

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Tihomir B R A J O V I Ć (Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu)

GODINE UČENJA I SLOMA IVICE
KIČMANOVIĆA:
*U REGISTRATURI ANTE KOVAČIĆA I ŽANR
BILDUNGSROMANA*

Primljeno: 22. 8. 2016.

UDK: 821.163.42-31.09Kovačić, A.

U radu se razmatra odnos Kovačićeva romana i poetike realizma, kontroverze oko stilsko-formacijskih obeležja i funkcije narativnog okvira u umetničkoj strukturi dela. Ističu se veze s Bildungsromanom kao žanrovskom sintezom srodnih vidova pedagoške fikcije (Entwicklungsroman, Erziehungsroman, vaspitno-obrazovni roman, roman o učenju/školanju), posebno preko uticaja poznatog Rusoovog *Emila* (“prirodni” vs. “građanski” čovek, figure majke i Laure kao oličenja odgovarajućih mentaliteta i njima primerenih svetonazora). Epizoda “buđenja Ivce Kičmanovića” promatra se kao narativno i tematsko-motivsko središte romana: problem odrastanja/sazreivanja, trauma kulturološkog prilagođavanja i sindrom neuspelog životnog samooblikovanja. Ističu se “dvolični obrazi duha vremena” i karakterološka “dvoličnost” novog doba: galerija socijalno-psihološki medijalnih tipova/likova. *U registraturi* je “protivobrazovni” modernistički narativ čija konstrukcija otkriva tragove simboličke interakcije autorske i glavne akterske/autoskriptorske instance romana.

Ključne riječi: realizam, modernizam, žanr, pedagoška fikcija, Bildungsroman, sazreivanje, odrastanje, mentalitet, trauma, duh vremena

Danas bez dvoumljenja prihvaćen i tumačen kao kanonsko književno delo XIX veka, od momenta svog prvobitnog, časopisnog publikovanja u *Vijencu* (1888) roman *U registraturi* Ante Kovačića doživljavao je kao kontroverzno dostignuće koje u najvećoj meri “nastaje u sukobu s tradicijom hrvatske književnosti” (Flaker 1986: 181), odnosno “na eksperimentiranju s mogućnostima različitih pripovjednih strategija i diskursa” (Nemec 1994: 181). Stoga je o njemu, čini se, najuputnije govoriti kao o istinski polemičnom narativnom ostvarenju što svoju slavu i značaj dobrim delom duguje upravo ovoj nestandardnosti u odnosu na tradicijske pretpostavke i literarne oveštalosti.

Prethodno pomenuto važi već i za najšire shvaćeno situiranje Kovačićevog dela. Akademska kritika zapazila je, tako, da “u tipološkom smislu djelo se ne da svesti na jednu paradigmu”, jer je to “stilski literarni koktel koji se opire bilo kakvim krutim klasifikacijama” (Nemec 1994: 177), budući da je njegova umetnička konstrukcija “razbarušena, neusklađena smjesa romantizma i naturalizma”, ali ona u isti mah i “najpotpunije izražava društvenu kritiku do koje je autoru najviše stalo” (Frangeš 1987: 206), pa se zato ipak s pravom može kazati da Kovačić “polazi od realističke koncepcije” (Flaker 1986: 182). Ali o kakvom realizmu je ovde uopšte reč, moguće je pitati, ako se čitalac već na prvom koraku suočava s pripovedanjem koje dovodi u pitanje notorne realističke konvencije? I na koji način je takav narativni manir povezan s Kovačićevom romanesknom građevinom od reči i njenom poetičkom kompleksnošću, odnosno s povešću jednog (ne)običnog života, utkanom u panoramu naravi, institucija, običaja, mentaliteta, pojava i problema celog jednog društva, a možda i čitave epohe?

“QUOD EST IN ACTIS NON EST IN MUNDO”

Još od uvodne rečenice, u kojoj se – u sugestivnoj hipostazi – oglašava sâm “gospodin Registar”, parbolično predstavljen kao “koštunjava, dugokraka ljudina, čadava obraza i zaprašene kose”, kojemu “u glavi bili su poredani svi oni silni akti što se svrstahu u velikoj, četverouglastoj sobi od poda pa do stropa”,¹ Kovačićev roman čitaoca stavlja u nedoumicu o tome treba li ono što mu se nudi da prihvati kao u mnogo čemu slobodnu artistsku fantaz(magor)iju i iluziju, ili pak kao osoben izraz umetničkog razumevanja i sagledavanja stvarnosti samog doba o kojem se piše.

U prostoru hrvatske književnosti još uvek poprilično nova, gogoljevski književno afirmisana, uzorno realistička tema teskobne i neizrazite činovničke egzistencije pod satirućom “kabanicom” birokratske rutine i građanske svakodnevice ovde je, naime, prikazana na nesvakidašnji način, u alegorijskom ruhu debate fantastički “animiranih” pravnih akata koji se žučno spore o tzv. životnim pitanjima, ali i o pitanjima oficijelne politike, kulture i književnosti šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina XIX

¹ Ante Kovačić, *Djela II - U registraturi*, Zora, Zagreb 1950, str. 9. Svi ostali navodi iz romana dati su prema ovom izdanju.

veka.² Pomenuti postupak neizbežno proizvodi ono krajnje začudno dejstvo što, prema zapažanju Pola de Mana, proizlazi iz činjenice da se, zahvaljujući svojevrsnoj "retorici temporalnosti", "značenje sadržano u alegorijskom znaku može [...] prihvatiti samo u ponavljanju [...] nekog prethodnog znaka, s kojim se nikad ne može poistovetiti" (de Man 1975: 259), pa zato i sama "alegorija postoji potpuno unutar idealnog vremena koje nikad nije ovde i sada, nego je uvek u prošlosti ili beskrajnoj budućnosti" (de Man 1975: 281).

Treba kazati da bi to alegorijski "idealno vreme" u ovakvoj logici razumevanja, a s obzirom na ustrojstvo Kovačićevog najpoznatijeg ostvarenja, moglo da bude rastumačeno tek u čitalačkoj i/ili interpretativnoj interakciji, odnosno srazu dva kompoziciono distingvirana plana, pripovednog "okvira" i "unutarnje", njemu imanentne "priče", onoga što – drugim rečima – pripada iluziji romaneskne "sadašnjosti" ili aktuelnosti, s mogućim reperkusijama na budućnost u značenju smisla pisanja kao takvog, i onoga što pripada sferi dočarane prošlosti, u značenju smisla ljudskog postojanja kao narativno protežnog i događajno konkretizovanog fenomena. Iako to na prvi pogled može da izgleda protivrečno, takođe valja primetiti da pomenuta "idealnost" ne može da bude univerzalno-aksiološke, nego je zapravo egzistencijalno-paradigmatske vrste, zato što je posledica narativnog sučeljavanja dva pomenuta, romansijerski realizovana temporalna/narativna plana i njima svojstvenih književnih učinaka koji čitaocu posreduju autentičnu (is)povest jednog života i jednog doba.

Umesto kompoziciono *integrišuće funkcije* pripovednog "okvira", poznate iz značajnih dela tradicije (*1001 noć*, Bokačov *Dekameron*, Gogoljeve *Večeri u zaseoku kraj Dikanjke*, Zoranićeve *Planine*), u kojima on ima objedinjujuću ulogu što služi povezivanju po pravilu brojnih priča, *U registraturi* se priklanja motivaciono *legitimišućoj funkciji* što pre svega služi "da podupre vjerodostojnost pripovijedanja", koje zato po pravilu "neće biti oslonjeno na apstraktni autoritet autorskog naratora, već na 'opipljivi' autoritet 'nepriistrasno' posredovanih 'svjedočanstava'" (Brajović 1995: 74–75). Za razliku od uzornih dela prethodnog perioda, poput Šenoainog "Prijana Lovre", koji pomenutu legitimišuću funkciju "okvira" ostvaruje oponašanjem izvornog pripovedanja u vidu usmenog kazivanja slušaocima, afirmišući na taj način ranorealistički koncept jezički "neposrednog" mimesisa ("Ne nadajte se, gospodo moja, da ću vam dokazati priču, složenu po pravilima umjetnosti; ne mislite da ću dozivati u pomoć oštru dosjetljivost ili bujnu maštu. Nipošto. Što vam evo

² O Kovačićevom "osebujnom načinu" implementacije gogoljevskog modela u hrvatskoj realističkoj književnosti vidi Flaker 1986: 77.

kazujem, živa je i prosta istina" itd), pisac *Registrature*, međutim, poseže za artifičnijom, iako tradicijski takođe raspoznatljivom formom *pronadenog rukopisa*, koja u ovom slučaju biva upodobljena sofistikovanim poetičkim pretpostavkama zrelog ili tzv. visokog realizma, ali svojom transparentnom i – videćemo – krajnje kompleksnom diskurzivnošću takođe otvara vrata modernističkom senzibilitetu.³

Napuštajući Šenoin mimetički entuzijazam i dokumentarističku naivnost, posebno rečito osvedočene arhivski prilježnim romansijerskim radom autora *Zlatarovog zlata* i *Seljačke bune* ("Kupio sam ovdje, kupio ondje, prebirao zapisnike [...] Gledao sam da to bude vjerna prilika onoga vremena" itd), Ante Kovačić okreće se, dakle, pokušaju stvaranja jednog drugačijeg, ne faktografski nego zapravo *doživljajno* "dokumentovanog" realizma koji je skeptičan prema oficijelnom znanju i zvaničnim istinama i stoga se pre svega oslanja na sugestivnost individualnog svedočenja i autoritet ličnog (sa)znanja. Upravo to, čini se, i stavlja u prvi plan alegorijski diskurs pripovedno začudnog "okvira" njegovog najpoznatijeg romana. Metaforično imenovan kao "čovo u crnom ruhu što je dobro zaključan u stolu [...] gospodina registratora" (10), a u stvari "slika i prilika" te "srce i duša" Ivice Kičmanovića, odnosno njegov lični istorijat, za koji je "izumio posebno pismo, koje samo on može odgonetati i razumjeti" (13), taj fikcionalni životopis glavnog aktera u uvodnom odeljku romana pojavljuje se kao transparentno stran datom okruženju, kao neka vrsta *diskurzivnog uljeza* u jednolikom mnoštvu sudskih slučajeva koji sačinjavaju *juridički ozvaničenu* i priznatu sliku stvarnosti.

Alegorijski označeno pojmom "hijeroglifa", konspirativno "pismo" kojim je ispisana Ivičina autobiografija u nastajanju upućuje zapravo na potpuni raskid sa šenoinским dokumentarističkim metodom kao beletrističkim idealom. Jednoobrazni svet pravnih dokumenata i administrativnih akata više, očividno, nije mogao da bude pozitivistički garant verodostojnosti i istinitosti pisanja, on je postao tek papirnato, a to će reći u neku ruku neuverljivo-nestvarno skladište stereotipa u kojem nema istinskog života i pravih ljudi od krvi i mesa. "*Quod est in actis, non est in mundo*" (169), ono što je (samo) u aktima ne postoji u svetu, sentenciozno upozorava na početku drugog

³ Neki tumači ostaju kod konstatacije da ovako intoniran "okvir" tek "djelimično služi kao tipično realistička motivacija za pripovijedanje u prvome licu što slijedi", budući da "taj uvod kroz alegorijski veo zaista želi nešto reći o Hrvatskoj ili, prije, o hrvatskoj književnoj sceni, koja je shvaćena kao gomila prašnjavih papira", uz opasku o tome da "okvir romana odmah na početku destruiira kompoziciju te služi kao upozorenje da stvari neće teći očekivano..." (Grdešić 2007: 256).

dela romana jedan od imaginativno "oživljenih" sudskih spisa, podsećajući na pomalo zaboravljeno načelo rimskog prava, u ovom slučaju uzdignuto do mogućeg postulata nove, poznorealističke poetike koja svoje uzbudljivo uprizorenje dobija baš u najznačajnijem književnom delu Ante Kovačića.

Posebnim, nestandardnim načinom ispisan životopis Ivice Kičmanovića u svojoj "hijeroglifskoj" Drugosti demonstrativno je, naime, oponiran oficijelno zabeleženim "životopisima" sudskih stranaka, tim retorski i narativno klišeiziranim dokumentima, neverodostojnim sa stanovišta realistički zasnovanog, egzistencijalno evokativnog i empirijski konkretnog svetonazora, jer je, sažeto kazano, reč o "neosobnome prostoru u kojemu se ljudske sudbine pretvaraju tek u jedan u nizu birokratskih slučajeva" (Grgić 2015: 157). Samim tim i imaginarni "glas" Ivičine ispovesti, iako takode "papirnat", tj. skriptorski fiksiran, biva simbolično povlašćen u ekspresivnoj jedinstvenosti što ga odvaja od administrativne šturosti i nivelisanosti registarskih spisa i samog Registra kao svojevrzne birokratske enciklopedije novog, demokratskog doba koje nezaustavljivo nadire i osvaja život, pa i samu književnost.

Tvoreći drugu, perfektnu stranu one alegorijski "idealne" vremenitosti romana, čije retorsko "lice" predstavlja fantazijski razbarušena prezentnost samog "okvira", ovaj lično oblikovani životopis kao diskurzivni otisak bivstvovanja pri tome prošlost rekonstruiše u dva komplementarna vida: kao javnu/socijalnu prošlost i kao privatnu/individualnu prošlost, tj. kao prošlost natpersonalnih formacija (porodice, staleži, profesije, institucije itd), koje obuhvataju i u izvesnom smislu određuju središnju personu, i kao egzistencijalnu prošlost same te personalne instance, koja svedoči o sebi i o drugima, narativno ih obujmljujući i refleksivno im određujući "mesto pod suncem" u sopstvenom mentalnom univerzumu.

"AH, KAKO LI POČINJE MOJE ŠKOLOVANJE!"

Kada se o daleko najopsežnijem delu Kovačićevog romana u kritici govori i piše kao o autobiografskoj ispovesti ili životopisu Ivice Kičmanovića, onda to – konvencionalno gledano – podrazumeva tehniku pripovedanja u gramatičkom prvom licu jednine i u hronološkom poretku koji sledi razvedeni i živopisno ocrtni *curriculum vitae* glavnoga junaka. Ali baš kao što je Kovačićevim tumačima dobro znano da *U registraturi* ne sledi u svemu i potpuno podrazumevanu hronološku sukcesivnost životopisnog manira (usp. Frangeš 1986), valja uočiti i to da ova uzbudljiva romaneskna "priča",

kompoziciono smeštena "unutar" alegorijski oblikovanog pripovednog "okvira", isto tako ni ne otpočinje autobiografski uobičajenim momentom junakovog rođenja, ili makar prizivanim uspomena na prvo detinjstvo i njemu svojstvena iskustva.

"Kakva je to opet struja u našoj literaturi! O djetinjstvu toliko zanovijetati?" (27), prigovara, doduše, zajedljivo jedan od rigidnih papirnatih "glasova" iz romanesknog "okvira", jednako karakterističan za humorističko-satiričnu notu dela kao i za opšte stanje hrvatske književnosti toga doba, koja je u decenijama pre objavljivanja samog romana u toj meri bila obuzeta ozbiljnim problemima i velikim pitanjima sudbine naciona da u njoj takoreći nije bilo mesta za čarobno ne(sa)zreli i ne(sa)zrelo čarobni svet dečijeg doživljaja.⁴ Ali "zapisci registratora, gospodina Ivica Kičmanovića" nisu opsednuti toliko željenom muževnom zrelošću, nego zapravo nezrelošću; oni se, naime, "raspredaju" od onog naročitog momenta infantilnog životnog doba koji se tiče stupanja u zvanično priznate pedagoške procedure i uključivanja u njima odgovarajuće socijalne, odnosno školske mehanizme.

32

"Ah, kako li počinje moje školovanje!", uzvikuje glavni junak Kovačićevog romana na samom početku "unutarnje", a zapravo središnje romaneskne priče, upućujući čitaoca na vaspitno-obrazovni aspekt kao na možda i najvažniji u okviru ovog neobičnog (auto)biografskog pisanja. U istom tonu oblikovane su i naredne rečenice: "Otac moj – nazivahu ga veselim Jožicom Kičmanovićem s nadimkom 'zgubidan' – nije poznavao ni pedagoškičko-didaktičkih teorija ni prakse", nedvosmisleno svedoči Ivica, budući da "[s]eljak naš stare korenike i zlatnih vremena ne razumije se ni u čitanje ni u pisanje. Pa stoga neće valjda nitko moći zaključiti, da je moj otac čitao kakove moderne pedagoge". Odmah zatim ovo poricanje očeve upućenosti u aktuelna vaspitna shvatanja preobraća se, međutim, u humornu, no zato ipak ništa manje teorijski ozbiljnu tvrdnju: "Ali pošto sam u svom životu pročitao Rousseauova *Emila*, držim, da je poput svih drugih seljaka najviše u praksi provadao njegova načela, za koga je dakako toliko znao i mario, kano i Rousseau za moga oca 'zgubidana'" (14).

Ovo je sasvim dovoljno za argumentovan zaključak da je Ivičinu ispovest najvećim delom moguće čitati u tematskom i poetičkom ključu *pedagoške fikcije*, beletrističke naracije o obrazovnom putu individue od detinjstva do

⁴ Reč je o kulturnoistorijskoj situaciji u kojoj "književnost mora imati nacionalno koncentracionu funkciju" (Frangeš 1987: 192), jer "i pisci i političari (a u mnogima su se sjedinila oba svojstva!) shvatili su književnost kao jednu od bitnih mogućnosti za rješavanje nacionalne i socijalne problematike" (Šicel 1984: 15).

zrelosti, u književnoj teoriji i kritici znane pod sličnim, iako pojmovnim i formativnim opsegom ne sasvim istovetnim nazivima *pedagoškog, vaspitno-obrazovnog*,⁵ odnosno *razvojnog* ili pak *Bildungsromana*, terminološki i kreativno poniklog u nemačkoj književnosti, ali prisutnog i u umetničkoj praksi drugih literatura, u engleskoj književnosti, primerice, pod nazivom *novel of formation*. U recepciji Kovačićevog dela to je, uostalom, već i činjeno, doduše više usputno i uzgred, u nagoveštajima, nego analitički razvijeno i sistematično.⁶ Zanimljivo je, mada u izvesnom smislu i logično, da su pomnija tumačenja povezanosti *Registrature* s Bildungs-paradigmom zapravo data u okviru šire, komparativno zasnovanih istraživanja.⁷

Valja, međutim, primetiti i to da eksplicitno pozivanje na rusovska načela vaspitanja već na samom početku junakovog kazivanja nije dobilo sasvim adekvatan odgovor u bližem kritičkom čitanju romana iz ove perspektive.⁸ Možda i stoga što ono na paradoksalan način, tako svojstven piščevom literarnom daru, istodobno afirmiše i donekle dovodi u pitanje tradicijski ustaljene pretpostavke *pedagoške fikcije*. Taj protivrečni učinak bar jednim

⁵ Kulturno verifikovanu potvrdu ove mogućnosti predstavlja zasebno, likovno opremljeno (portreti likova, crno-bele ilustracije pojedinih scena) i delom prilagođeno izdanje prvih stotina stranica romana nakon pripovednog okvira, koje je posle Drugog svetskog rata, zaključno s osamdesetim godinama prošlog stoleća, višekratno štampano pod naslovom *Djetinjstvo i školovanje Ivica Kičmanovića* (usp. Kovačić 1968).

⁶ Aleksandar Flaker, tako, uočava srodnost Kovačićevog romana "s romanima koje u njemačkoj terminologiji poznajemo kao *Entwicklungsromane*, a kojih se fabularna osnova gradi na razvitku jednoga karaktera, najčešće od djetinjstva nadalje" (Flaker 1986: 183), dok Krešimir Nemeć lakonski konstatuje da, "[s]trogo uzevši, *Registratura* je *Bildungsroman*, ali s jakim socijalnim akcentima" (Nemeć 1994: 177).

⁷ Sintija Čuljat, primerice, u uporednoj analizi prostornih relacija u hrvatskom i engleskom romanu (Kovačić i Vjenceslav Novak naspram Tomasa Hardija), između ostalog, na jednom mestu zapaža i to da "[p]ovratak u prošlost, djetinjstvo i školovanje registratora Ivana Kičmanovića ovjereni je postupak *Bildungsromana*, kojim se naznačuju polazne točke za identifikaciju osobnosti protagonista" (Čuljat 2012: 155), a potom daje i ekstenzivniji, deskriptivno intoniran uvid u ovu mogućnost koji prati elemente fabule/sižea i njihovu korelaciju s bitnim činocima obrazovnog romana. Problemski instruktivnije je, čini se, komparativno čitanje Kovačićevog romana i Dikensovih *Velikih očekivanja* u tekstu Kristine Grgić pod naslovom "Život kao (be)smislena priča: odgojni roman Dikensova Pipa i Kovačićeva Ivica" (Usp. Grgić 2015).

⁸ Kristina Grgić se, primerice, u sklopu poređenja s Dikensovim junakom Pipom dotiče "rousseauovskih i romantičkih konotacija motiva djetinjstva kao doba nevinosti, jednostavnosti i prirodnosti, koje se u većoj ili manjoj mjeri neizbježno gube tijekom odrastanja i socijaliziranja", konstatujući pri tome kratko da Ivičin "doživljaj djetinjstva pretežito ostaje u tim okvirima" (Grgić 2015: 154).

delom, reklo bi se, potiče i od naročitog položaja Rusoovih edukativnih shvatanja, celovito iznetih u njegovom romansiranom traktatu pod naslovom *Emil*. U istoriji pedagoških teorija autor glasovitih *Confessions* ubeležen je, naime, kao jedan od osnivača takozvanog progresivnog vaspitanja, i to uprkos znanju da je oštro kritikovao sam koncept progressa u njegovom uobičajenom značenju, a sve zahvaljujući činjenici da je nepopustljivo i dosledno insistirao na otklonu od oficijelnih sholastičkih procedura u korist vaspitanja u čijem središtu bi trebalo da bude samo dete i njegova sloboda otkrivanja onoga što je u skladu s ličnom i opštom prirodom (usp. Parry 2001: 247). U razumevanju rusoovskih protivrečnosti treba, takođe, imati na umu da je pisac dalekosežno uticajnog *Društvenog ugovora* u svojoj afirmaciji nespupatnog "prirodnog stanja" kao vaspitnog ideala u izvesnoj meri bio u koliziji sa sopstvenim političkim viđenjem potrebe da građanin društvu ustupi deo sopstvene slobode u zamenu za neku vrstu uzvratne protekcije (v. Lawton & Gordon 2002: 94), kao i to da je u svojim obrazovnim shvatanjima bio vođen maskulinistički oktroisanim svetonazorom, jer je u prvom redu pisao o slobodnom i "prirodnom" vaspitanju dečaka kao poželjnom i vrednom poverenja, dok je za devojčice ipak preporučivao neku vrstu "zaštićene prinude" (v. Noddings 1998: 17). Nije odveć teško pokazati da se neke od pomenutih kontradikcija pojavljuju i u samom Kovačićevom romanu.

Već samo pominjanje oca – a ne majke, koja inače ima izuzetno važno mesto u Ivičinom poimanju života – u kontekstu govora o pedagoškim načelima gotovo doslovno, naime, priziva Rusoovo, maskulinistički "prirodno" uverenje da, "[k]ako je majka prava dojkinja, tako je otac pravi učitelj", jer će dete "biti bolje vaspitano od razumnoga makar donekle ograničenog oca, nego od najvještijeg učitelja na svetu", budući da "[o]n duguje svome rodu ljude; on duguje društvu druževne ljude; on duguje državi građane" (Ruso 1950: 25–26). Nesumnjivo delujući kao figura prećutno naturalizujućeg ozakonjenja socijalnog poretka i njegovih tradicionalnih mehanizama subordinacije u porodičnoj sferi, što je takođe legitimno tumačiti i u psihoanalitičkome ključu (v. Đurić 2009: 90), rusoovski shvaćen otac u Ivičinoj interpretaciji postaje beletristički živopisnim primerom, onako kao što je i samo selo oličenje rusoovski povlašćenog okruženja (usp. Ruso 1950: 95). Ne samo uzgred, valja kazati i to da je rusoovska apologija sela i seoskih naravi jednim, iako ne najznatnijim delom, pri tome kompatibilna starčevićevskom uverenju da su "seljani glavni stup koji drži narode i države", jer "ako oni propadaju, ni drugi se ne mogu održati" (Starčević 1943: 485), a pravaška ideologija je, kao što se zna, bila politički izbor autora romana *U registraturi*.

Seoski muzikant i veseljak, neobrazovan ali vispren i vedar, Jožica zvani "zgubidan" u Kovačićevom najpoznatijem ostvarenju je, dakle, eksponent očinski "prirodnog" i valjanog, makar i ne u svemu čudoredno besprekornog uticaja koji prethodi zvaničnom stupanju u školski sistem. Valjano dejstvo njegovog spontano liberalnog poimanja života oponirano je pri tome karakternoj rigidnosti "malog kanonika" i njegovih konzervativnih vaspitnih nazora ("Danas su vremena takova. Došao Antikrst na svijet! [...] Naša djeca treba da su pametnija od nas: valja im znati čitati i pisati! Tako zapovijeda Antikrst!" – 19). U tome smislu valja čitati i epizodu Jožičinog žučnog sukoba s malim "kanonikom" – ispričovanu neposredno posle dokonjanja na rusooovske pedagoške teme – koja će svoj konkretni "vaspitni" uticaj pokazati već u narednoj, zimskoj sceni sa sankanjem,⁹ odnosno u urnebesnoj sceni s kolicima i prolećnim blatom kao Ivičinom slatkom osvetom susedu za sve prethodno proživljeno.

"I s ovim radosnim i slavnim danom moga djetinjstva počelo je moje školovanje" (21), simptomatično kazuje Ivica na završetku pomenute scene, skoro na simboličan način povezujući očev prećutni pedagoški upliv s ulaskom u novo, zvanično vaspitno razdoblje života. Slika i prilika školskog sistema koji određuje to razdoblje je satirično ocrtan seoski učitelj, tako dalek rusooovskom idealu vaspitača kao "uzvišene duše", koruptivan i obeležen pohlepom ("I učitelj me pogladi po glavi [...] Ali nije na mene toliko gledao, koliko na punu torbu koja se najsigurnije i nekako drsko bubrila na očevim leđima..." – 23). Poput drugih romanesknih segmenata što su obeleženi satiričnim i socijalno analitičkim nabojem, koji omogućava da se o Kovačićevom romanu legitimno govori u terminima *kritičkog realizma*, i ovaj deo prožet je, međutim, diskretno nagoveštenom dinamikom individualnog bivstvovanja koja isto tako, ako ne i izrazitije, upućuje na prevlast *obrazovne paradigme*. Kada Ivica, ubrzo po polasku u školu, počne da ispoljava naglašen afinitet prema pismenom, a kasnije i usmenom, oratorskom izražavanju (epizoda s govorom na ukopu susedovog sina Pera), ocu, naime, postaje jasno da mu je potrebno ozbiljnije i sistematičnije, gradsko školovanje. Prisetivši se rođaka Zorža, "kumordinara" u "velikom gradu", Jožica iskoristi njegov dolazak u

⁹ Sa stanovišta mogućeg uticaja Rusooovog romansiranog traktata, publikovanog stotinu dvadeset i pet godina pre Kovačićevog romana, bilo bi možda interesantno tumačenje ove scene u svetlu odgovarajuće pedagoške instrukcije iz *Emila*, takođe podstaknute prizorom "mališana koji se igraju u snegu", a poentirane tipskim zaključkom da, prepuštajući dete bezazlenim "neprijatnostima koje ono rado podnosi", prirodi sklon vaspitač zapravo "[t]im što mu daje[m] slobodu, udara[m] temelj njegovoj sreći" (Ruso 1950: 82).

zavičajni prnjavor i zamoli ga da preporuči Ivicu svome gospodaru, "lustrišimušu", Meceni pesničkome te dugogodišnjem predsjedniku i finansijeru famoznog Društva "poniznosti i ustrpljivosti".

"Poznajesh moga najstarijega dječaka Ivicu. Već je prevalio i dvanestu godinu", kazuje otac tom prilikom, dodajući: "Ali, hvala bogu, zobao je on slova kano slatke pilule. Danas učitelj kaže, da zna više od njega" (33). Baš kao po preporuci Rusoovog *Emila*, čiji zamišljeni akter je odgajan na selu i u kojem se naglašava da "[n]ajopasnije je vreme ljudskog života vreme od rođenja do dvanaeste godine. To je vreme kad kličaju zablude i mane" (Ruso 1950: 91), pa bi stoga bilo najbolje "kad biste svoga vaspitanika mogli dovesti zdrava i snažna do njegove dvanaeste godine [...] pošto bi bio bez predrasuda" (Ruso 1950: 92), i Ante Kovačić dovodi sopstvenog romanesknog junaka duševno i telesno zdravog i krepkog upravo do tog doba, "daleko od lakejskog ološa [...] daleko od gradskog odvratnog morala" (Ruso 1950: 95), tek potom ga – skoro kao u nekom naturalističkom pripovednom "eksperimentu" zolinskog tipa – premeštajući iz jedne životne sredine u drugu i tako ga prepuštajući neslućenim iskušenjima urbanog života i njemu svojstvenim obrazovnim uticajima, da bi pripovedno neposredno pokazao šta se zbiva u tim novim okolnostima i kakve neizbežne posledice nastaju u njihovom pažljivo posmatranom sticaju.

36

"IMA MI DVADESET GODINA! ZAR TAKO HITRO?"

Iako Ivica u svojoj dvanaestoj godini putuje u veliki grad da tamo nastavi školovanje, iako ga na putovanju prati njegov prvi, "pravi učitelj" u liku oca kao rusoovske figure implicitnog ozakonjenja socijalnog poretka, u samom središtu junakovog doživljaja tom prilikom nalazi se ipak – majka. "Učili te u školi čitati i pisati: nepoznat meni svijet!", veli tim povodom Ivičina neuka mater, dodajući još: "Da nas je u svoje vrijeme tko naučio, znala bih čemu te vode u daleki svijet i što te vuče od majčinih grudi? [...] Valjda da je ono nešto silno, nešto veliko" (62). Umesto razumevanja školske procedure i sholastičkog znanja kao pozitivno sankcionisanog socijalnog režima, majka, ta "prava dojkinja", izvorište biološke i emotivne veze s prirodom, nimalo slučajno, čini se, otvara zapitanost o svrsi odlaska, apelujući pri tome na pretnju od gubitka prisnosti i bliskosti ("...što te to vuče od majčinih grudi?"). Godinama posle toga Ivica će u istom ključu da poruči u oproštajnom pismu Lauri, drugoj, kobnoj ženi njegove mladosti: "Mene ste... našli koga

jur iskvariše, istrgevši me iz nevine i slatke seljačke kolijevke i od čistih majčinih grudi..." (305).

Ovaj motiv nepovratnog otrgnuća od majčinih grudi, jednako kao i majčina zapitanost o smislu onoga što Ivicu vuče u grad, a što je tek nagovešteno kao "nešto silno, nešto veliko", uvode, čini se, Kovačićevo ostvarenje u žanrovski prostor koji prevladava granice *pedagoškog romana*, pa i *romana o vaspitanju* u užem značenju reči, budući da središnjoj, narativnom okviru imanentnoj romanesknoj priči pribavljaju kvalitet koji više nije određen tek ilustrativnošću u odnosu na neku povlašćenu pedagošku teoriju i/ili edukativnu praksu. Istina, Rusoov *Emil*, na kojega se glavni junak izrekom poziva i koji predstavlja uzorno delo toga tipa, i dalje je prisutan u podtekstu Kovačićevog romana; no ono što važi za Rusoovog primernog vaspitanika isto tako važi i za Kovačićevog junaka, čak i onda kad dimenzije njegove pustolovnosti izlaze izvan limita pedagoškog romana. "Nisam zamišljao svoga vaspitanika ni kao izvanrednoga genija ni kao idiota", kazuje, prime-rice, autor *Emila*, precizirajući: "Odabrao sam ga između običnih duhova da bih pokazao kakav upliv može vaspitanje izvršiti na čoveka" (Ruso 1950: 326). Ova pedagoški podesna prosečnost i egzemplarnost u isti mah može da posluži i kao osnov šire postavljenog umetničkog nastojanja koje teži pripovedanju o celokupnosti junakovog životnog obrazovanja, u onom smislu koji je karakterističan za *Bildungsroman* kao "sintezu koja ukida prethodnu opoziciju *Entwicklungsromana* (romana o 'razvoju', o subjektivnom otkrivanju individualnosti) i *Erziehungsromana* (romana o 'učenju', o objektivnom procesu, posmatranom sa stajališta učitelja)" (Moretti 2000: 16–17), postajući pripoved o (samo)oblikovanju ličnosti u liberalno-prosvetiteljskom, zapravo: građanskom duhu novog doba, s težištem na "duhovnom i intelektualnom sazrevanju protagonista" (Boes 2012: 1), a u čijim glavnim akterima, od Geteovog Vilhelma Majstera pa do Manovog Hansa Kastorpa, čitalac – kako kazuje pedagoški nastrojenu narator *Zauberberga* – uvek bez izuzetka prepoznaje "običnog, iako simpatičnog mladog čoveka" ("einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Menchen").

Nesumnjivo inteligentniji i darovitiji nego njegov seoski sused i vršnjak Miha, koji "teško je učio, a još manje znao" (24), od momenta kad se bude našao u velikom gradu Ivica Kičmanović takođe može da bude čitalački prihvaćen kao "običan, iako simpatičan mlad čovek" što svojim razvojnim putem svedoči o široko shvaćenim "vaspitnim" uplivima i onome što nastaje pod njihovim dejstvom, s tim što ovde takođe važi i zapažanje o tome da "[p]ronicavost u prosudbama i emocionalni naboj rađaju nepomirljivog i

neprilagođenog junaka kakav je neprispodobiv klasičnome Bildungsromanu" (Čuljat 2012: 161).

Sâm momenat prelaska iz sela u veliki grad u Kovačićevom romanu prikazan je, pak, na način koji izaziva nedoumice oko razumevanja njegove kompozicije i temporalnog ustrojstva, no isto tako i oko hermeneutičkog delovanja ispriповedanoga. Reč je o onom narativnom preinačenju hronološke sukcesije prikazanih događaja koje je pomno tumačeno u Frangešovom ogledu "Buđenje Ivica Kičmanovića" (usp. Frangeš 1986: 222–224), možda i najznačajnijem tekstu o *Registraturi* uopšte. Kratko kazano, narator – a to je, podsetimo, sâm Ivica – jednim verbalnim i imaginativnim zamahom spaja noć uoči odlaska na školovanje u Zagreb i noć svog prvog ljubavno-telesnog iskustva s Laurom, celih osam godina docnije (!), "preskačući" sve ono što se desilo između, da bi se tek potom vratio na delove tog "zapoostavljenog" ličnog iskustva. Pripovedna stilizacija ove ključne epizode od presudnog je značaja, verujemo, za njeno puno razumevanje, stoga i valja navesti njenu središnju scenu u celosti, zajedno s onim što joj neposredno prethodi:

38

[...] Majka i moja manja braća priučise se donekle udesu, ali svaki dan, što se približavao moj odlazak i rastanak od njih, kano da je više uznemiravao i dublje brazde žalosti izoravao na obrazima moje majke... *I taj je dan osvanuo i omrknuo...* [istak. T. B.]

*

Bože moj! Kako li je voljko i ugodno u tom niskom krevetu, na tim mekanim perinama, među tim nabuhlim jastucima... Podovi se lašte, sagovi, protkani zlatnim i srebrnim žicama, čarobno ljeskaju... Pa ove slike... Baš ta sučelice krevetu: golo tijelo žene, božanske ljepote!... *Odvрни оči, Ivice Kičmanoviću! Odvrни... A ono ogromno zrcalo: na, sav se vidim u njemu... I tamo se odrazuje ta gola ljepota... Odvrни оči, Ivice, zrcalo te izdaje... Oh, majko moja, ti priprosta, ti pobožna seljakinjo! Stid me je! Stid!... Odvrни оči od svega!* [podv. T. B.]

Kako sam ja u ovom divnom krevetu? Šta je to bilo?

Ivica Kičmanović prikrije si oči i obraze objema rukama. Krepke ruke i jaki laktovi legoše mu na široka mladenačka prsa...

– Šta je to bilo?

Ima mi dvadeset godina! Je li moguće?

Zar tako hitro? Uz toliko muka i tegoba? Pa ta rajska noć... Oh, ja snivam i bolan i čaroban san na tvrdoj seljačkoj klupi... možda u zelenoj travi? Ta ja sam toliko puta divno snivao pod onim starim seljačkim krovom, u onim mojim milim

bregovima, kano da me oblaci nose na laganim svojim ramenima.... Možda i sada snivam... Nije, nije dvadeset godina... [istak. T. B.]

Šta je bilo?... [...] (47)

Zahvaljujući činjenici da je završetak prethodne ("I taj je dan osvanuo i omrknuo.") i početak ove epizode ("Bože moj! Kako li je voljko i ugodno u tom niskom krevetu..." itd) moguće povezati putem motiva smene dana i noći, spavanja, sna i buđenja, neobavešteni čitalac doći će u prvi mah u iskušenje da pomisli kako je reč o buđenju u roditeljskoj kući u samo praskozorje odlaska. Odmah potom prinuđen je, međutim, da shvati kako je zapravo reč o simboličkom senčenju svoje vrste, budući da se Ivica "najednom" obreo "na tim mekim perinama, među tim nabuhlim jastucima", u zagrljaju žene "božanske ljepote", baš kao da sniva "čaroban san na tvrdoj seljačkoj klupi", onako kako je "toliko puta divno snivao pod onim starim seljačkim krovom". Snivanje na seljačkoj klupi postaje tako skoro lajtmotivska oznaka Ivičine životno obrazovne pustolovine. "Prodrami se, Ivice, prodrami! Ta prespavat ćeš cijelo svoje putovanje, pa se nećeš znati vratiti kući!" (63), kazuje mu, uostalom, učitelj "vidovito" još na samom početku tog, pokazaoće se, sudbonosnog putovanja. Zatečen i istinski zapitan "Šta je to bilo?", uhvaćen – kao da je zaista sve prespavao – u magnovenju i nerazabiranju između onoga što je ostavio, a što i dalje nosi u sebi, i onoga što je zadobio odlaskom u grad, a u šta još uvek ne može da veruje, godinama posle toga mladani junak romana *U registraturi* u stanju je tek da se s nevericom priseti da je u međuvremenu prohujalo znatno vreme ("Ima mi dvadeset godina? Je li moguće? Zar tako hitro?"), uvodeći tako iznenađenog čitaoca ravno u središte svog psihičkog univerzuma u kojem vladaju drugačiji poredak i drugačija logika nego u "objektivnom", interpersonalno spoznatljivom svetu koji ga okružuje. U tom kontekstu rečenica "I taj je dan osvanuo i omrknuo", sa samog završetka prethodne narativne sekvence, može da dobije značenje junakovog simbolično zloslutnog komentara na sve ono što je usledilo počev od toga dana, a o čemu retrospektivno kazuje njegov vlastiti, posebnim načinom napisan životopis.

Zbog zapažanja da je, ne više dečjački, nego mladalački uzrast od dvadeset godina u pomenutoj, magistralnoj sceni toga životopisa skopčan s doslovnim uvođenjem u iskustvo telesne, seksualne ljubavi i ova epizoda Kovačićevog romana, pri tome, može da bude dovedena u vezu s rusooovskim pedagoškim načelima, u onom smislu u kojem je pisac *Emila* verovao da je moguće "bar do dvadesete godine održati nepoznavanje požuda i čistoća čulâ", a najkasnije tada će, "okružen opasnostima koje svaki dan rastu", čak i idealni vaspitanik

nažalost neumitno "sledovati slepom nagonu svoje čulnosti, i možemo se kladiti s hiljadu prema jedan da je na putu koji vodi u sigurnu propast", što se mora razumeti kao "neosporan uticaj toga prvog trenutka na sav njegov ostali život" (Ruso 1950: 436–437 *passim*). Gotovo iskušeničko verovanje u fatalnost čulnih iskušenja koja mladog čoveka vode "u sigurnu propast" moglo bi za nevolju da se uzme i kao diskretan "obrazac" životnoga usuda Ivice Kičmanovića koji upravo od momenta prvog potpunog ljubavnog iskustva zapravo nezaustavljivo srlja u lični sunovrat, počevši od isterivanja iz Meceninog dvora, preko neuspele seoske "idile" s Laurom i kobnog povratka u grad, pa sve do "krvave svadbe" s Ančicom te, najposle, skončanja u delirium tremensu i plamenu opskurne registrature.

Kovačićevo nesvakidašnje ostvarenje nije, međutim, tek beletristička implementacija rusoovskih shvatanja i pedagoških načela, iako su ona često jasno razaznatljiva na stranicama ovog romana. Upravo magistralna epizoda "buđenja" Ivice Kičmanovića na ubedljiv način svedoči o tome. Mogući upliv Rusoovih ideja u njoj je umetnički sublimisan u novo, kompleksno središte sveukupnog romanesknog ustrojstva uz združeno, da tako kažemo, dejstvo tematsko-simboličnih i tehničko-narativnih sredstava, odnosno efekata.

40

Prvi od njih najizrazitije su dati u motivima junakovog ogleдалskog samoposmatranja, stida i odvrćanja pogleda. Povezani s erotskom temom "božanske ljepote", oličenom u divnoj, nagoj ženi ("I tamo se odrazuje ta gola ljepota...") i zagonetni s gledišta tradicionalnog muškog poimanja seksualne inicijacije, u okviru kojeg bi u prikazanoj situaciji pre bilo moguće očekivati ponos i trijumfalizam nego sram, ovi motivi nude se bližem čitanju i razumevanju zahvaljujući simboličnom prisustvu stida od majčine dominantne figure ("Oh, majko moja, ti priprosta, ti pobožna seljakinjo! Stid me je!"), prethodno već obeležene u značenju zapitanosti o smislu odlaska u grad i odvajanja od njenih zaštitničkih roditeljskih nedara ("...čemu te vode u daleki svijet i što te vuče od majčinih grudi?"). Simbolično jukstaponirane u sceni koja sledi neposredno nakon priprema za odlazak iz porodičnog okrilja, iako ih u junakovom odrastanju zapravo deli znatan vremenski raspon od celih osam godina, ona koja vraća na detinjstvo i ona koja uvodi u muževnost, prva hraniteljka i prva ljubavnica (koju će čitalac tek upoznati u liku Laure), sa stanovišta sveukupnog razvoja i životnog "školovanja" Ivice Kičmanovića zapravo oličavaju dva nepomirljiva, u mnogo čemu protivna "pedagoška" uticaja.

Do punog izražaja ova suprotstavljenost doći će tek u drugom, kompoziciono udaljenom javljanju scene "buđenja" Ivice Kičmanovića, kad se – nakon retrospektivno pomnog pripovedanja o detaljima odlaska u grad i onome što

je sledilo do Laurine pojave – na samom kraju prvog dela romana junakov životopis još jednom bude opsesivno vratio na isti tematsko-motivski kompleks i isto iskustvo, ovoga puta mu dajući još izrazitije simboličko obličje:

Bakantica, Venera savila svoje oble lakte oko moga vrata... Ja osjetih na obrazima drhat njezinih punih, labudove bjeloće grudi... njezinih alabasterovih rame-na... I noć je sakrila svu tajnstvenost, sav čar i dražest, svu milinu ljubavi naše... grijeha našega...! Tako vihar oruni cvijet nježnim ružinim stabljikama, pa često slomi i uništi iste stabljike! Tako oluja u bjesnilu svome uzdigne slotu pijeska, kamenja i vode, pa tresne i dragocjenim biserom o liticu morskku, te ga zdrobi i rasprši u sitan prah! *Tako je rajska zmija ljepotom zabranjena voća omamila prve ljude u raj u survala ih u suznu zemaljsku dolinu bijede i nevolje!* Tako je svršila dvadeseta godina mladosti moje u domu općega dobrotvora i Mecene... Oh, kako li si razbludno razgalila svoje ubavo tijelo, ti gola božice ljepote, tamo u zlatnim okvirima! Mecena te namjestio u ove ružičaste odaje Venere Laure!... *Odvрни оči, Ivice, zrcalo te izdaje!* [...] *Ob, majko moja, ti priprosta, ti pobožna seljakinjo! Stid me... stid... [...]* *Odvрни оči od svega, odvrни... sakrij se!*... [istak. T. B.] (161)

Očevidnije nego u prvom delu – što je opravdano naknadnom pripovednom motivacijom ponašanja u međuvremenu uvedenog lika – Laura je ovde predstavljena kao “Bakantica Venera” i kao “rajska zmija”, bivajući dvostrukim simboličkim imenovanjem, paganskim i hrišćanskim, označena kao takoreći univerzalni nosilac telesnog *greha* i time uzročnik onog stida koji Ivicu odvraća od suočavanja s vlastitim likom u ogledalu, goneći ga – nota bene! – da u stidu pred pobožnom figurom majke odvrne “oči od svega”. To odvrtnanje pogleda “od svega” pojavljuje se kao dramatično razilaženje između junakovog *bića* i njegove *subjektivnosti*, onoga što predstavlja njegovu najprisniju osobnost i onoga što se pojavljuje kao retorski ospoljeni, transparentni izraz tog bića. Reč je zapravo o ličnoj *traumi*, onoj vrsti duševnog potresa koji ostavlja neizbrisive, trajne posledice i manifestuje se simbolično, na dva međusobno, reklo bi se, konvergentna načina: *imaginativno simbolično*, kao nemogućnost da se pogleda sebi “u oči”, tj. da se suoči i tako identifikuje sa sopstvenim likom u ogledalu, i *verbalno simbolično*, kao nemogućnost da se o sebi govori jezički “prozirno”, u gramatičkom prvom licu jednine kao lingvistički ustaljenoj oznaci subjektivnog identiteta.

Imaginativna posledica lične traume svoje diskurzivno osvedočenje dobija naknadno, u već pomenutom oprostajnom pismu Lauri, utoliko značajnijem što Ivica u njemu pokazuje jasnu svest o ulozi njegove prve ljubavi u oblikovanju vlastite ličnosti. “Na: vi ste, zabludjela i iskvarena grešnica, unišli u Mecenov dom kano trgovkinja sa svojom vlastitom ljepotom i dražestima. Ja

sam vam se svidio, i vi se zaželjeste moje mladosti, koja se već bješe pretočila iz djetinjstva u mladića, a vi je zatekoste u naponu i najljepšoj raspupalosti momačke svježosti i duševne zanesenosti...”, piše on, objašnjavajući: “Lako li me bijaše pritegnuti u te zlaćane paukove mrežice, gdje stadoh udisavati opojni miris prve čovječje spoznaje svoga vlastitoga bića i spola... [...] Oh, ja sam zaklopio vjeđe, da ne vidim ništa, ništa! Izdiri, istino, ispred mojih očiju! Izdiri, nesretnice!” (305) Uz napomenu da ćemo se tom važnom momentu još vratiti, ovde dodajemo tek to da je ovo diskurzivno transparentno svedočenje *lucida intervalla* svoje vrste, budući da ono zapravo dolazi znatno docnije, u vreme o kojem junak i narator već kazuje potpuno distancirano, kao da pripoveda o Drugome i drugima, a ne o sebi samome i onima koji su bitno povezani sa njegovim sopstvenim životom, i imaginativno i verbalno se priklonivši poziciji koju je – u kliničkom maniru – moguće označiti kao traumatski (samo)zaborav, odnosno suspenziju samosvesne subjektivnosti i “pad” u (pseudo)objektivnost.

42

Verbalno indikovana nesročnost između junakovog traumatizovanog, duševno gledano i dalje detinjeg bića i njegove, socijalno-psihološki gledano još neizgrađene a već poljuljane mladalačke subjektivnosti, koja se u tehnici pripovedanja manifestuje tako što “takozvana ‘Ich-Form’ pretopila se u ‘Er-Form’” (Frangeš 1986: 221), nagoveštena je, a to znači i diskretno motivisana, međutim, još u prvom delu scene “buđenja”, u kojem se, sred junakovog uznemirenog dokonjanja o tome šta mu se zaista desilo (“Kako sam ja u ovom divnom krevetu? Šta je to bilo?”), baš u delikatnom momentu tematizacije gotovo paralizujućeg stida, najednom pojavljuje i kazivanje u trećem licu (“Ivica Kičmanović prikrije si oči i obraze objema rukama. Krepke ruke i jaki laktovi legoše mu na široka mladenačka prsa...” – 47). Sličan retorski zahvat pojavljuje se i pri završetku drugog dela iste scene, onda kad se najpre iskazno “neutralno” – jer je reč o deskripciji drugoga – konstatuje da “Laura još sniva poput cvijeta u zavinutim listićima ružina pupoljka...”, da bi kazivanje odmah zatim ponovo prešlo u gramatičku formu trećeg lica, iako je tu reč o samom junaku-pripovedaču (“Ivica Kičmanović trgne se, i bljedilo mu pokrije obraze” – 161), ostajući potom trajno u ovom, formalno gledano distanciranom, “objektivnom” modusu naracije. U stvari, to bi i dalje mogao da bude isti, personalno i akterski locirani pripovedač koji je, međutim, zbog svega što pomenuta scena znači za njega, nadalje bar nominalno distanciran od onoga što je bio do tada.

Na prvi pogled problematična i sporna sa stanovišta uobičajenog razlikovanja lične i bezlične, *jalpersonalne* i *auktorijalne* narativne instance kao neprevladivo oponiranih, ova mogućnost podržana je, reklo bi se, i teorijski

zahvaljujući savremenom procvatu naratoloških istraživanja. Tako Franc Štancl, autor možda i najpotpunije teorije pripovedanja poslednjih decenija, objedinjujući prethodna znanja i pretpostavke, nudi složenu shemu "tipskog kruga" pripovednih funkcija koja ne počiva na rezolutnom razdvajanju, nego na ideji dodira, kontakta, kombinacije i prelaza između načelnih i praktičnih narativnih mogućnosti (persona, perspektiva, modus). "Ja-pripovedač razlikuje se od auktorijalnog on-pripovedača telesno-egzistencijalnom ukotvljenošću njegovog položaja u fikcionalnom svetu", upozorava Štancl umesno, što znači da konvencionalno shvaćena, gramatička *ja-on* opozicija nije zapravo distinktivna, odlučujuće je to da "ja-pripovedač raspolaže jednim 'Ja-s-telom' karakterom u tom svetu, dok auktorijalni on-pripovedač, koji takode [može da] kaže 'ja', ne raspolaže, s druge strane, takvim 'Ja-s-telom' karakterom ni unutar ni izvan fikcionalnog sveta" (Stanzel 1991: 123–124). U krajnjem ishodu ovo znači da je, koristeći se dvostruko "propusnom" retorskom iluzijom gramatičkog imenovanja, umetničko pripovedanje slobodno da ostvari efekte "smene" i "prelaza", a "najpregnantniji oblik" takvog postupka je "zamenička promena iz 'ja' u 'on' kao 'navlake' ranijeg 'ja' takozvanog 'ja-pripovedača'", jer "*on* je zapravo *ja* koje se drži na odstojanju" (Stanzel 1991: 135). Baš to je, čini se, na delu u ključnoj epizodi Kovačićevog romana, u kojoj se akter-pripovedač najpre zamenički i trenutačno ("Krepke ruke i jaki laktovi legoše *mu*..."), a potom i zamenički i imenički, trajno ("*Ivica Kičmanović* trgne se, i bljedilo *mu* pokrije obraze") distancira od sopstvene predašnje personalnosti, iako je telesno i mentalno i dalje ukotvljen u fikcionalnom svetu romana, i to u njegovom delatnom središtu.

"Dvodelna" epizoda "buđenja" u Laurinoj postelji tematizuje, dakle, prelomni doživljaj glavnog aktera i autoskriptorskog pripovedača, ona narativno distingvirano i promišljeno prikazuje erotski i spoznajno inicijacijski, i u isti mah psihološki, čini se, oskrvnjujući, odnosno raskolnički događaj na traumatičnom prelazu iz (produženog) detinjstva u (preuranjenu) mladost i stoga je njeno posebno mesto i ustrojstvo u sklopu romana *U registraturi* svrsishodno, iako na prvi pogled nije sasvim transparentno. Nestandardnošću u odnosu na autobiografske konvencije hronološke sukcesivnosti i kompozicione preglednosti, koje se pojavljuju i u nekim drugim delovima romana, jednako kao i nečuvanim tretmanom pripovedne tehnike, a to znači prelazom iz prvog u treće lice, iz ličnog u "bezlično" pripovedanje na kritičnom mestu sveukupnog romanesknog ustrojstva ona, naime, na protivrečan, ali zato ništa manje markantan način "ozvaničuje" prevlast *psihološkog ritma* i *doživljajne logike* naracije.

Time i sâm roman biva uveden u široko shvaćeno polje modernosti u oblikovanju, za koje je karakterističan upravo fenomen *traume*, blisko povezan s nastajanjem i rastom novog građanskog društva i sve izrazitijim prisustvom seksualne represije (usp. Kaplan 2005: 25–26 passim). U tom difuznom polju još uvek, dakako, ima mesta i za realističke narative i njima primerene postupke, baš kao i za one nerealističke. Ma koliko bio kontroverzan po ustrojstvu, u samom središtu tog polja sve vreme je, ipak, prosvetiteljsko-liberalni narativ o oblikovanju jednog naizgled običnog života i jedne naoko prosečne ličnosti koja će, otišavši iz zavičaja u svet da nađe "nešto silno, nešto veliko", naposljetku biti primorana da se suoči sa sumornom istinom da joj svet po svoj prilici nije zavičaj i da njen život nije dobio egzistencijalni oblik u kojem bi mogla da se skrasi i oseća zaista ostvarenom.

"ONI ĆE TI DIJETE POKVARITI, UDVOSPOLITI"

44

Jasno oponirane u ključnoj sceni "buđenja", Majka i Laura u Ivićinoj svesti simbolično obeležavaju dve egzistencijalne mogućnosti i dva odnosa prema ljudskom postojanju u svetu. Majka je pri tome lapidarno okarakterisana kao "priprosta" i "pobožna", a Laura je žena "božanske ljepote", "Bakantica" i "Venera" koja "omamljuje" poput "rajske zmije", bivajući docnije označena još kao "zabludjela i iskvarena grešnica" i "trgovkinja sa svojom vlastitom ljepotom i dražestima". Na jednoj strani su, kao što je već kazano, duševna jednostavnost i etička monolitnost, a na drugoj – složenost koja unosi pometnju jer osciluje između telesne i erotske zamamnosti, odnosno moralne nesolidnosti i manipulativnosti.

O ovoj suprotnosti na svoj način svedoči već scena uoči samog odlaska u grad, u kojoj otac priznaje da je čuo seoske glasine o majčinoj, navodno narušenoj ženskoj časti, govoreći pri tome o "crnoj sumnji" što mu se "uvija u srce, kano da zmija sve dublje i dublje plazi u nj", a majka, odlučno odbacujući zlobna govorkanja, sasvim u skladu s tradicionalnim patrijarhalnim moralom stavlja svoj život i doslovno u njegove ruke ("...a vi uzmite sjekiru, i ja ću poći s vama u najdalju, u najdublju šumu. Tamo me vi rastavite sa životom. [...] Ja sam zavrijedila smrt čim vi ne možete ugušiti sumnju o mojem poštenju..." – 61). Naspram moralne beskompromisnosti majke, koja je spremna da za nju založi sâm život, stoji ambivalentna pojava "divne Laure", žene u čijim zanosnim tamnim očima, po Ivićinom utisku, istodobno plamsaju "strast i hladnoća, neopisivo milje i ljut prezir, anđeoska dobrota i zmijska zloba..."

(53), a koja će se kao takva i manifestovati u pripovedanju o Ivičinom gradskom iskustvu, bivajući njegovom trajnom erotskom opsesijom i pri tome voljna da iziđe u susret njegovim snatrenjima, takođe kadra da i sama pokaže moralnu beskompromisnost, ali isto tako i krajnje egoistično, pragmatično i destruktivno lice, postajući zločinkom koja truje Mecenu, izaziva požar u njegovom domu i, najzad, bez griže savesti odnosi njegov novac.

I baš kao što majka oličava pozitivan kulturni stereotip lojalne žene, *femme fidèle*, koja je nosilac patrijarhalnih moralnih vrednosti i neproblematični stub doma i porodice, Laura nesumnjivo oličava kulturni i književni, ponajviše romantičarski kompleksan stereotip fatalne žene, *femme fatale* ili *la belle dame sans merci*, kao "histerične žene s naglašenom voljom, u čijim rukama muškarac postaje potčinjeni instrument" (Prac 1974: 232), i koja stoga mora biti shvaćena kao pobornik novih, antipatrijarhalnih "vrednosti", problematični (do)nosilac erotske harizmatičnosti i moralne dvoličnosti, ali i bezdomnosti i neskrasivosti, fizičke i psihičke gotovo u jednakoj meri. "Ona prasne u bahantičan smijeh. U taj tren joj pogledam u oči, i ona mi se pričini posve drugom", veli Ivica u jednoj od scena koje evociraju rani flert s Laurom, opisujući zapravo tipski protivrečno dejstvo *fatalne žene*, "Njezine mile crte sada se nekuda otegoše. Ona lijepa ustašca ne odisahu nježnošću nego mi se prividješe, kano da će ugristi... Oči joj žmiruckahu kano ptici grabilici za plijenom. Mene proburazi iznenada neka zima i prolete me srsi..." (126). Sve vreme prisutno u vidu naslućivanja i pripovednog nagoveštaja, Laurino korozivno dejstvo na Ivičinu ličnost je zapravo podsvesno, budući da ona zaista oličava fatalnu, a to znači neotklonjivu zamamnost i propast u isti mah, ono što je diskretno najavljeno kao traumatski neizbežno. To dejstvo širi se kasnije i na druge, Mih u i Ferkonju, pre svega, i stoga zaista "Laura kao *femme fatale* za muške likove predstavlja fantaziju o superiornoj ženi sa seksualnim iskustvom" (Grdešić 2007: 259–260), ona je za patrijarhalne konvencije neka vrsta erotski zastrašujuće zavodnice koja u svom ljubavno satirućem arsenalu ima neslućene i kobne mogućnosti.

Ovaj fantazmatski aspekt Laurinog lika podržan je njenom životnom predistorijom, tim kompleksno orkestriranim narativom unutar većeg narativa, povezanim s istim takvim, personalno-biografskim narativom životne predistorije njenog izgubljenog-nadenog oca, Mecene, u okviru kojega takođe postoji stereotip fatalne žene, Mecenine nezakonite majke Amalije što je rođena u "dalekim krajevima tuđe zemlje", a u koje "bijaše puno hira i velikih želja", pa "[n]adaleko ne bijaše mlada muškarca [...] koga ne bi ona zarobila i okovala raskošnim okovima svoje strasti i požude" (83). Zahvaljujući kovačićevski, da tako kažemo, paradoksalnoj smesi romantič-

kog egzotizma i bezmalo naturalističkog biološkog determinizma, majčinu erotsku nezajažljivost i kobnost nasleđuje i sâm Mecena, postajući neka vrsta poznoromantičarskog *homme fatale*, budući da u dobu od svojih dvadeset i pet godina, na pragu zrelosti, dakle, i pošto formalno gledano "naobrazilo ga kako se to već dalo i moglo u ona vremena", najednom destruktivno "provrije u njemu materinska krv i on se poda razbludnu i raskalašnu životu" (92). Sasvim u rusovskom ključu, iako na prvi pogled ne izgleda tako, ovo prepuštanje "slepom nagonu čulnosti" zapravo "vodi u sigurnu propast", ovde označenu motivima nezakonitih ljubavi, seksualnog napasništva, incesta i, na kraju, zločina sa smrtnim ishodom koji će uz to biti zapečaćen i drevnom temom oceubistva, budući da Meceni presuđuje baš Laura, njegova nezakonita kći, i uz to verovatna metresa, kasnija hajdučica Lara, vinovnik masovnog ubistva na "krvavoj svadbi" Ivice i kćeri "malog kanonika", Ančice.

46

Ako se još jednom vratimo na simbolično sučeljavanje Laure i Ivičine majke, presudno važno za junaka Kovačićeve pripovesti o životnom školovanju bistrumnog dečaka iz zagorskog prnjavora, u zaleđu ovog retko viđenog tematsko-motivskog i stilsko-formacijskog mišmaša možemo da raspoznamo i paradigmatično sučeljavanje dva oponirana mentaliteta i njima primerenih svetonazora. Nasuprot Laurinoj fatalnosti, samoživosti i ekstravagantnosti, koje – kao u demonstraciji nekog narativnog "domino-efekta" – vode svim ostalim egzistencijalnim zastranjenjima i katastrofama u romanu, stoje, naravno, majčina benignost, običnost i brižnost. Dok je majka oličenje samopregornosti, radinosti i moralne solidnosti, tipičnih za uobičajenu predstavu o vrlinama i čudorednim zapovestima ruralno-patrijarhalnog mentaliteta, Laura celim svojim romanesknim postojanjem može jedino da bude prihvaćena kao oličenje hedonizma, nepomirljivosti i čudoredne rastrzanosti koja je karakteristična za urbani, građanski mentalitet u nastajanju i komešanju, u kojem dolazi do ranije nepoznatog susretanja i pretapanja navika, običaja, shvatanja, moralnih i uopšte psihičkih obeležja.¹⁰ "Prirodni čovek je sve za se; on je brojna jedinka, apsolutna celina, koja stoji u odnošaju samo sama sa sobom ili s čim sebi sličnim", tvrdi autor slavnog *Emila*, o kojemu ponešto zna i sam Ivice, a "[g]rađanski čovek je samo jedinka u obliku razlomka, koja zavisi od imenitelja i čija je vrednost u odnošaju prema celom koje tvori socijalno telo" (Ruso 1950: 11).

Kao glavna akterska i narativna instanca u isto vreme, s neumitnim protivrečnostima, složenostima i nepouzdanostima lično intoniranog iskustva

¹⁰ O ovako shvaćenom značenju ruralnog i urbanog prostora uopšte, i posebice u Kovačićevom romanu, usp. npr. Durić 2009.

i doživljava, ni–više–prirodni–ni–već–građanski čovek, Ivica postaje titrava romaneskna “žiža” svoje vrste, diskurzivno eksponirana “tačka” susretanja u kojoj se do usijanja prelamaju dva oponirana mentaliteta, “prirodni”, tj. ruralni, i urbani, onaj koji je doneo sa sobom i onaj čijem zavodljivom dejstvu biva izložen u velikom gradu. Stid i odvratanje pogleda od sopstvenog lika u ogledalu, koji su Ivicu zadesili u magistralnoj epizodi “buđenja”, zakonmerne su, takoreći, posledice već naznačenog *traumatskog raskola* u samom mentalnom središtu njegove još neoblikovane i nedozrele ličnosti, a taj raskol na simbolično transparentnom nivou verbalizacije prouzrokovan je zapravo potpunom nesročnošću majčinog i Laurinog uticaja, tačnije kazano: kolizijom između ovih paradigmatičkih ženskih figura koje oličavaju dva mentaliteta i njima primerena poimanja telesnosti, seksualnosti i morala uopšte.

U presudnom momentu svog razvojnog iskustva, u času kad spoznaje tajne erotizma i na tradicijski simboličan način biva iniciran u svet “pravih” muškaraca, Ivica, drugim rečima, ne može da pomiri ona shvatanja života koja oličavaju majka i Laura, on – simptomatično – nije u stanju da sebe, seoskog dečaka u velikom urbanom svetu doživi po načelu *i–i* (*i* selo *i* grad), već kao da ostaje trajni zatočenik razorne dileme *ili–ili* (*ili* selo, *ili* grad). Uostalom, već i samo njegovo prezime, Kičmanović, kao da u sebi – po načelu *Nomen est omen* – nosi upisanu ovu fatalnu karakternu krutost, nesavitljivost i neadaptibilnost novim životnim okolnostima, novim običajima i načinima međusobnog ophođenja ljudi.¹¹ Više puta pomenuti psihički prelom retorski i gramatički je pri tome indikovao “padom” iz prvog u treće iskazno lice, a to će reći iz samosvesno-subjektivnog govora u, makar formalno, neutralno-objektivni diskurs, koji kao takav pokazuje junakovo distanciranje od vlastite rascepljene intime te predašnjeg idiosinkritičnog tona, ali – moguće je – isto tako i gubitak individuacijske usmerenosti, odnosno utonuće u alijenaciju “bezlično” generisanog gledanja na stvari kao posledicu nemogućnosti da se nađe lično podnošljiv *modus vivendi* u negostoljubivom i moralno koruptivnom svetu gradskog Babilona.¹²

¹¹ U ovom smislu je sasvim umerena opaska Kristine Grgić o tome da odnos junaka prema “nekoliko ključnih instanci” (porodica, žene, selo, grad) “postaje i temeljni okvir za društveno-psihološku karakterizaciju protagonista, a time i za primarnu poetičku, tj. realističku kontekstualizaciju” (Grgić 2015: 156).

¹² Implicitan nagoveštaj ovakvog razumevanja postoji u psihoanalitički intoniranom tumačenju Dejana Durića, koji, podvlačeći značaj promene gramatičkog lica naracije, primećuje da se to odigrava u svetlu spoznaje da “Ivica gubi svoju individualnost dolaskom u grad, postaje slab subjekt, otuđen od svoga prirodnoga habitusa” (Durić 2009: 94).

Ovo je možda i od odlučujuće važnosti za čitanje Kovačićevog romana u ključu životno "obrazovne" paradigme, budući da *Bildungsroman*, po sažetoj definiciji Franka Moretija, "nastoji da oblikuje Ego i učini ga nespornim središtem sopstvene strukture" (Moretti 2000: 11). Svedočeci o značaju pomenutog preloma u oproštajnom pismu Lauri, Kičmanović s retrospektivnom pomirenošću onoga koji se više ne opire silama što nadvladavaju njegov Ego piše o "dobrom geniju" istine koji ga "ne pušta iz vida", simptomatično tvrdeći: "Tako negdje prate i nadziru dusi prerano preminulih majka svoju dječicu na trnovitim putovima ljudskog života..." (305). Frojdistički kazano, "genij" istine ovde bi mogao da bude shvaćen u smislu super-ego instance u strukturi ličnosti, koja umesto projekcije individualnih ciljeva, nema sumnje, ipak trajno ostaje određena ranim, detinjim iskustvom i ruralnim mentalitetom, ponovo simbolično predstavljenim kroz majčinsku figuru koja je, dakako, u ovoj vizuri razumevanja produženi eksponent Edipovog kompleksa, budući da se u junakovoj imaginaciji pojavljuje kao neposredno-pojavno bivša ili mrtva, no duhovno i dalje živa ("dusi prerano preminulih majka") i kao vrhovni "sudija" diskretno, ali neotklonjivo prisutna "na trnovitim putovima ljudskog života". Ova potonja, imputirana i/ili željena prevlast majčinske samozatajnosti i požrtvovanosti, formalno sublimisana u bezličnu narativnu frazu, može, dakako, biti shvaćena i tumačena na različite načine.

Na stilsko-formacijskom planu razumevanja ona bi, recimo, mogla da uputi na lucidno interiorizovanu i suptilno stilizovanu socijalno-psihološku motivaciju (neprevladivo tradicionalna, patrijarhalno-ruralno generisana shvatanja kao skriveni uzročnik Ivičinog duševnog raskola i neadaptibilnosti novim, urbanim prilikama i personalnim relacijama, što je sve sadržano već u biblijski fatalističnom, moralno purističkom samotumačenju scene "buđenja"),¹³ te na makar privremenu, Pirovu pobedu mimetičko-realističke "objektivnosti" i preglednosti celog "socijalnog tela", ma šta to konkretno

¹³ Možda najslikovitiju ilustraciju ovog socijalno generisanog i u isti mah mitopoetski intoniranog doživljaja urbanog prostora donose prizori koji slede odmah nakon Ivičinog prispeća u grad: "Od prvoga pogleda potrese me nešto čitavim bićem. I nada i čeznuće i strah i veselje i turobnost i potištenost i ushićenje ovlada sa mnom... [...] Sada mi se stala u duši radati čarobna slika vilinskoga grada sa svim svojim divotama, obajanim u stotrukim našim seoskim pričama i bajkama... [...] Alaj mi se svidješe ti mali, blijedi gospodičići; one male djevojčice štono mi se pričinjahu poput prikaza u bibličkoj povjesnici..." (63); "Sada nas odvuče kumordinar u kavanu. [...] Vikalo se, šaptalo, pjevučilo, smijalo, fućkalo. Činilo mi se po bibličkoj povjesnici, kano da svi ti ljudi grade babilonski toranj ondje, jer ja ne razumijeh njihove vike i razgovora, a oni tako kriljahu rukama, sažimahu ramenima i kimahu glavama, da sam držao, da se ni oni sami među sobom ne razumiju" (72).

značilo, umesto već nagoveštene, protomodernističke autofokusiranosti, odnosno opsednutosti vlastitim seksualnim telom i traumatizovanim mentalnim univerzumom.

S druge strane, može da se govori i o dalekosežnom uticaju Laurine, nimalo samozatajne i samopregorne figure i njoj odgovarajuće mentalne paradigme. Očekivano, umesto monolitnosti ovaj uticaj odlikuje se invazivnošću i protivslavnošću, istodobno. To je vidljivo već i u narativnoj artikulaciji Laurinog dejstva. Svojom samoživošću, jednako kao i svojom željom za samostalnošću Laura, koja u svet romana ulazi kao Mecenina šticećenica od jedva šesnaest godina, a po Ivičinim docnijim rečima zapravo njegova "metresa i prilježnica", ukazuje se kao harizmatična žena u nastajanju, koja i sama prolazi više nego turbulentan i spektakularan period mladalačkog oblikovanja ličnosti "na trnovitim putovima ljudskog života". "Ja ću živjeti slobodno, slobodno ću te ljubiti i obožavati! Ali u nikakvim, ni crkvenim, ni svjetovnim okovima, pa ovaj tren umrla naša ljubav! Nikada" (282–283), odgovara nekadašnja "sestrica", kasnije karakterisana i kao "glumica", na Ivičinu bračnu ponudu za vreme zajedničkog boravka i života na selu, legitimišući se tako već kao samosvesna (*proto*)feministička figura, možda i prva te vrste u hrvatskoj književnosti, sopstvenom apologijom ženskog slobodarstva mimo svih socijalnih obzira i konvencija u stvari sinhrona tzv. prvom talasu feminizma u evropskim okvirima (v. Milojević 2011: 28). Preobražavajući se potom u harambašu Laru koja nepovratno prelazi s onu stranu zakona ona, samo na prvi pogled, i to delimice, realizuje mit o Amazonkama kao ženama-ratnicima kojima muškarci nisu potrebni (jer njeni pratioci su muškarci, a ne žene); zahvaljujući činjenici da je to, u mnogo čemu već anahrono odmetništvo uzrokovano patnjom zbog Ivičine ljubavi prema drugoj ženi, kao i činjenici da je ono zapravo tek feminizovana mimikrija tradicionalno muški praktikovanog, patrijarhalno profilisanog, marcijalnog života i delovanja, ova nadasve ekstravagantna junakinja otkriva naknadno svoje neotklonjivo ambivalentno beletrističko lice.

Uostalom, ambivalentan izgled, ponašanje i neusaglasivost s ruralnim običajima i gledanjima odlikuje i ispoljavanje većine drugih osoba koje Ivica upoznaje u gradu. Tako on pri prvom susretu primećuje "da je u ilustrišimuša velik i izbočen trbuh, glatki obrazi i ruke poput peče ladanjske snaše kada prvi put polazi u crkvu. A čudno se rumene ti obrazi, kano naše domaće uskrzne pisanice" (71). Stupanje u "družinsku sobu" Mecenina dvora, među njegove sluge, označava pak Ivičino suočavanje sa svekoliko uznemirujućim svetom dotad nepoznatih ljudskih odnosa. Tom prilikom sluga "zapredoše čudne razgovore, isprekidane usklikima, povcima i dvoličnim smijukanjem", pa

se zbunjenom dečaku učini da ga svojim ponašanjem pitaju "Razumiješ li ti, mali, naše dvolične razgovore?" (75). Ančica, jedna od sluškinja i Žoržova dragana, naročito se ističe svojom raspojasanošću kao "živi tip lukavštine, himbe i neke razbludne prevejanosti! [...] Iz njenih najfinije zašiljenih usnih kuteva i vragoljastih očiju, štono se neprestance kriješe poput varnica, odiše iskustvo, apodiktično samopouzdanje i drzovita smjelost do skrajnosti na svakom polju i u svakom pravcu...", da bi vrhunac ovako predstavljenog iskustva usledio u pogledu na Tomicu i Evicu, jer "[d]a nije u prvoga muško odijelo, a u druge žensko, ne bi ih mogao razlikovati. Dapače, u Tomice gotovo su više djevojački obrazići, negoli u Evice, jer ona, kako je najčišća crnka, razabiraš joj već izdaleka stanovit garavi mašak na tananim usnicama, dok u Tomice plavca [...] ne ima budi kakovu brčiću ni traga ni glasa" (76).

Upravo ovako doživljene posledice odlaska u grad i izlaganja njegovim dvoličnostima i napastima Ivičinome ocu još u prnjavoru "vidovito" stavlja u izgled već "mali kanonik", taj "apostol" patrijarhalne tvrdokornosti. "Gospoda neka svoju čorbu vare, a mi ćemo svoju kašu", poručuje sused rezolutno, "Oni će ti dijete pokvariti, udvospoliti. Ne bude ni muško ni žensko; ni gospodin, ni seljak" (41). Paralelizam između biološkog i socijalnog identiteta ovde je više nego indikativan, pri čemu je jednako snažan zazor od moralnog kvarenja nastajanjem intimnog i javnog polutanstva. Ne biti samo ili "čisto" muško ili žensko u rusooovski "prirodnom" smislu, nego se manifestovati tek "u vidu razlomka" za ovakvo gledanje na svet je, dakle, isto što i ne biti pripadnikom jedne jasno omeđene populacijske, odnosno ekonomsko-statusne grupacije.

Uprkos tome što (pred)romantičarski ideal "prirodnog čoveka" kao "apsolutne celine" favorizuje na račun već postromantičarskog shvatanja što valjanost svakog pojedinačnog identiteta razume relativistički, "u odnošaju prema celom koje tvori socijalno telo" (Ruso), ovakvo poimanje, međutim, ipak implicitno legitimizuje i to novo, u svojoj relacionalnosti već dobrim delom moderno shvatanje identiteta koji više nisu pojmovno-kategorijalno "naturalizovani" i esencijalizovani prema nepromenljivom anatomskom ili naslednom načelu, već su – kazano aktuelnim teorijskim vokabularom – *performativno* stvarani i neprestance konkretno-delatno "proizvođeni". Priznanje da je, zahvaljujući okolnostima, dete u razvoju moguće "udvospoliti" – a to ovde zapravo znači: učiniti ga rodno i staleški dvovalentnim ili dvogubim – kao neminovnu posledicu ima problematizaciju tradicionalno pojmljene ideje obrazovanja kao *Bildunga*, (samo)oblikovanja u smislu entuzijastički zaokruženog i kompaktno celovitog samoostvarenja prosvetiteljski shvaćenih ljudskih potencijala. "Udvospoliti" u tom kontekstu znači: biti

možda više od "razlomka", a ipak ne biti "celina", već nekakav sinkretično zazoran suvišak ili zbunjujuća, konfuzna ljudska "smesa" od koje se ne može oblikovati "gotov čovek" u humanističkom značenju reči harmonične, sebi identične individue, nego tek ono što uvek ima najmanje dva "lica" i zapravo neopredeljivu prirodu.

"DVOLIČNI OBRAZI DUHA VREMENA"

Idući Hegelovim "duhovnonaučnim" tragom u propitivanju temeljne nedoumice o tome "da li je duša glavne ličnosti u odnosu prema zbilji preuska ili preširoka" (Lukács 1990: 7) Đerđ Lukač vidi roman vaspitanja (*Erziehungsroman*), poput Geteovog *Godine učenja Vilhelma Majstera*, kao entuzijastički pokušaj sinteze i prevladavanja kontradikcija starijih romaneskih formi, razumevajući pri tome sadržaj "izborene i izvojevane zrelosti" kao "ideal slobodne ljudskosti [Ideal der freien Menschlichkeit] koja shvata i prihvata sve društvene strukture života kao nužne forme ljudske zajednice, ali u njima, međutim, vidi samo priliku da se ova bitna supstancija života prisvoji ne u njenoj državno-pravnoj krutosti postojanja za sebe, nego kao nužne instrumente ciljeva koji ih nadmašuju" (Lukács 1990: 111). Autor uticajne *Teorije romana* pri tome sugerše kako "konačno dolaženje heroja u rezigniranu usamljenost ne znači potpun pad ili blaćenje svih ideala, nego uvid u nepodudarnost između unutarnjosti i svijeta, djelatno ozbiljenje uvida u ovu dvojnost" (Lukács 1990: 114).

Stotinak godina posle Geteovog, i Kovačićev junak dospeva do rezignirane usamljenosti, s tim što je diskutabilno da li je u ovom slučaju uopšte moguće govoriti o osvojenoj zrelosti kao dostizanju duševne širine koja uključuje i čuva "ideal slobodne ljudskosti", istovremeno kompromisno prihvatajući i nadmašujući "društvene strukture života kao nužne forme ljudske zajednice". Pre bi se moglo zaključiti da pripovedno tematizovana "zrelost" seoskog dečarca i potonjeg nesvršenog đaka Ivice Kičmanovića u stvari znači apatiju, duševnu "suženost" koja više ne pamti "ideal slobodne ljudskosti" i defetističku podložnost socijalnom žrvnju novog doba, oličenog u bešcutnoj instituciji registrature i njenoj – lukačevski kazano – "državno-pravnoj krutosti postojanja za sebe". Potišten i stalno obuzet sumornim mislima, rasepljen mladalačkom traumom psihički interiorizovane kolizije ruralnog i urbanog mentaliteta, više predat alkoholu nego poslu, u svojim, bar nominalno zrelim godinama Ivica, naime, i sâm neodoljivo podseća na

“dvospolno” nediferenciranu figuru iz davnašnjeg predviđanja “malog kanonika”, budući da njegovo “[l]ice moglo je biti nekada lijepo, muškaračko i ugodno, ali ga sada nakazuje plosnat, velik, crven, na modro udarajući nos” koji “priliči svijetlu žalosti što je o bijelu danu upaljeno kraj kakove stare ikone... ili kada poslednja polugnijila kruška njiše o vjetru s okresana i neplodna stabla” (169).

Onako kao što svojom životnom pustolovinom bistrog seoskog deteta koje odlazi na školovanje u grad i tamo ipak propada, ne ostvarivši mladalačke ambicije i ideale, neodoljivo liči na Šenoinog Lovru, Ivica Kičmanović, čini se, podseća na njega i svojom tipskom pojavom *kaputaša*, koji po pravilu odaje “nekakav nesklad”, jer “u svem je htio biti fin, elegantan, dostojanstven, ali po svem si vidio, da je taj čovjek doduše mnogo općio s finim svijetom, ali da je kraj svega toga ostao ponešto neugladen”, jednako kao što “bio je pod silu miran, ali neobični sjaj njegova oka odavao je, da je čovjek strastven”, jer je “junački sprezao on svoje jade, zakopa ih na dnu srca svoga” (Šenoa 1951: 104–107 *passim*). Realističko mimetičko načelo prikazivanja socijalno-psiholoških posledica sučeljavanja ličnih poriva i nadličnih, društvenih “mehanizama” i procesa, tako očevitno u pojavi i narativno predstavljenoj sudbini *kaputaša*, tog tipskog junaka trajno obeleženog neadaptiranošću, ovde se susreće s koncepcijom *Bildungsromana*, čiju je “distinktivnu temu”, pomerajući se od izvorno idealističkog horizonta prema savremenijem, pragmaticističkom, moguće odrediti kao “individualno oblikovanje i socijalizaciju, temu koja je izraziva samo ako junak nije ‘veliki čovek’ a socijalne norme, sa svoje strane, imaju suštinsku stabilnost” (Moretti 2000: 79).

Za razliku od “klasičnog” *Bildungsromana*, označenog krhkom ravnotežom koju pokazuje neformalni ali delotvorni “sporazum s društvom u rezigniranom prihvatanju njegovih životnih formi” (Lukács 1990: 114), na samom pragu modernizma *U registraturi* beleži nezaustavljivo i, reklo bi se, nepovratno narušavanje ravnoteže pomenutih uslova. Ambivalentnost i “dvopolnost” ne odlikuju, naime, ovde samo Lauru i Ivicu, nego i većinu drugih pratećih ili epizodnih likova, oni su posledica “tektonskih poremećaja”, ne u dočaranoj nutрини ove ili one ličnosti, nego upravo na relaciji između reprezentativnih (kar)aktera i društvenih struktura kojima bi trebalo najposle da se prilagode ili priljube, ali se zapravo nalaze uklešteni između njih, kao ona rusovska primerna “jedinka u obliku razlomka [...] čija je vrednost u odnošaju prema celom koje tvori socijalno telo”.

Pripovedajući o uskomešanom svetu koji je nastao nakon Revolucije, o svetu u kojem više ništa nije isto kao za vreme starih režima i starih socijalnih ustrojstava, a još nisu uobličena makar metastabilna nova ustrojstva,

Ante Kovačić nepogrešivo, i pritom još uvek realistički precizno, detektuje sveopštu neuravnoteženost i turbulentnost tog tranzitivnog doba što možda više i ne poznaje iščezlu potpunost "socijalnog tela", nego tek privid i utvarnost društvene organizacije kao celine i moguće zajednice, u okviru koje "ne postoje načela, postoje samo okolnosti", pa zato "biti realističan znači poreći postojanje stabilnih i jasno oponiranih paradigmi" (Moretti 2000: 153). Otuda čak i neki minorni, ali trezveni junaci romana *U registraturi* jasno uočavaju iluzornost i varljivost aktuelne konstelacije, koju odlikuje razilaženje zamišljenog i stvarnog stanja stvari, odnosno prepoznaju provizornost i nestabilnost kao jedine "konstante" u svetu koji ih okružuje.

Tako je, recimo, Justa, ne baš lepa i zavodljiva kći gavana Medonića i buduća Mihina nevesta, potpuno svesna da živi u novom vremenu, u kojem najveća društvena vrednost nisu više ni vrlina, ni radinost, ni lepota, nego imetak i novac, i stoga tvrdi da "[m]ladići ljepote varaju, a bogatstvo žene, pa bilo ono razroko i gluho" (181), ali je pod teretom samih događaja i čestih promena uskoro "već počela sumnjati u svetost svog nadutog gesla" i ubrzo je "bistrim okom gledala u dvolične obraze duha vremena i razumjela njegovu tupu britvu, kojom reže i dijeli sudbinu budućnosti djevojaka..." (207). Visoko stilizovan i poetski višeznačan, iako se odnosi na pragmatično saznanje da bogatstvo nema jednog, bogom datog vlasnika, već je zapravo ono nepouzdana i nestalna gospodar novog doba i ljudi, ovaj prikriveni narativni komentar je dvostruko ironičan, budući da semantički nesvodivo imenuje "dvolične obraze duha vremena" i takođe njegovu "tupu britvu" koja "reže i dijeli sudbinu". U oba slučaja ironijski efekat potiče od istog postupka kojim se trivijalni, materijalno-fizički pojmovi ("obrazi", "britva") stapaju s onim metafizičkim i apstraktnim ("duh vremena"). Korozivni smisao tog postupka leži u zapažanju da je famozni *Zeitgeist*, to filozofsko čedo (pred)romantizma koje bi trebalo da oživi drevni pojam *genius saeculi*, dajući mu značenje sveprožimajućeg, jasno raspoznatljivog načela protejski neuhvatljivog modernog doba, ovde zapravo banalizovan i trivijalizovan tako što je metaforično invertovan i poistovećen s kakvim berberski iskusnim prevrtljivcem, i uz to još suštinski doveden u pitanje zahvaljujući "otupljanju" zamišljene "oštrice" njegove, inače sudbinske ozbiljnosti i ultimativnosti.

"*Bildungsroman* je 'simbolična forma' modernosti", veli Franko Moreti u svojoj inspirativnoj studiji o značenju ovog žanra u evropskoj kulturi poslednja dva stoleća, insistirajući na tvrdnji da ono "što ga konstituiše kao simboličnu formu više nije 'prostorna' [...] nego *temporalna* određenost", u onom smislu u kojem je i "devetnaesti vek, pod pritiskom modernosti, pre svega bio prinuđen da preinači svoje shvatanje *promene*, koja se od vremena

Francuske revolucije isuviše često pojavljivala kao besmislena i zato preteća stvarnost" (Moretti 2000: 6). I mada – izuzev samog Ivica – verovatno nikada nisu ni čuli za Rusoa ili za Herdera, Balzaka i Hegela, različiti junaci romana *U registraturi* pate upravo od modernističkog sindroma "besmislene i zato preteće stvarnosti", čiji neprestano preobražavajući i neskrasivi "duh vremena" ima "dvolične obraze" i "tupu britvu" koja – slikovito rečeno – možda ne pušta uvek krv pod grlom, ali zato ipak neumitno, iako nepredvidljivo i razumom nerazaznatljivo, naposljetku "kroji" njihove životne puteve. Poput samog "dvoličnog" *duha vremena*, i oni su pri tome najčešće "dvolični" i "dvospolni", tj. identitetski dvogubi, psihološki pometeni i raspolučeni između oprečnih, do kraja nikad razumljivih i shvatljivih mogućnosti sopstvenog postojanja.

Izvrstan primer predstavlja samozvani "pojet" Rudimir Bombardirovič Šajkovski, pravim imenom Imbrica Špiček iz Volovščine, nadripesnik i kvazi-umetnik, a zapravo gospodski čankoliz i Mecenin "sastavljač govora", dvostruka ličnost već i po načinu (samo)imenovanja, a izgledom i ponašanjem potpuno reprezentativan za Kovačićev literarni soj "dvospolnih" karaktera, očividno ruralnoga porekla, ali željan urbanih manira i načina života, pri čemu

54

... Bijaše to čovjek obrijan i golih obraza poput djevojke. Dapače [...] nikada nijedna dlaka nije prokljivala na njegovom licu, dakle da se nije trebao brijeti. [...] Vlasi mu bijahu nekakve neopisive boje – naličile su mokrim stijenama seljačkih kuća, kada ih čvrsto pokvasi kiša – a načepurene ko slamnata streha, kada je ljudski iščepunja vihar i vijavica. Inače sizahu do ramena, a već samo u tom sastojao se neoboriv aksiom poezije... Visoka, nešto pognjurenata stasa, brza hoda, a odijela istrošena i izlizana, često i zaprljana. Ali nije bilo iz nužde nego iz ženijalnosti... (48)

Transparentna ironičnost i stilska parodičnost koja prati pojavu Šajkovskog, a koja od pravaško-satiričnoga izrugivanja narodnjačko-ilirskome maniru Mažuranićevom ("kako eno doleti suri orao sa svoga timora, lomeći i režući Foibosov zrak ostrim krilima poput mača Kraljevića Marka...") prelazi na "obračun s čitavom strujom unutar hrvatskoga pjesništva koja ide od Vraza, preko Preradovića do Trnskoga" (Flaker 1986: 180), dobrim delom zaklanja mogućnost lakšeg uočavanja činjenice da je i ovaj komični "pojet" koji hini da sve radi "iz ženijalnosti" zapravo tip *kaputaša* ("odijela istrošena i izlizana, često i zaprljana"), a to znači takođe socijalno-medijalan karakter, uhvaćen "na pola puta" između sela i grada i zalutao u taštoj ambiciji da ostvari socijalnu i kulturnu promociju, ne uspevajući pri tome ni da nazre obrise habitusa obrazovanog i ozbiljnog intelektualca, kadrog da stvori bilo šta vredno pažnje i pamćenja.

Kaputaški "dvospolan" u svom ponašanju i ispoljavanju u Kovačićevom romanu je, uostalom, čak i kumordinar Žorž, neobrazovan i nepismen, ali takođe socijalno dinamičan i medijalan karakter. "Mastibrk" i "mastigrlo", u neku ruku beletrističko oličenje staroga tipa nezasićenog sluga, Žorž u zagorski prnjavor dolazi "sa silnim prstenjem na desnoj ruci, koja bijaše uvijek gola, da svatko vidi i sudi po njoj bogatstvo i čast", ali se u isti mah primećuje "ona mast, što mu se obilato iz ulizane kose cijedi po debelom, najpomnije obrijanom vratu... [...] Konačno onaj miris, što čudnovato zaudara od gospodina kumordinara... Čudnovato da: vonj, kao da si gnojnicu tamjanom potkadio..." (30–31). Izrastajući pred Ivičinim i čitaočevim očima u pravu "pokondirenu tikvu" i dvoličnog predstavnika "družinske sobe" kao svojevrsnog oličenja "razbludne prevejanosti" celog društva, ovaj majstorski ocrtan lik svojom sugestivnošću i polivalentnošću nesumnjivo svedoči o autorovom daru da kreira junake što funkcionišu kao personalno varirani izdanci istog, "dvoličnog duha vremena" koji svojom "tupom britvom" nerazaznatljivo ali neumoljivo "reže i dijeli sudbinu" svih koji egzistiraju na horizontu socijalne i moralne dezorijentacije vremena o kojem se pripoveda.¹⁴

Najposle, i sâm Ivičin sused, Miha, najpre je prikazan kao "zbit mladić, komu su lične, osušene kosti čudno blještile, odavajući neku ukočenost, rasuđivanje i trpljenje seljačko" (176), ali docnije, nakon stupanja u službu gavana Medonića i vremena provedenog u njoj, već

[b]ijaše neka *harmonična smjesa od zdrava, jaka i bodra seljaka te polugospodina. Ovo polugospodstvo pronicavalo to seljačko biće, a trgovanje, putovanje i općenje s ljudima u dalekom svijetu porodilo je takovo počelo polugospodstva...* [istak. T. B.] (291)

Kao u Ivičinom slučaju, i ovde je na delu realistička motivacija dinamično predstavljenog, socijalno-psihološki medijalnog književnog karaktera koji se nepovratno menja pod uticajem komunikacije i društvene interakcije ("trgovanje, putovanje i općenje s ljudima u dalekom svijetu porodilo je takovo počelo..."), postajući, bar nakratko, "harmonična smjesa od [...] seljaka te polugospodina". Kao što je Ivica polutan, odnosno *poluinteligent* koji, međutim, nikada neće zaista postati intelektualac u punom značenju reči, tako je i Miha socijalno tranzitivan tip junaka, *polugospodin* u nastajanju u kojemu je "polugospodstvo pronicavalo [...] seljačko biće", ali koji ipak

¹⁴ Sintija Čuljat u Mihinom i Žoržovom slučaju, kao i u slučaju nekih drugih likova, upotrebljava sintagme "polutanski, podvojeni likovi" (usp. Čuljat 2012: 165), odnosno "difuzni identiteti" (Čuljat 2012: 172).

nikada neće postati pravi "gospodin", tj. građanin i gradski trgovac, jer će i on podleći praktično istom, fatalnom sticaju okolnosti koji sustiže i njegovog intelektualno obdarenijeg suseda.

"Kakova li je to čudesna kob da se baš moj i njegov život ovako isprepliće i sukobljuje eto čitavim vijekom..." (304), pita se Ivica u pismu Lauri, implicite upućujući na ovaj fabularni, kompozicioni i u neku ruku takođe tematsko-formativni paralelizam koji je inače karakterističan za realističku imaginaciju (usp. Flaker 1986: 155). Stoga je i ovde, kao kod samog Ivice, čini se, moguće govoriti o združenom dejstvu realističke poetike i bildungs-žanra, a mimo uticaja pedagoškog obrasca u užem značenju reči, budući da se i Mihin životni put može razumeti kao nedovršena i nezaokružena, isključivo iskustveno i praktično obrazovna pustolovina koja je orkestrirana prepoznatljivo mimetičkim i uz to društveno reprezentativnim narativnim sredstvima što odlikuju značajan deo beletrističke produkcije oko sredine i u drugoj polovini XIX veka.

"SVEMU BIT ĆE KRAJ!"

56

Govor o združenom dejstvu realističke poetike i bildungs-žanra nije proizvoljan, on ima svoju književnoistorijsku zasnovanost. Iako je *Bildungsroman*, jednako kao i fenomen *pedagoške fikcije* uopšte (*pedagoški, razvojni, vaspitni roman*) nastao u vreme (pred)romantizma i idealizma (Geteove *Godine učenja Vilhelma Majstera*, *Zeleni Hajnrib* Gotfrida Kelera, Rusoov *Emil* itd), postoje isto tako slavna dela realističke provenijencije iz prve i druge polovine XIX veka (npr. Stendalovo *Crveno i crno*, Floberovo *Sentimentalno vaspitanje*, *Mladić Dostojevskoga* i dr) koja je, zahvaljujući poetičkoj i tematskoj konvergenciji s izvornim impulsom *pedagoške fikcije* da se bavi reprezentativnim personalnostima, s pravom moguće čitati kao legitimne izdanke beletrističke orijentacije prema pripovedanju o životnom obrazovanju i oblikovanju ličnosti u skladu s najboljim ličnim shvatanjima i neumoljivim društvenim determinantama. U slučaju Kovačićevog nesvakidašnjeg ostvarenja taj govor je, kao što smo videli, po pravilu bio usmeren prema kritičko-analitičkim i parodijsko-satiričnim kvalitetima realističkog romana u tradicionalno favorizovanom smislu narativno predstavljene panorame društvenih naravi, običaja, institucija i procesa, s uglavnom uzgrednim opaskama o prisustvu bildungs-motiva i elemenata.

Naše tumačenje inspirisano je potrebom da se, uz uvažavanje inače preovlađujućeg pristupa, teorijski i interpretativno iskuša upravo ta, pomalo skrajnuta mogućnost čitanja *Registrature*. Posle uočavanja kompatibilnosti

dveju paradigmi (realistička poetika, pedagoška fikcija) na ovom mestu valja, međutim, razmotriti i implikacije mogućeg mimoilaženja koje nije moguće prevideti jer je reč o onom, nekoliko puta komentarisanom prelomu u konstrukciji romana što proizlazi iz njegovog imaginativnog “žarišta” koje zapravo tvori njegovu umetničku jedinstvenost, njegov neponovljiv “osobeni znak”. Reč je, naravno, o transparentnoj promeni narativne tehnike i samog ustrojstva pripovedanja do kojih – u vidu prelaska s prvog na treće lice kazivanja i s (auto)biografsko-hronološke, na doživljajno-ekspresivnu logiku izlaganja – dolazi počev od magistralne scene “buđenja” Ivice Kičmanovića i njene evokacije prvog erotsko-seksualnog iskustva kao traumatskog “jezgra” psihološki interiorizovane kolizije između ruralnog i urbanog morala, odnosno mentaliteta, a koje onda čitaocu i tumaču posledično ispostavljaju nedoumice o opsegu, poreklu i domašaju pripovednog (sve)znanja, u zavisnosti od toga kako se razume status narativne instance i cele narativne konfiguracije nakon pomenutog preloma.

Za razliku od tumačenja koja ostaju kod implicitno formalizovanog, no logički problematičnog stanovišta da na svršetku scene Ivičinog “buđenja” u Laurinoj postelji “prestaje i njegova autobiografija”, jer na tom mestu “[s]anja-rija i čarolija prekidaju se, dječak je postao mladić, ‘ja’ se pretvorio u ‘on’, objektivnost je postignuta” (Frangješ 1986: 234), mi, naime, u smislu prethodno već ekspliciranog razumevanja, mislimo da je moguće i neophodno govoriti o tek simbolično-alijenacijskom preobražaju autobiografskog poriva i same pripovedne instance, koja je i dalje zapravo latentno personalna i lično generisana, ali je – zahvaljujući neotklonjivom dejstvu prikazane traume i njome izazvanog rascepa ličnosti – ona pri tome simbolično otuđena u (pseudo)realističku “objektivnost” bezličnog kazivanja i disperzivno okrenuta drugima, u nekoj vrsti retorski simboličnoga bekstva od suočavanja sa sopstvenim nerešivim kontradikcijama. Dečak je, drugačije kazano, posle scene “buđenja” nominalno i tradicionalno gledano zaista postao mladić, ali je u svojoj doživljajnoj bitnosti i psihološkoj prezentnosti on u stvari i dalje ostao u infantilnom, neodraslom stanju, a iz ovog raskoraka između njegovog empirijskog i psihičkog statusa, iz nemogućnosti individualnog zaokruženja junakove ličnosti te dosezanja zrelosti i kompromisa u susretu s “dvoličnim duhom vremena” i teško prihvatljivim, “dvospolno” nediferenciranim “socijalnim telom”¹⁵ proizlazi sumorni ishod cele pripovesti, zaključno s njenim tragičnim završetkom i samovoljnom smrću junaka.

¹⁵ “Samotan, mrk, strog i ozbiljan, nije ni s kim općio. Svatko mu bijaše tuđ, kao i on drugima. Nije imao prijatelja ni neprijatelja, a niti je on kome bio jedno ili drugo” (352).

I ovakvom tumačenju Kovačićev roman, dakako, ispostavlja nedoumice. Neke od njih – poput zapitanosti o narativnoj pouzdanosti životnih predistorija Laure i Mecene, recimo – relativno su lako razrešive u kontekstu interpretativnih implikacija prvenstva homodijegetičkog, "nepouzdanog" naratora u liku spisateljski delatnog Ivica (usp. Grdešić 2007: 261), što u ovom slučaju, u svoj (auto)skriptorski kompleksan diskurs, a u skladu s njegovim "objektivistički" preobraženim i distanciranim porivom, "usisava" i pri tom delimice modifikuje "strane", pa i ovakve sadržaje i vidove kazivanja, dajući im bar prividno status konvencionalnih narativnih prosedea/formi. Nešto ozbiljniji problem predstavljaju epizode i scene koje prikazuju začudne, katkad i neverovatne romantičko-fantastične sadržaje, kao što su oni koji se tiču Laurinog iskustva s baba Hudom i Ferkonjom, ili njene "beskrvne" smrti prilikom streljanja kao odmazde za događaje tokom "krvave svadbe", budući da je reč o sadržajima koji i doslovno protivreče mimetičko-realističkim pretpostavkama i tako u izvesnom smislu dovode u pitanje logički poredak same naracije. Ali i to je potencijalno razrešivo u svetlu teorijskih pretpostavki o ambigvitetnom statusu narativnog znanja posredovanog od strane "nepouzdanog", personalno zainteresovanog i u predstavljeni svet uronjenog pripovedača, ovde, doduše, počev od scene "buđenja" formalno distanciranog u privid bezličnog kazivanja, ali – moguće je – i dalje spoznajno pristrasnog i fasciniranog važnim figurama, posebno Laurom, tom fatalnom ženom njegove životne pustolovine.

Istinsku enigmu predstavlja ipak pretposlednji pripovedni segment romana, onaj koji, sažimajući decenije junakovog života nakon "krvave svadbe" ("Projurila već mnoga i mnoga ljeta...") i brojna službena premeštanja, izveštava o uznemirujućem prispeću "kaznenih spisa o razbojnici i harambašici Lari" u Ivičine ruke, o njegovoj opsesiji tim prašnjavim aktima ("čitao je i proučavao dan i noć taj kobni spis"), potpunom zapaštanju radnih obaveza te, najposle, gubljenju svake kontrole nad sobom ("Sada mu se rašire oči, a bjesnoća i ludilo raspiri mu čitavo biće...") i samoubistvu u plamenu koji sam junak izaziva ("upali luč, baci je u tekućinu [...] te razarajuća vatra zahvati svu registraturu"), sa završnim, "sveznajućim" komentarom u vidu dijagnoze o tome da je "nesretnoga registratora [...] još za života uhvatila bolest i suludost, koju medicina naziva 'delirium tremens'" (352–354 *passim*).

Kazivanje o "bjesnoći i ludilu", odnosno o "bolesti i suludosti" koja se i stručno imenuje kao "delirium tremens", konfuzno-sumanuto stanje, praćeno drhtavicom a izazvano po pravilu dugotrajnim konzumiranjem alkohola, neretko i s halucinantnim epizodama (usp. Poro 1990: 87), ovde, bez sumnje, može da posluži kao motivacijska kopča s Ivičnim traumatskim

sindromom koji smo već označili kao "prelom" i "rascep", izazvan mladalačkim iskustvom duševne neusaglasivosti dve vrste morala i mentaliteta uopšte, patrijarhalno-ruralnog i moderno-urbanog, onoga koji junak (do)nosi iz detinjstva i onoga koji upoznaje docnije. Etiološka slika Ivičinog životnog sunovrata pokazivala bi onda traumatsku fiksaciju na iskustvo/doživljaj koji nije moguće prevladati kao na klinički uzročnik potonjeg depresivnog povlačenja u sebe, odavanja alkoholu i završnog zapadanja u delirium tremens, zajedno sa finalnim gestom (samo)spaljivanja, i to nedugo nakon ponovnog susreta s vinovnikom same traume – ovoga puta, ironično, predstavljenog tek registarski "papirnato", u vidu Laurinih "kaznenih spisa" – kao psihičkog "okidača" za konačni i autodestruktivno nepovratni slom ličnosti. "Svemu bit će kraj!", kazuje, uostalom, Ivica, po "ličnom svedočenju" njegovog sopstvenog životopisa, još na početku romana, u pripovednom "okviru" koji čitaoca uvodi u središnju, retrospektivno odmotavajuću priču, u isti mah prospektivno jasno najavljujući njen faktički neizbežan kraj.

Taj poražavajući i unižavajući kraj ujedno, valja primetiti, daje poseban, negativistički osenčen smisao Kovačićevom romanu, čitanom u svetlu moguće realizacije izvorne bildungs-paradigme. Ako završetak "klasičnog" obrazovnog romana, lukačevski kazano, kao "krunidbu vaspitnog procesa" donosi kompromisno "izvojevanu i izborenu zrelost", koja za svoj sadržaj ima "ideal slobodne ljudskosti koja shvata i prihvata sve društvene strukture života kao nužne forme ljudske zajednice" (Lukács 1990: 111), onda je, zahvaljujući krajnjem, nekompromisnom i konfliktnom ishodu junakovog karakternog oblikovanja, spolja i iznutra onemogućenog u dostizanju ideala slobodne ljudskosti te u potpunosti podvrgnutog "dvoličnom duhu vremena" i okrutnom žrvnju društvenih mehanizama, *Registratura* zapravo mnogo bliža iskustvu "poznog *Bildungsromana* [u kojem] socijalne institucije počinju da se pojavljuju same po sebi", zato što je nezaustavljivi "rast institucija krupna istorijska činjenica" (Moretti 2000: 230). Shodno tome, u okviru romana o individualnom obrazovanju, koji je sada moguće imenovati i kao *protivobrazovni roman*, tj. roman o reaktivnom otporu onome što donosi beščutna nivelacija ljudi, "relevantan simbolički proces nije razvoj nego regresija [...] od mladosti prema adolescenciji i detinjstvu" (Moretti 2000: 231–232 passim), u onom smislu u kojem je "svet poznog *Bildungsromana* zgusnut u impersonalnost institucija, dok mladost postaje ranjivija i nevoljna za odrastanje", zato što "u traumi spoljni svet postaje prejak za subjekt", pa roman o obrazovanju odsad obeležava "centralnost traume" (Moretti 2000: 233–234 passim).

Štaviše, ako se ima u vidu činjenica da je – pre nego puka priča o školovanju – tematsko i problemsko središte Kovačićevog ostvarenja Ivičina

patološka (is)povest, koja istinski počinje psihičkim rascepom ličnosti a okončava se deliriumom tremensom i samoubistvom, krunišući tako njegovo negativno, degradirajuće životno obrazovanje, koje na ovaj ili onaj način proživljavaju i praktično svi drugi važniji romaneskni likovi, onda je možda moguće zaključiti i to da, pisan potkraj XIX veka, roman *U registraturi* u stvari jasno zakoračuje u polje modernizma i njegove opsesije neispitanim i nedoglednim područjem čovekove unutrašnjosti. Prepoznajući kao verovatno najvažnije pitanje individualne egzistencije neizlečivu bolest od života koja nastaje već u mladosti, a koja je najvećim delom zapravo bolest od društva i zbog društva, pripovest o godinama učenja i sloma Ivica Kičmanovića na svoj, poetički i stilsko-formacijski polivalentan način nagoveštava onaj pripovedni horizont kojim će biti obeleženi, recimo, i Muzilov pitomac Törless ili Manovo "bezazleno siročje života", Hans Kastorp, junaci velike modernističke književnosti što u nerazlučivu vezu dovodi sazrevanje i bolest, edukaciju i degradaciju.

60

Najzad, u ovom, modernistički profilisanom i simbolički ekstenzivnom ključu možda postaje moguće i tumačenje gore pomenute enigme o statusu i autoritetu narativne instance koja pred kraj romana izveštava o Ivičinom slomu i patološki indukovanom skončanju. Iako poslednji paragraf neodoljivo priziva sećanje na Šenoine romaneskne završetke ("Bregovi muzikaša Jožice i susjeda mu maloga 'kanonika' već su davno opustjeli i zamrli... [...] Samo kapelica još zijeva u nebo poput noćnoga strašila..."), mogućnost njegovoga razumevanja u smislu završnog vraćanja alegorijskog pripovednog "okvira", ovde šenoinski preobraženog u *post festum* komentar pripovesti o Ivici i njegovoj gradskoj pustolovini sa stanovišta zavičajnog, moralistički nepotkupljivog gledanja na svet (" – Prokleta je sve to, prokleta! – sudi puk i poučava tako svoje mlade..." – 354), jednako je (ne)upitna i (ne)neizvesna kao i razrešenje nedoumice o identitetu naratora koji neposredno pre toga čitaocu ispostavlja epizodu s Ivičinom smrću i dijagnozom njegove bolesti. Onako kao što ta epizoda, kauzalno-logički gledano, ne odgovara hronološkoj suvislosti i identitetu samog aktera, ali zato odgovara retorskom "identitetu" (pseudo) objektivne instance koja pripoveda počev od scene "buđenja", naime, i završna sekvenca nije stilski i imaginativno kompatibilna početnom, nerealističkom maniru narativnog "okvira", no jeste njegovom retorski "neutralnom" tonu.

Uzimajući u obzir ove stilsko-retorske ambivalencije, jednako kao i osvedočene tekstualne sinkope, bar delom uzrokovane značajnim uredničkim intervencijama i skraćenjima poslednjih odeljaka romana u njegovom izvornom, časopisnom publikovanju (usp. npr. Nemeč 1994: 177), skloni smo da u završnici romana kao interpretativno plauzibilnu, iako ne i teorijski

i metodološki "čistu", pretpostavimo mogućnost interferencije, odnosno simbolične identifikacije dve ontološki različite, ali zato skriptorski "ravnopravne" i na određen način kompatibilne instance, *akterske* i *autorske*, one koja pripada samom fikcionalnom svetu i one koja se nalazi izvan tog sveta. Čini nam se da ovakvom razumevanju naruku idu poetičke, a u izvesnom smislu i estetsko-ideološke pretpostavke žanrovske matrice koja najviše odgovara formativnom liku Kovačićevog nesvakidašnjeg ostvarenja, jer "*Bildungsroman*, čini se, ima svoju sopstvenu privatnu ideologiju koja nema skoro ništa zajedničko s onom koju znamo iz istorije ideja ili političkih teorija" (Moretti 2000: xii). Počev od vremena nemačkog idealizma i Šilerovih pisama o "estetskom vaspitanju čoveka" upravo ovaj žanr, naime, kao možda i magistralni žanr novog doba, bez ustezanja "imenuje veru u kongruenciju književnosti i estetike" (Redfield 1996: xi), pa se u tom smislu "bez hiperboličnog preterivanja može kazati da je bildungs-tradicija narativ o estetici" (Redfield 1996: 10), zato što u modernoj epohi "estetsko postaje krajnji sintetički momenat slobode u ravnoteži između empirijskog i idealnog" (Redfield 1996: 20), a "evolucija poezije ili estetske forme je po definiciji takođe i evolucija čovečnosti" (Redfield 1996: 21).

Postoji, prema tome, mogućnost da se bildungs-naracija razume kao kulturnoistorijski simbolična forma civilizacijskih razmera: onako kao što roman o godinama životnog učenja Vilhelma Majstera u izvesnom smislu posreduje humanističku i estetsku samosvest Geteovog doba, tako to, pokazujući "ulogu kulturne sfere u modernim zapadnim društvima" (Redfield 1996: ix), svako u svome vremenu, čine i Floberovo *Sentimentalno vaspitanje*, Manov *Čarobni breg* ili Džojsov *Portret umetnika u mladosti*, primerice. Pripovedati o odrastanju, sazrevanju i formiranju individualnosti po svemu sudeći zaista znači "oblikovati" estetsko-ideološku svest o tome šta znači biti potpun čovek-individua u konkretnom svetu, ali i o tome šta predstavlja estetski ideal u datom epohalnom momentu, budući da se za žanr *Bildungsromana* može kazati da "kao identitet ili sadržaj ima sopstvenu sintezu partikularne instance i opšte forme" (Redfield 1996: 38). Pripovedati pri svemu tome o individualnosti koja *piše* o sopstvenom životnom obrazovanju, koja je, dakle, potencijalni "umetnik" životnog samooblikovanja, ali takođe i autoskriptorski nastrojena osobnost, a upravo to se može kazati za Ivicu Kičmanovića, onda posledično znači samom tom pisanju-u-pisanju dati zapravo u isti mah dvojako simboličan status bildungs-prakse, omogućiti mu da bude gest estetskog i/ili životnog (samo)oblikovanja junaka, jednako kao i empatijskog oblikovanja onoga ko se u tome s njim identifikuje, bilo da je reč o zainteresovanom čitaocu ili pak samome piscu.

Ovo cirkularno identifikacijsko dejstvo bildungs-paradigme kao civilizacijski magistralne forme u slučaju autora romana *U registraturi* osnaženo je često ponavljanim zapažanjem biografa i tumača da "glavni junak, Ivica Kičmanović, odaje mnogo Kovačičevih autobiografskih crta" (Frangješ 1987: 206), počevši od seoskog, zagorskog porekla, preko školovanja u Zagrebu i kasnije pisarske službe, pa sve do tragičnog skončanja pod uticajem teškog života i završnog duševnog sloma "od apopleksije cerebri sub delirio acuto" (Šicel 1984: 156). Mimo zavodljivog dokonanja o mogućim profetskim afinitetima pisca, kadrog da u beletrističkom ruhu nasluti sopstveni fatum, nas, međutim, u ovom kontekstu mnogo više intrigira simbolički ishod ovog dvostruko, fikcionalno i ne-fikcionalno, intradijegetički i ekstradijegetički, moglo bi se reći, artikulisano bildungs-narativa. Bolest, i to bolest duše i uma, *delirium* koji jednako kobno pogađa autora i njegovog junaka – to je sasvim izvesno protivslovan i u osnovi ironijski učinak životno-spisateljske pustolovine koja počiva upravo na ideji potpunog izobražavanja, celovitog, harmoničnog i životno zdravog, dakle funkcionalnog intelektualnog i karakternog oblikovanja personalnosti u skladu s najboljim humanističkim uverenjima i tekovinama.

62

Delirium scribendi – možda bi baš tako valjalo imenovati ono što se zbiva na završetku romana *U registraturi* koji je obeležen zanosom, mahniitošću, protivrečnom ekstazom i buncanjem u isto vreme, budući da se tu do nerazaznavanja mešaju i stapaju dva glasa, dva retorska modusa i dva "ogledalski", reći ćemo, zrcaleća udesa, autorov i akterov, akterov i autorov, jednina i množina istodobno. "Tako je! Tako je! Dobro!... Zašto da ovdje ne *svršimo* među vama, djeco *moja*, drugovi *moji*, braćo *moja*? Ta vi *mi* bijaste [...] jedini na ovome svijetu, s kojima se zabavljah, drugovah i vodih srdačne razgovore... među vama vječno šutljivima... da, među vama *valja svršiti!*..." [istak. T. B.] (353) – Ko izgovara ove testamentarne reči, upućene spisima, Kičmanović ili Kovačić, "papirnati" junak iz registrature ili njegov tvorac na papiru? Sasvim jednoznačan i nedvosmislen odgovor, čini se, i nije moguće dati. Ovakav zaključak izgleda posebno uverljiv u svetlu one početne, demanovske teze o "retorici temporalnosti" kao smislu alegorijskog sučeljavanja dva vremena, prošlog i budućeg, u prećutnom "dijalogu" narativnog "okvira" i njemu imanentne, "unutrašnje" priče, a budući da se "značenje sadržano u alegorijskom znaku može [...] prihvatiti samo u ponavljanju [...] nekog prethodnog znaka, s kojim se nikad ne može poistovetiti".

Neuspela životno-obrazovna i spisateljska avantura glavnog aktera romana kao alegorijski najavljeni "znak" autorove lične sudbine, koja je uvek zapravo "sudbina" samog pisanja kao životnog (samo)oblikovanja: je li

moguće zamisliti potpunije ostvarenje pomenutog načela? Sunovraćujući se životno, baš kao i njegov nedovršeni čovek ali dovršeni romaneskni junak, u porivu implicitne interakcije umetnosti i stvarnosti, Ante Kovačić je tim ponavljajućim gestom istovremeno suptilnog internog razlikovanja postao verovatno prvi zaista moderan pisac u hrvatskoj književnosti, autor koji je, makar simbolično, u srazu pisanja i življenja, svojoj egzistenciji dao ljudski tragičan, ali zato literarno reprezentativan i u neku ruku ekspresivno potpun, pertinentan oblik.

Isto, naravno, važi i za samu *Registraturu*. Napisan potkraj preposlednje decenije XIX veka, na izmaku jednog i pragu drugog doba, još uvek tradicionalan u svojoj odbrani starog moralnog poretka koji nepovratno nestaje, a već savremen u neumoljivom beleženju neizvesnih i nepoznatih konstelacija koje se tek pojavljuju, ovaj sumorno intonirani, stilsko-formacijski hibridan *Bildungsroman* za nas koji ga danas čitamo i tumačimo znači upravo to – mogućnost susreta sa i te kako živim i civilizacijski bitnim svedočanstvom o pustolovini individue u nepredvidljivom i negostoljubivom podneblju modernog sveta u nastajanju.

LITERATURA

- Boes, Tobias. 2012. *Formative Fictions*. Ithaca: Cornell University Press.
- Brajović, Tihomir. 1995. *Poetika žanra*. Beograd: Narodna knjiga i Alfa.
- Čuljat, Sintija. 2012. *Poetika prostora: Kovačić, Novak i Hardy*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- De Man, Pol. 1975. *Problemi moderne kritike*. Preveli Gordana B. Todorović i Branko Jelić. Beograd: Nolit.
- Durić, Dejan. 2009. "Grad i povratak potisnutoga. Prostor u romanu *U registraturi* Ante Kovačića". U: *Fluminensia* 1, XXI: 83–101.
- Flaker, Aleksandar. 1986. *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Frangeš, Ivo. 1986. "Buđenje Ivice Kičmanovića". U: *Nove stilističke studije*. Zagreb: Globus: 207–234.
- Frangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb/Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske i Cankarjeva založba.
- Grdešić, Maša. 2007. "Što je Laura? Otkuda je ona?: ženski nered u romanu *U registraturi* Ante Kovačića". U: *Poetika pitanja: Zbornik radova u povodu 70. rođendana Milivoja Solara*. Ur. Dean Duda, Gordana Slabinac, Andrea Zlatar. Zagreb: FF press: 251–266.
- Grgić, Kristina. 2015. "Život kao (be)smislena priča: odgojni roman Dickensova Pipa i Kovačićeva Ivice". U: *Književna smotra*, XLVII, 178 (4): 151–166.
- Kaplan, E. Ann. 2005. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press.

- Kovačić, Ante. 1950. *Djela, I–II*. Zagreb: Zora.
- Kovačić, Ante. 1968. *Djetinjstvo i školovanje Ivica Kičmanovića*. Izbor iz romana “U registraturi”. Priredila Desanka Jeletić. IV izdanje. Zagreb: Školska knjiga.
- Lawton, Denis i Peter Gordon. 2002. *A History of Western Educational Ideas*. London/Portland: Woburn Press.
- Lukács, Georg. 1990. *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*. Preveo Kasim Prohić. Sarajevo: “Veselin Masleša” i “Svjetlost”.
- Milojević, Ivana. 2011. “Tri talasa feminizma, istorijski i društveni kontekst”. U: *Uvod u rodne teorije*. Ur. Ivana Milojević i Slobodanka Markov. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu i Mediterran Publishing.
- Moretti, Franco. 2000. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London/New York: Verso.
- Nemec, Krešimir. 1994. *Povijest hrvatskog romana od početka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb: Znanje.
- Noddings, Nel. 1998. *Philosophy of Education*. Stanford: Stanford University.
- Parry, Geraint. 2001. “Émile: Learning to Be Man, Woman, and Citizens”. U: *The Cambridge Companion to Rousseau*. Ur. Patrick Riley. Cambridge: Cambridge University Press: 247–271.
- Poro, Antoan. 1990. *Enciklopedija psihijatrije*. Grupa prevodilaca. Beograd: Nolit.
- Prac, Mario. 1974. *Agonija romantizma*. Prevela Cvijeta Jakšić. Beograd: Nolit.
- Redfield, Marc. 1996. *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the Bildungsroman*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Русо, Жан-Жак. 1950. *Емил или О васпитању*. Предео с француског Душан Таминцић. Београд: Знање.
- Stanzel, K. Franz. 1991. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: UTB Vandenhoeck & Ruprecht.
- Starčević, Ante. 1943. *Izabrani spisi*. Priredio dr. Blaž Jurišić. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod.
- Šenoa, August. 1951. *Djela II*. Zagreb: Zora.
- Šicel, Miroslav. 1984. *Kovačić*. Zagreb: Globus.

Abstract

IVICA KIČMANOVIĆ'S YEARS OF LEARNING AND YEARS OF BREAKDOWN: ANTE KOVAČIĆ'S *IN THE ARCHIVES* AND THE GENRE OF BILDUNGSROMAN

Bearing in mind a problematic historical and contemporary reception of Kovačić's novel *In the Archives* (*U registraturi*), the paper discusses its complex aesthetics from a rarely applied interpretative perspective. A series of parallels with Europe's most famous educational novel, Rousseau's *Emile, or On Education* (*Émile, ou De l'éducation*), reveal a strong relation with the Bildungsroman, in wider sense of the term. Narration about education and a lifelong upbringing of the protagonist bears traces of Romanticism and Enlightenment, but the most important aspects of the novel are defined by realist aesthetics, and harbinger modernist procedures and topics (narrative duration and order, psychological depth, illness, trauma, etc.). In this context, it is argued that *In the Archives* is an anti-educational modernist novel, which testifies to the epochal clash between the individual desire and social praxis, i.e. to a continuous impossibility to realise a stable existence and liberated humanity, which is the key paradigm of the Bildungsroman.

Keywords: literary realism, modernism, genre, educational fiction, Bildungsroman, coming of age, mentality, trauma, the spirit of times