

INOVATIVNI POSTUPCI U ISUŠENOJ KALJUŽI
J. P. KAMOVA

Krešimir Nemeć

I.

Hrvatski roman ušao je u 20. stoljeće u znaku dominacije narativnog modela koji je stvorio još August Šenoa sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Bez obzira na njegovu djelomičnu istrošenost, sve veću klišeiziranost pa i inkompatibilnost s novom osjećajnošću i senzibilitetom koji je donijela umjetnost moderne, model se pokazao nevjerojatno vitalnim i stabilnim i dugo je odolijevao radikalnijim promjenama. Rijetki su bili pokušaji da se ta kanonizirana struktura ospori, ali ni ti pokušaji nisu bili provedeni dosljedno, metodično i disciplinirano. Spomenimo npr. Kovačičeve inovacije u romanima *U registraturi* i *Među žabari* ili Gjalskijeve i Leskovarove skromne pokušaje u pravcu defabularizacije i lirizacije u romanima *Na rođenoj grudi* odnosno *Sjene ljubavi*.

U usporedbi s promjenama koje se osjećaju na planu kratke proze, dramskih i pjesničkih oblika, roman moderne doima se prilično konzervativnom vrstom, sputanom normama šenoinskog harmoničnog pripovjednog diskursa.¹ Znaci "novoga" jasno su se osjećali ponajviše na tematskom planu (R. Kolarić-Kišur, *Laž*; Nehajev, *Bijeg*), no isprobavanje novih mogućnosti literarnoga govora, odnosno eksperimenti i inovacije na planu narativnog diskursa i tehnike, znatno su rjeđi i suzdržaniji.

Prvi koji se radikalno suprotstavio principima reda, jasnoće i mjere bio je Janko Polić Kamov. Riječ je, dakako, o njegovu romanu *Isušena kaljuža* u kome su samosvjesno što napadnute što razorene gotovo sve tradicijom kodirane pripovjedne konvencije. Šenoinski narativni model, ta nulta točka hrvatskog romanesknog pisma,² dobio je time konačno i estetsku alternativu: diskurs disharmonije i antiljepote. Međutim, kao što je poznato, Kamovljevo djelo tek uvjetno pripada modernističkom razdoblju. Ono, doduše, jest pisano između 1906. i 1909. ali je, zbog cenzurnih prilika, objavljeno tek 1957. godine. Tako je zapravo lišeno svoga pravoga literarnog konteksta, a to znači i pravodobne i primjerene recepcije.

Katalog Kamovljevih inovacija, koji ćemo u ovom radu pokušati predočiti, pokazuje da bi cjelokupni razvoj hrvatskoga romana zasigurno izgledao drugačije da je djelo objelodanjeno onda kada je i napisano. Svi oni elementi umjetničke slobode koje je Kamov svojom poetikom i retorikom radikalne negacije osvojio još početkom stoljeća, morali su poslije biti svladavani postupno, mukotrпно i u razmjerno dugom razdoblju. A naš je pisac to učinio uglavnom vlastitim snagama, s tek skromnim poticajima koje je mogao dobiti iz lektire.³ Čak i danas, nakon svih mogućih prozних eksperimenata, pa čak i u vrijeme sofisticiranih postmodernističkih iskustava, *Isušena kaljuža* djeluje kao istinski avangardistički iskorak i na tematskom i na izraznom planu. Kamov je sa skromnim znanjem, ali nevjerojatnom intuicijom, dalekovidno anticipirao osnovne opsesije europskog modernizma.

Upravo usporedba s romanima iz zapadnoeuropskoga književnog kruga koji su pisani u približno isto vrijeme pokazuje paradoksalnu činjenicu da je Kamov najdalje odmakao u dekonstrukciji i razaranju tradicionalnih (realističkih) pripovjednih konvencija. Recimo Rilkeovi *Zapisci Maltea Lauridsa Briggea* (1910), koji su tipološki također primjer fragmentarne autobiografije i koji se obično ističu kao jedan od prvih i ključnih tekstova modernističke proze, u svojoj su antitradicijskoj usmjerenosti daleko suzdržaniji. A i usporedba s Joyceovim *Portretom mladog umjetnika* (dovršeni 1914; objavljeni 1916), koju je analitički provela Ljiljana Gjurgjan,⁴ jasno je pokazala da su Kamovljeva inovativna rješenja mnogo radikalnija i avangardnija (što, dakako, ne znači i umjetnički sugestivnija) od Joyceovih. Neke druge paralele s kulturnim modernističkim ostvarenjima na planu romana ne treba ni spominjati: Proustov

Put k Swanu pojavio se 1913, Joyceov *Uliks* 1922, a Dos Passosov *Manhattan Transfer* tek 1925.

U ovom ćemo se radu zadržati samo na planu iskaza, odnosno na narativnoj gramatici i tehnologiji *Isušene kaljuže*, jer je sadržajna, tematska razina Kamovljeva romana u hrvatskoj književnoj historiografiji već dovoljno osvijetljena.⁵

II.

U problem će nas možda najbolje uvesti jedna anegdota koju je ispričao Jankov mlađi brat, pisac Nikola Polić. Riječ je o događaju koji se zbio 1906. godine u Zagrebu. Nakon parlamentarnih izbora, na kojima je pobijedila hrvatsko-srpska koalicija, među izabranim zastupnicima našao se i Ksaver Šandor Gjalski. Njemu su omladina i građanstvo priredili u Zagrebu veličanstven doček, a ganuti Gjalski okupljenima je toplo zahvalio s balkona jedne palače na Zrinjevcu. Govor je završio riječima: “Ja sam uvijek vjerovao u istinu, pravdu i ljepotu!” Nazočni Kamov nije izdržao i u tom je trenutku iz publike glasno povikao: “Ne treba nam te ljepote, dosta je slobode!” Što se poslije zbililo, nije više bitno za našu temu. Za nju je važna upravo demonstrativna piščeva želja da sruši jedan tip ljepote, literarni diskurs koji je iz njega proizišao i estetske principe na kojima je počivao.

*Isušena kaljuža*⁶ samo je jedna, možda i najvažnija, stepenica u tome subverzivnom nastojanju. U njoj su negirani svi kanoni pristojnoga govora i stilske kurtoazije, a antiljepota, u svim svojim pojavnim oblicima i izraznim registrima, postaje poetičkom opsesijom. Ako su ideali “stare ljepote” bili harmonija, postupnost, mjera, red, kohezija, jasnoća, kronologija - Kamov im je suprotstavio disharmoniju, skokovitost, neumjerenost, nered, disperziju, nejasnoću, narušeni temporalitet, nejedinstvo. Riječ je o potpunoj inverziji estetskih vrijednosti, dakle o svjesnom pokušaju uspostavljanja alternativnog literarnog govora.

Nova je “formula” eksplicite izrečena na jednome mjestu u romanu: “Lijepo postaje ružno, ružno postaje lijepo/.../”. U znaku te agresivne inverzije estetskih vrijednosti djelo i započinje. Prve rečenice glase: “U malenoj, ispratoj flašici poslao je Arsen nekoliko pljuvački na analizu svojemu liječniku. On je bio dobio plućni

katar, izbacujući dnevno čitave tucete žutih i punih komada. Arsen ih prisposodbljaše koralima i spužvama, tako bijahu izdjelani”.⁷

Rijetki pojedinci koji su imali prilike pročitati Kamovljev roman u rukopisu bili su svjesni njegove važnosti i inovativnosti. Pred njima je bio prozni tekst koji je odudarao od svega što su do tada imali prilike pročitati u hrvatskoj književnosti. Tako je npr. Vladimir Čerina u svojoj monografiji o Kamovu (1913) napisao da je roman “napisan nejedinstveno, rastrgano, bez jedne osnovne uređenosti i raspoređenosti”.⁸ Posrijedi je zapravo, kaže on dalje, “razbarušena studija, prva i zadnja te vrsti u cijeloj našoj književnosti”.⁹

Doista, prvo što se uočava pri čitanju Kamovljeva romana jest njegova fragmentarnost, iscjepkanost, nejasnoća i diskontinuitet u izlaganju, posvemašnja disperziranost. Djelo ostavlja dojam kaotičnosti, nehomogenosti i necjelovitosti. Osnovni principi epske integracije i sinteze, na kojima je počivao tradicionalni (šenoinski) narativni kanon, prije svega principi sukcesije i kronologije, evidentno su narušeni ili posve negirani. Da je posrijedi samosvjestan, duboko promišljen Kamovljev postupak proizišao iz duha “fundamentalne kontestacije /.../ tradicije, kulture i književnosti u kojoj je djelovao”,¹⁰ svjedoče brojni eksplicitni metaliterarni i komentari u romanu u kojima se razmatra vlastita autorska poetika i u kojima je nastajućí tekst postao odmah i objektom samotumačenja. Ističemo, na primjer, ovaj autotematski iskaz: “Pogledah na svoj rukopis. I tu bijahu slova i riječi, ali slova ne bijahu povezana organski, čvrsto; bijahu naherena, neravna, razbacana i rečenice bijahu isto tako nepotpune: manjkahu tu i tamo riječi, prelaz, stilistika.”¹¹ Arsen Toplak, Kamovljev *alter ego*, u svojem pisanju posebno akcentuira neorganičnost, disperziju, nepovezanost, stilski nemar.

Isušena kaljuža ne počiva na fabuli, zapletu i suvislom fikcionalnom zbivanju u baštinjenom smislu riječi. Roman je, kao što je napisao Čerina, “sadržajno bezsadržajan”.¹² U njemu nema razvoja i organskog rasta neke teme, ideje ili teze. U njemu nema ni neke suvisle priče koja bi držala heterogen materijal na kakvu-takvu okupu. Naprotiv, Kamov želi demonstrativno i pod svaku cijenu razbiti dojam cjelovitosti, i to tako da izbjegava načela harmonične totalizacije teksta.¹³ Zato u našu književnost uvodi posve nove tehnike: segmentiranja, kolažiranja i montaže. Narativni slijed u *Isušenoj kaljuži* ispresijecan je brojnim fragmentima i interpolacijama: crticama i novelističkim cjelinama, pjesmom u prozi, feljtonskim i dnevničkim zapisima, diskurzivnim dijelovima (raspravama i teorijama), esejističkim pasažima, pa čak i tablicama.

Prostor romana postao je diskontinuiran, otvoren za različite tipove diskursa. Zapravo sve što ispovjednom subjektu Arsenu Toplaku padne na pamet, sve što zaokuplja njegovu pažnju i misao, tekstualno je odmah i realizirano. U djelu je takav postupak motiviran činjenicom da je glavni lik ujedno i pisac (doslovce: "neka vrst piskarala") i da produkti njegova tekstualnog rada – tj. "dnevnika" – nastaju neposredno pred nama, tj. čine samo tkivo i "radnju" romana. Toplak će, recimo, detaljno prepričati svoju teoriju sadizma, dopustit će čitatelju da zaviri u njegovu bilježnicu gdje je stenografski popisao razlike između instinkta i kulture, interpolirat će dvije crtice i jednu pjesmu u prozi ("figuru" ili "trop", kako je sam naziva), prepričati snove i maštarije, komentirati vlastite pripovjedne postupke, itd. Nagla izmjena različitih tipova diskursa i funkcionalnih stilova, među kojima su često jasno vidljivi "šavovi", lišava roman formalnih prisila, ali i ironično razara tradicionalni narativni iluzionizam. Takvom narativnom izvedbom *Isušena kaljuža* Kamov svraća pažnju na samu procesualnost prakse pisanja, ali i na konceptualnu prirodu teksta kao njezina finalnog proizvoda.

III.

Uvevši u roman tehniku segmentiranja i montaže, Kamov je potkopao još dva bitna formalna principa tradicionalne naracije, odnosno klasično čitljivog teksta, a to su temporalnost i kauzalnost, odnosno linearno pripovijedanje. Njegova *Isušena kaljuža* nije koncipirana kao kompaktna sintaktično-narativna struktura. Prije se doima kao konstelacija tekstualnih fragmenata, kao freska mikrostrukturnih sličica i disparatnih denotata koji se često nižu bez nekog "plana", tj. bez međusobnih vremenskih ili uzročno-posljedičnih veza. Ponekad su te mikrostrukture povezane tek slučajno, kao dijelovi iste asocijativne progresije, no često je i asocijativna logika posve narušena.¹⁴

To je vidljivo osobito u drugom i trećem dijelu romana koji su pisani u prvom licu, u formi velikih unutarnjih monologa. U njima se bilježe aktivnosti svijesti autobiografskog pripovjedača Arsena Toplaka. Čitatelj je suočen s bogatstvom njegovih psihičkih i misaonih procesa, tj. s dojmovima, refleksijama, idejama, sjećanjima, fantazijama, neobičnim unutarnjim slikama. Međutim, njihovo je

pojavljivanje spontano, proizvoljno, nesređeno, neorganizirano. Tek što se započne s izlaganjem neke misli, impresije ili doživljaja, ubrzo se i prekida. Nagli, skokoviti prijelazi i promjene tona simuliraju kontingentnost u doživljajnom horizontu izdvojene jedinice. Kao rezultat takve simulacije javlja se svojevrsni lanac reakcija u kojima su pojedini dijelovi/segmenti spojeni bez neke unutarnje logike. Sve segmente povezuje još samo činjenica da potječu iz istog izvora, tj. iz jedne svijesti i iskustva.

Sam je pripovjedač taj postupak u indikativnoj metatekstualnoj referenciji formulirao ovako: “A nisam stenograf; dapače ni jezikom ne bih dospio uhvatiti desetinu onoga, što mi prelijetava mozgom. Samo ono, što iskakuje u mislima, hvatam i pišem i obuhvatam sama sebe.”¹⁵

Jedno od bitnih svojstava unutarnjeg monologa jest njegova sposobnost da “sugestivno prikaže omniprezentnost sadržaja svijesti, u kojima je u svakom trenutku moguća izmjena temporalnih kategorija”.¹⁶ Kamovljevi pripovjedač na nekoliko mjesta u romanu namjerno ističe da je “pogriješio” u kronologiji. Time je napadnuta jedna od ključnih kategorija tradicionalnog pripovijedanja — kronološko nizanje. Budući da sadržaji svijesti postoje simultano, oni postaju i dio subjektivno doživljenog vremena. Prošlost ovdje prodire u sadašnjost, dok misli, impresije, jukstaponirane slike i esejistički pasaži razbijaju kronološki poredak. Često je teško razlučiti što se zbilo “prije”, a što “sada”, tj. gdje je mjesto nekog događaja na vremenskoj osi. Tradicionalna narativna dinamika linearnog kretanja zamijenjena je dinamikom samog pisanja, metonimijskom protežnošću heterogenih proznih paragrafa koji se nižu između slučajnog početka i abruptivnog, paradoksalnog završetka.

IV.

Šenoina je pripovjedna škola inzistirala na ravnoteži svih iskaznih formi: opisa, dijaloga, naracije, didaktičkih partija. Razorivši kronologiju, sukcesiju i uzročno-posljedičnu vezu među dijelovima teksta, Kamov je svoj roman gradio na predodžbama individualne svijesti koje su iznijete izravno, tj. nisu formalno posredovane. Čak i u prvom dijelu (*Na dnu*), koji je pisan u trećem licu, radnja je

filtrirana kroz perspektivu lika, tj. na djelu je tzv. pripovijedanje s unutarnjom fokalizacijom. Stoga se prijelaz iz trećeg lica u *Ich-Form*, tj. iz objektivnog modusa u subjektivni, ni ne osjeća: diskurs pripovjedača i diskurs lika zapravo se i ne razlikuju.

Protivnik svih formi i stega, Kamov je u *Isušenoj kaljuži* uspio pronaći oblik koji će najbolje izraziti proturječja njegova autobiografskog subjekta. Za Arsenu se kaže na jednome mjestu u romanu da “bijaše nesklad”. Odabrani koncept *dnevnika-u-nastajanju*, dakle djela koje se gradi tako reći neposredno pred nama, upravo pogađa polaznu intenciju romana da bude ogledalo jedne neskladne, disharmonične i kontroverzne duše. To što Arsen piše ne može više biti organska tvorevina, narativna cjelina “u komadu”, hijerarhizirana struktura. Pred nama je kaotična transkripcija subjektivnih previranja, traženja, dezorijentacija, u krajnjoj liniji i “kronika” njegove konačne dezintegracije. To je nekontrolirani, stihijni simultanizam snova, misli, osjećaja, stanja; to je anarhija oblika svijesti.

Sve što je uređeno, sve što ima mjeru, sve što ima oblik — Arsen osjeća kao teret. Kamovljev roman želi razbiti i prevladati čak i formu koju je upravo izgradio; on tu formu dovodi do samouništenja.¹⁷ Centrifugalne sile u *Kaljuži* već su toliko jake da mjestimice prijete potpunoj disperziji i rasapu. Sintaksa je, doduše, još prilično uređena; interpunkcija postoji, ali Arsenu je sve to suvišna stega. Zato i kaže na jednome mjestu:

Pisat ću brojevima. Ostaju mi brojevi. To je tako suha, poslovna stilistika; bez bujnosti, frazeologije, naprave...Formule...bez interpunkcije...Brojke.¹⁸

Disperzivnosti romaneskne strukture pridonose i brojni interpolirani diskurzivni pasaži. Unošenje filozofskih, znanstvenih, esejističkih ili didaktičkih dijelova u roman nije nova pojava. Naći ćemo je već i u djelima naših realista, osobito kod Gjalskog (*Janko Borislavić, Radmilović*). No u *Isušenoj kaljuži* to je važan strukturni postupak i prepoznatljivo poetološko načelo. Novost je u tome što se diskurzivni dijelovi uvode uglavnom nemotivirano, bez unutrašnje povezanosti s prethodnim segmentima. Npr. već spomenuta Toplakova “teorija sadizma” — inače hermeneutičko mjesto teksta — nije pripremljena prijašnjim zbivanjima, logikom naracije, “nastavljanjem” ili kontrapunktiranjem prethodne misli ili teme. Ona dolazi *ex abrupto*, tako da konačni rezultat — iracionalnost strukture i pucanje sintagmatskih veza — postaje “mjerom” Arsenove kaotičnosti:

Brbljao sam, pa sam se uplašio; uplašio sam se i opet sam brbljao. Netko onijemi od straha; drugi se okuraži; strah je, vele, vrag, i strah, vele opet, pjeva. Strah je naprotiv hladnokrvnost, ako nije ekstaza.

Imao sam naime jednu "teoriju sadizma".

- Sadizam je, govorio sam u jednoj restauraciji, jedan logični apsurd: zadaješ bol i uživaš. A ako je jedan apsurd logičan, onda su svi apsurdi logični.
- Vaga naše osobnosti ravna je vagi čovječanstva, samo su utezi proporcionalno teži, govorio sam u jednoj pivani. Iza sredovječnog asketizma dolazi renesansa, iza naturalizma psihologija, iza socijalizma individualizam...¹⁹

V.

U bogatoj literaturi o Kamovu vrlo je rano uočena podudarnost između piščeva načina života i tipa literarnog pisma koji je njegovao. Između egzistencijalnog i literarnog projekta postavljen je znak jednakosti: pismo je postalo tijelo života, a život tijelo pisma. Neurednost/anarhičnost života rezultirala je primjerenom narativnom strukturom. Na jednome mjestu Toplak će napisati: "Bilo bi vrlo lijepo i umno napraviti plan pripovijesti i onda izdjelavati pojedine točke; ali ljepota i umnost nije u tom slučaju no komoditet za pisca i čitatelja. A ja bih htio, da ovi reci ostave u čitatelja onu neudovoljenost, skeptičnost i istranost, koja ih je i pisala, da se naime piše onako, kako se je živjelo".²⁰

Kao i život, i pisanje je trošenje. Sama oblikovna strana teksta *Isušene kaljuže* protokolira faze trošenja i na egzistencijalnom i na literarnom planu. Nemogućnost pisanja kod Toplaka je nemogućnost življenja.²¹ Stoga i ne čudi što se dekompozicija narativne forme odvija usporedno s gubitkom identiteta glavnog lika. Kraj romana u znaku je dvostruke istrošenosti. Djelo završava onom poznatom, često citiranom Toplakovom paradoksalnom konstatacijom: "Jer ja — nisam ja!" Bilanca junakove autoanalize i traganja za identitetom potpuno je negativna i završava odricanjem od vlastitog ja, dakle neidentitetom. Međutim, Kamovljev projekt/eksperiment novog tipa romanesknog govora ipak je uspio: stvoren je prvi hrvatski antiroman. Da bismo ostali posve u duhu i tipu govora Arsena Toplaka, za *Isušenu kaljužu* mogli bismo na kraju reći: Jer roman — više nije roman!

BILJEŠKE

¹ Poetički opis Šenoine narativne sintagmatike dao je Stanko Lasić u knjizi *Problemi narativne strukture*. Zagreb, 1977.

² Usp. Krešimir Nemec, *Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb, 1994, str. 99.

³ O mogućim poetičkim poticajima na Kamova iz talijanske, francuske i španjolske književnosti usp. Mladen Machiedo, *Eksplorzija poticaja (Inozemni Kamov)*. "Croatica" XVII/1986, sv. 24-25, str. 7-45.

⁴ Ljiljana Gjurgjan, *Kamov i rani Joyce*. Zagreb, 1984; str. 37-81.

⁵ Usp. npr. Bruno Popović, *Ikar iz Hada*. Janko Polić Kamov. Monografska studija. Zagreb, 1970; Cvjetko Milanja, *Roman kao autobiografija*. "Republika" XXXVII/1981, br. 5-6, str. 454-473; Ljiljana Gjurgjan, op. cit.; Gordana Slabinac, *Hrvatska književna avangarda*. Zagreb, 1988; Darko Gašparović, *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*. Zagreb, 1988, i dr.

⁶ Svi citati u tekstu preuzeti su iz prvog izdanja romana: Janko Polić Kamov, *Isušena kaljuža*. Priredio Dragutin Tadijanović. Rijeka, 1957

⁷ *Isušena kaljuža*, str. 9.

⁸ Vladimir Čerina, *Janko Polić Kamov*. Rijeka, 1913, str. 79.

⁹ Ibid., str. 81.

¹⁰ Usp. Cvjetko Milanja, *Uvod u "Isušenu kaljužu" Janka Polića Kamova*. "Republika" XXXVI/1980, br. 7-8, str. 658.

¹¹ *Isušena kaljuža*, str. 301.

¹² Op. cit., str. 81.

¹³ Usp. C. Milanja, *Roman kao autobiografija*, str. 456.

¹⁴ Lj. Gjurgjan, op. cit., str. 61-62.

¹⁵ *Isušena kaljuža*, str. 213.

¹⁶ Viktor Žmegač, *Povijesna poetika romana*. Drugo prošireno izdanje. Zagreb, 1991, str. 293.

¹⁷ Usp. C. Milanja, *Uvod u "Isušenu kaljužu"*, str. 668.

¹⁸ *Isušena kaljuža*, str. 301.

¹⁹ *Isušena kaljuža*, str. 166.

²⁰ *Isušena kaljuža*, str. 235.

²¹ C. Milanja, *Uvod "Isušenu kaljužu" J. P. Kamova*, str. 662-663.