

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Tihomir B R A J O V I Ć (Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu)
tbrajo1@gmail.com

PARADOKSALNI PUSTOLOV ARSEN TOPLAK
(*ISUŠENA KALJUŽA* J. P. KAMOVA I ŽANR
BILDUNGSROMANA)

Primljeno: 25. 6. 2018.

UDK: 821.163.42.09-31Polić Kamov, J.

Posle pregleda reprezentativnih pristupa i konstatacije o prisustvu obeležja koja odgovaraju formi pedagoškog, vaspitnog i razvojnog romana u radu se *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova interpretira kao poseban, paradoksalan vid bildungsromana. U središtu takvog tumačenja nalazi se parabolna trodelna kompozicija romana, čiji delovi (“Na dnu”, “U šir”, “U vis”) narativno tematizuju uspon individualne građanske (samo)svesti od “intelektualnog sadizma” do ironizma i artizma, odnosno civilizacijski sunovrat institucija u teror te premoć čulno-nagonskog i materijalno-pragmatičnog načela. Posebna pažnja poklonjena je pri tome tradicijskim (Dante, Biblija) i modernim (Frejd, psihoanaliza) interliterarnim/interkulturnim relacijama, koje u Kamovljevom romanu dobijaju ambivalentno-invertovane reflekske. U krajnjem ishodu *Isušena kaljuža* pojavljuje se kao “protivobrazovni” roman svoje vrste koji u isti mah afirmiše estetski ideal moderne i dovodi u pitanje izvorne žanrovske konvencije, ali i kulturnoistorijske stereotipe.

Ključne reči: bildungsroman, modernizam, artizam, ironizam, sadizam, individualizam, paradoks, ambivalentnost, interliterarnost, interkulturalnost, psihoanaliza, invertovanost, žanr

149

Nedoumice oko žanrovskog određenja *Isušene kaljuže* Janka Polića Kamova, nesvakidašnjeg beletrističkog ostvarenja koje je od momenta svog okasnelog publikovanja u prvom izdanju *Sabranih djela* (1956), četrdeset i koju godinu posle autorove smrti, neprestano dobijalo na književnoistorijskom značaju i uticaju, kritika je razrešavala dovijajući se na različite načine. Ti načini rečito svedoče o umetničkoj polivalentnosti ovog dela. Tako, primerice, Bruno Popović, autor kamovljevske intonirane studije *Ikar iz Hada*, stoji na stanovištu da je reč o nekoj vrsti *autofikcionalnog* poduhvata u kojem pisac imaginira sve vreme imajući u vidu vlastito iskustvo i stoga piše o Kamovljevoj “ironičnoj konfesiji” koja priziva sećanje na Strindbergove “literarizirane dnevnike, na

autobiografiju *Razvitka jedne duše, Ispovijesti ludaka, Inferna* i drugih knjiga njegove ispovijesti tragigroteske života" (Popović 1970: 62–63). Mladen Machiedo na Toplaka pak gleda kao na samog Kamova i u tom ključu traži izravne analogije između piščeve biografije i događaja u romanu ("U šir' započinje Arsenovim (čitaj: Kamovljevim) dolaskom u Rim, srpnja 1907." – Machiedo 1997: 107, itd), dodajući potom, doduše, i dvosmisleni opasku o tome da "Arsen Toplak i jest i nije Janko Polić Kamov" (*ibid.*: 134).

Stavljajući težište razumevanja i tumačenja *Isušene kaljuže* na inherentno generička i estetska svojstva, Viktor Žmegač, s druge strane, tvrdi da "Kamovljevo je djelo prvi hrvatski roman kojemu pripada mjesto u krugu proznih tvorevina koje su [...] očitovale 'krizu romana' ili pak predstavljale 'roman krize'..." (Žmegač 2001: 55), dok Sanja Tadić-Šokac čita Kamovljevu knjigu "kao metatekstualni roman koji strukturalno podriva konvencije književnog sustava" i zato ga i označava metažanrovski, prevodom engleske sintagme *selfbegetting novel*, kao "samorodni roman" (Tadić-Šokac 2012: 9). Darko Gašparović veruje, međutim, da "*Isušena kaljuža* mogla bi se žanrovski odrediti čak pikarskim romanom, uz pripomenu da njegovu bitnu osobenost prenosi, tipično modernistički, s vanjskog plana akcije jednog lika u svijetu u dimenziju njegovih unutrašnjih vibracija" (Gašparović 1988: 184). Baveći se psihološkim i posebno psihoanalitičkim aspektima romana, Željka Matijašević podvlači da *Isušena kaljuža* tematizuje "proces krajnjeg otuđenja subjekta u racionalizaciji i autoanalizi, što je čini zapanjujućom artistskom autodijagnozom zabludjelosti modernog subjekta" (Matijašević 2008: 245). Ostajući u domenu tradicijski prihvaćene žanrovske terminologije, Morana Čale smatra da se "*Isušena kaljuža* uklapa u liniju menipske satire – i po hibridnosti žanra, po višeglasju i parodiji" (Čale 2016: 75), ali povodom ateizma glavnog junaka romana takođe ističe da se on "isprva prikazuje kao stupanj intelektualnog razvoja kroz koji naoko prolazi kao lik karakterističan za *Bildungsroman*" (Čale 2016: 93).

Vladimir Biti najbliži je uverenju da bi se ovaj roman "mogao pročitati kao rana modernistička inačica *Künstlerromana*", pri čemu je na delu "[a]narhističko razaranje tradicionalne strukture *Künstlerromana* eksplozivom kaotičnog iskustva" (Biti 2005: 31, 34), a Aleksandar Mijatović u istom ključu precizira da "*Isušena kaljuža* je izdanak *Künstlerromana*, podvrste *Bildungsromana*" (Mijatović 2011: 58). Nedvosmisleni pripadnost bildungs-paradigmi kao narativnom obliku u komparativnoj studiji o Kamovu i Džojosu podvlači i interpretativno razvija Ljiljana Gjurgjan (v. Gjurgjan 1984: 37–81), čije žanrovsko određenje u svojoj *Povijesti hrvatskog romana* prihvata i Krešimir Nemeć (v. Nemeć 1998: 64). Isto važi i za Gordanu Slabinac, koja u poe-

tičkoj monografiji o hrvatskoj književnoj avangardi Kamovljevo ostvarenje razmatra u okviru odeljaka o inovativnim proznim postupcima, dovodeći ga u vezu s pojmom “antiromana” i dajući pri tome za naše tumačenje interesantan zaključak da je to “neka vrst Bildungsromana s negativnom bilancom” (Slabinac 1988: 100).

(AUTO)PEDAGOŠKA PUSTOLOVINA “NELEPOG” JUNAKA

Ako *Isušena kaljuža* zaista jeste bildungsroman – makar on bio i “inačica Künstlerromana” s “negativnom bilancom”, koja kao takva indikuje modernističku “krizu romana” i “strukturalno podriva konvencije književnog sustava” – onda pre svega valja kazati šta podrazumeva ovaj široko prihvaćen, ali u izvesnom smislu značenjski difuzan termin.

Prvobitno nastao u okrilju učenja nemačkog prosvetiteljstva o filozofiji prirode kao generički naziv za praktično-tehničko ili pak za teoretsko-kognitivno samoodređenje, pojam *Bildung* kod Vilhelma fon Humbolta i Fridriha Šilera, u vreme predromantizma i ranog romantizma, već služi dvostruko uspostavljenom, teoretsko-praktičnom oblikovanju i “estetskom vaspitanju” čoveka, a to podrazumeva konstantnu, dinamičnu razmenu uticaja i znanja između pojedinca i okruženja, odnosno zajednice kojoj ovaj pripada, pri čemu nijedno od to dvoje ne ostaje sasvim neizmenjeno (usp. Konrad 2012: 114). Kao estetski i heuristički otvoren prostor dejstvovanja književnost je imala možda odlučujuću ulogu u toj osobenoj realizaciji filozofski indukovane uzajamnosti. “Bez preterivanja se može reći da je samoproizvođenje sopstva [...] u značenju *Bildunga* narativ o estetici”, zapaža, naime, Mark Redfield u svojoj intrigantnoj studiji *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the Bildungsroman*, dodajući da je “u samom srcu ove priče o samoproizvođenju dvostruka sveza koju [estetski] ukus začinje da bi je razrešio u figuri nesaznatljive ali ipak intuitivno ‘spoznatljive’ harmonije” (Redfield 1996: 10). Redfieldovo upozorenje da bildungsroman – budući da je zapravo narativ o paradoksu estetike kao samoproizvođeće svesti – implicitno ali neotklonjivo “oličava ideološku konstrukciju književnosti” (Redfield 1996: vii), što ga u smislu teorijski “čistog” određenja zapravo čini *pseudožanrom* ili *fantomskim žanrom*, jasno upućuje na socijalni i/ili politički kontekst beletristički praktikovanog dejstva prosvetiteljskog koncepta potpunog, egzistencijalnom okruženju kompatibilnog i civilizacijskim idealima podobnog ljudskog obrazovanja.

“Estetsko vaspitanje” čoveka, u smislu identitetskog oblikovanja za humanistički lep i celovit život u neposrednom bivanju-u-svetu, u književnoj ekspresiji najčešće prelazi u narativ o formativnoj pustolovini građanski indukovane samosvesti sred epohalnih kontradikcija i izazova, od kojih su neki globalno, a neki, opet, lokalno važni i uticajni. Bildungsroman po pravilu stoga “prikazuje mladića onih dana; kako stupa u život u srećnom osvit, traži srodne duše, nailazi na prijateljstvo i ljubav, pa kako ulazi u borbu s tvrdim realnostima sveta i tako sazreva uz raznolika životna iskustva, nalazi sebe samog i postaje siguran u svoj zadatak u svetu” (Diltaj 2004: 306). Otuda nam se Redfildovo, sa stanovišta ontologije književnih formi fluidno, hibridno i aproksimativno shvatanje ipak čini teorijski prihvatljivijim i interpretativno delotvornijim od obratnog, genološki “čistog” i rigidnog, ideološkim uplivima “nekontaminiranog” gledanja na žanrovski status bildungsromana koje je u najnovije vreme zasnovano na koncepciji po kojoj on predstavlja “poseban tip romana” koji podleže “preciznoj definiciji”, s podrazumevanim “sistemom definitornih elemenata” što su “tipološki predloženi tematskim i narativnim perspektivama” (Golban 2018: 2). Izabrano opredeljenje podržava, verujemo, i kritičko zapažanje da bildungsroman, kao povest sveukupnog životnog (samo)oblikovanja, u spisateljskoj praksi neretko koincidira ili interferira sa žanrovskim svojstvima srodnih, no u književnoistorijskom i teorijskom smislu ipak nešto uže shvaćenih i određenih modusa poput *pedagoškog romana (roman pédagogique)*, *razvojnog (Entwicklungsroman)* i tzv. *vaspitno-obrazovnog romana (Erziehungsroman)*.¹

Posmatran u tom kontekstu, jedan od važnih razloga većinskog kritičarskog izbora bildungsromana kao odgovarajuće paradigme za genološko određenje *Isušene kaljuže* svakako potiče od činjenice da uvodna poglavlja romana – kao, uostalom, i neka docnija – tematizuju junakov odnos prema oficijelnom obrazovnom sistemu. Istina, posezanje za ovom tematikom moglo bi da znači i priklanjanje (pod)žanru prethodno pomenutog *pedagoškog romana*, ustoličenog u Rusoovom *Emilu*, koji u narativnom ruhu obrazlaže određenu edukativnu teoriju ili praksu. Kamovljevo najambicioznije i najzamašnije, iako nedovršeno i za publikovanje neautorizovano delo, međutim, praktično odmah napušta ovu narativnu i sižejnu trasu.

¹ “*Entwicklungsroman* je pre hronika opšteg rasta mladog čoveka nego njegovog traganja za sopstvenom kulturom; *Erziehungsroman* stavlja težište na obuku i formalno vaspitanje” (Buckley 1974: 13), veli Džerom Bakli u svojoj monografiji o britanskim refleksima bildungsromana, pregnantno sažimajući semantičke i žanrovske nijanse pomenutih termina i modusa.

“Nikšić je bio pred nekoliko godina zajedno s Arsenom ostavio školu”, veli, naime, autorski pripovedač već na početku drugog poglavlja romana, izveštavajući o stanju duha junakovog najboljeg prijatelja i njega samoga, uz karakteristične prateće opaske: “Oni onda nijesu znali koji je pravi razlog tome, pa su sve bacali na dosadu koja se orila iz učiteljevih usta, a odjekivala iz učeničkih ušiju. A donekle bijahu već prerano razviti i ostarjeli za svoje drugove [...] protjerani iz jedne gimnazije, zađoše u fazu politike, birtije i bezvjerstva.”² Referentnim teorijskim rečnikom kazano, to znači da Kamovljeva fiktionalna povest individualne pustolovine Arsena Toplaka, pobunjenog mladića koji prkosi institucijama i društvenoj hipokriziji, takoreći otprve prevladava puku edukativno-sholastičku matricu, zalazeći u kompleksnije područje, u kojem “obrazovanje” obuhvata celokupan egzistencijalni angažman u smislu ličnih gestova, opredeljenja i izbora kao karakterno i duševno oblikujućih, ali u moderno vreme pri tome ne nužno i ćudoredno uzornih, u smislu konvencionalno shvaćenih načela i njima primerenih merila ponašanja. A to je područje koje u poslednja dva stoleća, makar od pojave Geteovog proslavljenog romana *Godine učenja Vilhelma Majstera*, pokriva upravo forma bildungsromana kao naracije o samostvaranju ili samoostvarenju čoveka po meri humanističko-prosvetiteljskih ideala i tradicija.

“Lijep čovjek’ označavaše pisac svojega heroja i čitatelj ostajaše hladan”, baš u tom duhu sumira Toplak stanje književnosti prethodne epohe, okrenute beletrističkoj realizaciji pomenutih ideala, objašnjavajući da, po njegovom vlasititom uverenju, međutim, “[u] ‘lijepim junacima’ ne bijaše dakle ništa snažna: kicoštvo im zasjenjivaše i najradikalniju ideju, parfim i najžešći karakter, a ljepota i najdublji osjećaj” (72). Ova averzija spram stare, oveštale literature i njenih reprezentanata dobiće potom u Arsenovom viđenju i nesumnjive odlike avangardne (est)etike revolta, u okviru koje “Lijepo postaje ružno, ružno lijepo; bog čovjek, čovjek bog” (113). Nije teško zapaziti da ta radikalna koncepcija gledanja na čovekov lik u umetnosti upućuje na to da se Arsen od početnih postupaka i razmišljanja uspostavlja kao hotimično “nelijep junak” koji vlastitim primerom oličava poimanje onoga što bi trebalo da postane modernističkom/avangardnom paradigmom u otporu oveštalim shvatanjima i predstavama.

Isušena kaljuža neobično jasno i sistematično pokazuje da je pri tome reč o izrazito urbanom fenomenu i stanju duha, i inače karakterističnom za bildungs-paradigmu kao izraz građanskog staleža u nastajanju i civilizacijskom

² Janko Polić Kamov, *Isušena kaljuža*, “Otokar Keršovani”, Rijeka 1984, str. 19. Svi ostali navodi iz romana dati su prema ovom izdanju.

napredovanju. To je demonstrirano poređenjem Arsena s drugim prijateljem, Markom Božićem, koji je prikazan kao seosko dete, blisko rusooovskom "prirodnom čoveku" onoliko koliko to može da bude osobnost koja nije sasvim izlučena iz nekog konkretnog socijalnog poretka i konteksta. Predstavljen u Toplakovom viđenju kao sebi dovoljan ("Marko Božić školovaše se sâm" – 31) i "originalan", Božić zapravo postaje neka vrsta njegovog antonimskog parnjaka, a zajednički uzeti njih dvojica funkcionišu kao naspramna "lica" mogućeg "celovitog" karaktera. "Ti bi", kazuje Arsen prijatelju u tom shematizovanom poređenju, "bio nešto jasna, opora i stalna – ja nešto prelazna, plazmatična i nejasna" (256), oponirajući zatim kvalitete i svojstva (selo – grad; izolovanost – napućenost; priroda – novina; slučajnost – planiranje; filozofija i osjećaj – logika i račun), da bi sve naposljetku bilo skupljeno u dva sučeljena duševna tipa koja se imenuju kao "idiot" i "histerik".³

154 Jasno je da ovakva koncepcija iza (pri)vidne oponiranosti podrazumeva kompozitnost svoje vrste, uz pretpostavku uzajamne uslovljenosti i međuzavisnosti, dakle: komplementarnosti, u smislu pojmovno-kategorijalne i tipološke povezanosti "idiotskog" i "histeričnog" karaktera kao moderne varijante onog poznatog, romantično-šilerovskog razlikovanja "naivnog" i "sentimentalnog" habitusa, ovde, međutim, shvaćenih kao dva sučeljena vida istog, "celovitog" humaniteta, civilizacijski i kulturnoistorijski nepovratno podjeljenog i razlomljenog. To znači da je "idiot" zapravo "histerik" u nastajanju, kao što je "histerik" u stvari negdašnji, sofisticirani, akulturizovani "idiot". "Ti ćeš ostati priroda – ja mogu postati afektacija", poručuje, doduše, Arsen Mirku, ali već sledećim rečenicama dovodi u pitanje mogućnost rezolutnog razlikovanja, ustvrdivši: "Ti ćeš ostati jaka duševnost – ja ću postati bogata. U tebe će biti fiksa ideja – u mene ideje" (255). Smisao ovog sraza leži u ambigvitetima (*p*)ostati i *ideja/ideje*: Arsen, naime, ne *ostaje* isto što i Marko, iako na početku romana ispoljava mnoge odlike "idiotskog" habitusa, već *postaje* onaj što pamti i ujedno analizira, tumači upamćeno, noseći u sebi na neki način i Marka, i tako bar simbolično stapajući "prirodnog" i gradskog čoveka, celovitost i razlomljenost, mnoštvo nedovršenih, fragmentarnih

³ "Marko se javlja kao [...] jedan od elemenata spram kojih se određuje Arsenov unutrašnji svijet. Otuda je i dijalog što se uspostavlja uglavnom samo drugi oblik Arsenova unutrašnjeg monologa", primećuje u tom smislu Darko Gašparović (Gašparović 1988: 206–207). Posežući za psihoanalitičkom teorijom, Željka Matijašević veli pak da "Marko utjelovljuje nulti stepen bivanja – nesvjesno, nagonsko, nepripitomljeno, divlje – on je hodajuće Ono" (Matijašević 2008: 239), dok je Arsen "istoznačan neurotskom subjektu" (*ibid.*: 236), pa stoga "[s]tatus bivanja jest Markov, status mišljenja – Arsenov" (*ibid.*: 237).

ideja umesto jednog, jedinstvenog i nedeljivog koncepta humaniteta kao "slike" sopstvenog bića.

Postoji, uostalom, u strukturi Kamovljeveg ostvarenja i segment koji korespondira s ovom zamišlju interferencije "delova" izgubljene "celovitosti". U četvrtoj i petoj glavi drugog dela romana, "U šir", Arsen daje "kratki prikaz studija", u značenju sume mladalačkog životnog "učenja" ("Čitav mi život preleti pred oči sasna drukčiji kao da od pjesnika postah pripovjedač" – 198). Junak, dakle, retorski neposredno inicira čitaoca u svoje sholastičko iskustvo ("Počet ću s pučkom školom" – 198), ali zatim ipak daje osvrt na porodične prilike i rano detinjstvo ("Sjećam se sestara bolje nego braće [...] Vele svi da sam bio plačljiv, nesnosan i tvrdoglav [...] Jedamput me je bila mati zatvorila u tamni jedan tavan [...] U petoj godini ne znam još čitati..." 198–199 itd), oblikujući, tako, autoskriptorski rezonovan prikaz prethodnih formativnih etapa i godina.

Tridesetak stranica, koliko opsegom zahvata ovaj autonarativ, moguće je čitati kao neku vrstu sažetog pedagoškog ili pak razvojnog romana u prvom licu, kao retrospektivno "kompresovanu" pripovest samog junaka o protivrečnim rezultatima oficijelnog obrazovanja. "[T]ad sam bio nevin, mekan, podatljiv i nemoćan", upozorava Toplak, "i tad se stadoše dogme kuće, škole, crkve i javnosti hvatati jedne nevinosti da najposlije naprave od nje po volji – prostitutku" (200). Formulirano u bezmalo rusooovskom duhu, ovo zapažanje o neumitnom kvarenju prvotne, izvorne prirode čovekove odgovornost za to pripisuje ne samo školi nego i svim drugim socijalnim instancama, od porodice do javnog mnjenja, šireći jednim verbalnim zamahom semantičko polje kazivanja zapravo na celo društveno ustrojstvo i tako uvodeći *Isušenu kaljužu* u sferu bildungsromana kao narativa o sveukupnom životnom obrazovanju i oblikovanju. U isti mah, Kamovljeve revoltirani junak uspostavlja i liniju razlikovanja prema tzv. lijepim junacima književne tradicije.

Ono što ga odvaja od tradicije i konvencija jeste jasna i intimno prihvaćena svest o sopstvenoj različitosti. "Ja sam u to vrijeme uistinu strastven, gorljiv i uvjeren", kazuje Arsen o svojim zaista mladim godinama, dodajući: "Ja pišem za sebe, živim o sebi i mislim u sebi" (211). Ova već sasvim moderna samosvest individue sažeta je u trezvenu konstataciju o sopstvenoj raspolućenosti: "Postadoh prerano razvit, nezadovoljan, zamišljen, raskomadan: škola i kuća, familija i svijet. I možda je ovo povlačenje i nagon za dvjema stranama koje su drugi spajali i koje su mene rastavljale, učinila te zamrzih i jedno i drugo" (202). Biti "prerano razvit", to, naravno, u ovom slučaju ne znači tek biti *puer senex*, "stari mladić" u antičkom duhu bogomdanog

profetskog dara koji ide ispred životnog iskustva ("Ja sam bijel ko pjena, nevinost, sanja i nemoć. Ja sam sijed i mlad." – 314), budući da predstavlja izraz kompulzivnog, prinudnog sazrevanja pod ranije nepoznatim pritiskom drastično izvitoperenih socijalnih sila koje sa svih strana ugrožavaju pojedinca, čineći ga neumitno "raskomadanim" u poređenju s rusooovski idealizovanim "prirodnim čovekom", oslobođenim frustracija i trauma koje sobom nose kultura i civilizacija modernog doba.

Već Toplakovo iskustvo u pučkoj školi i samo je, otuda, obeleženo *progresivnom traumom* gotovo nezapamćenih razmera u vidu institucionalne violentnosti, praćene i telesnim nasiljem koje u njegovom razumevanju dobija dalekosežno, natpersonalno značenje, jer

[p]učka škola izgleda kao veliki jež koji se je duboko zarinuo u meso. I ja ću proći ovako samo djetinjstvo i dječastvo [...] I tad se stadoše dogme kuće, škole, crkve i javnosti hvatati jedne nevinosti da najposlije naprave od nje po volji – prostitutku. [...] Nikada ni kasnije ne vidjeh u životu toliko suza, nagrđenih lica, grčeva, i ne čuh onakih jecaja, vike i deranja i zapomaganja. Bilo je učenika koji su svaki dan bili bijeni po plećima, po glavi, po rukama, po stražnjicama, po nogama [...] Nekoje drže dvojica, trojica, četvorica i samo se noge premeću, a onda svi i kažnjeni i učitelj i pomagači ostaju crveni, bez daha, zasramljeni... (200–201)

156

Ovaj opis besprimerno okrutnog fizičkog kažnjavanja koje se "zarazno" širi na pretpostavljenom mestu svestrane afirmacije intelektualnog razvoja i u kojem se stapaju animalno i institucionalno, stižući do samog ruba groteske, ukazuje zapravo na sveukupno stanje u društvu:

Oдношaj vlade i naroda bijaše onaki, kaki je onaj profesora i đaka [...] Iz feudalizma dodosmo u birokratizam... iz škole u ured [...] Dosadna muka i dosadna služba [...] Primati i davati – šibe; kmetovi i gospodari: robovi... Pa kad su se već primale šibe, bolje bi bilo da ih dijeli – učitelj no roditelj... (220–221)

U podtekstu ovako uspostavljene parabole stoji, naravno, ideja o suštinskoj retrogradnosti novog doba u kojem ljudi nikada ne dobijaju mogućnost da zaista odrastu, ostajući zauvek u infantilno nadziranom stadijumu, u ponečemu sličnom prevladanim stadijumima povesnog i društvenog razvitka.

Sopstvenu viziju *ne(do)zrelog društva*, podložnog permanentnom ispoljavanju represivno "edukativne" moći vlasti, Toplak zapravo smešta na epohalni prelaz iz feudalizma u demokratizam, liberalizam i birokratizam, u lokalnim okolnostima omeđen vremenom njegovog rođenja kao ironično imenovanog "cvata khuenovštine", namesničkog banovanja koje je izazvalo mnoge duštvne frustracije i traume. "Hrvati tih godina", beleži Josip Horvat

o politički sumornom kraju osamdesetih i prvoj polovini devedesetih godina XIX stoleća, "manje reagiraju kad se zadire u njihove praktične interese, nego kad im se zgodi u njihove osjećajne komplekse", dodajući da "režim khuenovštine, kao u nekom luđačkom sadizmu [podv. T. B.], najradije odabire baš to područje osjećajnosti za odmjeravanje svoje snage i autoriteta" (Horvat 1989/1: 230–231). Socioistorijski gledano, pak, reč je o medijalnoj, kritičnoj fazi koju neki teoretičari imenuju kao "prelaz sa tzv. prirodne države [natural state] na poredak otvorenog pristupa [open access order]", odnosno kao "uspon modernosti", pri čemu je napuštanje prethodnog, "ograničenog", i doseganje "otvorenog pristupa" praćeno činjenicom da je "identitet, koji je u prirodnim državama inherentno personalan sada određen skupom impersonalnih obeležja", svedenih na bezličnu kategoriju "građanina" (North, Wallis, Weingast 2009: 2). Kontradikcija između načelno proklamovane, egalitarne otvorenosti društva i njegove neposredno praktikovane nivelisanosti, odnosno represivne kontrolisanosti, najočitije se ogleda u zapažanju o tome da "društva moderno otvorenog pristupa nasilje ograničavaju putem institucija" (*ibid.*: 16), i to tako što "stvaraju moćne, konsolidovane vojne i političke organizacije, podložne političkom sistemu", što znači da zapravo samo taj hegemoni sistem "ima monopol na legitimnu upotrebu nasilja" (*ibid.*: 21–22).

157

Neće stoga, verujemo, biti netačno ako se kaže da Arsenova vizija sopstvenog, infantilno "birokratizovanog" društva, potencirana multietničkim i multinacionalnim, ali nedemokratski uspostavljenim ustrojstvom carevine, u mnogo čemu odgovara upravo opisanom intervalu "uspona modernosti" i njegovoj represivnoj logici, pretočenoj u mrežu violentno profilisanih institucija i njihovih eksponenata koji imaju "monopol na legitimnu upotrebu nasilja". *Traumatizovanost*, koju podrazumeva takvo socijalno ustrojstvo, Arsen, međutim, razume kao obeležje svih, a ne tek oficijelno inferiornih pojedinaca, zato što po njegovom shvatanju postoji karakteristično moderan fenomen u vidu sveprisutnog uživanja u izazivanju i zadavanju bola, u jednom cirkularno mučiteljskom, u osnovi sadističkom i/ili sado-mazohističkom ispoljavanju, u kojem – kao što se može razaznati iz školskog primera gde "svi i kažnjeni i učitelj i pomagači ostaju crveni, bez daha, zasramljeni..." – i oni koji "daju šibe", jednako kao oni koji ih primaju, na koncu bivaju uhvaćeni u istu, (samo)mučiteljsku pasiju.

"Sadizam je [...] jedan logični apsurd: zadaješ bol i uživaš", veli Toplak, obrazlažući – s implicitno humanističkog, tlačenju i povređivanju drugih nesklonog stanovišta – svoju inkluzivnu, sveobuhvatnu "teoriju sadizma", koja podrazumeva da "[v]aga naše osobnosti jednaka je vagi čovječanstva,

samo su utezi proporcionalno teži", a u tom progresivnom povećavanju uloga ispostavlja se neumitno da "naša je epoha sadička: revolucionari terorišu od samilosti; proletarac živi u jednoj realnosti mišicama, u drugoj mislima koju uvjetuje onaj stroj koji ga danas izrabljuje i koji on proklinje" (158). *Sadi(sti)čka epoha* – to je pamtljiva formula u koju staje Arsenovo beskompromisno poimanje. Valja primetiti da je ovde po svoj prilici na delu aluzija na aktuelne evropske političkoistorijske prilike s početka XX veka u vidu nasiljem obeležene kontroverze između progresivnih obećanja i regresivnih ispoljavanja, pokušaja podizanja revolucija i njihovog gušenja, povesne pojave novih, ranije prezrenih staleža i nepopustljive odbrane starih poredaka, odnosno konstelacija (Nemačka, Rusija, Austro-Ugarska, Balkan itd).

Kamovljevi pobunjeni čovek iz *belle époque* što rečima i gestovima upućuje rukavicu izazova oveštalin, oportunističkim shvatanjima deklarirše se stoga kao "*Intelektualni Sadi*" u kojem, u duhu proklamovane logike apsurdna, zapravo "bijahu dva bića [...] i dvije realnosti: jedna ljubav čovječanstva, druga mržnja ljudi: samilost za čovjeka i teror za društvo" (137). Počivajući na sloganu "Ako si ubojica, budi krvnik – ako si sadi, budi buntovnik!" (143), ovaj modernistički protivrečan svetonazor spaja u sebi humanizam i mizantropiju, empatiju prema čoveku kao pojedinačnom postojanju i antipatiju prema čoveku kao društvenom biću. Paradigmatski gledano, Arsenova "teorija sadizma" u stvari je moralno *reaktivni imitatio* svoje vrste koji pretpostavlja da "što je jače rasla dobrota, to je ko izazvana njenim rastom rasla s druge strane zloba", što u njegovom razumevanju znači

da smo mi svi perverzni zločinci u sebi. To se kod mene manifestiralo u snu. U zbilji, realnosti, to se manifestirati nije moglo, jer je *realnost čitavi moj odgoj, društvenost i položaj u društvu* [podv. T. B.]. Realnost me odgoji za realnost. A što se više gubljah u snove, nerealnost i samoću, ono dvoje ispružase svoje rogove. Uđi u svijet, mišljah, i rogovi će se povući unatraske. Ali eto! Ušav u ljude postah dobar i samilostan, a ovo dvoje izazove mržnju. [...] Jer ova realnost *nisam ja!* Ovo je svijest, ali ne moja. (93)

Postoji, prema tome, u Toplakovom (samo)razumevanju neravnoteža koju nije moguće prevideti, budući da na "vagi čovječanstva" postoji tek jedna, interpersonalna sfera u kojoj je "realnost čitavi moj odgoj, društvenost i položaj u društvu", a na "vagi naše osobnosti" neizbežnom se čini spoznaja o tome da "ova realnost nisam ja", jer "Ja" ponajviše ide u "snove, nerealnost i samoću", pa je ono zapravo uvek podvojeno, budući da u sebi razaznaje "dvije realnosti: jedna ljubav čovječanstva, druga mržnja ljudi". Arsenova neprilagodljiva, eskapistički nastrojena subjektivnost otuda može

legitimno da bude shvaćena kao retorski transparentan izraz nepristajanja uz položaj impersonalno nivelisanog "građanina" u društvu određenom "usponom modernosti", (tek) načelno "otvorenog pristupa" za sve koji ga sačinjavaju. Ta personalnost deklarisanog "intelektualnog sadika" obeležena je patološki (de)formativnom, problematičnom individualnošću koja odbija da se povinuje hipokritski predstavljenom društvenom odgoju kao vladajućem i ujedno satirućem načelu realnosti.

Baš kao u sofistikovano psihoanalitičkom ključu, koji lakanovski dvosmisleno skreće pažnju na to da "realno podržava fantazam, fantazam štiti realno" (Lacan 1986: 47), i Kamovljevi idiosinkratični junak upravo svojim intelektualno-sadističkim fantazijama svedoči o verovatno presudnoj kontroverzi modernoga doba, koje na svim nivoima i u svim sferama deklarativno afirmiše *subjektivnost*, istodobno onemogućavajući, putem institucionalne represije i oficijelno sankcionisanog nasilja, oblikovanje autentične, slobodne *individualnosti*.

Biti *subjekt* – to je, naravno, oportuno u pojedinačnom i skupnom ispoljavanju koje sobom nosi autoafirmativni doživljaj digniteta, uprkos tome što je reč samo o "praznom" označitelju koji može da prigrlji svako/svi ("Ja sam / mi smo subjekt(i)"). Biti subjekt jednako, međutim, znači biti delatan i biti odgovoran za delanje i činjenje, a u toj pretećoj dvosmislenosti i manipulativnoj dvogubosti leži možda i ključni razlog koji nosioce modernih mehanizama moći vodi u prihvatanju i ohrabrivanju subjektivnosti kao socijalno poželjnog ispoljavanja. Subjekt odgovoran za nešto nekome lako postaje inkriminisan vinovnik ili pak krivac, a to znači i kažnjiv za nešto od strane nekoga, jer nije odveć teško podstaći fantazmatsku projekciju povodom njegovih akata/namera. To je permanentni začarani krug represije modernog doba.

Biti *individua* – to je, međutim, i te kako subverzivno zbog singularnosti koju podrazumeva ovaj suprasubjektivni označitelj, pertinentan tek onda kad je reč o ispoljavanju što podrazumeva nereprezentativnost i nesaobrazivost pojedinačno ili skupno "praznoj" subjektivnosti. Biti individua, to u određenom smislu ima zapravo obratno značenje od onoga "biti subjekt". Škole, vlade, države, kulture, civilizacije zdušno odgajaju pravno, politički, kulturno, nacionalno reprezentativne *subjekte* kao delatne i podatne/podložne instance svojih vazda ambicioznih i neretko autoritarnih identitetskih mehanizama. Ali nema te socijalno instalirane i verifikovane institucije koja zaista odgaja *individue*, jer bi to značilo da oblikuje potencijalno subverzivne/opasne subjekte koji će je pre ili kasnije dovesti u pitanje, budući da se po logici svojeg postojanja ne mogu povinovati njenoj uniformnosti.

Ovde je umesno prisetiti se Altiserove (Althusser) teze po kojoj se svaka ideologija individuama obraća kao subjektima ("L'idéologie interpelle les individus en sujets"), što je legitimno moguće tumačiti u smislu shvatanja da je kategorija subjekta, a ne individualnosti, konstitutivna za svako ideološki određeno gledanje na svet (usp. Zima 2010: 17–18). Otuda se postajanje individuom pojavljuje kao zapravo obratan proces prerastanja, prevladavanja ideološki instrumentalizovane subjektivnosti. "Ja sam morao životno proživjeti i proći kroz sve one faze, kroz koje prolazi svaki čovjek", veli Arsen, "da postanem najposlije svoj, potpun i osebujan..." (220). Individua, odgovorna samo za sebe, svesna sebe i onoga što je okružuje, lako, međutim, postaje (op)tužilac protiv (nad)moćnih drugih, pa i protiv samog društva, a to je više nego zazorno, budući da ona često ostvaruje iznenađujuće sugestivno dejstvo na fantazmatsku identifikaciju novih, još uvek netransparentnih individua sred inače bezličnog mnoštva tzv. subjekata. Neprevladiva tenzija ili čak kolizija između *subjektivnosti* i *individualnosti* počiva, dakle, u samom srcu moderniteta, ona je *conditio sine qua non* njegove jedva prikrivene kontradiktornosti.

160

Uzvikujući demonstrativno "Ova realnost *nisam ja!*" Arsen Toplak brani pravo na vlastitu individualnost po cenu odricanja od prava na subjektivnost, onu subjektivnost koja nastaje delovanjem neminovno represivnih činilaca stvarnosti kao interpersonalnog, socijalno proizvedenog i staleški upodobljenog poretka ("Oh! svi su isti u raspoloženju, duhu i mizernosti. Ovako ti je svako društvo koje se danas 'zabavlja' prazne glave, a sutra 'spominje' prazna džepa." – 30). Ako individualno samospoznato *Ja* ne može biti "realnost", ako društveno vaspitanje i celokupno socijalno ustrojstvo protivreče sučeljavanju pojedinačne svesti i satirućeg načela "objektivne", odnosno interpersonalne realnosti, onda – poručuje Toplak – utoliko gore po takvu realnost, koju treba odbaciti kao nepoželjnu i pogubnu, zapravo pogubniju od same bolesti: "Bolest ga povuče u se, jer ona ga odijeli od svijeta. [...] budući otac ostane vječni momak, ne plaćajući poreza speciesu; bespravan, ali i bezobziran, van zakona – slobodan" (64). Moguće političke implikacije Arsenovog socijalnog revolta i njegove životno oblikujuće avanture, naznačene uvodnim napomenama o imanentnim generičkim svojstvima bildungsromana (Redfield), ovde su, čini se, sasvim izvesne.

Prosvetiteljsko-humanistički ideal (samo)oblikovanja kao traženja kompromisa s društvom preobražava se ovde u beskompromisno razračunavanje s društvom i njegovom takozvanom stvarnošću, s tim što sada, za razliku od prethodnih epoha, individualno osvojena "[s]loboda nije uopće rad, akcija,

fakat. Sloboda je besposlica, misao, nemoć" (307). Paradoksalno ali zapravo zakonomerno, pod dejstvom traumatskog iskustva pojedinca modernistički bildungs-obrazac ranog XX stolecā postaje *eskapistički interiorizovan*, mimi-krijski sakriven iza obrazine demonstrativno prigrljene bolesti i prkosnog perverzitetā koji je prati. Ali videćemo da to ne znači da je sasvim i iščezao s horizonta individualnog poimanja sveta i života.

"Bacil je u njemu, razorni bacil [...] On već nije pristupačan društvu", veli narator povodom Arsenovog gledanja na sopstvenu bolest, plućni katar koji se pominje već na samom početku romana, dodajući odmah potom da ga to saznanje nije deprimiralo, naprotiv, "[o]n je osjetio svu snagu svoje nutrine, što ga je stala skupljati oko sebe. Jer tu bijaše poprište njegove borbe, njegovih zamišljaja, uspjeha i poraza. Ovo je bolest, što osamljuje čovjeka, odstranjuje iz društva i posvećuje sebi samome" (12). Za razliku od negostoljubive društvene realnosti, s kojom se nije moguće identifikovati, jer je bez ostatka sadi(sti)čka, ona druga, personalna (ne)realnost, ma koliko bila problematična jer donosi bežanje "u snove, nerealnost i samoću", a uz to podrazumeva i prihvatanje bolesti kao inicijacijske formule individualnosti, čoveka barem "posvećuje sebi samome" i "skuplja" ga "oko sebe".

161

Posledice ovog nekonvencionalnog opredeljenja pojavljuju se, najpre, u vidu Arsenove lične teorije sadizma koja predstavlja pomenuti *reaktivni imitatio* svoje vrste, a zatim i u obliku posledične pripravljenosti za prevas-hodno intelektualno, duhovno egzistiranje na račun fizičkoga. "Njegove mišice bijahu bez otpora, uvele i mlake. [...] On se sav lomio i padao", veli pripovedač, no zato "sve je lakše shvaćao i brže rasuđivao. Toliko bogatstvo misli i riječi prije ne imadaše. Ali što je glavno, sad je mogao tek pravom nasladom misliti. 'Čudnovato. Što slabiji, to jači. A vele: zdrav duh u zdravom tijelu.' I sjetivši se da su svi njegovi zdravi znanci dosta glupi, i pomislivši na svoj prijašnji život, stade se u sebi podrugivati" (21). Pose-ban kvalitet Kamovljevog ostvarenja leži pri tome u činjenici da ova vrsta beskompromisne i rizične individuacije ne podrazumeva tek ozbiljnost, visokoparnost i patos, nego bar jednim delom ironiju i humor ("Ne znam kad mi se je počela crveniti – žlijezda naime na vratu. Četiri se je već mjeseca upinjala, rasla i krupnila, te sam morao uzeti broj 42 ovratnika. [...] Kako to ja uvijek debljam sproporcionalno", veli Toplak, "Smiješno! Suzujem ramena i raširujem ovratnik... I samo je žalosno, što moram konstatovati da mi trbuh raste – na vratu", 169–170). A ironija i humor neminovno upućuju na diskrepanciju između individue i društva kao presudno svojstvo paradoksalnog oblikovanja koje je ovde na delu.

USPON INDIVIDUE, SUNOVRAT CIVILIZACIJE

Beletristička osobenost *Isušene kaljuže* ogleda se možda ponajviše u činjenici da je celokupno ustrojstvo romana zapravo velika, parabolična “slika” ovog protiv(rečnog) obrazovanja koje je u isti mah individualno i nadindividualno, budući da se tiče svakoga ko se opire represivnoj inerciji modernog društva. Slučaj je to takoreći bez pandana u modernoj povesti bildungs-naracije. Simetrično pregledna, trodelna kompozicija, oslonjena na protežnu topološku metaforiku (“Na dnu”, “U šir”, “U vis”), sugerije, naime, sâm put junakovog životnog oblikovanja kao “vertikalno” naznačeno kretanje odozdo naviše, od čula, nagona i instinkata prema sferi natčulnog, intelektualnog i duhovnog, odnosno: artistički emancipovanog i opšteg. Budući da je taj junak u mnogo čemu slika i prilika modernog, samosvesnog i/ili pobunjenog intelektualca u nastajanju, ova kompoziciona shema u isti mah, međutim, kazuje ponešto i o hodu same civilizacije kojoj on pripada, a koja je – čini se – uprkos njegovim sopstvenim “imitativnim” afinitetima i kolektivno proklamovanim smeranjima, krenula obratnim, silaznim smerom, od afirmacije duhovno-natčulnog i intelektualno-emancipovanog prema nezatomljivom ispoljavanju instinktivno-nagonskog i materijalno-pragmatičnog načela, odnosno svega onoga što ide uz njega.

162

Utoliko začudnija što je povezana s pripovedanjem o bolesti, rastakanju i revoltu glavnog junaka koji je “prvi markantni predstavnik anarhijske kulture u hrvatskoj književnosti moderne” (Žmegač 2001: 59), “tektonski” sklopljena i u isti mah simbolički sofistikovana strukturalna shema Kamovljevog zaveštajnog ostvarenja ima pri tome više ili manje uočljivu intertekstualnu, odnosno interkulturnu rezonantnost. Prva od njih je tradicijski raspoznatljiva:

Izgubljeni raj. [...]

Jest! Bijaše to čitavi jedan izgubljeni raj, zauvijek. Nebesa, visina i površje. Ko “život”. Ali osvojeni, kupljeni, zarađeni pakao. Dubina i središte... Psiha!... Plamen buktaše. Cerekahu se kosti. Derahu se puti. Bunila se tjelesa. [...]

Pakao ga očaravaše, tj. on očaravaše pakao: očaravahu se uzajamno. I sav onaj plamen, crljen kao da ga riga čitavo čovječanstvo, zanašalo na vulkan kranjski, gdje lava bijaše misao. (130–131 *passim*)

Interferentno plasirana, ova literarno-kulturna reminiscencija data je gotovo uzgredno i dozvoljava, reklo bi se, tek aluzivno povezivanje s biblijskom, odnosno – beletristički gledano – miltonovskom (usp. Machiedo 1997: 136), ali još pre, čini se, danteovskom provenijencijom,⁴ u onom smislu u

⁴ “Kamov, dakako, *Božanstvenu komediju* čita u izvorniku”, konstatuje Mladen Machiedo (Machiedo 1997: 136).

kojem važi zapažanje da "[o]sa 'gore-dole' organizuje ukupnu arhitektoniku teksta: svi delovi i pesme *Komedije* obeleženi su u skladu sa rasporedom na toj osnovnoj osi koordinati, pa je Danteovo kretanje u tekstu uvek spuštanje ili penjanje. Ta shvatanja imaju simboličan karakter, iza realnog spuštanja ili penjanja naslućuje se duhovno uspenje ili pad" (Lotman 1989: 136).⁵ Kod pisca *Kaljuže* tradicija, međutim, po pravilu otkriva svoje invertovano lice, pa u navedenom odlomku svoja mesta zamenjuju "izgubljeni raj" i "zarađeni pakao", "nebesa, visina i površje", odnosno "dubina i središte", što neminovno dovodi do svojevrsne semantičke pometnje u simboličkom rezonovanju tekstualne (arhi)tektonike, uz neprestano prisustvo ironijski osenčenog znanja o tome da danteovski univerzum zapravo već sam po sebi predstavlja inverzivnu topologiju "onog sveta", a to znači: "zagrobno" zamišljen, delom projektovan a delom arbitrarno korigovan poredak "ovog", predgrobno stvarnog i delatno praktičnoga sveta.⁶

Interpretativno minucioznije posezanje za tom mogućnošću moralo bi stoga da bude u potpunosti vođeno Kamovljevom izrazitom polemičnošću i subverzivnošću u odnosu prema tradiciji (Machiedo tim povodom piše o "nutarnjoj gibljivosti međa"), osobito prema onoj koja je prožeta religiozno-teološkim i biblijskim nasleđem, a to se u ovom konkretnom slučaju suštinski tiče "prostorno-vremenskih okvira hrišćanskog imaginarnog", koje podrazumeva i "geografiju onog sveta, dakle kosmosa [...] vreme zagrobnog života, dakle kopču zemaljskog, istorijskog i eshatološkog vremena", budući da u takvim konstelacijama "[z]agrobní svet je jedan od onih širokih vidika

⁵ "I kao ona tri prastara, legendarna kruga života, neizbežno postoje i u toj naturalistički dijaboličnoj, toj ironikerski intelektualnoj prozi *Isušene kaljuže*: pakao – koji je čovjek sâm sebi, čistilište – to su iluzije svih polazaka u širinu, svakog bijega prema nečemu drugome; i – nedosegnuti raj", esejistički zaključuje Bruno Popović (Popović 1970: 89). Gordana Slabinac instruktivno zapaža da se iz trijadne kompozicije romana "ponajprije dade iščitati parodičan odnos spram danteskih etapa pročišćenja i spasa ljudske duše" (Slabinac 1988: 97), dok Darko Gašparović pak zaključuje da "[a]socijacija na Dantea i njegove krugove pakla, čistilišta i raja čini se presmjelom, ali u striktno strukturalnom smislu nije bez temelja" (Gašparović 1988: 188). Navodeći moguće intertekstualne aluzije i asocijacije, Morana Čale kod Kamova zapaža "prefiguraciju Danteova zagrobnog putovanja" u smislu "razaranja" teološke analogije (Čale 2016: 92–93).

⁶ "Dante je, dakle, zemaljsku istoričnost preneo u svoj drugi svet", autoritativno konstatuje Erih Auerbah u čuvenoj studiji *Mimesis* o prikazivanju stvarnosti u zapadnoevropskoj književnosti, dodajući da "[u] *Komediji* ima više zemaljskih pojava čiji je odnos prema božanskom planu spasenja i teoretski precizno dat", a pri tome svaki "[d]ogađaj koji treba figuralno tumačiti zadržava svoj bukvalan, istorijski smisao, nikada ne postaje samo znak, ostaje događaj" (Auerbah 1978: 189–191 passim).

religija i društava" (Le Gof 1992: 7). Zato u kontekstu ovakvog razumevanja i lična spoznaja junaka *Kaljuže* baca naročito svetlo na uobičajene misaone opozicije život – smrt, telesno – duhovno, iskustveno – metafizičko, ovostrano – onostrano. "Život je cijeli bio panika. Kad sam došao k sebi, vidio sam na ogledalu svoju dušu. Bijelu. Takova su krila anđela...", kazuje, primerice, u završnici romana od pustolovnog traganja za sobom samim pomalo umorni Toplak, kao da u isti mah aludira na konvencionalnu hrišćansko-eshatološku tematiku, da bi u produžetku sve relativizovao iskazom koji ironijski senči izvorno elevacijsku, natčulnu topiku: "Visine me privlače. Moj je organizam, moja duša, moj mozak, moj život – strven u prah i pilotinu..." (314).

Ona druga, modernistički aktuelna rezonantnost tročlane strukturalne sheme romana znatno je uočljivija, budući da počiva na sveobuhvatnoj *frojdističko-psihoanalitičkoj* topologiji, najavljenom Arsenovom tvrdnjom o tome da "modernizam ide promatrati i sisteme i ideje kao djelo čovjekovo: Psihologija" (112), a sažetaj u njegovom dvosmislenom uzviku: "Ah, kaki je kaos naša psiha! Kaka je to kaljuža" (125), koji samom naslovu romana daje simbolično značenje, podržano komplementarnim uverenjem da "[č]itavo ljudstvo nosi jednu psihu u sebi" (85). S obzirom na ovako uspostavljenu korespondenciju između mikro i makro-plana, pojedinačne i opšteljudske psihe, te nove-stare *animae mundi*, neće biti pogrešno ako zaključimo da, uprkos nepomirljivom revoltu i ekscesu, Toplakova bildungs-pustolovina upućuje na to da je on sâm u neku ruku zaista naročiti ranomodernistički *everyman* ("živim u modernom vijeku i [...] nisam svijet za sebe"), samosvesna individua koja prezire i grozi se najvećeg broja pripadnika svoje, ljudske vrste kao nedostojnih čovekovog imena, ali koja istovremeno, na radikalno invertovan način, zapravo brani i zastupa ono što bi po njenom razumevanju trebalo da čini sadržaj opšte ljudskosti.

U implicitnom pretapanju danteovske i frojdističke simbolike⁷ ta nesvakidašnja (samo)obrazovna pustolovina ukazuje se zapravo kao paradigmatično oblikovano istraživanje "dubina", "širina" i "visina" čovekove duševnosti,

⁷ Kad govorimo o danteovskoj i/ili frojdovskoj "simbolici", "rezonanciji" i "provenijenciji" to znači da nije reč o neposrednim, genetsko-kontaktanim uticajima, nego o tipološkim sličnostima. U tom kontekstu ne raspravljamo, dakle, "o raznim oblicima književne recepcije" Danteovog ili Frojdovog dela, u smislu doslovnog citatnog prisustva, parafraziranja, travestiranja itd, već o "književnim analogijama", a one podrazumevaju "mnogo slobodniju vezu, koja nije uslovljena genetski direktnim odnosom" (Буришин 1997: 65), nego po pravilu "udaljenim posredovanim kontaktom" (*ibid.*: 70), obeleženim stilskim, poetičkim, tematskim, idejnim i drugim fenomenima, pojavama i tendencijama, karakterističnim za momenat, interval, period, epohu, pa čak temporalno i šire shvaćene interliterarne/interkulturene relacije.

u smislu ličnog otkrivanja i iskustveno-intelektualnog osvajanja najvećeg, "horizontalno" i "vertikalno" protežnog egzistencijalnog "prostora", onoga koji svojim bitnim značenjima obuhvata moderni život u potpunosti i svim bitnim ispoljavanjima. "Rekoh: osjećaji puni, jaki, strastveni – to je dno. Strast viđenja i upoznavanja – to je širina; osjetljivost tanašna, svestrana i slabašna – to je visina. Dno je poezija, širina je znanost, visina je artizam", obznanjuje Arsen u završnici svoje (is)povesti, dajući čitaocu i/ili tumaču ujedno mogući ključ za razumevanje kompozicije i semantičkih implikacija ustrojstva romana: "Poezija je instinktivna, bezobzirna i strastvena; artizam je obzir i odgoj; on je kulturni i hladan. Poezija je duboka i elementarna; artizam je lagan i hladan" (317).

Parabolična bildungs-pustolovina Kamovljevog hotimično "nelijepog" junaka odigrava se, prema tome, između "infernalne" i "paradizovske" sfere instinkata i obzira, između strasti i odgoja, prirode i kulture, *poezije* i *artizma*, sa *znanošću*, tj. znanjem i kognicijom kao "purgatorijumskom" zonom iskušavanja i prelaza. Ovoj metafizički raspoznatljivoj topologiji na svoj način, reklo bi se, mogla bi da odgovara psihoanalitički simbolična, "trospratna" konstelacija za koju "Nad-ja, Ja i Ono tri su carstva, oblasti, provincije, na koje razlažemo duševni aparat ličnosti" (Frojd 1979: 162–163), pri čemu "gonjen od Ida, pritešnjen od Super-ega, odgurnut od realnosti, Ego se bori [...] da uspostavi harmoniju među silama i uticajima koji djeluju u njemu i oko njega" (Frojd 1979: 169), žudeći da naposljetku dosegne emancipatorski cilj, sažet u slogan: "Gde je bio Id, neka bude Ja" (Frojd 1979: 171).⁸

Već i ovako, ovlašno izvedena paralela upućuje, međutim, na nesaglasje između implicitno danteovske i frojdističke rezonancije celokupnog tekstualnog ustrojstva Kamovljevog romana. "S obzirom na stalno ukrižavanje planova u *Isušenoj kaljuži*" (Machiedo 1997: 137), u prvom članu pomenutog tročlanog niza ona je tek modernistički dvosmislena, a to znači semantički titrajuća, budući da je "idski" osenčeni, "infernalni" prostor "dna" poistovećen s "osjećajima punim, jakim, strastvenim", ali i s *poezijom* kao univezalnim

⁸ Kao što je već kazano, ovde je reč o tipološkim, a ne genetsko-kontaktanim analogijama. Ne spekulirajući o izravnom uticaju psihoanalitičke teorije i Frojdove misli – iako je on moguć, s obzirom na činjenicu da je "otac" psihoanalize početkom XX veka već uveliko uobličavao svoje učenje – frojdistički i/ili psihoanalitički upliv prepoznajemo u onom smislu u kojem je u kritičkoj literaturi već primećeno da Toplakova shema u celini "priziva temelje Freudove antipsihijatrijske revolucije, psihoanalitičku reviziju neuroza i psihoza" (Matijašević 2008: 240), pa zato predstavlja svojevrsnu "sintezu psihoanalitičkih poimanja psihičkog [...] što svakako jest najbliže frojdoovskoj shemi koja je upravo nastala kao revolucionarna teorija u odnosu na klasičnu psihijatriju" (*ibid.*: 241).

kreativnim modusom, što dozvoljava i povratno razumevanje, u smislu moguće aksiološke korekcije i pomeranja od striktno "silaznog" shvatanja prema kompleksnije orkestriranom razumevanju vitalističko-kreativnih mogućnosti zamračene i zatajene, "donje" zone ljudske duševnosti. U samom narativno-delatnom ispoljavanju ovu sferu označavaju stoga ambivalentni fenomeni i pojmovi – "[b]lud, prljavština, progoni i patnja: jednake forme stida i zanosa" (74), zato što je Arsen ne samo „zagledao nesklad – on bijaše nesklad. Jer već ležao razmrskan – na dnu" (86). Jednako revoltiran spram "zakona filistra" i "zakona od poroda", Toplak sasvim remboovski veruje da "valja biti – perverznan!" (125), da "do nepoznatog treba dopreti rastrojavanjem *svih čula*", jer za modernog čoveka "JA, to je neko drugi", i zato "on istražuje svoju dušu, on je nadzire, iskušava je, izučava je" (Rembo 1991: 221–223 *passim*).

Samoiskušavanje duševnoga "dna" Kamovljević pobunjeni mladić, logično, izvodi prevashodno u najužem, porodičnom krugu, fantazmatskim pospešivanjem sopstvenog perverziteteta. Reč je zapravo o imaginativno-misaonom isprobavanju nekonvencionalnih afiniteta (ubilački poriv prema sestričnom suprugu, incestuozni snovi o seksualnoj želji za sestrom) i animoziteteta prema konvencionalnim vrednostima ("Koliko sam puta poželio da sam nezakonito dijete, da ne nosim zakon od poroda na sebi! – 31). Toplak se gnuša i poslovične, ali anahrone čistote majčinstva ("Majka! [...] Kako si velika u svojoj gluposti [...] Stidim te se, nevinosti!", 35–36 *passim*; "O majko, zašto nemaš grijeha na sebi? Zašto nemaš vanbračnoga cjelova na svojem licu? Zašto si tako sveta, tako čista, tako nevina...?", 267). Na delu je, naravno, tek deklarativno odbacivanje i poricanje, što znači da ovde "sukob između pojedinca i društva mi ne pratimo izvana nego kroz svijest i reakcije samoga junaka" (Gjurgjan 1984: 42). "Tako eto ne postah delikvent prakse, nego ostah onaj teorije", trezveno primećuje Arsen, "kultura i instinkt sraziše se u meni u mozgu i na papiru, a mozak je i papir takvo zemljište i podneblje u kojem ne može da izraste instinkt onako kao kultura..." (268–269).

Možda baš zahvaljujući ovoj prevlasti "papirnatog" revolta i kulturnog znanja, njegov "infernalni" psihički eksperiment, ma koliko bio provokativan i šokantan, u krajnjem ishodu ipak, čini se, reafirmiše humanistički ideal čovekove izvorne čednosti, zapretane i zagubljene pod neotkloonjivim uplivom sadi(sti)čke moderne epohe. "Da, spustih se na dno, gdje bijaše grijeh i gdje misli bijahu zlodjelo" (94), zaključuje ovaj ranomodernistički "delikvent teorije", katarzično dodajući: "[T]amo sam na dnu otkrio ovo: Nema krivnje na ljudima, svi su nevini. [...] Ona dubina bijaše razumijevanje čovjeka i oprostjenje svima" (91). Nisu, dakle, ljudi krivi konstitutivno,

kao takvi, "krivica" je drugde, u interaktivnom iskustvu i praksi postajanja čovekom u svemučiteljski ustrojenu društvu ("Samilost za čovjeka i teror za društvo") – poručuje Kamovljevi povratnik iz lično izmerene i pretražene "kaljuže" unutarnjosti. "Čitavo ljudstvo nosi jednu psihu u sebi i dok evolucioniramo sisteme društvene, ona se ne evolucioniira nimalo" (85), konstatuje Toplak, jer "dubina psihe [...] je ravna od vijeka u vjekove" (86).

Sagleđavši povratno osvetljeni "kaos" te nepromenljivo ravne *dubine* ili *dna*, Arsen zapravo u modernom ruhu evocira univerzalni koncept *imaginativne infernalizacije* drevnog psihičkog sadržaja, "zbog toga što zamisao pakla vuče svoje korijene iz mržnje i sadizma i stoga upućuje na vrlo stare načine organizacije nesvjesnog" (Hulin 1989: 291), što valja razumeti u značenju projekcije povjesno osvedočenih animoziteta na područje kolektivno nesvesnoga, u onom smislu koji je u moderno doba teorijski uticajno definisao Karl Gustav Jung (usp. Matijašević 2008: 240–242). Korespondencija s junakovom lično profilisanom teorijom sadizma pri tome je više nego transparentna. Nisu pakao samo drugi, kako – ne bez ironije, čini se – misli Sartr, pakao – to smo u izvesnom smislu i mi sami kao nesvesni/neprepoznati Drugi i drugi kao projektovani mi, budući da svi odreda "vrtimo se oko svoje duše ko zemlja oko svoje osi" (305), pa je psihička "infernalnost" zapravo zajedničko (samo)mučiteljsko poprište, nevidljivi ali stvarni i uz to nepopravljivo "donji" prostor interpersonalnog, u samome sebi rastrzanog i neharmoničnog skupnog postojanja. "Ja sam ušao u sebe i dođoh do čovječanstva: u užarenom središtu zemlje gledamo svemir..." (158), tim paradoksom parabolično ukrštenih perspektiva Toplak sažima svoje cirkularno shvatanje unutarnjega-kao-spoljnjega i spoljnjega-kao-unutarnjega.

Interferentno pojavljivanje danteovsko-frojdističke topologije još očevidnije rezonuje u slučaju druge dve sfere, koje su predstavljene kao "šir[ina]" i "vis[ina]". "Ići u dubinu, znači ići u širinu; u širinu znači ići u dubinu; ja ću dakle otići u tuđinu da prostudiram svoj narod" (160), kazuje Arsen na početku drugog dela romana, obrazlažući ono što će docnije imenovati kao "strast viđenja i upoznavanja" (317), a što već za boravka u Rimu biva označeno kao ono raspoznatljivo paradoksalno ukrštanje sfera.

Upravo zahvaljujući tome moguće je razumeti i svojevršno ukrštanje narativnih tehnika koje se odigrava u prvom odeljku drugog dela romana, "U šir", a manifestuje se kao prelazak s trećeg na prvo gramatičko lice jednine. "Ležao sam poledice. Ljeti. U vječnom gradu. [...] Bijaše mi teško. Jedamput sam bio spustio kamen, ne kamen, goru, gorje, čitavi planet sa grudiju; danas mi je nešto takova bilo naleglo na prsi" (157), zapisuje Arsen lično na početku drugog dela, u obratnom značenju evocirajući zapravo

motiv koji je već naznačen na završetku prvog odeljka prvog dela romana, "Na dnu", gde je dat u "bezlično" intoniranom iskazu autorskog naratora ("I ko da je spustio kamen, ne kamen, goru, cijelo gorje sa ramena...", 95). Retorski personalizovano kazivanje sa sobom, naravno, nosi modernistički i te kako aktuelnu spoznaju o problemima poetičke artikulacije psihološki i mentalno verodostojnog pripovedanja: "[N]isam stenograf; dapače ni jezikom ne bih dospio uhvatiti desetinu onoga što mi prelijetava mozgom" (202), konstatuje Toplak, ističući ipak potrebu "da ovi reci ostave u čitatelja onu neudovoljenost, skeptičnost i istrzanost koja ih je i pisala, da se naime piše onako, kako se je živjelo" (223).

Ovo prihvatanje subjektivnog modusa i tona pripovedanja može legitimno da se interpretira u već uspostavljenom frejdističkom ključu, kao retorski eksplicitan vid "uzdizanja" s idski pojmljenog, anonimistički nediferenciranog "dna" – tog atavistički-instinktivnog polazišta Toplakove parabolično intonirane bildungs-avanture – prema egološki osvešćenju "širini", s podrazumevanom dvojnošću prigrljene Ja-instance, u smislu individualno i kolektivno subjektivnog preispitivanja ("*ja* ću dakle otići u tuđinu da prostudiram *svoj narod*"). S druge strane, relativizujuća dvosmislenost gramatičkog obrta kojim se u *Kaljuži* junak-narator "uznosi" iznad atavističko-idske bezličnosti, ali istodobno i priklanja artističko-univerzalnoj personalnosti koja u krajnjoj liniji graniči s nadpersonalnošću i nadsbjektivnošću ("Jer Ja – nisam Ja"), nagoveštena je već samom opaskom da "Ići u dubinu, znači ići u širinu; u širinu ići znači u dubinu".⁹ Hermeneutički gledano, to znači da je Arsenov boravak u inostranstvu moguće tumačiti kao ponovnu, samo obratno uspostavljenju tematizaciju identitetski simbolične problematike "dna" putem njenog kontrastivnog sagledavanja u svetlu onoga što je drugačije i neslično, kulturnoistorijski i civilizacijski oponirano.¹⁰

"Bolest je stala postajati nešto intimna, unutarnja, nešto sasma osobna u porodici, nešto posve porodici u domovini i nešto sasma narodna u tuđini" (173), veli stoga Toplak, prisećajući se nelagode introvertovanosti koja je po odlasku iz zavičaja u inostranstvo zamenila entuzijazam zbog spoznajno

⁹ U tom smislu sasvim je umerena opaska Tomislava Brleka, koji, polazeći od relativne flegmatičnosti kritike prema problemu alternacije prvog i trećeg gramatičkog lica pripovedanja i prelazeći potom na pitanje Kamovljevog romansijerskog prosedeu u celini, zaključuje da se "*Isušena kaljuža* pokazuje iznimno pomno strukturiranim tekstom, a nikako ne 'primjer nediscipliniranog pisanja', kako se taj tekst uglavnom čitao" (Brlek 2004: 162).

¹⁰ Moguće je, doduše, u "kaleidoskopskom" obrtanju perspektiva, koje Kamovljevi roman svojim narativnim ustrojstvom i te kako pospešuje, kazati i da "odlazak u tuđinu Arsenu predstavlja pouku kako razabrati tuđinu u samom sebi" (Mijatović 2011: 60).

efektivnog dejstva njegovog ličnog oboljenja. Drugu, ekstrovertovano-racionalnu stranu ovog sindroma predstavlja zamisao da bi sopstveno telo možda mogao da zavešta nauci: “[T]ime bih bio riješio i odnos prema svijetu i sebi: koristio bih znanosti i donio sebe u javnost”, zaključuje tim povodom Kamovljević “delikvent teorije”, objašnjavajući: “Tako bi me bolest unijela u svijet i onim svojim najintimnijim ušao u čovječanstvo [...] sve ono gdje podoh iznašati svoju golotinju” (176–177).

Govor o “unošenju” u svet i “ulaženju” u javnost “onim svojim najintimnijim” sasvim je, reklo bi se, u dosluhu s frejdističkim poimanjem egološke topologije kao transparentno “površinske” sfere,¹¹ onog duševno simboličnog prostora koji je belodan i jasno “vidljiv” za druge, ali i za samog subjekta, u značenju habitualne prepoznatljivosti i empirijske ukotvjenosti. U tom smislu odeljak “U šir” mogao bi takođe da bude kompatibilan i s danteovsko-purgatorijumskom topologijom, budući da, naspram imaginativne bezvremenosti raja i pakla, kao tzv. treće mesto, “čistilište donosi sa sobom jedno ljudsko, biografsko, povijesno vrijeme koje je moguće razdijeliti”, uz napomenu da “raznovremeno se obilježje čistilišta mora, makar u izvjesnoj mjeri, prenijeti i na dva druga mjesta onostranosti” (Hulin 1989: 303). Kao naročito interesantno, u tom kontekstu, ukazuje se značenje samog pojma *purgatorium*, mesto čišćenja, koje otkriva zasnovanost čistilišta “na koncepciji suđenja”, što “uvodi u to međuvreme eshatološke sudbine svakog čoveka složen sudski postupak” i pretpostavlja simboličnu “projekciju vrlo kompleksnog mišljenja o pravdi i krivičnom postupku” (Le Gof 1992: 11).

Da bi se razumelo u kojoj meri je ova perspektiva primerena *Isušenoj kaljuži*, dovoljno je prisetiti se Arsenove intelektualne teorije o “sadičkoj epohi” i svekoliko represivnom odnosu vlade prema narodu, koji u stvari nalikuje fizički nasilnom i traumatski “pedagoškom” tretmanu profesora prema đacima kao alternativnom “licu” svojevrsnog sudsko-krivičnog postupka što se odigrava u samom srcu modernog društva. To imitativno-reaktivno shvatanje, “štićenički” podražavano u junakovom ličnom, prevashodno “teorijskom” samoiskušavanju, i već prikazano na početku ovog rada, izneto je upravo u drugom delu romana, “U šir”, na neposredan podsticaj koji je Toplaku, zatečenom izvan domaje, dala “pučka skupština pod vedrim nebom kao protest pučanstva na sva ova ‘izrabljivanja ljudskog mesa pod krinkom boga, raja i morala itd. itd...’” (193).

¹¹ U raspravi pod naslovom “Ja i Ono” Frojd zapravo iznosi tvrdnju da Ja “nije samo površinsko biće, već je sama projekcija površine” (Frojd 1994: 83).

Jedamput sam mogao i ono što nisam htio. Bio sam onda život, osjećaj.
Onda sam htio i ono što nisam mogao. Bio sam tada uzrujanost i um.
Sada niti što hoću niti što mogu. Sad sam zaborav i duh. (320)

Teško je, naravno, ne primetiti ambivalentno saglasje između parabolično elevacijske kompozicione sheme romana i psihološki shvaćene, “razvojne” putanje junaka, koji se kreće od bazično-vitalističke i instinktivno-afektivne do metaegzistentne i intelektualno-apstrahovane sfere, prelazeći put od “osjećaja” do “duha”, od mladalačke snage i moći, vehementnosti i perverziteteta, pa do slabosti i nemoći, no i rafiniranosti, odnosno istančanosti paradoksalno dosegnute životne “zrelosti”, što u isti mah – i nimalo slučajno, reklo bi se – krajnje dvosmisleno asocira veliki i tradicijski težak metafizički “prtljag” mentalnog/duhovnog “uznošenja” i iskušeničkog, “sanktifikacijskog” prevladavanja materijalno-somatske ravni egzistiranja. Otuda sâm Arsen daje završnu “formulu” parabolične bildungs-pustolovine u kojoj igra glavnu ulogu: “Ja sam izgubio sve; i psovku. Ja sam izašao iz svega: iz temperamenta. Jer ja nisam ja. Ironija! [...] Svaki je moj osjećaj, svaka moja misao, svaki moj čin – ironija” (321).

Ironija se, tako, shvaćena ne kao puka figura, nego kao dispozicija i odnos prema svetu, pojavljuje kao krunski, ultimativni izraz Toplakovog (samo)oblikovanja i njegovo životno stanovište, ako se tako može kazati:

Kažem li u pogledu mojih osjećaja: ljubim ili mrzim? – ironiziram.
Kažem li u pogledu moga života: to ću i to napraviti – ironiziram.
Kažem li u pogledu mojih misli: tako je i tako – ironiziram.
Svaki je moj osjećaj, svaka moja misao, svaki moj čin – ironija. [...]
To je najzad sve što mogu; jer ne mogu ništa. To je sve što hoću; jer neću ništa.
[...]
Ko ironizira? Onaj koji vlada strastima, koji nema karaktera, koji je obziran i obrazovan. Ugladenost, osjetljivost, nemoć... Ironizira onaj koji je duhovit i hladan. Inteligenta. Ironija je hinjenje. (321–323 passim)

Osim što evocira izvorno značenje termina (εἰρωνεία – pretvaranje, hinjenje), intelektualno superiorni Kamovljevi junak podseća i na to da je ironija po mnogo čemu “protejsko biće”, a da “ironičar je čovek koji se dvoumi. Ironičar se ne *usuduje*” (Jankelevič 1989: 159), zato što je “inteligenciji svojstven dar koji ćemo kratko nazvati *veština ovlašnog doticanja*. Ironičar ne želi da bude dubok, ironičar ne želi da ‘prianja’” (33). Baš to, reklo bi se, i jeste ishod Toplakove romaneskne avanture – nepovratno napuštajući “dubinu”, a to znači: vernakularnu izvornost, instinktivnost i afektivnost od koje kreće, a prošavši iskušanja (raz)umske “širine” poznavanja drugih i Drugoga, on

naposljetku okončava u kosmopolitskoj obrazovanosti, dekadentnoj uglađenosti i hladnoj duhovitosti, koje – uzete skupa – staju u pojmove *ironije* i *artizma*. Ironija je, valja takođe naglasiti, shvaćena ovde na ranomodernistički način, što znači da je esteticistički “čista”, u izvesnom smislu larpurlartistična, ako je tako moguće kazati, budući da eksplicira umetničke i egzistencijalne nazore nove, urbane populacije i njene artificiozne, univerzalne kulture bez lokalnih obeležja i “prirodnih” svojstava:

Prirodnu ljepotu imaš na selu; ona je pitanje naravi, rase, života; u gradu je ljepota pitanje ukusa, vještine i sredstava... Seljanka je poezija; građanka umjetnost... Poezija može da ide i gola, ali artizam je bez odijela samo poezija. Umjetnost je odijelo [...] jer bi bez odijela pojava čovječja bila vrlo jednolična, jednostavna i neljudska... Umjetnost je naprava: frizura, toaleta, manira. (317–318)

172

Pa ako za moderniste prve, *fin-de-siècle* generacije zaista “umjetnost je naprava”, tj. izveštenost i izobraženost, a ne više instinkt i izvornost, onda je ironija – koja je u svojoj izražajnoj osnovi hinjenje i pretvaranje – nesumnjivo verodostojan umetnički izraz tog poimanja, već i zato što se artificioznost umjetnosti i njenog stila sada vide u “istoj” ravni u kojoj postoje i fenomen urbane mode i njeni tipski socijalni izrazi “frizura, toaleta, manira”. “Naš je život čik; bio je jedamput cigara... I tinja... Sav je žut, izžvak, zaslinjen...”, može stoga autoironično da zaključi Kamovljević “duhovit i hladan” inteligent i artista života, metaforičnim iskazom spajajući sentencioznu ozbiljnost i humornu dosetku, egzistencijalnu univerzalnost i svakodnevni hedonizam, i tako jednim verbalnim gestom svedočeci o protivrečnostima sofistikovane modernističke duše i njene potrage za sopstvenim oblikom:

Već godine i godine autoanalize: utežem, sišem, gnječim, griskam, palim i pripaljujem... Ko strastveni pušač. I pljućkam, jer je ostao samo nikotin i kiselica... Kako je dosadno i gorko! I sve je otišlo u dim i pepeo: dim se izgubio u zraku, pepeo je raznio vjetar širom svijeta. Kod mene je ostao čik da se baci u – smetište. (301)

“Isušivši” – u karakterističnoj, patološkoj interferenciji hedonizma i sado-mazohizma – haotičnu “kaljugu” svoje, modernistički egzemplarne psihe, Arsen Toplak se neumitno “prši” u vis, shvatajući da je nepovratno napustio “infernalu”, instinktivnu, vernakularno “ropsku” dubinu duševnoga “dna” i da to “sve je otišlo u dim i pepeo”, jer njegovu mentalnu dispozitivnost je “purgatorijumski” nemilosrdno “raznio vjetar širom svijeta”. Otuda su internacionalno, globalno raspoznatljivi *artizam* i autorefleksivni, moderni-

stički dvosmislen *ironizam* takoreći zakonomerno odredište ove civilizacijski indukovane pustolovine, oni su njen paradoksalno stečeni, emancipovani i u isti mah steril(isa)ni "raj", jer "sloboda je kadšto jakost kao apstinensa; obično je slabost kao impotensa [...] Sloboda ne radi ni ono što hoće, ni oni što može, jer ona *nit* *šta hoće nit* *šta može*" (306–307).

Na neočekivan, invertovan način ovaj ishod zapravo je u dosluhu s kulturnim pamćenjem. Za danteovsku poetsku reprezentaciju metafizički savršenog, naime, u paradizovskim sferama "*l'alta fantasia [...] mancò possa*", što znači da "nebeski raj, onakav kakvim ga predočava teologija, ne daje baš zamaha mašti i vrlo ga je teško zamisliti" te stoga "književnost i slikarstvo obično zaobilaze ovu poteškoću" (Hulin 1989: 272), budući da u takvim, besprimernim i neuporedivim slučajevima, "[o]graničenja svojstvena našem iskustvu [...] ne dopuštaju bilo kakvu slikovitu određenost" (Мек Данел, Ланг 1997: 427). Kamovljeva sekularna, s religioznim predanjima tek simbolično korespondentna romansijerska vizija u znatno većoj meri je, dakako, podobna psihoanalitičkoj vizuri, u okviru čije topologije se na "gornjoj", uslovno kazano "rajski" nadređenoj poziciji nalazi Super-ego.

Samo prividno iznenađujuće, frojdistički nauk, međutim, umesno opominje na to da je "Nad-Ja trajno blizu Onog i može da ga zastupa prema Ja. Nad-Ja duboko zaranja u Ono, zato je udaljenije od svesti nego Ja" (Frojd 1994: 105). Toplakova ironijska spoznaja ovog paradoksa sažeta je, čini se, u retorskom pitanju "Zašto ne možemo padati – gore?" (320), koje se može razumeti i kao svojevrsna varijanta njegovog završnog slogana "Jer ja – nisam ja!" (323). Dvosmisleno uočavajući da je od "uzleta" u "rajsku" visinu Super-ego instance mentalnom "prečicom", takoreći za tili čas, s druge, senovito-zatajene strane, moguće ponovo se spustiti u anonimnu "dubinu" bezličnoga, a u isti mah govoreći i lično i bezlično ("Jer ja – nisam ja!"), Arsen najposle jednako dvosmisleno i uz to subverzivno poentira: "Kad se smješkam, nitko ne zna, je li to znak ignoranse ili znanja, naivnosti ili iskustva, slabosti ili jakosti" (322).

Ova dvosmislena romaneskna poenta svoje stvarno korozivno značenje otkriva tek u širem, civilizacijskom kontekstu razumevanja. Ako se, naime, ima u vidu činjenica da je pomenuta apologija slabosti kao skrivene snage indukovana prethodnom, reaktivno-imitativnom "odbranom" teorije "intelektualnog sadizma" u "sadičkoj epohi", u kojoj "[o]dnošaj vlade i naroda bijaše onaki, kaki je onaj profesora i đaka" (220), što znači da socijalnim životom – simbolično kazano – upravljaju surovi "zakon" šibe i iskustvo traume, onda se i Arsen, taj paradoksalni pustolov simboličnih unutarnjih prostora, koji je "slab, plah i nemoćan; beskarakteran, bestemperamentan

i bezidejan" (322), svojim završnim priklanjanjem "jakosti" apstinense, impotense i nedelanja zapravo priklanja jetko-grohotnom ruganju danajskim darovima epohe.

Jer civilizacija koja je stolecima proklamovala humanističko-prosvetiteljske ideale čovečnosti, jednakosti i emancipacije, sažete u drevnu-modernu maksimu "Spoznavaj sebe" (*Gnothi seauton*), a koja se zapravo permanentno sunovraćuje u (auto)destrukciju i nasilje, u svom nezaustavljivo silaznom hodu naposljetku zakonomerno stiže i do ovakvog ishoda čiji egzistencijalno oblikovani, opominjući "spomenik" predstavlja samosvesno opredeljena individua, podložna opštim prilikama, ali isto tako rešena da makar dvosmisleno i protivoslovno, vrhovnim gestom istodobne afirmacije i negacije individualnog životnog obrazovanja kao univerzalne paradigme, napravi otklon od tako shvaćene zakonomernosti. Tako ga, uostalom, razume i sam romaneskni junak, sažimajući sopstveno iskustvo u ultimativnu maksimu "Slabost je dakle moja snaga i bezvoljnost moja volja" (323).

174

Pračeno više puta variranom dosetkom koja veli da "ja – nisam ja", ovo paradoksalno (samo)razumevanje na sasvim primeren način zaokružuje Arsenovu paradoksalnu obrazovnu pustolovinu. Na začudan i invertovan način ovde, još uvek važi "staro", devetnaestovekovno uverenje da upravo bildungsroman, "sa svim svojim raznolikim manifestacijama, podupire shvatanje da je *biografija mladog čoveka najsmislenija tačka iz koje je moguće razumevati i vrednovati povest*" (Moretti 2000: 227), s tim što, kulturnoistorijski gledano, "relevantan simbolički proces više nije razvoj, nego regresija" (*ibid.*: 231). U središtu te regresije sada je "slabiji, ali mnogostraniji Ego" (*ibid.*: 230), taj glavni (kar)akter svojevrsnog *protivobrazovnog romana* kao egzemplarne forme u kojoj do izražaja dolaze epohalno tranzitivna bezdomnost i regresivnost radikalno samosvesnog pojedinca u smiraj prve, esteticistički markirane faze evropskog modernizma (*ibid.*: 232).

Arsen Toplak, junak ovog značajnog modernističkog protivobrazovnog romana Janka Polića Kamova, koji u sopstvenu obrazovnu pustolovinu polazi iz bolesti, završava je simptomatično i shodno ukupnoj dispoziciji svog tek stečenog i pronađenog artizma: u paradoksalnoj afirmaciji – i u isti mah relativizaciji – radikalno samosvesne individue kao obrasca u kojemu je bio oličen razvojni hod građanskog društva, tog ne mnogo gostoljubivog zavičaja individualizma i bildungsromana kao njegovog beletrističkog izraza.¹³

¹³ Ovakvom razumevanju odgovara i tumačenje Gordane Slabinac, koja, naslanjajući se na zaključke iz svoje studije o avangardi, primećuje da, poput drugih modernih Bildungsromana, i *Kaljuža* "na neki način je parodija žanra jer više ne pripovijeda o glavnim postajama u

Zahvaljujući brojnim retorskim ambigvitetima i narativnim invertovanjima, transparentnost trodelne kompozicije i ukupne konstrukcije romana neizbežno, naime, upućuje na ironijsku diskrepanciju između simetrične i stoga lepe umetničke forme i njene disharmonične, iščezavajuće “supstance”, tekstualno ovaploćene u neuređenim zapisima i književnim pokusima Arsena Toplaka, ironičnog, sofistkovanog artiste koji u izvesnom smislu može da bude prihvaćen kao *alter ego* i fiktionalna projekcija samog pisca. Više je nego indikativno da takoreći ista diskrepancija postoji između artistsčkog ustrojstva same *Kaljuže* i već protoavangardnog “rastrojstva” Kamovljeve lirike, odnosno novelističke proze, koji kao takvi na videlo iznose neotklonjivu svest ove prkosne, pobunjeničke umetnosti o tome da je sredena i harmonična građanska egzistencija u svetu nastupajuće modernosti tek formativna utvara koja nestaje i čili.

Time su, čini se, nepovratno obelodanjene i kriza građanskog društva, čiji je paradigmatiski izdanak postao upravo junak obrazovnog romana, i kriza humanističkog ideala u samom srcu jedne suštinski sadi(sti)čke epohe, koja je – uprkos velikim očekivanjima – na različite načine ostala obeležena razdirućim nasiljem, patologijom, traumom te nepovratnim rastakanjem civilizacijskih obećanja i nadanja.

LITERATURA

- Auerbah, Erih. 1978. *Mimesis: Prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Nolit.
- Biti, Vladimir. 2005. *Doba svjedočenja: Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Brlek, Tomislav. 2004. “‘Ako je literatura’ – (Pot)pisano isušivanje kaljuže identiteta”. *Dani Hvarškoga kazališta: Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 30, 1: 151–166.
- Buckley, Jerome Hamilton. 1974. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard University Press.
- Čale, Morana. 2016. *O duši i tijelu teksta: Polić Kamov, Krleža, Marinković*. Zagreb: Disput.
- Diltaj, Vilhelm. 2004. *Doživljaj i pesništvo: Lesing – Gete – Novalis – Helderlin*. Prev. Saša Radojčić. Novi Sad: Orpheus.

životu lika [...] već je sve ‘strovaljeno’ u nesretnu i rascijepljenu svijest lika, pa ta subjektivna perspektiva rastvara kategorije standardnog modela” (Slabinac 2000: 111). Slično zaključuje i Morana Čale, koja zapaža da “Arsen se tijekom romana preobražava, ali ne u pravocrtnom razvoju prema nekoj uzvišenoj završnoj točki, nego u nedovršivim oscilacijama između ‘dna’ i ‘šira’, dok u predjelu ‘visa’ ionako gubi identitet i postaje nešto drugo ili netko drugi” (Čale 2016: 92).

- Буришин, Диониз. 1997. *Шта је светска књижевност?*. Предео Мирослав Дудок. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Frojd, Sigmund. 1979. *Autobiografija / Nova predavanja za uvodenje u psihoanalizu*. Prev. Vladeta Jerotić i Nikola Volf. Novi Sad: Matica srpska.
- Frojd, Sigmund. 1994. *S one strane principa zadovoljstva / Ja i Ono*. Prev. Mirjana Avramović. Novi Sad: Svetovi.
- Gašparović, Darko. 1988. *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*. Zagreb: Omladinski kulturni centar.
- Gjurgjan, Ljiljana. 1984. *Kamov i rani Joyce*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Golban, Petru. 2018. *A History of Bildungsroman: From Ancient Beginnings to Romanticism*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Horvat, Josip. 1989. *Politička povijest Hrvatske, 1–2*. Zagreb: "August Cesarec".
- Hulin, Michel. 1989. *Skriveno lice vremena*. Prev. Kika Čurović. Zagreb: Naprijed.
- Jankelevič, Vladimir. 1989. *Ironija*. Prev. Branko Jelić. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Kamov, Janko Polić. 1984. *Isušena kaljuža*. Sabrana djela – Svezak drugi. Ur. Dragutin Tadijanović. Rijeka: "Otokar Keršovani".
- Konrad, Franz-Michael. 2012. "Wilhelm von Humboldt's Contribution to a Theory of Bildung". U: *Theories of Bildung and Growth: Connections and Controversies Between Continental Educational Thinking and American Pragmatism*. Ur. Pauli Siljander, Ari Kivelä i Ari Sutinen. Rotterdam/Boston/Taipei: Sense Publishers: 107–124.
- Курцијус, Ернст Роберт. 1996. *Европска књижевност и латински средњи век*. Предео Јосип Бабић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Lacan, Jacques. 1986. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Prev. Mirjana Vujanić-Lednicki. Zagreb: Naprijed.
- Le Gof, Zak. 1992. *Nastanak čistilišta*. Prev. Ivanka Pavlović. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Lotman, J. M. 1989. "Zapažanja o umetničkom prostoru". U: *Književna kritika* 4: 133–148.
- Machiedo, Mladen. 1997. "Eksplozija poticaja (inozemni Kamov)". U: *Duž obale (hrvatske i mletačke teme)*. Zagreb: Ceres: 101–147.
- Matijašević, Željka. 2008. "Toplakova 'dobro' strukturirana neuroza i pokušaj izlaska iz hipertrofije neurotske autoanalize: *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova". U: *Smjerovi i metodologije komparativnog proučavanja hrvatske književnosti – Komparativna povijest hrvatske književnosti: Zbornik radova X*. Ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić. Split: Književni krug: 236–246.
- Мек Данел, Колин и Берххард Ланг. 1997. *Паж, једна историја*. Превела Љиљана Петровић. Нови Сад: Светови.
- Mijatović, Aleksandar. 2011. "'Izaći iz sebe': ja kao dvojniki i postajanje anonimnim u *Isušenoj kaljuži* Janka Polića Kamova". U: *Nova Croatica* V, 5: 57–82.
- Moretti, Franco. 2000. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Prev. Albert Sbragia. London/New York: Verso.
- Nemec, Krešimir. 1998. *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*. Zagreb: Znanje.
- North, Douglass, John Joseph Wallis i Barry Weingast. 2009. *Violence and Social Orders. A Conceptual Framework for Interpreting Recording Human History*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Popović, Bruno. 1970. *Ikar iz Hada. Janko Polić Kamov: monografska studija*. Zagreb: Kolo.
- Redfield, Marc. 1996. *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the Bildungsroman*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Rembo, Artur. 1991. *Sabrana dela*. Prevod, predgovor i beleške Nikola Bertolino. Beograd: Nolit.
- Slabinac, Gordana. 2000. “Toplakov nezavršeni rukopis: Natuknica uz Kamovljevi roman *Isušena kaljuža*”. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti: Zbornik radova II. (Moderna)*. Ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić. Split: Književni krug: 104–114.
- Tadić-Šokac, Sanja. 2012. “*Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova kao samorodni roman”. U: *Fluminensia* 2: 7–19.
- Zima, Peter. 2010. *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. 3. Auflage. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- Žmegač, Viktor. 2001. “Anarhijska ironija u književnoj kulturi moderne”. U: Nikola Batušić, Zoran Kravar i Viktor Žmegač. *Književni protusvjetovi: Poglavlja iz hrvatske moderne*. Zagreb: Matica hrvatska: 53–59.

Abstract

ARSEN TOPLAK, A PARADOXAL ADVENTURER (KAMOV'S *THE DRIED UP MIRE* AND THE GENRE OF BILDUNGSROMAN)

After a survey of representative approaches and conclusions about the presence of features which correspond to the form of the didactic novel and the novel of formation, Janko Polić Kamov's novel *The Dried Up Mire/Isušena kaljuža* is analysed as a special, paradoxical streak of Bildungsroman. The focal point of the analysis is the novel's parabolic three-fold structure, whose parts (“At the bottom”/“Na dnu”; “In width”/“U šir”; “Up”/“U vis”) narrate about the topic of the rise of the civilian self-awareness, from “intellectual sadism” to irony and artism, i.e. about a civilizational downfall into the institutional terror and the supremacy of the sensory-impulsive and material-pragmatic principle. Special attention is dedicated to the traditional (Dante, *The Bible*) and modern (Freud, psychoanalysis) interliterary/intercultural relations, which receive an ambivalent and inverted reflection in Kamov's novel. Finally, it is argued that *The Dried Up Mire* is a distinctive “anti-educational” novel which simultaneously affirms the aesthetic ideal of modernism as well as challenges the conventions of the genre, and cultural and historical stereotypes.

Key words: Bildungsroman, modernism, artism, irony, sadism, individualism, paradox, ambivalence, interliterariness, interculturality, psychoanalysis, inversion, genre