



ROMANESKNA AUTOBIOGRAFIJA U NOVIJOJ HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI¹

Bernarda Katušić

(Institut za slavistiku, Sveučilište u Beču – Beč)

Pri definiranju autobiografije kao zasebnog književnog žanra Lejeune (2000) polazi od “horizonta očekivanja” (Jauš, 1967), podrazumijevajući čitatelja, točnije, odnos uspostavljen između autora i čitatelja, poznat pod pojmom “autobiografski sporazum”, ključnom instancijom književnog procesa. Uzimajući za polazište tip sporazuma između čitatelja i autora, Lejeune razlikuje tri glavna tipa autobiografije, odnosno autobiografskoga ugovora: *autobiografski*, *romaneskni* i *maštarski*, koji se mogu sklopiti između autora i čitatelja ili u *čistome* obliku, u obliku *dvostrukog pogotka*, ili pak u obliku *književne prijevare*. Polazeći od navedenih Lejeunovih teorijskih određenja, članak pokušava analizom dvaju romana – *U registraturi* (1888) Ante Kovačića i *Proljeća Ivana Galeba* (1957) Vladana Desnice – naznačiti osobitosti konstituiranja i razvoja *romanesknog* autobiografskog žanra u novijoj hrvatskoj književnosti. Namjera članka nije analizom autobiografskih djela hrvatske književnosti potvrditi Lejeunove postavke, nego prije ukazati na aporije teorijskog aprata pri čemu bi trebale izići na vidjelo osebnosti razvoja *romanesknog* autobiografskog žanra u hrvatskoj književnosti.

¹ Neke od ideja kao i neki dijelovi teksta već su bili objavljeni u članku *Pismo-život, Autobiografija u novijoj hrvatskoj književnosti*, Wiener slavistisches Jahrbuch, 49, Wien 2003, str. 41–46, te u monografiji *Das literarische Pendel. Drei Schriften der neueren kroatischen Prosa: die autobiographische, die märchenhafte und die mediale Schrift*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2012.

Pri definiranju autobiografije kao zasebnog književnog žanra Lejeune polazi od “horizonta očekivanja” (Jauß, 1974), podrazumijevajući čitatelja, točnije, odnos uspostavljen između autora i čitatelja, poznat pod pojmom “autobiografski sporazum”, ključnom instancijom književnog procesa. Definiciju temelji na posebnom referencijalnom statusu autobiografskog teksta, stavljajući se u “položaj današnjeg čitatelja koji u masi objavljenih tekstova (kojima je zajednički sadržaj prepričavanje nečijeg života) pokušava razlučiti neki red” (Lejeune, 2000: 201).² U stalnoj potrebi da se što preciznije izrazi,³ popularni Francuz u prvom odjeljku često citirane knjige *Le pacte autobiographique* (Autobiografski sporazum) (1975) uspostavlja sljedeće definicijske temelje:

“Autobiografija je retrospektivni prozni tekst kojim neka stvarna osoba pripovijeda vlastito življenje, naglašavajući svoj osobni život, a osobito povijest razvoja svoje ličnosti.

Definicija uvodi elemente koji pripadaju četirima različitim kategorijama:

1. Oblik upotrebe jezika:
 - a) pripovijedanje
 - b) u prozi
2. Tema: osobni život, povijest razvoja ličnosti.
3. Situacija autora: identičnost autora (čije se ime odnosi na neku stvarnu osobu) i pripovjedača.
4. Pozicija pripovjedača:
 - a) identičnost pripovjedača i glavnog lika
 - b) retrospektivna perspektiva pripovijednog teksta

Autobiografija je svako djelo koje ispunjava u isto vrijeme sve naznačene uvjete u svakoj pojedinoj kategoriji” (Lejeune, 2000: 202).

² Svoju poziciju objašnjava ovako: “Svoju definiciju nisam zamislio postavivši se *sub specie aeternitatis*, i ispitujući ‘stvar-po-sebi’, to jest tekstove, nego sam se stavio u položaj današnjeg čitatelja koji u masi objavljenih tekstova (kojima je zajednički sadržaj prepričavanje nečijeg života) pokušava razlučiti neki red” (Lejeune, 2000: 201–202).

³ Autobiografija je središnji predmet istraživanja u Lejeuneovoj znanstvenoj djelatnosti. Godine 1971. objavio je knjigu pod naslovom *L'Autobiographie en France* (Autobiografija u Francuskoj), u kojoj prvi put govori o autobiografskome sporazumu. Dvije godine kasnije izlazi esej pod naslovom *Le pacte autobiographique*, koji uz druge priloge 1975. uvrštava u zbirku eseja naslovljenu *Le pacte autobiographique*. Za razliku od definicije autobiografije koju je ponudio u svome prvom tekstu, ondje pokušava rasvijetliti problematiku vrste kao takve, tako što “zaoštava upotrijebljeni rječnik” (usp. Lejeune, 2000: 201).

Tako postavljenom definicijskom piramidom Lejeune inzistira ne samo na začuđujućoj znanstvenoj discipliniranosti i dosljednosti, nego i na hijerarhiji navedenih kategorija prema kojoj se neki uvjeti mogu ispuniti, neki ne moraju, neki opet mogu biti ispunjeni u većoj ili manjoj mjeri, no da bismo neki tekst mogli okvalificirati autobiografskim, jedan je uvjet ključan: to je identičnost autora, pripovjedača i lika. Sve dok ta identičnost nije nedvojbeno uspostavljena, “sve dok taj netko nije autor, jedini koji je odgovoran za knjigu, zapravo se ništa ne događa” (216). Time Lejeune problem definicije autobiografskog žanra pomiče s kategorije čitatelja na kategoriju vlastita imena, čime bitno modificira Jaussov termin “horizonta očekivanja” koji mu je bio polazište. Autor ili, preciznije, njegovo ime, presudni su za autobiografiju, u vlastitu imenu kao “dubinskoj temi autobiografije” sažeto je sve ono što nazivamo autobiografskim tekstom. Stoga Lejeune (212) odlučeno i poistovjećuje životopis i “pripovjedni tekst koji prepričava autorov život, imenom i prezimenom na koricama knjige”.

Inzistirajući na što preciznijem tumačenju, Lejeune iz definicije autobiografskoga diskursa, koja se može smatrati jednom od najstabilnijih u teoriji od 1970-ih godina nadalje, ne isključuje samo osnovne konstante autobiografskoga žanra kao što su imperativ istine i strukturalni ustroj, nego zanemaruje i činjenicu povijesne i kulturne nestalnosti, odnosno promjenjivosti kategorija na kojima se zasniva njegova definicija – čitatelja, autora, imena, identiteta itd.⁴ Unatoč jasnome kritičkom stavu prema “normativnom” poimanju žanra, on, naime, previđa da svi ti žanrovski modeli, kao i sam pojam vrste, posjeduju uvijek i povijesnu dimenziju ili, drugim riječima, da i žanrovski ustroji nisu ništa drugo do li u povijesnome kontinuitetu kolebljive i promjenjive konvencije. Koliko god se stoga takva omeđivanja sa svrhom jasnoće i jednoznačnosti isprva činila očitima, pri zornijem pogledu ona se pokazuju problematičnima.

Isključiv karakter te sheme ostavlja nejasnoće u vezi sa stanovitim brojem daljnjih teorijskih problema. Nerijetko istodobna primjena različitih pojmova za isti predmet vodi tomu da on, umjesto da bude jasniji, postaje još zamršeniji. Tako primjerice Lejeuneov središnji pojam – *autobiografski ugovor* – nerijetko ostaje nedovoljno jasnim zbog nediferenciranosti spram drugih pojmova kao što su *referencijalni ugovor*, *nulti ugovor*, *romaneskni*

⁴ Tako on pri određivanju pojma identiteta napominje: “Ovdje nema ni prijelaznog oblika ni širine. Identičnost postoji ili ne postoji. Nema mogućeg stupnjevanja, pa i najmanja sumnja za sobom povlači negativan zaključak” (203).

ugovor, ugovor prijevare, maštarski ugovor, autobiografski prostor, deklarirana autobiografija itd. Pokuša li se navedena terminološka zamršenost sistematizirati, pri Lejeuneovu određenju vrste moguće je razlikovati tri glavna tipa autobiografije, odnosno autobiografskoga ugovora: autobiografski, romaneskni i maštarski, koji se mogu sklopiti između autora i čitatelja ili u *čistome* obliku, u obliku *dvostrukog pogotka*, ili pak u obliku *književne prijevare*.

1. *Čista* ili *klasična* autobiografija udovoljava svim “strogim” kriterijima Lejeuneove definicije i to prema naznačenu hijerarhijskom redoslijedu. Ovjerenе narativne instancije autora, pripovjedača i lika sjedinjene su u jednoj osobi koja, potpisana punim imenom i prezimenom, izravno referira na “zbiljsko”. Kontaminirana tročlana pripovjedna instancija, najčešće metonimijski nazvana *autorom*, pritom nije običan čovjek, anonimno građansko lice, nego osoba s javnom reputacijom, koja piše i objavljuje, javna ličnost koja je neopozivo odgovorna za iskazivanje cijelog teksta, osobno ime koje na sebe preuzima niz različitih objavljenih tekstova, ali i svojevrsnu odgovornost spram javnosti. U ovom obliku autobiografije autor je svojevrsan pravni subjekt, autohtona fizička osoba koja s čitateljem kao ravnopravnom fizičkom instancijom potpuno otkrivenih osobnih karata, eksplicitno i punopravno sklapa *referencijalni sporazum*.

2. Ključni uvjet Lejeuneove definicije, odnosno jedinstvo triju pripovjednih instancija (autor – pripovjedač – lik) u *romanesknom* autobiografskom obliku nije ispunjen. Razlika između autora kao fizičke osobe, koji prema formalnim indikacijama ostaje u području “stvarnosti”, i ostalih pripovjednih stavaka koji ulaze u područje fikcije jasno je naznačena. Odnos lika i pripovjedača nije fiksno utvrđen te se realizira najrazličitijim narativnim odnosima: lik i pripovjedač mogu biti dvije osobe, jedna osoba, mogu međusobno mijenjati identitete, nadopunjavati se, mogu biti naizmjenice predstavljeni različitim likovima – sve su opcije otvorene, njihova kombinatorika je estetski potencijalna i stoga poželjna. Za taj autobiografski oblik odlučujuća je dosljedno postavljena granica između prostora fikcije i prostora stvarnosti, neizbježne su eksplicitne naznake autorove neumiješanosti u fikcijsku građevinu, njegova u potpunosti očuvanoga stvarnosnog suvereniteta kao i transparentna zatvorenost svijeta teksta. Takav u fikciju zaogrnut autor sklapa s čitateljem posredan, *romaneskno-autobiografski sporazum*.

3. Sveza autor – pripovjedač – lik u *maštarskom* autobiografskom obliku strogo je i eksplicitno uspostavljena. Autor kao empirijska osoba s javnim ugledom potpisanim imenom i prezimenom, ali i ostalim naracijskim signalima, jasno upućuje na vlastitu osobnost. Takva “vidljiva” vanjska obilježja “autobiografskog jezika” istodobno se i uočljivo razaraju organizacijom strukture teksta. U tom tipu autobiografije čitatelj postaje svjedokom paradoksalne situacije: autor formalnim signalima sklapa referencijalni ugovor s čitateljem, dok ga njihovom preusmjerenom funkcijom istovremeno i krši aludirajući na *maštarski ugovor u obliku dvostruke ‘prijevarе’*.

Polazeći od navedenih Lejeunovih teorijskih analiza u nastavku ću pokušati naznačiti osobitosti konstituiranja i razvijanja *romanesknog* autobiografskog žanra u novijoj hrvatskoj književnosti. Analiza književnih djela ne bi trebala potvrditi Lejeunove postavke nego prije naznačiti aporije teorijskog aprata te time ukazati na osebnosti razvoja *romanesknog* autobiografskog žanra u hrvatskoj književnosti.

ROMANESKNA AUTOBIOGRAFIJA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI

*Romaneskn*a autobiografija iznimno je česta u književnoj produkciji novije hrvatske književnosti. Iako se, teorijski neadekvatno određena i pozicionirana, najčešće doživljavala kao rezidualan proizvod estetskoga – o čemu svjedoče i adjektivizirani nazivi koji su se za nju rabili (*autobiografski roman*, *autobiografski model*, *autobiografska podloga* i sl.)⁵ – ona je svojom subjektivnom impostacijom, raspršenom fabulom i žanrovskom otvorenošću postala svojevrsni mjerodavni model moderne proze, respektabilni nositelj hrvatskog moderniteta. Stoga, sukladno europskom modernitetu u cjelini, tehnologija modernog romana u nacionalnoj književnosti mnogo duguje različitim oblicima autobiografije. Zakonitosti autobiografskog žanra već u zadnjim desetljećima 19. stoljeća počinju usmjeravati literarni diskurs. Poput životopisa i romaneskni oblik nudi otvorenu diskurzivnu dramatiku koja u narativnu nomenklaturu može uključiti mnoge životne djelatnosti. U moder-

⁵ Tako primjerice Magdalena Medarić (1993: 46–62) u članku *Autobiografija/autobiografizam* luči jedno od drugoga. Autobiografizmom kuša subsumirati takav često adjektiviranom terminologijom izrečen status autobiografije u estetskom tkivu.

noj proznoj matrici događa se skok s jednog plana na drugi, skretanje s tradicionalne linije fabule prema egzistencijalnim impresijama subjekta koji pripovijeda, skok s “dramatike događaja” na “dramu čovjekova postojanja” (usp. Donat, 1989: 114) te se klasična priča nerijetko zamjenjuje osobnim asocijacijama. Iz toga proizlazi da je “nemoguće razlikovati roman od autobiografije upotrebljavajući čisto stilističke kriterije” (Couturier, 2000: 272), da je tek relacijskim interpretacijama, sustavima prožimanja, odnosno *dvostrukim pogocima* moguće doprijeti do svih estetskih slojeva romanesknih značenja. Na koji se način moderni hrvatski roman služi autobiografijom, pokazat ćemo u nastavku na dva primjera: romanima *U registraturi* (1888) Ante Kovačića i *Proljeća Ivana Galeba* (1957) Vladana Desnice.

POLUAUTOBIOGRAFIJA

Već se roman Ante Kovačića *U registraturi*,⁶ jedno od najuspješnijih djela hrvatske proze 19. stoljeća, može čitati kao romansirana autobiografija. U kritičkim se osvrtima vrlo brzo nakon objavljivanja uočilo da navedeni tekst stoji na razmeđi života i fikcije, da vrvi romaneskinim i autobiografskim signalima u isti mah. Jedan od prvih važnijih Kovačićevih kritičara, Ivan Krinc, naznačuje netom nakon objavljivanja da je “uski vez svezao pjesnikov život uz njegova djela” (usp. Jelčić, 1993: 49). Novija kritička čitanja također naglašavaju autobiografsku podlogu u Kovačićevu tekstu. Tako primjerice Frangeš (1980: 209) govori o “posebnom vidu autobiografizma” kao “nepopustljivoj konstanti” Kovačićeva proznog stvaralaštva te s tim u vezi njegov roman *U registraturi* svrstava u žanr poluautobiografije, dok Jelčić (1997: 150) Kovačićevo glavno djelo označuje kao “duhovnu biografiju”, u kojoj je Ivica Kičmanović “poluautobiografski lik”. U smjeru prožimanja života i literature nedvojbeno najdalje odlazi Šicel, izravno ustvrđujući da je ne samo *U registraturi* nego i cijeli autorov opus na stanovit način i povijest i kronika vlastita života u kojoj Kovačić međusobno povezuje svoje

⁶ Roman je prvi put objavljen 1888. u pedesetak nastavaka u časopisu *Vijenac*, tadašnjemu glavnom književnom glasilu. Zbog oštre kritike katoličke crkve tekst nije očuvan u prvotnom obliku. Skraćena, jezično i stilistički znatno izmijenjena, ponovo su ga otkrili tek modernisti (Marjanović, Krnic) i objavili kao knjigu. Najnovija kritika Kovačićev roman označuje kao najuspješnije djelo hrvatske proze 19. stoljeća (usp. Šicel, 1982: 104, Frangeš, 1987: 206, Nemeč, 1994: 177, Jelčić, 1997: 150, Prosperov Novak, 2004: 108).

svekoliko životno i književno iskustvo, pri čemu sveudilj i uvijek iznova proučava i razotkriva mikrokozmos svoje duše.

“Moglo bi se reći da je rijetko koji pisac tako poistovjetio vlastiti život sa svojom literaturom, ili obratno, da je taj život sam po sebi predstavljao toliku ogromnu, neprestanu književnu građu i temu kojoj nije trebalo gotovo nikakve dodatne “literarne” maštovitosti – kao što je to bio slučaj sa sudbinom Ante Kovačića i njegovim djelom. Činjenica je da Kovačić nije pisao nikakvih autobiografskih zapisa, literariziranih životopisa, kao što su to činili mnogi drugi pisci, ili – primjerice – njegov suvremenik Ksaver Šandor Gjalski, koji ih je objavio čak – tri. Anti to nije bilo potrebno: cijeli njegov umjetnički opus, od početka do kraja, prožet je sav autobiografskim motivima” (Šicel, 1984: 26–27).

Kao što se u stručnoj literaturi dalje napominje, dostatno je već površno poznavanje Kovačićeve (auto)biografije da bi se u utvrdile mnogobrojne podudarnosti između fikcionalnoga zbivanja prikazanog u romanu i “stvarnoga” autorova života (usp. Jelčić, 1993: 56–57, Frangeš, 1980: 209, Prosperov Novak, 2004: 109, Šicel, 1984: 144). I autor, Ante Kovačić, i glavni lik, Ivica Kičmanović, nadarena su djeca siromašnih seljačkih roditelja, tipični sinovi Hrvatskog zagorja koji odlaze iz “seoske idile” u nepoznatu gradsku sredinu. I za Antu i za Ivicu napuštanje doma znači radikalni korak, obojica odlaskom u grad mijenjaju životne navike, ustaljene običaje, društveni status te cjelokupno duhovno i intelektualno obzorje. Više gladni nego siti, živeći ili od milostinje malograđanskog “dobrotvora” ili od poduke davane gradskim školarcima, obojica, i potpisani autor i izmaštani lik, žude za materijalnom i duhovnom neovisnošću. U neumornim pokušajima izlaženja na kraj s vlastitom sudbinom i identitetom, sputani društvenim normama i konvencijama, obojica proživljavaju niz osobnih kriza, trauma i neuspjeha. Nakon mukotrpnog dokazivanja i odricanja, razapeti između sela i grada, osobnih htijenja i društvenih mogućnosti, stvarnosti i iluzija, i Kovačić i Kičmanović uspijevaju realizirati isti dugo sanjani san, otvoriti vlastiti odvjjetnički ured, nadići seosko podrijetlo, društveno se etablirati poput gradske gospode. Postignut uspjeh, tj. ostvarena želja, na identičan se način kao bumerang vraća i osvećuje obojici. I autor i lik postaju potpuno slomljene osobe, brodolomci vlastite sudbine, odvjjetnici bez osobnog sidrišta i društvene sigurnosti. I Ante i Ivica kobno okončavaju u “ognjici” vlastite kancelarije; virtualni lik kao žrtva nemilosrdnog boga Moloha izgara zajedno s osobnim dokumentima i pravnim aktima registrature, autor u bolesti i ludilu, u vatri tragične spoznaje “da mu ni advokatura u Glini nije donijela željeno smirenje, da je roman *U registraturi* napadan sa svih strana i da u ladicama leže ne-dovršeni spisi” (Šicel, 1984: 144).

Kritička literatura bilježi još čitav niz zanimljivih paralela između autora i njegova fikcijskog odraza. Tako primjerice Šicel u spomenutoj monografiji *Kovačić* navodi da je ključni motiv karakterizacije kompleksnog lika Ivice Kičmanovića, središnjeg inicijatora široke fabularne impostacije – govor na sprovodu prerano preminuloga školskog kolege Petrice – očito fiktivna nadogradnja Kovačićeva vlastita iskustva iz djetinjstva.

“Već se u tim prvim godinama školovanja Ante počeo izdvajati u svojoj sredini, zapažen ubrzo i od učitelja i tadašnjeg župnika Gajdeka, koji je kasnije i usmjerio život Kovačićev prema gradu i studiju. U spomenici pučke škole u Mariji Gorici zabilježeno je, na primjer, kako je prigodom svečanosti predaje nekog odlikovanja školi 1865. godine nazočne goste, a to su uz roditelje, učitelja te župnika bili i kotarski pristav i školski nadzornik, i drugi – “[...] učenik iz III. razreda Antun Kovačić s lijepim govorom pozdravi i ujedno se zahvali prisutnim slušaocem na pohodu i trudu njihovom” – a takvu su počasnu “dužnost” uvijek, naravno, dobivali doista samo istaknuti učenici” (Šicel, 1984: 31).

Druga podudarnost koju Šicel ističe odnosi se na psihičko stanje Kičmanovića i Kovačića u vrijeme kada je pisao roman. Biografskom pedanterijom Šicel podrobno navodi liječničku dokumentaciju kojom potvrđuje sudbonosnu borbu za život pacijenta Kovačića (dijagnoza: *delirium tremens*, duhobolja manijakalne naravi) na rubu ludila upravo u vremenu kada su nastajali posljednji dijelovi romanesknog štiva.

Mogli bismo ići dalje i kritičarskim detektorom otkrivati “stvarnost” utkanu u štivo fikcije, ali opasnost da ne obuhvatimo sve te da nas dostupni izvori prevare ne bismo mogli izbjeći. Čak kad bismo raspolagali svim dokumentima te kad bi i svi izvori bili pouzdani, interpretacija bi uvijek ostajala nedostatnom, njihalo života i fikcije nikako ne bismo mogli zaustaviti. Usprkos evidentnom relacijskom prožimanju života i fikcije Kovačićev autobiografizam ostao je nedovoljno teorijski klasificiran i određen, nerijetko tretiran tek kao jedan od sekundarnih narativnih poticaja, nedostatno povezan s tkivom teksta i estetskim bićem djela.⁷ Odana načelu sakupljanja i adiranja,

⁷ Gotovo sve dosadašnje interpretacije Kovačićeva fikcionalnoga autobiografizma ostale su na razini pukoga popisivanja i ocjenjivanja popudarnosti između života i fikcije, ne ulazeći u problematiku individuuma i subjektiviteta koji je posredovan i kreiran prozrim štivom. Spomenimo i to da kritika nije lučila referencijalne žanrove i tzv. intimnu književnost. Ispovijest, osobni dnevnik, sjećanja i autobiografija tretirani su gotovo istoznačno. Osim toga zamjetno je da se različiti žanrovski pojmovi, primjerice “autobiografski roman”, “dnevnik”, “biografija”, “semiografija” itd., često upotrebljavaju istodobno i bez kritičko-teorijskog razlikovanja (usp. Frangeš, 1980: 209–218, Jelčić, 1993: 56–57, Prosperov Novak, 2004: 111).

iznalaženja podudarnih točki u autorovu životopisu i junakovu fiktopisu, dosadašnja je kritika, primarno usredotočena na hrvatsku varijantu realističke pripovijedne matrice, isticala tek niz podudarnosti u životu Kovačića i Kičmanovića.

Sukladno Lejeuneovoj odredbi autobiografske vrste Kovačićev se tekst, barem na prvi pogled, može čitati kao tipična *romansirana* autobiografija. Riječ je o proznoj pripovijesti u čijem je središtu pojedinačni život, odnosno povijest jedne osobe. U okviru radnje, koja obuhvaća dulje životno razdoblje (30 godina), opisani su ključni trenuci u životu glavnoga lika: djetinjstvo, školovanje, odrastanje, napuštanje roditeljskoga doma, prva ljubav, ljubav života, radni vijek te posljednji dani. Kao što je kod takva autobiografskog lika uobičajeno, radnja je predstavljena retrospektivno, iako ne u potpunosti dosljedno, iz očišta glavnog lika. Nadalje, autor i pripovjedač nisu istovjetni, odnosno, autorovo ime ne upućuje na istinsku osobu, čime Kovačićevo djelo i u tom pogledu, prema Lejeuneovoj klasifikaciji, pripada tom autobiografskom obliku. Usprkos očitj podudarnosti između autorova života i fiksijske tvorbe autor, pripovjedač i lik nisu identične, nego slične osobe. Granica između prostora fikcije i prostora stvarnosti nikad se ne prelazi. Naznake autorove neumiješanosti u estetsku građevinu, njegov u potpunosti očuvan stvarnosni suverenitet kao i zatvorenost svijeta teksta eksplicite su podastrijeti. Strogo razlikovanje između autora, kao empirijske osobe, i pripovjedača, kao fiktivne instancije, postiže se eksplicitnim signalima – protagonist, koji je istodobno dijelom i pripovjedač, ne nosi autorovo građansko ime (Ante Kovačić) nego fiktivno (Ivica Kičmanović). Veza se pak između autora i pripovjedačeve svijesti postiže obrnutom pozicijom: odnos između autora i pripovjedača ne počiva, naime, na identičnosti, nego na sličnosti, što je tipično za promatrani autobiografski oblik. Drugim riječima, tekst se eksplicitno nalazi na polu fikcije, ali implicitno upućuje na stvarnost.

Ono što Kovačićev roman čini osobito zanimljivim jest način na koji je izvedeno to njihalno gibanje između zbiljskoga autorova života i fikcionalnoga prikaza protagonista. Taj se odnos nameće kao osobitost – i to ne samo u smislu Lejeuneove kvalifikacije, nego i u kontekstu kontinuiteta autobiografskoga pisma u hrvatskoj književnosti. Roman ne strši samo zbog očite “sličnosti” između života autora i fiktivnog glavnog lika, nego ponajprije zbog stalnog isklizavanja i neritmizirana “iznevjeravanja” postavljena diskurzivnog okvira.

U znanstvenom razmatranju autobiografskog žanra Lejeune se ponajviše posvećuje autobiografiji toga oblika jer se ona teško može reducirati na kruti oblikovni repertoar. Očiglednu teorijsku mnogoslonojnost autobiografije tog tipa Lejeune pokušava prevladati tako što navodi cijeli niz podmodela, pri čemu razlikuje sve one odnose u kojima se mogu pronaći autor kao građanska osoba i pripovjedač kao fiktivna instancija, predviđajući ne samo sve načine na koje može biti sklopljen *romaneskni ugovor*, nego i sve one suptilne i kompleksne odnose između autora i pripovjedača, autora i više pripovjedača, autora i lika-pripovjedača, autora i lika-aktanta, koji mogu biti realizirani tekstem (usp. Lejeune, 2000: 217–219). Suprotno tipičnoj autobiografiji *dvostrukog pogotka*, koja je najčešće realizirana samo jednom od nebrojenih teorijskih mogućnosti koje taj lik u sebi inaugurira, u Kovačićevu romanu odnos lika i pripovjedača na takvu je stupnju složenosti da u sebi istovremeno ujedinjuje i izigrava gotove sve Lejeuneove teorijski predviđene mogućnosti. Iako je u *U registraturi* granica između stvarnosti i fikcije vidljivo markirana, relacija autor – pripovjedač – lik nije fiksno utvrđena. Inicijalno postavljena “obrnuta” pozicija između autora i pripovjedača nije do kraja provedena, uloge koje su na početku dodijeljene pripovjedaču i liku nisu za cijele radnje dosljedno provedene. Preciznije rečeno, inicijalno inverzivno stajalište tijekom naracije uvijek se nanovo “obrće”. Slojevita instancija autor – pripovjedač – lik realizira se posredovanjem različitih odnosa: lik i pripovjedač istovremeno su i jedna osoba, ali i dvije suverene osobe. Oni nerijetko ne samo da međusobno mijenjaju identitete, nego začuđujuće često i sami iznjedruju nove pripovjedače i nove likove. Jednom strogo postavljene granice tijekom naracije često se narušavaju, različiti tipovi pripovjedača i pripovjedača-likova stalno se roje, međusobno zamjenjuju i potiru, inventivno otvarajući neočekivane predjele neobuzdane mašte, u kojima prepoznatljivi fikcijski modeli izravno koketiraju sa stvarnošću. U romanu *U registraturi* doslovce su “sve opcije otvorene”, štoviše, njihova istovremena realizacija i međusobna kombinatorika uključuje neobuzdani ritam koji nerijetko “prosječni” čitatelj teško može slijediti. U tom se pogledu Kovačićev roman može označiti istodobno kao *romansirana* i *maštarska* autobiografija, odnosno kao “poseban slučaj”, čime se Lejeuneova klasifikacija s jedne strane potvrđuje, a s druge pokazuje kao krajnje upitna.

Osebnost takve Kovačićeve višestruke “dvostrukosti”, način na koji se u romanu istodobno potvrđuju i potkopavaju modeli koje je razradio Lejeune, najzornije izlazi na vidjelo u kompozicijskoj višeslojnosti. Iako su

svi događaji povezani sudbinom glavnoga lika, narativna povezna nit romana nije kronološka retrospektiva ni subjektivni izbor posebno upečatljivih doživljaja, kao što je to čest slučaj u romansiranoj autobiografiji, već prije rješavanje fiktivne enigme u maniri kriminalističkog romana. U usporedbi sa subjektivnim načinom gledanja tu se, naime, i obrati, i svaki završetak prikazanih događaja oblikuju prema pripovjednome načelu otkrivanja, prema suptilnoj narativnoj kalkulaciji, pri čemu su od odlučujuće važnosti trenuci u kojima likovi, kao i čitatelj, doznaju za razvoj tragične sudbine glavnog lika, a ne način na koji sam protagonist proživljava predstavljene događaje. Nadalje, složenosti Kovačićeve kompozicije doprinosi i to što roman ne aludira samo na konvencije autobiografskoga žanra, nego se u njemu istodobno očituju značajke drugih vrsta, epoha i stilova.

Kao što se često isticalo u književnoj kritici, Kovačićevo djelo – sa svojim narušenim slijedom događaja i naglašenom “polifonijom”, sastavljeno na temelju više romanesknih tipova, odnosno žanrova (usp. Frangeš, 1980: 224, Jelčić, 1993: 74, Nemeč, 1994: 177, Prosperov Novak, 2004: 112) te noseći odlike stilskog sinkretizma (romantizam, realizam, naturalizam, modernizam, fantastika) – čini “specifičnu pojavu, atipičnu za vrijeme i okruženje u kojem nastaje, jer smionom kontaminacijom inkompatibilnih elemenata narušava naše predodžbe o tipičnoj strukturi realističkog romana” (Flaker, 1986: 36). Upravo zbog takve sižejne konstrukcije Kovačićev je tekst u nešto više od stotinu godina otkad je prvi put predstavljen hrvatskoj javnosti izazvao mnoge interpretacijske nesuglasice i zavrzlake. Kontroverzni pravaš⁸ nerijetko je bio istovremeno ocjenjivan i kao dalekovidni estetski genij, i kao puki “izmišljator”, i kao kulturni autor hrvatskog realizma, ali i kao neuravnoteženi autor koji je sva svoja djela stvarao u “ugrijanoj, bolesnoj i bujnoj mašti” (Čedomil, 1943: 5). Takva izlomljena sižejna kompozicija utemeljena je na različitim pripovjednim situacijama, koje se kontrapunktno izmjenjuju u neritimiziranoj narativnoj dinamici. Personalni, autorski pripovjedač te pripovjedač u prvom licu neočekivano i nesustavno međusobno se miješaju i nadopunjuju, višeglasno slikajući paletu najrazličitijih društvenih odnosa, široku panoramu autentičnog života hrvatskog društva 19. stoljeća. Disparatni žanrovski i stilski tipovi – od društvenog do kriminalističkog i odgojnog romana, od legende do bajke i fantastike, od romantike preko “građanskoga” realizma i naturalizma, pa čak u nekim

⁸ Kovačić je bio gorljivi pristaša Hrvatske stranke prava zbog čega je istovremeno bio često neargumentirano veličan ili odbacivan.

inicijalnim vidovima i do postmoderne – kao i iznimno slojevita građa povezani su s tragičnom sudbinom intelektualca provincijskog podrijetla. Široka narativna struktura podijeljena je prema ključnim momentima života glavnog lika u tri zasebna diskursa: *djetinjstvo*, *muževno doba*, *kobni završetak*.⁹ Svaka cjelina uokvirena je određenom pripovjedačkom paradigmatom koja se tijekom naracije raslojava i roji klizeći uvijek u nove pripovjedne dispute. Rečeno filmskim jezikom, Kovačićev polifoni tekst sačinjen je od tri velike narativne sekvence čiji su pojedini kadrovi nerijetko naglo izrezani i montirani u neočekivanim kombinacijama.

Prva diskurzivna cjelina, *Djetinjstvo i školovanje Ivica Kičmanovića*,¹⁰ gotovo je školski primjer *romansirane* autobiografije u Lejeuneovu smislu. Fiktivni lik, Ivica Kičmanović, ujedno je i pripovjedač koji retrospektivno, u prvome licu jednine, opisuje svoj život. Početnom rečenicom “Ah, kako li počinje moje školovanje!” (Kovačić 1962: 12), kao i često rabljenim prezentskim oblikom “sjećam se”, određuje se pozicija pripovjedača te se sugerira dojam da se svi prikazani događaji i likovi prelamaju u pripovjedačevoj svjetonazornoj leći.

Premda je takva pripovjedna pozicija jasno označena, posrijedi nije pripovjedač u prvome licu karakterističan za autobiografsko pismo, usredotočen na svoj subjektivni pogled na svijet i na svoju nutrinu, nego objektivni pripovjedač tipičan za “građanski” realizam, koji je, kao izvanjski promatrač, kadar podjednako govoriti o drugima kao i o samomu sebi. Takva se “objektivna” pozicija pripovjedača prepoznaje napose iz izvješća o događajima u kojima pripovjedač nije sudjelovao, kao što je primjerice razgovor njegovih roditelja o odlasku u grad na školovanje, kojem je nazočan u snu (40–41, 66–67).

Druga narativna cjelina, *Muževna doba Ivica Kičmanovića*, kontrapunktno je ostvarena auktorijalnom pripovijednom situacijom tipičnom za “klasični” realistički društveni roman. Sveznajući vanjski pripovjedač, ontičkom granicom strogo odvojen od predstavljena pripovjednog svijeta, suvereno raspolaže vremenom i prostorom. Za razliku od prve cjeline, koja

⁹ Autor i kompozicijski dijeli tekst u tri zasebna poglavlja. Iako se na prvi pogled ta podjela zasniva na jasnoj prostorno-kronološkoj strukturi, pri bližem se promatranju zapaža da pripovijedanje ne slijedi jasne linije. Kako se ta kronologija istodobno održava i narušava, pokazat ćemo u daljnjem tekstu. U studiji *Buđenje Ivica Kičmanovića* Frangeš (1980: 219–221) opsežno analizira križanja u kompoziciji i skokove na uzročnoj liniji.

¹⁰ Naziv je to jedne skraćene verzije teksta.

govori samo o događajima na selu za vrijeme Ivičina boravka, u drugom su dijelu realistično, i vrlo iscrpno, prikazani i događaji na selu nakon Ivičina odlaska u grad (npr. priča o Justinim roditeljima i njihovu velikom bogatstvu, Mihino i Justino vjenčanje, svađa u gostionici nakon uskršnje mise itd.). Svijest auktorijalnog pripovjedača istovremeno barata potankostima iz Kičmanovićeve privatnog života, ali i osobnim podacima drugih aktera koji izravno, ili neizravno, upravljaju sudbinom glavnoga lika. Osim toga, realistička pripovjedna svijest ocrtava i spektar najrazličitijih društvenih odnosa vezanih uz hrvatsko društvo 19. stoljeća. Također, značajka te kompozicijske cjeline jest daljnje umnažanje pripovjednih pozicija. Jednom obrnute uloge autor – pripovjedač – lik više se puta nanovo izmjenjuju. Tako su mnoge (pret)pripovijesti koje su “ubačene” u glavnu pripovijest, odnosno u Ivičin život(opis), kao što je primjerice priča o prijašnjem Meceninu životu, posredovane romantičnim svezajućim pripovjedačem koji zna mnogo više od auktorijalnog pripovjedača kakav se najčešće pojavljuje u realističkim djelima (usp. 92–120). Kako Kovačić te različite pripovjedne uloge istodobno primjenjuje i mijenja, najzornije se vidi na pripovjednome tipu vezanome uz (pret)pripovijest Laurina života. Njezin fatalni život, koji tvori suprotan pol Ivičinoj osobi i cijelome romanu, ostvaren je djelomice sredstvima tipičnima za bajku. Laura tako potječe iz mitskoga svijeta što se često javlja u narodnoj književnosti, a iz “irealnog” u “realni” svijet prevodi je, na tajanstven način, jedna starica. Ne samo starica, nego i sama Laura ocrtane su tipičnim bajkovnim rekvizitima, jednodimenzionalno i plošno (usp. Lüthi, 1997: 8–25). S druge strane, prepoznatljiv bajkovni diskurs vezuje se uz pripovjedača u prvome licu koji je neočekivan u bajkovnoj narativnoj strukturi.¹¹ Takvom se višestrukome inverzijom Kovačićev, to jest Kičmanovićev fiktopis, različitim pripovjednim tipovima istodobno osvjetljuje s različitih gledišta. Umnoženim diskursima i prelomljenim pripovjednim instancijama, sustavima kompleksnih maštarskih relacija, u čitateljevoj su svijesti istodobno reflektirani i životi drugih likova – i to subjektivnom pozicijom, posredovanjem Kičmanovićeve lika te personalnom i svezajućom perspektivom.

¹¹ Zanimljivo je da se, iako se u kritičkoj literaturi o Kovačićevu tekstu već upućivalo na bajkovni ustroj, on u analizi gotovo i nije uzimao u obzir (usp. Frangeš, 1987: 207, Jelčić, 1993: 64–65, Prosperov Novak, 2004: 112). U okvirima poimanjima književnosti kao stalno pulsirajućeg njihala između stvarnosti i fikcije, moguće je Kovačićev roman *U registraturi* tumačiti s aspekta autobiografije, ali i s aspekta bajke.

Treća diskurzivna cjelina, *Kobni završetak Ivice Kičmanovića*, istovremeno je i povratak na naracijsko polje određeno na početku, ali i još jedan okret odnosa autor – pripovjedač – lik. Posljedni pripovjedački disput paradokсна je naracijska poveznica, fikcijska sinteza koja ujedno zagovara i poriče, zatvara i otvara, kontaminira i dekontaminira oba prethodno ucrtana diskursa. Srodno fantastičnoj literaturi – kako ju je odredio Todorov (1970) – oko personalnog pripovjedača-lika u trećem licu istovremeno je prostorno i vremenski ograničeno izravnim sudioništvom u predstavljanim događajima, ali i obdareno sveprisutnošću i tajnim podacima. Suprotno subjektivnom pripovjedaču u prvom licu koji dominira prvom narativnom cjelinom, taj pripovjedač-lik zbivanja ne pounutruje, ne kopa po vlastitoj nutrini, nego po psihama drugih. Nadalje, suprotno sveznajućoj auktorijalnoj svijesti koja dominira drugom narativnom cjelinom, personalni pripovjedač u trećem licu u trećem dijelu ne iskazuje nadmoć nad akterima, nego nevidljivim centripetalnim i centrifugalnim silnicama diskretno podastire informacije o običnim i fantastičnim, mogućim i nemogućim, vidljivim i nevidljivim silama i pojavama. Tako uokvirenoj posljednjoj sekvenci, kobnom završetku glavnoga lika, dodjeljen je u romanesknoj građevini poseban konstrukcijski i funkcijski status. Poslužimo li se još jedanput filmskim jezikom, kadrovi te sekvence izrezani su na neočekivanim sižejnim šavovima i umetnuti na semantički posebno nabijenim mjestima:

- na početku romana, koji opisanim ozračjem te eksplicitno rečenicom “Svemu bit će kraj” (11) najavljuje svršetak,

- prije nego što se u radnju uvodi Žorž, koji kao urbani lik znatno narušava prethodno predstavljenu ladanjsku idilu (28–31),

- u trenutku kada je Ivica izgnan iz Mecenina dvora i prepušten da se sam snalazi u gradskom ambijentu (189–196),

- na završnim stranicama romana, donoseći kobni svršetak.

U svjetlu pripovijedanja u cjelini osobito je značenjem bremenit početak romana, koji ćemo približiti u sljedećem poglavlju.

Personalni pripovjedač u trećem licu prestavlja nam na prvim stranicama romana neobičan ured, upoznaje nas s pohranjenim sudskim i inim dokumentima, živim spisima-aketrima, “stvorovima od papira i slova” (9), koji vode žučnu raspravu. Fantastična atmosfera nije sugerirana samo ambivalentnim personalnim pripovjedačem, čudesnim prostorom i zagonetnim bićima, nego, prvenstveno, neobičnom voljom i živim glasom dokumenata,

pri čemu je riječ o čudnovatim, “udvospolenim”¹² dvojnicima, gospodinom Registrom i registratorom. Eksplicitnom naznakom da su “Registru u glavi bili poredani svi oni akti” (7) ostaje nejasnim zbiva li se neuobičajeno stapanje identiteta i oživljavanje nijemih predmeta tek u glavi gospodina Registra, ili je navedeni ambigvitet stvarnosti i čuda motivska okosnica fiksijske građevine. Distancirani personalni pripovjedač, nalik mrtvu oku kamere, prenosi žučnu prepirku živih i svadljivih akata koji se žale na “prašinu, muhe, bezimene kukce, miša”, otvoreno kritizirajući Registrovu nebrigu za njih. Oživjeli papiri ironičnih imena – “Plavušac”, “Dugonja”, “Debeljko”, “zguren starac”, “krezubi starac”, “kicoš”, “čovo u crnom ruhu”, “liječnički nalaz” – kritično analiziraju tadašnje hrvatsko političko stanje, aktualna književna kretanja kao i svaku pojedinačno donesenu presudu. Međutim, posebna pozornost svih “živih papira” usmjerena je na nedostupan, u posebnu ladicu zaključan dosje. Personificirani službeni spisi uporno prekidaju svaku započetu diskusiju i zahtijevaju od gospodina Registra, ne skrivajući ni najmanje ljubomoru i znatiželju, da im dade na uvid brižno skriveni dokument. Na kraju nepovezana, ali žučljiva razgovora gospodin Registar smiluje se gundavim, i već izglednijelim, aktima i skuha im krepku kašu. Jednoglasno klicanje u znak zahvale: “Živio! Živio!”, dirnu u tom trenutku rezignirana gospodina Registra i on popusti, odlučivši se potpuno razotkriti pred vlastitim spisima, “izvaljenim s punim trbušinama”, i ispričovijedati im vlastiti život (usp. 8). U tom semantički nabijenom pripovjednom trenutku neimenovana personalna pripovjedačka instancija koja nas je upoznala s neobičnom registrurom, čudesnim aktima i zagonetnim dioskurima¹³ – gospodinom Registrom i registratorom – neočekivano se raslojava pred “očima” čitatelja. Slično naglu filmskom rezu, živu raspravu, ali i pripovjedne konce, odjedanput preuzimaju spisi-akteri. Neimenovani pripovjedač pripovijednu pozu prepušta najprije gospodinu Registru, opisanome kao “koštunjava, dugokraka ljudina, čađava obraza i zaprašene kose” (7), zatim njegovu dvojniku, gospodinu registratoru, koji je predočen kao “ovisok starac, kratko ostrижene, čupave i posve bijele glave” (191), i konačno nekom “čovi”, jednom dotad šutljivom tajnom spisu, registratorovu *životopisu*, kako izričito stoji u tekstu.

¹² Kovačić se često služi tim izričajem kako bi opisao Ivicu Kičmanovića nakon preseljenja u grad. Ponajvećma stavljaajući riječ “udvospoliti se” (od “dvospolac”, “hermafrodit”; Kovačićeva kovanica) u usta Malome Kanoniku, Kovačić ocrta psihičko stanje protagonista koji je odlaskom u grad bio primoran promisliti i stvoriti vlastiti koncept identiteta na razmeđu tada dominirajućih seoskih i gradskih šabloniziranih paradigmi jastva.

¹³ I sam Kovačić jednog od njih eksplicite naziva Kastor.

– Prijavio mi se – nastavi Registar hladnom prijatnošću – i moli riječ neki čovo, koji jest i nije naš drug. Spada i ne spada među nas. Ali on je svakako časno biće već po roditelju svom. Mnogi i ne opazite ga. Koji ga pako znamo i vidimo, držimo da je nijem i gluh. On nije nikada riječi proslavio među nama. [...]

– Čujmo! Čujmo! Što gazda Registar danas zapliće i navija kano da je izašao iz sjednice berlinskih diplomata – šaptaše omladina.

– Da – odahnu i puhnu u zrak Registar – pita za riječ onaj čovo u crnom ruhu što je dobro zaključan u stolu našeg gospodina registratora, komu slava i čast naše čitave družine!” (8).

Tim riječima registrator teatralno predaje pripovjedačku palicu tom čovi “u crnom ruhu”, svom oživjelom životopisu, indikativno ga nazivajući “govornikom” i “pripovjedačem”. Tako registratorov životopis, tj. fiktopis Ivica Kičmanovića, dokument “zakračunat posebnim katancem”, ispisan “posebnim pismom”, koje u sebi “krije sve tajne”, naznačuje lom dramaturškog pripovijednog okvira kulturnog romana hrvatskog realizma *U registaturi*.

– Vi me slabo znate ili pravije ne znate.

– Nekakva demokratska natruha. Niti nas nije oslovio *pleno titulo!* – mrmorila je straga stranka staraca.

– Čujmo, čujmo! – klicahu mladi.

Govornik je, doduše, stao, ali ga dvostrani povici ni najmanje ne smetoše.

– Ne znate me – nastavi on povišenim glasom – ne spadam zapravo u vaš starodrevni dom. Da, ja i nijesam tamo u vašim redovima, na vašim časnim stolicama. Kada je tako, pravo da vam prije svega iskreno kažem tko sam. Jest: tko sam? ... Vi netom pozdraviste tako srdačno našega registratora. A da je u vas organizma živih stvorova, ne dvojim da ga ne bi poklonstvenom deputacijom i mazbatama uvjerali o svojem lojalnom mišljenju i čuvstvima privrženosti.

– Dakako! To se samo po sebi razumije.

– Znajte dakle, ja sam srce i duša našeg registratora. Ja sam njegova slika i prilika. Ukratko: njegov sam životopis. On me je sam napisao. A nastavlja to dan za danom, i zato je meni mjesto ovdje u njegovu stolu pod ključem. Jeste li opazili danas? Nije on po običaju kod svog odlaska zapalio lulu i dimeći otputovao – ta ona dimi kano lokomotiva – nego je baci u kut, a na meni napisao: “Svemu bit će kraj!” [...]

– Vidite – uhvati opet riječ registratorov životopis – ja, koji krijem u sebi sve tajne njegove, držim da on više i neće među nas doći! [...]

– Upravo zato jer tako držim – nastavi životopis – otkrit ću vam danas svoje tajne ili bolje životopis registratora. Ne bih ja toga činio da me je on napisao onako kako ste vi drugi pisani. Budući da je pako on izumio posebno pismo kje samo on

može odgonetavati i razumjeti – ostao bih ja zavazda neotkriven. Znam da će me odatle umah izbaciti i da će me sramotno nestati: budi da u mene kramari zamataju svoj pljesnivi sir i druge odurne ljudske stvari, budi da me žrtvuju svemogućemu Molohu: vatri. Iz života svoga roditelja registratora crpim odviše gorkih iskustava, a da umišljam kako će nakon njegova života koji učenjak razglobiti one bajne hijeroglife kojima je registrator išarao moje tijelo!” (10–12).

Narativni okvir, konstituiran virtualnim životopisom koji pripovijeda sebe sama, baca na cjelokupnu fiktivnu tvorevinu zasebno svjetlo te, ujedinjujući na osebujan način različite diskurzivne tipove i sukobljene pripovjedačke glasove, podastire osobitu fiktivnu adaptaciju *pisma-života* u dijakronijskom kontinuitetu hrvatske književnosti. Iako bi se Kovačićev tekst na osnovi takva usredotočivanja subjekta mogao klasificirati kao modernističko djelo i iako on čak – spajanjem i razdvajanjem oprečnih pripovjednih tipova i diskursa, njihovim uzajamnim sučeljavanjem i sabotажom – upućuje na, uvjetno rečeno, poimanje svijeta i umjetnosti blisko onome koje danas nazivamo postmodernističkim, njegov protagonist utjelovljuje realistički pojam identiteta. Naglim izmjenama pripovjedačkih glasova i svjetova roman *U registraturi* ne ispisuje ni psihogram privatne osobe Ante Kovačića, ni psihogram fiktivnog protagonista Ivica Kičmanovića, nego tijelo i dušu jednog općeg *ja*, koje ne samo da nije autorovo “nego nije ničije, kako bi time postalo svačije” (Couturier, 2000: 279). Jer ako i jest očito da subjekt povezuje sve disparatne elemente i da se nalazi u središtu, nije riječ o nekom autsajderu koji zatvoren u sebe promatra svoj unutarnji život ni o snažnom romantičnom junaku koji bi mogao promijeniti svijet. Ivica Kičmanović tipičan je predstavnik ondašnjega društva, intelektualac seljačkog podrijetla, čija se sudbina pokreće i određuje izvana, književni lik koji se, premda nerijetko potpuno različitim književnim sredstvima, često obrađuje u hrvatskoj književnosti toga vremena. Takvom romaneskom autobiografijom Kovačić uvodi u hrvatsku književnost koncept subjektiviteta koji će potpuno zaživjeti tek nakon Drugog svjetskog rata. Od *U Registraturi* do *Bijega* (1909) Milutina Cihlara Nehajeva, od *Povratka Filipa Latinovicza* (1932) Miroslava Krleže do *Mirisa, zlata i tamjana* (1968) Slobodana Novaka njegovat će se u nacionalnoj literaturi prozna matrica koja, hineći fizičkog autora, izravno propituje svekolike transcendentalne dubine pojedinca kao takva.

DVOSTRUKA BIOGRAFIJA

Roman *Proljeća Ivana Galeba* (1957) Vladana Desnice u tom je kontekstu nezaobilazna stavka. Opsežno romaneskno štivo u tematskom i žanrovskom smislu čini sintezu cijeloga Desničina opusa. Prema riječima samog autora, rad na knjizi trajao je više od dva desetljeća, pa stoga ne čudi da je djelo svojevrsna suma umjetničkog stvaralaštva koje izravno ili neizravno implicira sve estetsko-književne probleme s kojima se romanopisac do tada suočio. Taj “roman spužva”, “roman šipak”, ili “roman rubikon”, kako ga naziva njegov tvorac, sadrži pjesme, eseje i novele koji su prethodno već bili objavljeni, čime se implicira sintetički ustroj i strukturalna otvorenost.

U kritici se često isticalo stožerno mjesto Desničina rukopisa u kontinuitetu konstituiranja modernog hrvatskog romana na vertikali Nehajev – Krleža – Šegedin – Marinković – Novak, kao i žanrovska pripadnost romanu s naglašenim intelektualističkim, monološko-asocijativnim, esejističkim, egzistencijalističkim i autobiografskim crtama (usp. Korać, 1974, Mikić, 1985, Nemeć, 1988, Rapo, 2004, Ivanišin, 2004). Ipak, zakonitosti autobiografskoga žanra kojima se Desnica podvrgava ostale su, kao i u Kovačićevu slučaju, teorijski nedostavno rasvijetljene. Naime, s aspekta autobiografije dosadašnje su se kritičke analize Desničina djela oslanjale uglavnom na ono što je autor izjavio u romanu ili u drugim tekstovima,¹⁴ pritom ili izjednačavajući autobiografske porive s nefikcionalnim referencijalnim oblicima kao što su autobiografija, irealni dnevnik ili životopis (usp. Jeremić, 1965, Radanović, 1974, Mikić, 1985, Nemeć, 1988), ili pak promatrajući autobiografske tendencije isključivo na sadržajnoj razini teksta, kao problematizaciju subjektivnosti u duhu intelektualnih i egzistencijalističkih strujanja toga vremena (usp. Peleš, 1966, Vereš, 1967).

¹⁴ Na autobiografski značaj romana Desnica se u djelu osvrnuo primjerice na sljedeći način: “Jutros sam listao ove bilješke i opet se nasmijao nad samim sobom. Ako se ne varam, htio sam da ispričam nešto kao ‘moj život’, ili možda ‘moje djetinjstvo’ – a eto sam odlutao u nekakve meditacije, u nekakva maštanja, čak u nekakvo moralisanje! I ispalo je više kao neki ‘irealni dnevnik’: ne znam sâm da li dnevnik nekadašnjih dana, ili ovih sadašnjih, ili možda nekih trećih, nepostojećih dana koji vise van vremena. A mogao bih da ispišem na čelu ovih stranica i naslov: ‘jedan neosmišljeni životopis’. Ali što mogu kad se moj život sastojao više od takvih buba i fantazija, od igre osjećanja, od potiravanja senzibilnosti, od nekakvog kineskog pozorišta sjenâ, nego od onih čestitih, četvrtastih činjenica koje imaju svoje lijepo, sistematizirano mjesto u životu pristojnih građana i svoj časni položaj u svijetu egzistencijalnih stvari! Time, naravno, ne kažem da u njemu nije bilo i krutih, sasvim opipljivih činjenica – o, i te kako opipljivih! Samo, sad mi se čini da su one bile od sporedne, drugorazredne važnosti, i da je uvijek bilo važnije ono nešto što stalno za njima stoji” (Desnica, 1975: 147–148).

U kontekstu Lejeuneova određenja autobiografije Desničin se roman može okvalificirati kao tipična romansirana autobiografija. Prozni je tekst sastavljen u pripovjednome obliku i bavi se životom jedne osobe, odnosno poviješću njezina razvitka. Pedesetogodišnji pripovjedač Ivan Galeb, koji je ujedno i glavni protagonist, leži poslije jedne nesreće u bolnici i iz vremenski i prostorno statične točke prisjeća se ključnih događaja svoga života – djetinjstva, prve ljubavi, prvih umjetničkih iskustava, prvog susreta sa svojom ženom, smrti svoje kćeri itd. Iako opsežna radnja obuhvaća obilje najrazličitijih mjesta i osoba te mnoge esejističke osvrtne o filozofiji, religiji, psihologiji, ćudoređu itd., sve o čemu se govori u uskoj je vezi s Galebom, odnosno, s onim što je on osobno doživio. Nadalje, status autora, to jest pitanje imena, ostvaruje se sredstvima koja su karakteristična za takvu vrstu autobiografije. Pripovjedač, glavni junak i autor nisu ista osoba, njihov odnos nije, kao u *čistoj* autobiografiji, oblikovan prema načelu uzorka koji postoji u stvarnosti, nego prema načelu sličnosti (usp. Lejeune 2000: 214). Shodno tomu, Desničin roman u pogledu imena funkcionira kao klasični oblik zamjene. Kulise postavljene na početku romana ostaju gotovo neizmjenjene do kraja. Glavni lik-pripovjedač navlači fiktivnu masku s imenom Ivana Galeba i analizira vlastitu egzistenciju, nudeći maskom novo lice. Stoga fiktivna krabulja u Desničinom romanu nije predmet skrivanja koji bi pozivao na igru prepoznavanja i iznenađenja te upućivao na prijevaru ili podvalu. Takva fikcijska konstalacija tipična je za prethodno opisanu egzistencijalnu fazu hrvatskoga proznog moderniteta. Iako navedena književna orijentacija duboko problematizira osobno, ona ipak, nedovoljno eksperimentirajući žanrovskim mogućnostima, većinom ostaje zarobljena jednom koncepcijom osobnosti koja aludira na univerzalno-transcendentalno.

Iako je, prema Lejeuneovoj definiciji, Desničino djelo “autobiografski roman” u kojemu “čitatelj na osnovi sličnosti za koje vjeruje da ih je prepoznao ima razloga za pretpostavku da su autor i protagonist istovjetni, dok je pak autor odlučio zanijekati tu istovjetnost ili je barem ne potvrđivati” (Lejeune, 2000: 214), ono se odlikuje time što se “sličnost” koju naslućuje čitatelj otkriva – s obzirom na to da se fikcionalni protagonist često ne može jasno razlikovati od stvarnoga modela – kao zapanjujuća podudarnost. Jer premda glavni lik ne nosi autorovo ime, uspostavljeni odnos – promatra li se u kontekstu cijeloga autorova opusa, odnosno s gledišta onoga što Lejeune označuje kao autobiografski prostor – upućuje na jasnu vezu između “stvarnoga” autora i “fiktivnoga” protagonista, što se često spominje i u kritici (usp. Nemeč, 1988: 80–81 i 2003: 117, Milanja, 2004: 86, Vukčević, 2004: 94).

Da odnos između autora i protagonista ne počiva na načelu modela, nego na načelu upadljive sličnosti, razvidno je već iz toga što se roman sastoji iz mnogih metatekstualnih odlomaka u kojima se izričito komentira književni postupak primijenjen u tekstu, kao primjerice u sljedećem ulomku:

–“Da ja pišem knjige, u tim se knjigama ne bi događalo ama baš ništa. Pričao bih i pričao što mi god na milu pamet padne, povjeravao čitaocu, iz retka u redak, sve što mi prođe mišlju i dušom. Časkao bih s njim. [...] Punio bih mu uši svakojakim buncanjem i maštanimajama. Tek tu i tamo, u svakom petom ili desetom poglavlju, malo bih zašarao kao da se tobože nešto događa ili kao da će se tobože nešto dogoditi, toliko da bih ga obmanuo pa da me ne napusti, kao što obmanjujemo dijete koje smo protiv njegove volje izveli u šetnju. A onda bih mu opet za daljih pet ili deset poglavlja bajao što mi samo od sebe navire na usta. [...] Neumorno ponavljaju kako umjetnik tobože uvijek “daje sebe”, ništa nego sebe, kako on, o ma čemu pričao, u stvari uvijek i samo priča o sebi, “ispoljava svoju unutrašnjost”, “ostvaruje svoju ličnost”. Pa zašto je onda potrebno da se igramo žmurke, da se skrivamo iza tih paravana, da pričamo tobože o drugima, da ljude gnjavimo pričom kako je dobrom Kimu jaguar rastrgao mazgu hraniteljicu na rubu prašume, ili kako je starog Dominga u crno zavio morski pas razderavši mu ribarsku mrežu – a sve to zato da bismo time “ostvarili sebe”. Čovječanstvo je već dovoljno odraslo, dovoljno se prozrlilo a da bi mu trebalo fabulirati!” (Desnica, 1975: 94–95).

Usporede li se drugi tekstovi koje je autor objavio i u kojima nastupa pod punim građanskim imenom i prezimenom, kao što su eseji, književno-teoretski članci, recenzije i intervjui, s nekim ulomcima iz romana *Proljeća Ivana Galeba*, opaža se da se u njima izriču ista razmišljanja o umjetnosti, književnosti, ćudoređu, ljepoti itd.¹⁵ Nadalje, na nužnost propitivanja tko je

¹⁵ Tako su primjerice u njegovim esejima i književnim tekstovima došle do izražaja gotovo iste misli o realnosti: “A moglo bi se reći i drukčije: svrha umjetnosti je nešto bar naoko, sasvim malo i jednostavno: objektivizacija raznih (preraznih, i kontrarnih i kontradiktornih, i apsurdnih) ljudskih realiteta (kako tuđih tako i vlastitih piščevih), podrazumijevajući pod realnošću i ‘realnost’ ljudskih snova i ognjica; i halucinacija itd. Kako vidite moj je pojam ‘realnosti’ prilično širok, i tolerantan i gostoljubiv: van njegovog kruga ostajala bi više manje samo *mistifikacija* ljudskih realiteta; ali sami fakat mistifikacije potpao bi opet, neminovno, pod njegovu domenu” (Desnica 2005: 55); “Doista, zar i fakat našeg doživljavanja u misli, u fantaziji, zar i fakat našeg čuvstvovanja, treperenja naše senzibilnosti, nisu isto tako fakti kao i oni ‘vanjski’, ‘fizički’, ‘realni’, ‘objektivni’ fakti (i kakvim li ih sve mrežama za leptire ljudi ne nastoje da zarobe!?). Zar i fakat što ja u datom času doživljavam, mislim, čuvstvujem, strepim, trpim nije isto tako realan i historičan fakat kao i fakat što je u datom povijesnom momentu Cezar prešao Rubikon ili što je u drugom povijesnom momentu zemljotres prodrlao zemljinu koru? Zar ono što se ‘samo misli’, što se čuvstvuje, doživljava, pati, ne potresa moćno same temelje našeg bića, i nije li to često po nas presudnije i posljedičnije od onog što nam se događa u

autor, a tko glavni lik, odnosno što pripada autoru, a što fiktivnome liku, upućuje cijeli niz već objavljenih, znatno ili neznatno izmijenjenih autorovih književnih tekstova, koji se pak mogu pronaći na stranicama *Proljeća Ivana Galeba*. Tako su primjerice u različitim časopisima te u zbirci pripovjedaka *Tu odmah pored nas* objavljeni tekstovi, kao što su novele *Zašto je plakao Slinko?* (1953), *Balkon* (1955), *Mali iz planine* (1955), *Posjet u bolnici* (1955), *Tu odmah pored nas* (1955), *Delta* (1959), ulomak iz romana *Athanasios* (1975), koji su neizmijenjeni objavljeni i u romanu *Proljeća Ivana Galeba*. Što se tiče sličnosti između autora i protagonista, zanimljivo je pritom da ti dijelovi u romanu nisu posebno označeni te ih može prepoznati samo čitatelj koji vrlo dobro poznaje autorov opus. Desničin se roman, sukladno Lejeuneovoj klasifikaciji autobiografskoga, može istodobno čitati kao tipična *romansirana*, ali i kao *izmaštana* autobiografija, realizirana *dvostrukim pogotkom* i *stereografskim efektom* (Lejeune, 2000: 232), no Lejeuneova se definicija tu istodobno potvrđuje i opovrgava. Posebno je zanimljivo što autor za tom “lažnošću” u Lejeuneovu smislu poseže nesvjesno. Vjerojatno potaknut kritikom koja ga je na to upozoravala, sam Desnica kao da se nakon objavljivanja romana osjetio nesigurnim u uspostavljenoj relaciji autor – pripovjedač – lik, te se romanu još jedanput vratio u eseju potpisanome vlastim imenom, gotovo se opravdajući, odnosno uvjeravajući nas da je lik Ivana Galeba tek fikcija, maska ili kulisa.¹⁶ Nije se libio posegnuti ni za posljednjim argumentom i upitati nas/se mislimo li da je pametniji on ili Galeb (usp. Desnica, 2005: 54, Nemeč, 1988: 84).

‘svijetu vanjskih objektivnih fakata’? Do te mjere, da ponekad uzdrma i naš fizis, ugrozi i samu našu egzistenciju. I zar i ti ‘vanjski’, ‘objektivni’ fakti u suštini ne ostvaruju svoju važnost i svoju značajnost po nas tek time što se pretoče u naše misli i naša čuvstvovanja, u naše unutrašnje glasove, u odjeka naših tamnih unutrašnjih spilja i pećina, u naše strahove i naša nadanja, u naše boli i naše radosti!’ (Desnica, 1975: 80–81).

¹⁶ U poznatom intervjuu s Milovićem Desnica je autobiografske crte u svome djelu prokomentirao na sljedeći način: “*Milović*: A mnogi ljudi misle da je to jedno Vaše autobiografsko djelo. *Desnica*: Da. Međutim, znate, autobiografsko je u onoj mjeri u kojoj je svako naše djelo, makar o marsijancima pisali, autobiografsko. [...] Uvijek uzimamo sebe za model, znate, i uvijek pišemo autobiografski” (Desnica 2005: 123–124); “*Milović*: [...] Koje ste crte svoga oca, i svoje majke i svojih najbližih pozajmili pojedinim likovima iz Vašeg romana ‘Proljeća Ivana Galeba’? Mnogi smatraju da je to Vaša autobiografija, kao što sam prije rekao. *Desnica*: Nema. Nije. A i roditeljski su likovi oni potpuno daleko od moje porodice izabrani. Nešto, u nekim vanjskim crtama, možda lik djeda ima, ali inače ne. A kao što sam vam rekao, onaj stric je pozajmljen od nekog prijatelja. [...] I tako, onaj otac kapetan isto je jedan iz dalje svojte po ženskoj lozi, opet uz neke promjene, naravno. Fra Anđelo onaj ima dva realna brata u kojima se on stopio, koji su se stopili u tom fra Anđelu” (133–134).

Navedena Desničina *romaneskna* autobiografija, koju bismo mogli pobliže specificirati i kao zamaskiranu, “dvoličnu autobiografiju” (Couturier, 2000: 286), izdanak je modernističke koncepcije svijeta, karika u lancu opće duhovne orijentacije prema subjektivitetu i nepreglednim dubinama nesvjesnog. Posljedica Freudovih otkrića pravih malih vulkana čovjekove nutrine bio je proturječni modernistički pojedinac, razapet između žudnje za otkrivanjem nepreglednih predjela, dubina nesvjesnog i sputavajućih društvenih normi. Takav nesklad često se problematizirao i artikulirao u umjetnosti. U pisanoj riječi on postaje svojevrsnim kontekstualnim podtekstom, autori počinju posezati za autobiografskim uzorcima kao adekvatnim oblikom koji je sposoban iznijeti na vidjelo sve ono što nas pokreće u mračnim dubinama, a da ne naruši društvene uzuse i kodifikacije “dobrog ukusa”. Gonjen žudnjom za otkrivanjem i izricanjem sebe sama, ali istovremeno i kočen društvenim kodifikacijama, sputani pojedinac pokušava verbalnim ispušnim ventilima i bijegom u fikciju izmaknuti normama i ustaljenim regulativama, izliječiti se činom pisanja. Budući da nije saznao povijesni trenutak u kojem bi autor pod svojim eksplicite podastrijetim imenom progovorio o vlastitim strahovima, nedoumicama i drugim intimnim iskustvima, adaptirana autobiografija, “maska fikcije” postaje simbolom evidentne diskrepancije svekolikih intimnih težnji i društvenih ograničenja. Nasuprot realističkom konceptu individuuma, koji se posreduje empirijskom osobom usmjerenom na kolektivno, i nasuprot strogo izbalansiranom sustavu opisivanja intime koji se očituje u suzdržanu prikazu osobnoga – pri čemu na svjetlo dana izlazi samo ono što ne prelazi granice “dobrog ukusa” i što je zanimljivo i poučno za zajednicu – modernistički koncept pojedinca posreduje se fiktivnom sviješću, estetskim porokom “gotovo neograničena umnažanja slika samoga sebe” (usp. Couturier, 2000: 271) kao i univerzalnim *ja* koje žudi prijeći granice, prostora, vremena, “dobrog ukusa”, vlastita imena.

Desničin tekst posebno je zanimljiv jer na osnovi signala primijenjenih u tekstu čitatelju jasno nudi *romaneskni* i istodobno, promatrano u kontekstu cijeloga opusa, *maštarski ugovor*. Na taj način Lejeuneova ograničenja autobiografskih oblika u službi jasnoće i jednoznačnosti postaju problematičnima. U Desničinu slučaju diskrepancija između formalnih obilježja autobiografske vrste i odnosa autor – čitatelj, na čemu počiva spomenuta definicija, postaje očitom. Naime, premda Desnica čitatelju, s jedne strane, nedvojbeno nudi *romaneskni ugovor*, sve, s druge strane, ovisi o čitatelju samom, odnosno o tomu poznaje li i druge Desničine tekstove, hoće li ponuđeno i prihvatiti, ili će tekst čitati kao slučaj prijekare.

LITERATURA

- Čedomil, Jakša: *U registraturi*. U: *Prikazi i rasprave*, Izdanje Hrvatskog izdavačkog bibliografskog zavoda, Zagreb 1943 [1889], str. 5–29.
- Couturier, Maurice: *Autobiografsko poricanje*. U: Milanja, Cvjetko (ur.): *Autor, pripovjedač, lik*, Svjetla grada, Osijek 2000 [1995], str. 271–312.
- Desnica, Vladan: *Proljeća Ivana Galeba. Igre proljeća i smrti*, Sabrana djela, Korać, Stanko (prir.), knjiga II, Prosvjeta, Zagreb 1975 [1957].
- Donat, Branimir: *Razgoličenje književne zbilje*, Naprijed, Zagreb 1989.
- Flaker, Aleksandar: *Stilske formacije*, Liber, Zagreb 1986 [1976].
- Frangeš, Ivo: *Buđenje Ivice Kičmanovića*. U: Frangeš, Ivo: *Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga br. 149, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1980, str. 205–231.
- Frangeš, Ivo: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba, Zagreb – Ljubljana 1987.
- Ivanišin, Nikola: *O biografiji Vladana Desnice te o tumačenju i o jeziku njegova književnog stvaralaštva*. U: Rapo, Dušan (ur.): *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb 2004, str. 9–19.
- Jauß, Hans, Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974 [1967].
- Jelčić, Dubravko: *Povijest hrvatske književnosti, Tisućljeće od Bašćanske ploče do post-moderne*, Naklada Pavičić, Zagreb 1997.
- Jelčić, Dubravko: *U Registraturi. Ante Kovačić*. U: Šicel, Miroslav, Jelčić, Dubravko: *Zlatarovo zlato i Prosjak Luka, U registraturi, Pod starim krovovima*, Školska knjiga, Zagreb 1993.
- Jeremić, M. Dragan: *Vladan Desnica*. U: *Prsti nevernog Tome*, Nolit, Beograd 1965, str. 152–176.
- Korać, Stanko: *Vladan Desnica*. U: *Sabrana djela Vladana Desnice*, Knjiga I, Prosvjeta, Zagreb 1974, str. 7–33.
- Kovačić, Ante: *U registraturi*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga br. 49, Matica hrvatska, Zagreb 1962 [1888].
- Lejeune, Philippe: *Autobiografski sporazum*. U: Milanja, Cvjetko (ur.): *Autor, pripovjedač, lik*, Svjetla grada, Osijek, 2000 [1975], str. 201–236.
- Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen*, Francke, Tübingen 1997 [1947].
- Medarić, Magdalena: *Autobiografija / Autobiografizam*, Republika, 7–8, Zagreb 1993, str. 46–62.
- Mikić, Radivoje: *Poetički stavovi u Proljećima Ivana Galeba*, Gradina, 6, Niš 1985.
- Milanja, Cvjetko: *Teorijsko-kritička pozicija Vladana Desnice*. U: Rapo, Dušan (ur.): *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb 2004, str. 86–91.
- Nemec, Krešimir: *Vladan Desnica*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb 1988.
- Nemec, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana od početka do kraja 19. stoljeća*, Znanje, Zagreb 1994.

- Peleš, Gajo: *Od općega do esejističke introspekcije*. U: *Poetika suvremenog jugoslaven-
skog romana 1945–1961*, Naprijed, Zagreb 1966, str. 120–143.
- Prosperov Novak, Slobodan: *Povijest hrvatske književnosti. Sjećanje na dobro i zlo*, sv.
III, Marjan tisak, Split 2004.
- Radanović, Nenad: *Poetika i njena realizacija. Proljeća Ivana Galeba Vladana Desnice*,
Izraz, 2, Sarajevo 1974, str. 184–185.
- Rapo, Dušan: *Mjesto Vladana Desnice u novijoj hrvatskoj književnosti*. U: Rapo, Dušan
(ur.): *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb
2004, str. 9–19.
- Šicel, Miroslav: *Hrvatska književnost*, Školska knjiga, Zagreb 1982.
- Šicel, Miroslav: *Kovačić*, Biblioteka Portreti, Globus, Zagreb 1984.
- Todorov, Tzvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd 1987 [1970].
- Vereš, Saša: *Mali i veliki svijet Vladana Desnice*, Izraz, 7, Sarajevo 1967, str. 627–629.
- Vukčević, Lidija: *Eseji Vladana Desnice. Izvori autorove poetike*, U: Rapo, Dušan (ur.):
Zbornik radova o Vladanu Desnici, Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb 2004,
str. 94–106.