kolo, 1970.
- Gordana Slabinac: *Hrvatska književna avangarda: poetika i žanrovski sistem.* Zagreb: August Cesarec, 1988.
- Gordana Slabinac: »Toplakov nezavršeni rukopis: natuknica uz Kamovljeve roman *Isušena kaljuža*.« *Hrvatska književnost Moderne i njezin europski kontekst* [=Komparativna povijest hrvatske književnosti, svezak II], 104-114. Split: Književni krug, 2000.
- Franz Stanzel: »Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu« [1982]. Prevela Srebrenka Iveković, redigirala Mirjana Stančić. *Suvremena teorija pripovijedanja*, priredio Vladimir Biti, 178-200. Zagreb: Globus, 1992.
- Viktor Žmegač: »O povijesti književne sablazni.« *Književnost i zbilja*, 112-190. Zagreb: Školska knjiga, 1982.