

Pripovijedanje i transgresivnost: čitanje Slobode

Janka Polića Kamova

Blazsetin, Danijel Sztjepan

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:794631>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-04**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA KROATISTIKU

Ak. god. 2021./2022.

Danijel Blazsetin

Pripovijedanje i transgresivnost: čitanje *Slobode* Janka

Polića Kamova

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Zrinka Božić, doc.

Zagreb, 2022.

Izjava o akademskoj čestitosti

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je ovaj rad rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na istraživanjima te objavljenoj i citiranoj literaturi. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

(potpis)

Sadržaj

1. Uvod.....	4
2. Bataille o bivstvovanju, profanom i svetom, erotizmu i transgresiji.....	5
2.1. Sveto <i>jest</i> i točka.....	5
2.2. Batailleve dihotomije.....	6
2.3. Pukotine u profanome.....	9
3. Čitanje smrti i ispisivanje tijela – pristupi naratologiji	12
4. Bataille i Kamovljeva <i>Sloboda</i>	19
4.1. Pripovjedač(i) i ispisivanje	19
4.2. Pripovijedanje u transu	26
5. Zaključak – sinteza?	35
Literatura	37
Popis slika.....	39

1. Uvod

Reci nešto o sebi! – i mi posve nesvjesno postanemo pripovjedači svoga života. Priče su (pa i one o sebi) ključne za formiranje vlastitoga i kolektivnoga identiteta, za shvaćanje kulture i povijesti te je naše živote vrlo teško zamisliti bez njih, bez čina pripovijedanja, bez slušanja tuđih priča. Pričajući priče mi podsvjesno otkrivamo sebe i druge, a kasnije u tuđim pričama prepoznajemo uzroke i obrasce koji priču čine onakvom kakva ona jest. U znanstvenim su krugovima naratološke analize raznih *priča* često tek *stilske vježbe* motivirane (često prešućeno) nekim ideološkim okvirom, od pozitivizma, preko feminizma sve do poststrukturalizma (suprotno od čisto strukturalističke morfologijske, proppovske nakane). U ovome ćemo radu ponuditi *naratološku stilsku vježbu* motiviranu teorijskim okvirom što ju postavlja Bataille svojim znanstvenim i literarnim radom. Transgresija, kontinuitet, *sveto* i profano, pripadanje zajednici, samo su neke od tema s kojima se Bataille bavio. Njegov rad nije ostao nezapažen ni u radovima francuskih poststrukturalista koji su njegovu teoriju o transgresiji dalje razradili i objasnili. S druge strane, psihoanalitički su se teoretičari također bavili Bataillem, međutim u psihoanalitičkoj su naratologiji njegovi koncepti ostali po strani. Čini se ipak da bi Batailleva razmišljanja mogla biti zanimljivo proširenje naratoloških čitanja.

U prvom ćemo dijelu rada stoga govoriti o Bataillevoj teoriji, o temeljnim konceptima i pojmovima na kojima gradi svoju teoriju o transgresiji i kontinuitetu. Pritom ćemo Bataillea nastojati promatrati u odnosu na koncepcije drugih teoretičara. Nakon toga ćemo izložiti temeljne pretpostavke psihoanalitičke naratologije i povezati je s Batailevom teorijom. U drugom dijelu rada ćemo uz pomoć strukturalističke i psihoanalitičke naratologije i Batailleve teorije analizirati novelu *Sloboda* Janka Polića Kamova. Uzimajući u obzir i njezina ranija tumačenja, u analizi ćemo ukazati na načelo transgresije koje upravlja činom pripovijedanja i utječe na strukturu novele.

2. Bataille o bivstvovanju, profanom i svetom, erotizmu i transgresiji

2.1. Sveto *jest* i točka

Proučavanje Bataillea istraživača stavlja u zanimljivu, ali i nezahvalnu poziciju. Kao prvo, Batailleva djela balansiraju na tankoj granici između filozofije i književnosti, eseja i pripovijedanja. Upravo zbog te isprepletenosti, uz teorijska djela, njegovim se fikcionalnim djelima pridaje filozofski značaj, filozofska intencija. Kao rezultat, teško je ocrtati korpus tekstova koji čine njegovo filozofsko mišljenje. Na primjer, oslanjajući se na De Sadeovo erotsko-filozofsko-pornografsku prozu, Bataille u pripovijesti *Priča o oku* (*Histoire de l'œil*, 1928.) prikazuje svoja razmišljanja o erotici *u praksi*. Međutim, teško je razumjeti *Priču o oku* bez poznavanja filozofskih stajališta njegovoga pripovjedača. Slično tomu, nadrealistički, žanrovski neodrediv *Solarni anus* (*L'anus solaire*, 1927) nalikuje na fikciju punu mistike i teorijski tekst poput Barthesova *Užitka u tekstu*. Nije to drugačije ni u *primarno* filozofsko-teorijskim djelima. Bataille na sam kraj *Unutrašnjega iskustva* (*L'Expérience intérieure*, 1943.) uvrštava kratki ciklus pjesama pod nazivom *Gloria in excelsis mihi*, a taj je postupak višestruko zanimljiv uzmemo li u obzir da u filozofskome dijelu *Unutrašnjega iskustva* pjesništvu pridaje posebno mjesto u književnosti i životu. Koristeći ovo kolebanje, Batailleov filozofski subjekt daje sebi pravo na zaključke i izjave koje je u tradicionalnoj filozofskoj argumentaciji nemoguće iznijeti bez gubitka kredibiliteta. Tu dolazimo do drugog problema. Naime, čitajući Bataillea uočavamo da je njegov filozofski izraz slobodan, njegov polemički subjekt često ne teži pojašnjavanju svojih izjava. On ne dolazi nužno do zaključaka citirajući, uspoređujući, sintetizirajući prijašnje mislioce (odnosno, čak i kada se oslanja na ideje drugih filozofa i teoretičara, ne osjeća potrebu da se pozove na njih kao na autoritet), već ih donosi na temelju intuicije, *zdravog razuma*, *iskustva* i *osjećaja*. Bataille ne koristi pasivne konstrukcije, ne prekriva filozofski subjekt koji progovara iz njegovih djela, dapače, sustavno koristi sintagme poput *ja mislim*¹, *čini mi se* i slično². Usto Batailleov subjekt često doima poput nekoga proroka koji nam pokušava otkriti *istinu*, pokazati da je *tajna* života dostupna svima koji se usude pogledati svijet iz druge perspektive. U predgovoru *Unutrašnjega iskustva* kaže:

¹ „Ja“ je u hrvatskome redundantno. Sintagma je prijevod engleskoga *I think*.

² Mora se napomenuti kako se tu referira na engleske prijevode njegovih djela. Puka je pretpostavka da prijevodi vjerno prenose smisao francuskih originala.

Ova knjiga je priča o očaju. Svijet je dan čovjeku kao zagonetka koju mora riješiti. Cijeli moj život – sa svojim bizarnim raskalašenim trenucima, kao i dubokim meditacijama – potrošen je rješavajući ovu zagonetku.³ (Bataille 1988: 33)

Ulomak iz predgovora dobro oslikava jezik Batailleovih filozofskih istraživanja. On je mističan i zagonetan. Njegove tvrdnje, često poput kakvoga proročanstva, lebde nad čitateljem upozoravajući ga – *živi!* Pritom, kao što se iz ulomka vidi, Bataille pred sebe stavlja zadatak *rješavanja zagonetke koju svijet stavlja pred čovjeka*. Suprotno našim, danas već uobičajenim poststrukturalističkim i postmodernističkim taktikama razmišljanja, Bataille nastoji pronaći *istinu*.

Prihvati li čitatelj pravila Batailleve igre, on se mora predati njoj i dosljedno poštivati pravila koja njegov teorijsko-filozofski sustav postavlja. Međutim, to nije uvijek lagan zadatak. Batailleva filozofska argumentacija često (pre)skače, izostavlja, a pritom se katkada oslanja na tvrdnje čiji je argument utemeljen u sferi *svetoga* i *istine*. Povrh toga, Bataille nije uvijek dosljedan samome sebi pa možemo naići i na kontradiktorne tvrdnje u njegovim argumentacijskim izvodima. Na primjer, u *Erotizmu* Bataille kaže da nas pjesništvo “vodi ka vječnosti, vodi ka smrti, a kroz smrt u kontinuitet. Pjesništvo je vječnost, sunce koje se spaja s morem.” (Bataille 1962: 25) S druge strane, u *Unutrašnjem iskustvu* piše:

Poetično spada u blisko koje se, zajedno s nama, rastoči u neobičnom. Poetično nas nikad ne razvlasti od svega u svemu, jer su riječi, rastočene slike, nabijene već doživljenim emocijama pričvršćenim za predmete koji ih povezuju s poznatim. (2019: 369)

Poeziji i poetičnome dakle istovremeno pripisuje romantičarsku *istinu* i postmodernističku intertekstualnost. Slično zaključuje i Kopic (2019: 434) kada ističe da Bataille ostaje „posve nejasan“ pri definiranju odnosa između temeljnih pojmova svoje filozofije.

2.2. Batailleve dihotomije

Bataille u svojim radovima postupno razvija vlastitu ideju o podijeljenosti svijeta na dvije sfere – profanu i svetu. Profana strana podrazumijeva svijet *rada* i *reda*. To je svijet ovozemaljskih ciljeva, novca i ekonomije, znanja i sustava. Profani svijet je u stalnome kretanju prema miru i skladu, njegov je cilj kontrola i nadzor. Profani svijet podupiru i konstruiraju mitovi. Naposljetku,

³ Ovaj i sve druge engleske citate preveo je autor rada.

profani je svijet, svijet *jezika*, onoga što jezik može opisati. Drugim riječima, profani je svijet *ispisani* svijet. Svakodnevni se ljudski život odvija u ovome svijetu. Profani je svijet u svojoj ograničavajućoj funkciji, funkciji kontrole i *reda*, jasno nam je, blizak nadzoru što ga Foucault uočava. Međutim, dok Foucault zaključuje da ne postoji ništa (odnosno da ništa nema značenje) izvan diskursa, kod Bataillea se iza profanoga svijeta krije sveti svijet, *sveto*. Dakako, Batailleovo je *sveto* nedostupno i nedokučivo. To je svijet koji se ne može opisati, on se nalazi izvan jezika, on izmiče svakome označavanju, on je onkraj profanoga. *Sveto* je svijet krika, orgazma, strave i užasa, smijeha i ludila. Dok profano nastoji biti svijet znanja i racionalnosti, *sveto* može biti samo svijet osjećaja koje je nemoguće imenovati. *Sveto* je iskonsko, *sveto* je nedostižan svijet koji se nalazi s *one* strane. Slično Lacanovome *Realnome*, *sveto* je sfera nezamislive jeze, *ono* ruši balans uspostavljenoga profanoga (simboličkoga) svijeta (poretka). Iako Batailleva dva svijeta jesu suprotna, oni se ne isključuju, već se oslanjaju jedan na drugi, utemeljeni su jedan u drugome⁴. Profani svijet nastoji kontrolirati sveti, on ga, postavljajući svoje granice, zabranjuje, tabuizira⁵, odstranjuje i pokušava ga izgnati iz sebe⁶ (Bataille 1962: 68). Profani je svijet, svijet rada, te kao takav, njegov je cilj reducirati sve aspekte života koji mogu prouzrokovati nered i time utjecati na proizvodnju, u širem smislu, na *rad* što nam profani svijet predstavlja kao svrhu života (napredak, ciljevi, karijera) (Bataille 1968: 40). Preslikano u kapitalističko društvo (što se čitajući Bataillea i nameće), profani nas svijet uspješno uvjerava da je začarani krug rad-potrošnja-rad, što se na engleskom jeziku vrlo slikovito naziva *rat-race*, poželjan i jedini ishod ljudskoga života. Kako bi se taj sustav održao, nužno je iz svijeta prognati sve ono nesigurno poput nasilja, smrti, horora, jednom riječju – eksces.

Usporedimo li Bataillevo *sveto* s Lacanovim *Realnim*, vidjet ćemo da su dva registra povezana svojom neuhvatljivošću, oba govore o *onome s one strane*. Međutim, dok je kod Lacana povremeno, trenutačno i nekontrolirano šikljanje *Realnoga* kroz pukotine simboličkoga poretka traumatizirajuće iskustvo koje subjekt ostavlja razrušenim, Bataille u *svetom* vidi mogućnost

⁴ Dok je u *sveto* prognano sve ono što je *nemoguće spoznati*, u srcu je profanoga i dalje *sveto* koje ono pokušava prekriti i normalizirati. Rađa se dakle spirala u kojemu ne postoji *prvi*. Odnosno kao što Kuo zaključuje „profani i sveti aspekt u našem društvenome životu čine dualizam koji se ne može reducirati (...) Na ovaj se način otkriva da je sveto inherentni dio ljudskoga doživljaja i društvenoga života koje racionalno profano nikada ne može uspješno potisnuti, već se uvijek ostvaruje kao 'želja' koja se iznova ispisuje u kolektivnoj imaginaciji s prisutnošću koja je nezaobilazna poput horora i straha što ga izaziva u nama“ (Kuo 2015: 29).

⁵ Tabuima ćemo još posvetiti puno više prostora, međutim važno je već sad vidjeti da su tabui za Bataillea mjesta na kojima se djelovanje profanoga najbolje može promatrati i analizirati.

⁶ v. fusnotu 5.

osjećanja života zbog čega je *ono* nešto čemu se treba pokušati vratiti. Jednostavnije, dok se dah Lacanovoga Realnoga nazire pri *urušavanju* materijalnoga svijeta što ga uspostavlja simbolički poredak, kod Bataillea se *sveto* može osjetiti pri *nadilaženju* materijalnoga svijeta. Subjekt se od Lacanovog Realnoga cijeli život ograđuje, dok Batailleov pojedinac mora iskoristiti moguće pukotine profanoga da osjeti strašnu i nepojmljivu neuhvatljivost *svetoga* (usp. Felluga 2015: 264). Jasnije dakle da za Bataillea postoji put do *svetoga*, put do *istine*.

Batailleova su dva svijeta znači suprotna, podijeljena na crno i bijelo, gdje bijelo predstavlja dosadno i profano, a crno ekstazu i *sveto*. Ljudski je život ograničen na profani svijet, svijet prolaznosti i suočava ljude s njihovim *diskontinuitetom*. Pod tim pojmom Bataille podrazumijeva:

Svako je biće različito od svih ostalih. Njegovo rođenje, njegova smrt, događaji iz njegova života mogu biti od interesa drugima, ali on je jedini koga se oni izravno tiču. Rođen je sam. Umire sam. Između jednog i drugog bića postoji jaz, diskontinuitet. (Bataille 1962: 14)

Diskontinuitet je, možemo reći, odlika čovjeka u kojoj se prirodno nalazi te on stalno priželjkuje radikalno odsutni kontinuitet, onemogućen biologijom i životom, a idejno progan iz profanoga.⁷ Žudnja za kontinuitetom se međutim uporno vraća jer „je teško podnijeti stanje stvari koje nas veže za našu nasumičnu i efemernu individualnost“ (Bataille 1962: 15). Ljudi cijeli život nastoje gurnuti sebe u stanje kontinuiteta, u stanje subjektivnosti, odnosno “mi žudimo da osjetimo kontinuitet našeg bića” (Bataille 1962: 15). Dihotomija kontinuitet/diskontinuitet upotpunjuje Batailleovo poimanje ljudskoga subjekta i subjektivnosti. Za Bataillea je postajanje subjektom usko povezano s postizanjem kontinuiteta, a ti pojmovi izravno i uvijek prizivaju *sveto*. Logično je onda da profani svijet pun uzdi i okova ne radi drugo negoli stvara prepreku ljudskome kontinuitetu, on je svijet diskontinuiteta. Međutim, ako je to tako, kontinuitet je zajedno sa *svetim* svijetom nedohvatljiv. Kontinuitet (a posljedično i subjektivitet) možemo postići prekidom našega diskontinuiteta, prijelazom iz profanog diskontinuiteta u sveti kontinuitet.⁸ Kobno po ljude, prekid diskontinuiteta podrazumijeva smrt i kraj života. Život je na zemlji (a to je jedini život) dakle tragičan, to je život rada i za rad, život bez katarze.

⁷ Na ne posve jasan način, Bataille pokušava objasniti kako je *čovjek* u trenutku začeca, u mikrosekundi spajanja spermija i jajne stanice, kontinuirano biće. Za ovaj rad posve nerelevantan podatak, ali se njime želi dočarati spomenuta mističnost i nedorečenost u Batailleovim filozofskim promišljanjima (Bataille 1962:13–15).

⁸ Na tragu ovoga, Bataille postavlja temelje suvremenoga poimanja zajednice (što kasnije razrađuju Nancy i Blanchot), odnosno subjektom se paradoksalno postaje tek žrtvovanjem sebe (čak i doslovno), a time taj subjekt (*subjekt manje dio*) postaje dio zajednice (Hegarty 88–94).

Ipak, Bataille smatra da se u svome profanome bivstvovanju možemo približiti *svetome* (iako ono uvijek ostaje nedohvatljivo). Ovo je približavanje moguće pomoću onoga što on naziva *unutrašnjim iskustvom*:

Pod *unutrašnjim iskustvom* podrazumijevam ono što se obično naziva *mističnim iskustvom*: stanje ekstaze, zanosa, u najmanju ruku promišljane emocije. No manje mislim na *vjersko* iskustvo, kojega smo se vjerojatno dosad držali, a više na *golo* iskustvo, kakve god vjeroispovijesti bilo, slobodno od spona, čak i od počela.

(Bataille 2019: 367)

Unutrašnje je iskustvo dakle ono što se javlja u trenucima ekstaze. Ono je rođeno iz neznanja [te stoga], svakako i ostaje u neznanju” (Ibid., 367). Unutrašnje je iskustvo ono nešto što “nas ostavlja hladnima, ne zavalimo ga dok poput jakog vjetra ne poruši sve u nama” (Ibid., 369). Vidimo da je taj osjećaj neopisiv i nedokučiv i tu dolazimo do dodira sa *svetim*. Jezik i biološko-psihološki metajezik ne mogu opisati to *golo iskustvo*. Unutrašnje je iskustvo stanje (ali uvijek dinamično, uvijek u pokretu) koje se nalazi na granici profanoga i svetoga to je „putovanje onkraj mogućeg za čovjeka“ (Ibid., 370). Ono je svrha samome sebi i kategorički se odbija podvrgnuti nekom autoritetu:

Ovi iskazi imaju neki mračan teorijski izgled i tome ne vidim lijeka, osim reći »njihov smisao treba pojmiti iznutra«. Oni nisu logički dokazivi. Treba *živjeti* iskustvo. (Ibid., 371–372)

Unutrašnje je iskustvo, zapravo, iskustvo *svetoga*, momentalno nadilaženje profanoga, jedva osjetljiv dah *svetoga*, trenutak kontinuiteta, trenutak *Života*.

2.3. Pukotine u profanome

Profani je svijet ograđen i *odgrađen* tabuima. Tabui su *pravila* koja uspostavljaju razliku između ljudi i životinja (Bataille 1962: 29–35). Osim što se tabuima čovjek odvojio od životinja, on je isto tako, postavljajući granice *normale*, stvorio sveto i zauvijek se odvojio od njega. Tabuima je ljudski rod zarobio sebe u profano. Ako je *unutrašnje iskustvo* na rubu mogućega, logično nam je da se ono nalazi na granici profanoga, točnije tamo gdje i tabu (*u njemu, oko njega, preko njega, prije i poslije njega*). Transgresijom te granice, *prodiranjem* tabua mi osjećamo *ono nešto*, odnosno u jeziku *ono ništa*, koje se nalazi *s one strane*. Još figurativnije – mi *osjećamo*. Međutim

transgresija nikad nije *prodiranje/ponišćavanje* tabua. Tabu i transgresija isprepleteni su i uvjetuju jedno drugo. Bataille postavlja pitanje prvotnosti samo kako bi ukazao na njihovu nerazdvojjivost:

Ako promatramo tabu, ako mu se predajemo, prestajemo ga biti svjesni. Ali u trenutku njegovog narušavanja osjećamo tjeskobu uma bez koje tabu ne bi mogao postojati: to je osjećaj grijeha. Taj nas osjećaj vodi do uspješne transgresije koja uzdržava zabranu kako bi mogla uživati u njoj. (Ibid., 38)

Na drugom mjestu kaže da “transgresija ne poriče tabu, već ga upotpunjuje”, a malo poslije “transgresija je često dopuštena pa čak i preporučena” (Ibid., 63). Da transgresija nije poštivanje tabua onda bismo se vraćali životinjskom, međutim ovako je transgresija nešto što čini društvo onim što ono jest. Transgresija uspostavlja naš profani svijet, fukoovski, transgresija je ono što uspostavlja diskurs. Dualnost transgresije vidi se i u ljudskome ponašanju prema tabuima koji istovremeno izazivaju strah i poštovanje. Transgresija je moguća samo uz tabu, a tabu bi bez transgresije izgubio svoj smisao. Transgresija na neki način nadopunjava granice profanoga svijeta (usp. *ibid.*,: 63-70). Slično uočava i Foucault u svome eseju „Uvod u transgresiju“:

Transgresija je gesta koja se tiče granice. Tu se, u toj tankoći linije, pokaže munja prelaska preko nje, ali možda i ukupnost putanje transgresije, čak i njegovo (*sic!*) porijeklo. On (*sic!*) prekoračuje crtu koja bi lako mogla biti sav njegov (*sic!*) prostor. Čini se da igrom granica i transgresije ravna obična tvrdoglavost: transgresija prekorači i neprestano ponovno prekoračuje neku liniju koja se istog časa zatvara za sobom u val slabog pamćenja, ponovno se tako povlačeći sve do obzora neprekoračivog. (...) Granica i transgresija duguju jedno drugome gustoću svoga bića: granica i ne postoji ako se uopće ne bi mogla prekoračiti, a zauzvrat, transgresija bi bila isprazna ako bi prekoračila samo granicu iluzije ili sjene. (Foucault 2019: 400)

Transgresijom možemo doći najbliže *svetomu*. Transgresijom se dolazi u stanje koje nije utemeljeno u svetome, ali je odvojeno od profanoga. Ona je trenutak bezjezičnosti, trenutak orgazma, krika, besvijesti i transa. Pronalazeći te pukotine profanoga, ostajemo zapanjeni stravom materije koja kroz njih izlazi.

Pukotinā kroz koje se nazire sveti svijet svega je nekoliko u profanome svijetu. Te točke profani svijet prekriva tabuima pa se tako do njih može doći samo njihovim kršenjem, transgresijom. Erotizam uvijek podrazumijeva „rušenje etabliranih pravila i uzoraka“ (Bataille

1962: 18). Transgresija, za razliku od kršenja pukih pravila, izaziva ekstazu i *nasladu* (fr. *Jouissance*, engl. *Bliss*), dok kršenje pravila tek *užitak* (fr. *plaisir*, engl. *pleasure*).⁹ Tu namjerno uvodimo psihoanalitičku terminologiju kako bismo uočili sličnosti između Batailleovog pristupa i psihoanalize, ali ćemo o tome odnosu raspraviti kasnije. *Naslada* se odupire opisu, a *užitak* je shvatljiv. Za Bataillea se transgresija najčešće javlja kod i oko primarnih tabua pod kojima podrazumijeva *erotiku*, *seksualnu nastranost*, *incest* i *smrt*. Upravo zbog njihove povezanosti sa *svetim* ta su polja našega života slična, srodna te se njihova bliska veza latentno preslikava i u profani svijet. Zato će Bataille reći: „Ako ljubavnik ne može posjedovati voljenu, ponekad će pomisliti da ju ubije; često bi je radije ubio nego izgubio. Ili će možda sam poželjeti umrijeti“ (Bataille 1962: 20).

Pod erotikom i erotizmom Bataille misli na seksualnu aktivnost čiji cilj nije isključivo reprodukcija. U erotizmu je važno psihološko istraživanje, a reproduktivna se svrha seksualnoga čina stavlja tek u drugi plan. Erotika prvenstveno djeluje na planu ljudske psihe i osjećaja, dok je tjelesni čin tek fizički okidač. Međutim, erotičnost nikada ne uspijeva gurnuti čovjeka u kontinuitet, ona tek prodrma njegov diskontinuitet. Bataille pri opisu erotičnosti često koristi pridjeve poput *stravičan*, *mračan*, *koban*, a time naglašava svoju tezu da erotičnost otvara put prema smrti, te nas na neki način tako približava kraju našega frustrirajućega diskontinuiteta (Bataille 1962: 18–24). Bataille često ističe gestu žrtvovanja pomoću koje se možemo približiti *svetomu* i kontinuitetu. Neki oblik žrtvovanja prepoznaje i u erotizmu, ali se ipak usredotočuje na ljudsku žrtvu¹⁰:

Prilikom žrtvovanja, žrtva se ne lišava samo odjeće već i života (ili je na neki način uništena ako je riječ o predmetu). Žrtva umire, a gledatelji dijele ono što otkriva njegova smrt. (...) Ova svetost je otkrivanje kontinuiteta kroz smrt diskontinuiranog bića onima koji to promatraju kao svečani obred. Nasilna smrt narušava diskontinuitet stvorenja; ono što ostaje, što napeti promatrači doživljavaju u narednoj tišini, jest kontinuitet cjelokupnog postojanja s kojim je žrtva sada jedno. (Bataille 1962: 22)

⁹ U ovome se radu koristimo prijevodom Zvonimira Mrkonjića koje koristi u prijevodu Barthesovoga *Užitka u pismu* (2004). Biti u svome pojmovniku koristi prijevode *užitak* (*jouissance*) i *zadovoljstvo* (*plaisir*) (Biti 2000: 551–552).

¹⁰ U krugovima se kulturne teorije provlači urbana legenda prema kojoj je Bataille s članovima tajnog društva Acéphale planirao izvršiti žrtvovanja nekoga člana, međutim nitko od članova nije bio spreman počinuti ubojstvo.

Zajedničko je smrti i erotici njihovo svojstvo da omogućuju put do *doživljaja kontinuiteta*.¹¹ Obje se geste tiču granice i tabua i igre oko njihovoga prelaska. Zaključno, ipak, erotičnost, smrt i sve vezano uz unutrašnje iskustvo zatvorene su knjige pred nama jer se odvijaju u nama, ali u onome dijelu nas gdje riječi više ne djeluju. Transgresija je put do *svetoga*, jedini način da se okusi kontinuitet našeg diskontinuiranog bića, a do transgresije se može doći kršenjem tabua.

3. Čitanje smrti i ispisivanje tijela – pristupi naratologiji

Naratologija ili teorija pripovijedanja skup je *alata* za analizu pripovjednih tekstova. Pogledamo li tradiciju koja je iznjedrila ovu granu znanosti o književnosti, možemo zaključiti da je naratologija zamišljena „na strukturalističkome tragu, kao odmak od bavljenja površinskom razinom pripovjednih tekstova (...) prema proučavanju univerzalnih logičkih i strukturnih obilježja pripovjednih tekstova svih vrsta (Hühn i dr. 2009: 331 prema Grdešić 2015: 13). Ovaj pristup barata dobro poznatim pojmovima poput *fabule* i *sižea*, *priče* i *diskursa*, *fokalizacije* i *gledišta*, *pripovjedača*, *dijegetičkih razina*, *implicitnoga autora*, *čitatelja* itd. Tradicionalna naratologija otkrivanjem unutrašnje logike teksta, njegovim opisivanjem i generaliziranjem, sukladno težnji strukturalizma, tekst nastoji promatrati metodom koju je gurnula na granicu humanistike, metodom koja „koketira“ s matematikom, logikom i univerzalnim pravilima. Instrumentarij što ga je postavila tradicionalna naratologija može dati jedinstven uvid u tekst (uostalom, i u ovome ćemo se radu služiti njima). Ipak, pod pritiskom poststrukturalističkih strujanja, strukturalistički se pristupi književnom tekstu dovode u krizu ukazivanjem na probleme u analizama koje prioritet i autoritet daju određenim aspektima književnoga teksta, ignorirajući potom ostale djelotvorne sile koje pripisujemo književnome tekstu, čitatelju, kontekstu i dr. Biti ističe da se upravo u ovome obratu treba razumjeti prijelaz naratologije sa strukture na socijalno-ideologijsko okruženje u kojemu se ono događa. Točnije, „u tom okviru valja razumjeti obrat usmjerenja naratologije s prikazivanja/predočavanja prema komunikacijskoj radnji pripovijedanja“ (vidi 2000: 327–332).

Usporedimo li dinamičnu, nedorečenu i mističnu Batailleovu filozofiju s logikom i *jasnoćom* strukturalističke naratologije, uočavamo raskorak. Strukturalistička naratologija nastoji

¹¹ Za ovaj rad manje relevantno, ali dodatne argumente za povezanost erotike (i rađanja) i smrti Bataille donosi u svome razmišljanju o globalnoj ekonomiji. Ističe da smrt otvara mjesto životu – oni su suprotni, ali djeluju istim *kanalima* (Bataille 1965: 55–60).

biti hladna i objektivna, stavljajući pred sebe jasan cilj – *(iš)čitati tekst do gole strukture*. Takav je cilj, nakon rasprave o *nemogućnostima jezika (tekstova)* vraćanje u ono čemu se Bataille s tolikim elanom odupire. Na nekoliko smo mjesta Bataillea i njegova razmišljanja o transgresiji, erotici i osjećaju ekstaze povezali s psihoanalizom. Ova je znanost kroz psihoanalitičku kritiku ušla u znanstveno polje književne kritike i teorije književnosti, a potom se nastanila u svim njihovim granama. Tako se među suvremenim smjerovima razvoja naratologije našla i podvrsta naratologije, psihoanalitički pristup pripovijedanju (Grdešić 2015: 207). Na ovaj indirektan način možemo možda i Bataillea uklopiti u suvremenu naratologiju. Kao i drugi suvremen(ij)i naratološki pristupi, neovisno o svome potencijalu i svojoj plodnosti, i psihoanalitički pristup pripovijedanju biva većinom fusnotom i zagradom uvodā u naratologiju i drugih sličnih priručnika¹², ostajući tako raspršen po knjigama i studijama teoretičara.

Elemente psihoanalitičke kritike teško možemo uklopiti u čvrste sisteme pomoću kojih strukturalistička naratologija promatra tekstova. Tradicionalna nas naratologija uvjerava da smo stavljeni *pred gotov čin*, pred gotov tekst. Ona analitičara nastoji usmjeriti isključivo na tekst, isključujući intenciju i naznake ideološko-kulturološke pozadine autora i čitatelja. Ovakav pristup međutim zanemaruje i ignorira osjećaje i socijalno-ideološke aspekte autora i čitatelja, smatrajući da ga oni čine nestručnim. Ovako osjećaji tuge, nezadovoljstva, radosti i strepnje prije, tijekom i nakon čitanja; osjećaji pisca i čitatelja; dinamika pisanja i čitanja; drugačije, *uživanje u tekstu* ostaje zanemareno. Brooks će na tragu ovoga reći:

Bez obzira na njezinu sveobuhvatniju sliku, naratologija se u praksi u prevelikoj mjeri isključivo bavila prepoznavanjem minimalnih narativnih jedinica i paradigmatičkih struktura; previše je zanemarila dinamiku koja oblikuje pripovijesti tijekom našega čitanja, igru žudnje koja nas tjera da okrenemo stranice i težimo ka krajevima narativa. (Brooks 1984: 8)

Upravo u ovoj dinamici narativnoga teksta, u *igri žudnje*, Brooks pronalazi svoje poimanje čitanja, svoj analitički pristup naratološkim (primarno književnim) tekstovima. Brooks okreće težište

¹² Usp. Grdešić 2015., Flaudernik 2009., Biti 2000., Bal 1999.

klasične naratologije sa strukture teksta i povezanosti tekstualnih elemenata i postupaka na pitanja o tome zašto ljude fascinira naracija i što ih uopće motivira da čitaju i pišu narativne tekstove.

Brooks odbacuje kritike koncepcije čitanja zbog *zapleta* (engl. *plot*) koje je etiketirano kao *površno čitanje* i koje prema kritičarima ne zahtijeva značajni kognitivni napor. Pod *zapletom* Brooks misli na „logiku i dinamiku naracije“ ili „dinamičku silu koja oblikuje narativni diskurs“ (Ibid., 10, 13). Unatoč ustaljenoj banalizaciji ovakvoga tipa čitanja tvrdi da su civiliziranome čovjeku pripovijedanje i zaplet nužne za poimanje svijeta i formiranje identiteta (Ibid., 4–10). U istome mahu odbacuje davanje prioriteta fabuli pri čitanju jer odnos fabula-siže (priča-diskurs) također promatra kroz njihovu međusobnu dinamiku, međusobno *stvaranje*. Međutim, *zaplet* i dinamika teksta ne događaju se u zrakopraznome prostoru, oni se *događaju* u našem (stvarnome) vremenu. Oslanjajući se na Genettea, Brooks pokazuje da narativni tekst *posuđuje* stvarno vrijeme i ukazuje na važnost aspekta temporalnosti samoga čitanja i na njegovu korelaciju s trajanjem pripovjednoga teksta. Dakle, doživjeti pripovijedanje od početka do *kraja* pretpostavlja prepuštanje svoga vremena kako bismo mogli svjedočiti *cijelosti* (uključujući i svršetak) nekoga pripovijedanja, doći do značenja. Čovjeka, međutim (kao što smo i kod Bataillea vidjeli), omeđuje njegova temporalnost, on je opsjednut krajem vlastitog *zapleta* (*plot*). Ako je to tako, ne preostaje nam drugo nego zaključiti da „pripovijest ima neke veze s vremenskim ograničenjima, a da je zaplet unutarnja logika diskursa smrtnosti“. (Ibid., 20–22). Čitanje se kreće prema kraju te je taj kraj, kada je pripovijedanje gotovo i sagledano, dostupan. Sa svakim pročitanim pripovjedinim tekstom čitatelj proživljava *kraj* pripovijedanja, a to ga fascinira jer je kraj njegovoga vlastitoga života nenapisan, a tako i radikalno nedostupan.

Od Bataillea smo naučili da je smrt put u kontinuitet, put u *spoznaju neznanja*. Brooks motivaciju za čitanje pripisuje želji, žudnji, strasti za znanjem (sagledanjem), ili kako će drugdje reći – čitatelja motivira žudnja da postane „gospodar simboličkoga sustava“ (Brooks 1993: 8). Brooksovo je poimanje žudnje istovjetno s Lacanovim poimanjem žudnje.¹³ Recipijent tu žudnju na površinskoj razini može identificirati kao napetost koju osjeća pri čitanju (ili slušanju) početka nekoga narativnoga teksta: „Žudnja je uvijek tu na početku pripovijedanja, često u stanju početnog

¹³ „Žudnja se rađa iz jaza [*l'ecart*] između potrebe i zahtjeva; nesvodiva je na potrebu, jer u svojoj srži nije usmjerena prema stvarnom objektu, neovisna je o subjektu, već je usmjerena prema fantaziji; nesvodljiva je na zahtjev, jer se nastoji nametnuti zanemarujući jezik. U tom jazu žudnja nastaje kao trajna želja za zadovoljstvom koja se ne može ispuniti u stvarnosti“ (Brooks 1984: 55).

uzbuđenja, i često dostigne stanje intenziteta koje zahtijeva pokret, traži da se poduzme radnja, započne promjena“ (Brooks 1984: 38). Ova je žudnja ključna za dinamiku koja pokreće i stvara *zaplet*. Ona tjera *zaplet* prema njezinome kraju i tako ju dovodi do samodestrukcije. Ona budi želju koja će potom konzumirati svoga tvorca (*zaplet*), a taj se ishod nagovještava već prvom pročitanoj rečenicom, kraj je prisutan već od samoga početka. Međuodnos početka i kraja definiran je našim očekivanjem da će kraj dati smisao *zapletu*, da će smrt dati smisao životu (Brooks 1984: 90–95). Žudnju da se *zaplet* dovede do kraja, Brooks povezuje Freudovim *nagonom smrti* koju uvodi u svojoj raspravi *S onu stranu načela ugone* (1920.). Freud uočava ljudsku žudnju prema smrti, *Thanatos*. Ta je žudnja, smatra, povezana s ljudskom željom za povratak u stanje prije rođenja. To je žudnja koja nadilazi granice želje i užitka. Nagon ka smrti manifestira se na primjer u ponavljanju traumatičnih iskustava čime se subjekt dovodi u svojevršno stanje mira. Na tragu toga, Brooks u pripovjednim tekstovima pronalazi točke ponavljanja, štoviše, zaključuje da je „ponavljanje u tolikoj mjeri u temelju našega iskustva književnih tekstova da istovremeno želimo reći sve i ništa o njemu“ (Ibid., 99)¹⁴. Sve se to kretanje prema kraju i smrti zapravo ne tiče kraja naracije, smrti lika ili pripovjedača, već se odnosi na smrt samoga čitatelja. Dakako, tu traumu čitatelj potom često iznova doživljava povratkom u tekst, ponovnim ulaskom u priču, znajući da ga na kraju čeka smrt. Čovjek je, prema tome, željan pripovijedanja jer ono uvijek donosi obećanje kraja koji je čovjeku u stvarnome životu radikalno i nedokučiv.

Jasno je sada kako se Batailleova transgresivna smrt može povezati s Brooksovom dinamikom zapleta, a preko njega i s Freudovim nagonom ka smrti. Ako je bit zapleta u njegovoj temporalnosti, točnije njezinome kraju, a taj se kraj metonimijski povezuje sa smrću samoga čitatelja onda, batailleovski gledano, čitanje može služiti kao iskorak iz profanoga, kao put do transgresije. Naracija je tako metafora života, naracija je diskontinuitet čiju transformaciju u kontinuitet, nasuprot osobnome prijelazu u kontinuirani subjekt, možemo doživjeti.

Kao dopuna opisanim aspektima naratologije mogu poslužiti i neke ideje iz Barthesovog *Užitka u tekstu*. Naime, on po uzoru na psihoanalizu razlikuje *nasladu* (*jouissance*) i *užitak* (*plaisir*). *Užitak* je ostvariv, završava u objektu, dok *naslada* nije vezana za objekt, ona je onkraj *užitka*. Kada bismo ih smjestili u Batailleve sfere života, *užitak* bi pripao profanome svijetu jer je unutar *okvira*. S druge strane, *naslada* pripada granici profanoga, transgresiji, ona je *dah svetoga*

¹⁴ Brooks na kraju zaključuje da je u svojoj srži sam narativni tekst ponavljanje – siže je ponavljanje fabule.

(usp. Barthes 2004: 110–130). Barthes razlikuje dva tipa teksta koja u nama bude neku vrstu zadovoljstva, *tekst užitka* i *tekst naslade*. Ti tekstovi djeluju na čitatelja na posve različite načine:

Tekst užitka: onaj koji zadovoljava, ispunja, izaziva euforiju; onaj koji dolazi iz kulture, ne prekida s njom, vezan je za udobnu praksu čitanja. Tekst naslade: onaj koji dovodi u stanje gubitka, onaj koji onespokojuje (možda čak do stanovite dosade), potresa čitačeve povijesne, kulturne, psihološke osnove, postojanost njegovih ukusa, njegovih vrijednosti i njegovih uspomena, dovodi u krizu njegov odnos prema jeziku. (Barthes 2004: 113)

Poput Brooksa, Bataillea, Lacana, i Barthes *prednost* daje *nasladi*, odnosno onome što se smatra *čišćim* iskustvom odvojenim od simboličkoga poretka, iskustvom koje jezik *dovodi u krizu*. Upravo zbog toga, *nasladu* je teško locirati, teško je *pronaći*¹⁵ tekst (ako ga je uopće moguće pronaći) koji izaziva *nasladu*, a čak i kada se čitajući neki tekst, *naslada dogodi*, ona „plane odjednom“ (Barthes: 2004: 143) i nestane. *Naslada* je u tekstu, kako Barthes kaže, „prerano sazrela“ (Ibid., 143). To znači da ona mora biti neočekivana, ona nas mora *pogoditi* kada nismo spremni jer bi u suprotnome bila tek *užitak*. Iz toga proizlazi da se *naslada* ne može u identičnim kontekstima više puta proživjeti, ona tek što je shvaćena gubi svoju djelotvornost, ona traje samo dok traje „prvi pogled“ (Ibid., 143).

Barthes šturo govori o tekstovima koji izazivaju *nasladu*, ali identificira ponavljanje kao drevni način postizanja ekstaze i naslade koja je međutim u zapadnim kulturama rezervirano za muzeje (u obliku promatranja rituala) ili „pomaknut prema stanovitim rubnim područjima glazbe“ (Barthes 2004: 134). Ovakvo je ponavljanje također povezano s granicom i rubom jezika: ponavljanje dovodi do gubljenja označenoga, ogoljavanja označitelja i momentalnoga iskoraka iz njega u ono što će Bataille nazvati *svetim*. Barthesova *naslada* u tekstu se također može javljati, kao i kod Bataillea i Lacana, u strahu i stravi, u ekscesu užasa. Kada se dotiče onoga *što tekst čini*, Barthes ne pridaje pozornost strukturalističkim pojmovima priče i diskursa, već se, kao i Brooks, usredotočuje na dinamiku i napetost koja u tekstu i kroz tekst djeluje. Za Barthesa je pripovjedna napetost nalik tjelesnome striptizu:

¹⁵ Misli se na svjesnu potragu.

U oba slučaja, nema proderotine, ni rubova; sve je postupno razotkrivanje: cjelokupna se nadražajnost skriva u nadi da će se vidjeti spolovilo (san svakog srednjoškolca) ili da će se saznati kraj pripovijesti (romaneskno zadovoljenje).

(Barthes 2004: 110)

Pripovjedna je napetost sadržana u putovanju i iščekivanju, točnije, u žudnji za znanjem ili kao što smo već prije rekli, u žudnji za smrću samoga čitatelja. Napetost koju Barthes prepoznaje, Brooks opisuje u kontekstu *zapleta*.

Bataille ne proučava elemente književnosti zasebno. Kada govori o književnosti, njegova se argumentacija često dotiče i pjesništva i samoga čina pisanja. Ne možemo dakle predstaviti Bataillevo razumijevanje pripovjednih tekstova. Za Bataillea je pisanje inherentno erotičan i transgresivan čin (Lascaux 1996: 8). Pisanju u pravilu ne bi trebao biti cilj mimeza, već bi ona trebala dovesti do toga da čitatelj *osjeća*. Jasno je međutim da govoreći o književnosti Bataille naglasak stavlja na poeziju. Poezija je oblik ekscesa i time nadilazi ograničenja profanoga svijeta (Hegarty 2000: 38), odnosno kada je *istinita*, poezija je izvan zakona (Ibid., 52). Kao što Noys ističe, za Bataillea je poezija dopuštena pukotina na površini profanoga koja nas može dovesti u nepoznati svijet divljaštva. Poezija je nesigurnost, kolebanje, mogućnost iskliznuća na granice profanoga (Noys 2000: 139–140). Poezija je, ustvari, „žrtvovanje u kojemu se žrtvuju riječi“ (Bataille 1988: 135). Zbog toga, o načinima djelovanja poezije Bataille ne govori jer smatra da „svi osjećamo što poezija jest“ (1982: 24). Indikativno, govoreći o poeziji i sam pribjegava poetiziranom stilu:

Poezija vodi na isto mjesto kao i svi oblici erotike – do miješanja i stapanja zasebnih objekata.

Ona nas vodi u vječnost, vodi nas u smrt, a kroz smrt u kontinuitet. Poezija je vječnost; sunce spojeno s morem. (Ibid., 25)

Pripovjedni tekstovi kojih smo se u ovome poglavlju pretežito doticali ostaju bez komentara. Batailleve se opaske više odnose na poeziju i književnost općenito, te iako se na *dinamiku*, napetost i žudnju o kojoj Brooks i Barthes govore ne osvrće, oni se uklapaju u sustav što ga je kreirao (uostalom, Brooks i Barthes se referiraju na Bataillea u svojim argumentacijama). Književnost, pa tako i pripovjedni tekst, omogućuje uvid u ono nama nedostupno. Premda su dio jezika i profanoga, čitanje i pisanje imaju potencijala da postanu transgresivni činovi. Naposljetku, Bataille je pristup

tekstu i literaturi blizak Brooksovome i Barthesovome u tome što se književnost (i naracija) nakon svega, ne tiču ni strukture, ni pripovjedača, već osjećaja.

Pokazali smo, dakle, kako se psihoanaliza izborila za mjesto za stolom posttradicionalne naratologije (usp. Rimmon-Kennan 2003: 154) i obratili pozornost na najvažnije elemente ove naratologijske struje. Batailleva se razmišljanja o životu i smrti, diskontinuitetu i kontinuitetu, istini i značenju na fascinantna način daju uklopiti u argumentacijski sustav psihoanalitičke naratologije. Sukladno tome, u ovome radu nećemo *samo* istaknuti elemente pripovjednoga djela i ukazati na njihove opće pravilnosti ili možda imenovati aktere nekoga tipa pripovjednog teksta, već ćemo koristeći se „rječnikom strukturalizma“ (Barthes 1999: 191) *tekst* podvrgnuti onome što Barthes naziva *strukturalističkom djelatnošću*. Ona podrazumijeva da se služeći pojmovima i konceptima strukturalizma (u našem slučaju strukturalističke/tradicionalne naratologije), neki sustav (u našem slučaju naracija) rastavi, pogleda „iz drugog vidokruga“ i nanovo sastavi, stvarajući time *nešto novo* (Ibid., 192).

Svaki pristup pripovjednome tekstu nastoji otkriti organizacijska načela u skladu s *kompozicijom* (feminističkom, psihoanalitičkom, pozitivističkom). Naše je shvaćanje svakoga *teksta* uvijek rekonstrukcija, točnije, kao što i Barthes kaže, naše je shvaćanje proces rastavljanja i ponovnog sastavljanja. Kao analitičari ćemo dakle nastojati „iznova napraviti put smislu“ (usp. Ibid., 194–196). Naratološka će analiza u ovome radu pokazati tek jedno čitanje, jedno rastavljanje i ponovno sastavljanje Kamovljeve *Slobode* ili kako Rimmon-Kennan (2003: 152–154) u dodatku svoga nezaobilaznoga priručnika *Narrative Fiction* govoreći o uzrocima razvoja raznih naratoloških pristupa, kaže – pokazati tek jednoga od sudionika stalnoga dijalektičkoga sukoba i nesporazuma o značenju nekoga pripovjednoga teksta. Ipak, čak i uz ovu svijest o pluralnosti interpretacija, držat ćemo se Cullerovoga upozorenja da se tekstu ne smije pristupiti stavom da je *smisao za kojim tragamo* sigurno u njemu, te mu ga istim mahom nametnuti, i tako prisiliti tekst da nam bude u korist (usp. Culler 1989: 77). Psihoanalitičkoj ćemo se naratologiji (pitanja poput *zašto pišemo i čitamo naratološke tekstove, povezanost kraja naracije i smrti, želja za okretanjem lista* itd.) stoga vraćati povremeno. Ovo će čitanje prvenstveno biti vođeno Bataillevim razmišljanjima, a u analizi ćemo se oslanjati na uvriježeni *naratološki rječnik*.

4. Bataille i Kamovljeva *Sloboda*

Novela *Sloboda* pripada zreлом stvaralaštvu vodećoj ličnosti hrvatske književne avangarde - Janku Poliću Kamovu. Napisana 1909., objavljena tek 1930. u *Književniku*, novela *Sloboda* jedna je od četiriju novela koje čine nerealiziranu novelističku tetralogiju *Naše duše pred ogledalom smrti* (uz novele *Žalost*, *Skepsa* i *Ironija*). Iako se *Slobodu* može promatrati kao jednu od četiriju povezanih novela, u ovome ćemo je radu, uglavnom, promatrati zasebno, kao zaokruženu cjelinu. *Sloboda* je novela u kojoj se naziru motivi skandaloznosti i antigrađanstva koja prema kritičarima najbolje opisuje Kamovljev opus, te ona tako postaje idealni predložak za analizu toliko često spominjane Kamovljeve *estetike ružnoga* i *pljuvanja* koju ćemo u ovome radu motriti u kontekstu teorije erotizma i transgresije. Teme koje zaokupljaju Kamovljeve pripovjedače na indikativan način pokazuju i prikazuju mehanizme transgresije i dinamiku profanoga i svetoga onako kako ih Bataille u svojim djelima opisuje. Upravo zato, čini se da nekolicina Kamovljevih djela¹⁶, uključujući i *Slobodu*, priziva čitanje iz batajevske perspektive.

4.1. Pripovjedač(i) i ispisivanje

Pripovjedač *Slobode* neimenovani je osamnaestogodišnjak koji pripovijeda događanja koja su prethodila smrti njegova oca i uslijedila nakon nje. U odnosu na njegovo vremensko-prostorno stajalište pripovjedač je intradijegetički i homodijegetički, odnosno autodijegetički. Možemo dakle reći da je pripovjedač sastavni dio pripovijedanoga *svijeta* (homodijegetički i intradijegetički). Sukladno tome, pripovijedanje se odvija u prvom licu jednine, fokalizacija je provedena kroz pripovjedača: „Prije *sam* pred njom *zamirao*, *blijedio* i *klecao* od straha [istaknuo D. B.]“ (160). *Bliskost* je ovakvoga pripovijedanja, odnosno bliskost pripovjedača pripovijedanju, poslužila kao dokaz nekolicini analitičara da zaključe kako su Kamovljevi pripovjedači, uključujući i onoga iz *Slobode*, tek njegovi *aliasi* (usp. Gašparović 1988:159–171). Ovakvu redundantnu analizu odbacujemo i inzistiramo na razlikovanju unutar- i izvantekstnih instanci, te ćemo spomenutim autodijegetičkim naracijama radije pripisati monoperspektivnost koju i Milanko (2012: 71) ističe. Monofonična naracija, suprotno od polifonične, počinje i završava u jednoj točki gledišta, uzdižući time pripovjedačev glas i ideologiju iznad ostalih glasova prisutnih

¹⁶ Povezanost između Bataillea i Kamovljevih djela primijetio je i Koštal, uočivši da se Arsenovo „shvaćanje seksualnosti“ zapanjujuće poklapa s „Batailleevom teorijom ljudske seksualnosti (erotizma)“ (Koštal 2020: 28). Za više informacija o tome kako se Batailleevi koncepti javljaju u *Isušenoj kaljuži* vidi u Koštal (2020: 24–34).

u naraciji (usp. Rimmon-Kennan 2003: 97, 132). Govoreći dakle o ovakvome tipu naratološkoga iskaza, valja prvenstveno govoriti o njegovome kontaktu te se nameće pitanje pripovjedačeve pouzdanosti (usp. Biti 2000: 439–440). Rimmon-Kennan o autodijegetičkim pripovjedačima kaže:

[autodijegetički pripovjedači su] pogrešiviji od ekstradijegetičkih, jer su likovi fiktivnoga svijeta. Kao takvi, podložni su ograničenom znanju, osobnom upletenošću i problematičnim vrijednosnim shemama, što često dovodi do mogućnosti nepouzdanosti. (2003: 106)

Objektivnost i vjerodostojnost pripovjedača *Slobode* valja, dakle, preispitati, a istovremeno ga promatrati u kontekstu strukture novele koju pripovjedač *gradi*, odnosno – oslonimo li se na Chatmanovo poimanje naratološke situacije – na odluke koje donosi implicitni autor vezano za strukturu teksta.¹⁷ Smatramo dakle, da struktura *Slobode* može *razotkriti* nesusjesne postupke pripovjedača u strukturiranju teksta. Slično uočava i Milanko, naglašavajući da psihoanalitička analiza Kamovljevih pripovjedača, pa tako i pripovjedača *Slobode*, svoj predmet mora tražiti u nesusjesnim postupcima pripovjedača, primjerice u simptomatičnim lapsusima u pripovijedanju ili pukotinama na strukturi, a ne razotkriti „ambicije književnoga djela u cjelini“ (usp. Milanko 2012: 75). Pripovjedač *Slobode* nije svemoćni autoritet i ne kontrolira svoje pripovijedanje u potpunosti, a to je rezultat njegovoga *stajališta*, ponavljamo, njegove *autodijegetičnosti*. Ograničenost se pripovjedačeve perspektive vidi i u tome što i sam dolazi do ruba svojih spoznajnih mogućnost te često „ne zna“ što se dogodilo, što se događa ili koja je motivacija njegovih postupaka (kao sudionika pripovijedanja, a ne pripovjedača).¹⁸ Valjalo bi također vidjeti na koji način pripovjedač karakterizira samoga sebe, kako određuje svoju poziciju među likovima i u društvu i koja je motivacija njegovih *šokantnih* postupaka. Novela počinje njegovim autoportretom, on pripovijeda o sebi te se opisuje u opreci prema ocu. Dok pripovjedača odlikuje mladost, zanos, „stari zavjet“ i „đavo“ (166); oca starost, promišljenost, „novi zavjet“ i „Hrist“ (166). Dok se otac zalaže za ženidbu, pripovjedač drži do neovisnosti. Dok je otac trijezan i moralan, pripovjedač je nepromišljen, instinktivan i prezire ljude koji se ravnaju po ustaljenim moralnim vertikalama.

¹⁷ Nije posve jasno kome bi Rimmon-Kennan i u kojim situacijama dala *odgovornost* strukturiranja. O implicitnom autoru prvo kaže: „Time se ne poriče značaj koncepta implicitnog autora ili njegova korisnost u analizi ili čak pukom razumijevanju narativne fikcije“ (Rimmon-Kennan 2003: 91). Poslije će pak formulirati svoju poznatu shemu narativne komunikacije u kojoj sudjeluju tek četiri instance: pravi autor, pripovjedač, naslovljenik pripovijedanja i pravi čitatelj (2003: 92).

¹⁸ „ne znam što radim“ (169), „ne znam jesam li Anku dopratio do njezinog stana“ (171)

Ukratko, gledano batajevski, otac predstavlja svijet okova, reda, rada i obitelji – *profano*, a pripovjedač svijet katarze, seksa¹⁹, orgazma i krika – *sveto*. Pripovjedač sebe predstavlja kao potpunu suprotnost svome ocu, dapače, na neki način on je *ne-Otac*. Pripovjedač na vrlo jasan način opisuje sebe kao nekoga tko u batajevskom smislu živi za transgresiju. U ekspresivnim iskazima „osjećanje bez analize“, „Pijem da se opijem i ljubim da se naljubim“²⁰, „sve je nagon“ (166) očitava se pripovjedačeva težnja za nadilaženjem svijeta u koji je bačen i što ga kontrolira. On i sam tvrdi: „Sve u meni traži izlaz, hoće izraz i nalazi ga“ (166). Prema tome, možemo reći da pripovjedač živi na *granici* profanoga, on živi za igru tabua i transgresije, za momente naslade i za užitak što ga doživljava pri kršenju očevih pravila. Binarnost oca i sina uočava se i u razlici u kojoj se ostvaruju u književnosti. Otac piše memoare koji su utemeljeni u profanome i samo ga reproduciraju, dok pripovjedač piše „poeziju užitka“ (166)²¹. Kada Bataille govori o književnosti, naglašava njezinu autoreferencijalnu moć koja narušava profani poredak koji nas drži pod diktaturom mimeze (usp. Glavaš 2020: 232–235). Za Bataillea je stoga pjesništvo *ispravna* manifestacija književnosti. Pripovjedačeva se pobuna protiv profanoga vidi i u iskazu “protiv rada cijela moja poezija užitka buni” (224). Rad koji vodi unapređenju i novim *rezultatima* za Bataillea je tek paravan što pred nas stavlja profani svijet. Profani svijet želi desenzibilizirati, ugušiti osjećaje koji ljude čini neuračunljivima, a pripovjedač *Slobode* živi upravo za te osjećaje. Da svoju poeziju pripovjedač ne zove „poezijom užitka“ samo da hvali svoj rad, već je to na neki način njegov umjetnički kredo, vidi se u tome što ne zamjera „lakoumnoj“ (169) Anki što ne *razumije* njegove pjesme. Za njega je važno samo da njegove pjesme pruže nasladu svojim čitateljima, a kako Anka *osjeća*, njegova poezija postiže sve što se poezijom postići može.

Pripovjedač koji nastoji živjeti transgresiju poseže za načinima kršenja tabua koja su mu dostupna – alkohol i žene – ali se pritom u njemu cijelo vrijeme „šulja jedna strašna misao“ (166)– smrt oca. Kao što smo zaključili, smrt, erotika i perverzija manifestiraju se kao događaji koji uzrokuju slične osjećaje jer su na latentnoj razini povezani s *bliskošću svetoga* i kontinuitetom koji se kroz njih, poput pukotine u profanome, mogu na trenutak osjetiti. Pripovjedačeva percepcija bliskosti perverzije i smrti očituje se u prvih par rečenica druge epizode (168):

¹⁹ Pripovjedač *Slobode* i Arsen Toplak na sličan način poimaju bit seksualnoga čina: „Valja dakle dati maha seksualnosti, ali *ne stvarati* djece. Valja biti – perverznan!“ (Kamov 1984: 125)

²⁰ Ovaj tautološki iskaz, može biti višestruko zanimljiv, jer ponavljanje koje ga konstituira reducira njegovu označiteljsku funkciju, vuče ga u „ništicu označenog“ i naposljetku izaziva nasladu (Barthes 2004: 134).

²¹ Zanimljivo, Arsenu Toplaku je također *poznat* ovaj tip čitanja i pisanja, te se prisjeća da je nekoć mogao čitati „radi efekta, užitka i zabave“ (Kamov 1984: 181)).

Osamnaest se je godina šuljala... Već u djetinjstvu *poželio bih kadšto da umre netko*, s kim me je nerazdruživo svezao moj život. Poželio bih to onako iz znatiželje, kako sam iz znatiželje volio *gledati, kad se svlače žene i turati prst u crijevo svoga susjeda*. [istaknuo D.B.]

Pripovjedač će *Slobode* na više mjesta konstruirati ovome slične devijantne slike koje metonimijski povezuju smrt, perverziju i agresiju. Na sličan način, razmišljajući o smrti svojega oca pripovjedač uviđa da se njegov „rep podigao“ (172) tek kada je on obolio. Njegovu impotenciju dakle ne dokida niti pubertet, niti profana seksualnost, već batajevski erotika koju on smatra „čudesnom“ (173). Na suptilniji se način to događa na kraju prve epizode kada se, nakon što pripovjedač spomene očevu smrtnu bolest, zaželi svoje Anke (167):

U dugoj onoj šutnji, koju su prekidali naši koraci, škripa pijeska, šum lišća i njegovo *teško disanje* – nešto gusto, raskošno i sneno kupilo se na horizontu, u duši, na očima. Kad bismo se rastali, on bi polagano i nujno odlazio pun cigarskog dima. A ja sam *bježao svojoj Anki*, stiskao joj ruke i slušao, *kako joj pucaju zglobovi*. [istaknuo D.B.]

Pripovjedačeva se seksualna napetost, umjesto seksualnoga čina manifestira i završava u slušanju pucanja zglobova izazvanim agresivnim stiskanjem ruku. Vidimo dakle da pripovjedač *Slobode* užitek i nasladu shvaća u batajevskom smislu te on postaje ono što Brooks figurativno naziva *snopom žudnji* (engl. *bundle of desires*) (Brooks 1984: 40). Njegov je život predan transgresiji te on u batajevskom smislu čini sve da osjeti *dašak svetoga*.²² Ako je to tako, možemo reći da pripovjedača, a i samu novelu, pokreće *žudnja*. Drugim riječima, svaka nova epizoda, svaka nova rečenica za pripovjedača je tek ekspresija njegovih žudnji koje onda kulminiraju u transgresiji vraćajući ga time na točku odakle on iznova žudi i odakle je opet dostižna naslada (usp. Brooks 1984: 54)²³. Sam je čin pripovijedanja, a ujedno i pisanja, primarna transgresivna gesta kojom pripovjedač *putuje k svetom*. Pisanje je *žudnja* (kao putovanje) i užitek, odnosno kako Brooks kaže:

²² Arsen Toplak također eksplicitno osuđuje život koji se živi isključivo po pravilima profanoga, koji u sebi nema prkosa, kršenje zakona i perverzije. Govoreći o svojoj majci kaže: „Zašto ne nosiš grijeha u sebi (...) Zašto si tako sveta, tako čista, tako nevinna! O majko, reci riječ! Zašto je dosadna prošlost tvoja i zašto je zakon filistara rodio mene...“ (Kamov 1984: 36).

²³ Na temelju nešto drugačije argumentacije, ali slično uočava i Milanko: „Štoviše, kako svjedoče i brojna mjesta u noveli *Sloboda*, pisanje utjelovljuje višak užitka, emancipaciju (tijela) teksta od (reprodukcije) značenja“ (Milanko 2012: 77). Pisanje i pripovijedanje je dakle put k užitku.

„Pisanje je kršenje prihvaćenih normi, transgresija granica, doživljaj boli i zadovoljstva orgazma. Pisanje je (kao što sam i sugerirao) možebitno utemeljeno u erotici“ (Brooks 1993: 277). Bliskost pisanja i erotike implicira i Barthes govoreći da je „pisanje znanost o užiticima jezika, njegova kamasutra“ (Barthes 2004: 107). Usredotočimo li se dakle na *čin pisanja* u noveli, uočiti ćemo da ono zauzima istaknutu ulogu u njegovoj strukturi.

Rečenicom – “Otac će umrijeti – Anka će izgubiti nevinost – ... Tu me je majka pozvala da joj pomognem izvesti oca u zahod” (169) – novela se dijeli na dva dijela. Izgleda kao da smo do ovoga trenutka čitali novelu koju piše protagonist novele, tj. autodijegetički je pripovjedač prvoga dijela novele, zapravo intradijegetički pripovjedač u pripovijedanju autodijegetičkog pripovjedača. Govoreći o pripovjedačima, Genette napominje kako pripovjedni svijet može postojati na više razina, odnosno pripovijedanje može imati različite stupnjeve. Genette ove stupnjeve naziva dijegetičkim razinama, a njih *popunjuju* ili *nastanjuju* pripovjedači, likovi, događaji i svi ispriповijedani elementi. Dijegetičke razine mogu biti primarne, sekundarne, tercijarne itd., a među tim se razinama uspostavlja svojevrsna hijerarhija koja onda utječe na status (vjerodostojnost, sposobnost pripovijedanja itd.) pripovjedača. Pripovjedači na *dubljim* dijegetičkim razinama (kao kreacije pripovjedača *viših* razina) često su manje vjerodostojni i uvijek skloni predstavljanju *više* dijegetičke razine (kojoj duguju svoje postojanje) iz druge perspektive (usp. Biti 2000: 75–76). Oslanjajući se dakle na ovu Genettovu podjelu, možemo zaključiti da se nakon citirane rečenice mijenja dijegetička razina pripovjednog teksta. Zanimljivo je dakako da se pripovjedači obiju razina vežu za iste iskazivače (što mora biti situacija kada autodijegetički pripovjedač stvara autodijegetičkog pripovjedača).

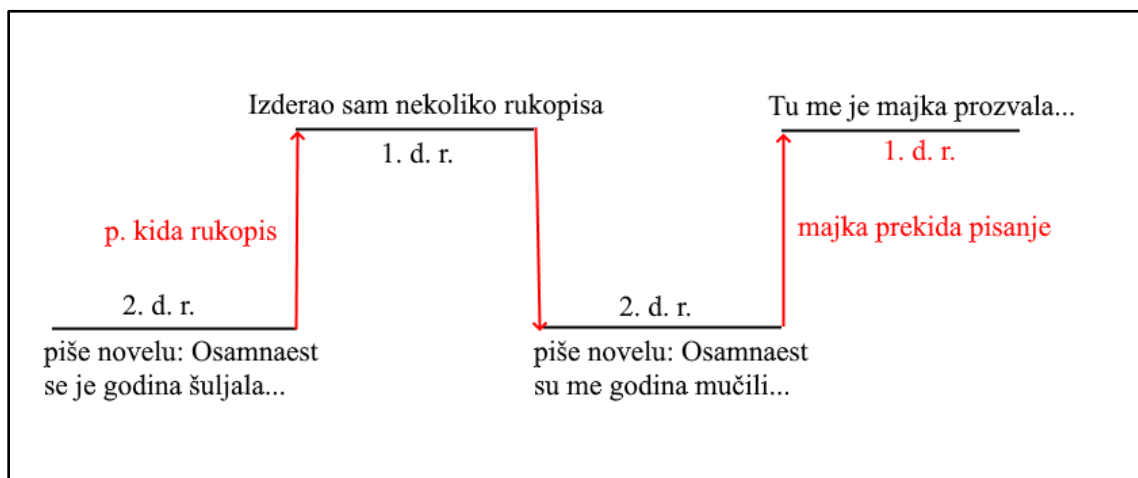
Izmjeni dijegetičkih razina ima nekoliko potvrda. Na jednom mjestu pripovjedač primarne dijegetičke razine prekida iskaz pripovjedača na sekundarnoj dijegetičkoj razini i kaže “Izderao sam nekoliko rukopisa” (168), nakon čega se nastavlja iskaz pripovjedača na sekundarnoj dijegetičkoj razini čemu je indikator novi paragraf. Ovako se u svega nekoliko redaka dogodilo više prijelaza među dijegetičkim razinama. Ti prijelazi nisu upadljivi, jer se iskazivači podudaraju međutim oni su važni uzmemo li u obzir čvrstu strukturu koja je posljedica autodijegetičkog pripovjedača čije pripovijedanje nalikuje dnevničkom zapisu. Prijelazom se događa *code switching* koji rezultira time da se “informacije koje recipijent dobiva (...) ne zbrajaju, već među sobom uspostavljaju složenije odnose vrednovanja” i da “različite razine komunikacije (...) odlikuju različitim stupnjem vjerodostojnosti” (Biti 2000: 439–440). Nameće se pitanje u kojoj

mjeri možemo vjerovati pripovjedaču sekundarne dijegetičke razine. U kojoj se mjeri njegova vjerodostojnost mijenja u odnosu na pripovjedača prve dijegetičke razine? Je li njegov odnos s ocem doista onakav kakvim ga on opisuje u prvome dijelu novele? Nazire se blaga nesuglasnost u iskazima primarnog i sekundarnog pripovjedača. Dok će u iskazu sekundarnog pripovjedača odnos oca i pripovjedača karakterizirati njihovi dijametralno suprotni karakteri (“njemu je ideal Hrist koji otkupljuje; meni đavo koji zavađa” (166)), dotle u iskazu pripovjedača primarne dijegetičke razine nedostaje *žestina* kojom se opisuje taj odnos. Pripovjedač će primarne razine doduše reći da ga je otac zapleo u njegove “mreže” (170), ali se osjeća razlika u poetskoj nabijenosti iskaza. Također, otac na samrti zove svoga sina da mu pomogne. Činjenica da otac na svojoj samrti traži svoga sina, a on se odazove svakako govori o nekoj vrsti bliskosti. Sam pripovjedač ne zna zašto ga otac zove: “[majka mi kaže:] Večeras dolaze braća, ali on pita samo za tebe. (...) Mene obuzima velika znatiželja: otac pita za mene. Šta li će mi reći?” (173). Očit je hladan odnos, ali se ne nazire ljutnja koju pripovjedač sekundarne dijegetičke razine ima prema svome ocu.

Međutim, struktura novele zanimljivija je i iz drugih razloga. Prva i druga epizoda, odnosno odlomak u drugoj epizodi započinju varijacijom sintagme „Osamnaest se godina šuljala“ (166–169). Dok je za Gašparovića (1988: 164) riječ o „čvrstom strukturnom elementu teksta“ kojim se „proranja do sama dna strahote smrti“ mi u ovome ponavljanju prepoznajemo svojevrstne varijacije novele/poetskoga uratka pripovjedača prve dijegetičke razine.²⁴ Kao da pripovjedač *nudi* nekolicinu inačica novele koju piše i kao da (implicitni) čitatelj sudjeluje u autorskom procesu pisanja koji se može prekinuti (169) ili može završiti u tome da autor tekstova u svome nezadovoljstvu izdere svoje rukopise (168) (Biti 2000: 75–76, 439–440).²⁵ Uostalom, svaka je nova inačica novele prikazana raspodjelom teksta na papiru. Nove inačice odvojene su granicom među epizodama, započinju u novim odlomcima ili ih dijeli trotočka. Identificirali smo dakle dvije dijegetičke razine i pokazali mjesta na kojima se događaju prijelazi među njima te obratili pozornost na *skrivenost* tih prijelaza koje prekrivaju pripovjedači s identičnim stajalištem.

²⁴ Ovo dodatno usložnjava pitanje vjerodostojnosti pripovjedača prve dijegetičke razine. Pripovjedač druge dijegetičke razine tvrdi da piše poeziju, a jasno je da pripovjedač prve dijegetičke razine koji stvara homodijegetičkoga pripovjedača, ne piše poeziju, već neku vrstu kratkog pripovjednog teksta.

²⁵ Kamovljevim je pripovjedačima, kao što Milanko (2012: 79) kaže, „stalo do istraživanja iskazivačke pozicije“, stoga ne čudi ovaj postupak. Sličan se proces pisanja (varijacije i kidanje rukopisa) može vidjeti i u Isušenoj kaljuži: „On je pred godinu dana bio napisao jednu crticu. Napisao, razderao i odmah po drugi put napisao, pa opet razderao i za pola godine i opet – napisao.“ (1984: 79). Nakon ovoga odlomka slijedi *uradak*. Isušena kaljuža znači može poslužiti kao primjer tomu da Kamovljevim pripovjedačima nije strano uklopiti u svoje iskazivanje homodijegetičku pripovjednu razinu.



Slika 1: Izmjenjivanje dijegetičkih razina

Složenost je međutim instance *pripovjedača* kompleksnija te uvjetno možemo govoriti o još jednoj dijegetičkoj razini. Promotrimo sljedeći ulomak s kraja pete epizode (173):

Sunce je žuto i cijeli je zapad osvjetljen gustim svjetlom. Sa stakala se odrazuju boje kao upaljene svijeće na ogledalu. *Mene* obuzima velika znatiželja: otac pita za *mene*. Šta li će *mi* reći? Šta *mi* ima izjaviti?... **Poljubit će mu ruku, ako umire...**

I cijela *me* okolina uvjerava da se vrši nešto sveto, veliko i obično. [istaknuo D.B.]

Suprotno od svake druge rečenice u *Slobodi*, rečenica „Poljubit će mu ruku, ako umire“ o *junaku* Slobode, autodijegetičkom pripovjedaču o kojemu smo sve do sada govorili, govori u trećem licu jednine. Naznake koje su do sada označavale prelaske na druge dijegetičke razine i u ovome su slučaju prisutne. Rečenici prethode i nakon nje se također nalaze tri točke. Ova rečenica, koju vjerojatno iskazuje izvandijegetički i heterodijegetički pripovjedač, okružena je iskazima autodijegetičkoga pripovjedača. To vrlo jasno potvrđuju osobne zamjenice u rečenicama koje joj prethode i koje slijede nakon nje (istaknuto kosim slovima). Ovom se rečenicom, tek na trenutak, jedva zamjetno, prekida ono što Stanzel naziva „odlučujućom dozom tjelesnosti i fizičke nazočnosti“ (Stanzel 1992: 190), a koja upravo daje *Slobodi* njegovu specifičnu izražajnost i jedinstven ton, jer autodijegetički pripovjedač svoje *JA* „mora sa sobom vući svugdje“ (Stanzel 1992: 193). Motivacija koju posjeduje autodijegetički pripovjedač koja ga je natjerala da „bilježi svoju duševnu historiju,“ (177) slabi. Pitanje je dakle što uopće znači pojava ovoga pripovjedača.

Preuzima li pripovjedač u trećem licu pripovjednu ulogu jer autodijegetički pripovjedač nije u stanju nastaviti iskazivanje? Ako je tako, zašto autodijegetički pripovjedač preuzima odgovornost za iskazivanje iznova, nakon svega jedne rečenice? Je li možda riječ tek o *feleru*, te bi zapravo izmjena slova „e“ u slovo „u“ u pomoćnom glagolu *biti* objasnila sve ova nedoumice.²⁶ *Život* je ovoga pripovjedača toliko kratkotrajan i toliko nedorečen da bi njegova interpretacija mogla nadići ciljeve ovoga rada. Interpretiramo li dakle ovu rečenicu kao izjavu pripovjedača koji izvire između redaka moramo revidirati shemu dijegetičkih razina i postaviti izvandijegetičkoga heterodijegetičkoga pripovjedača na primarnu dijegetičku razinu, pomičući tako autodijegetičkog pripovjedača razinu niže.

4.2. Pripovijedanje u transu

Pripovjedači nisu zanimljivi samo zbog razlika u dijegetičkim razinama na kojima se očituju, već i zbog načina na koji je strukturirana novela. *Sloboda* je podijeljena u osam epizoda koje nemaju naslov, već su numerirane. Epizode čine relativno koherentne cjeline, bez većih i značajnih elipsa. Međutim, *prostori* između epizoda doimaju se elipsama u sižeju, a sukladno tome čitatelj se svakim početkom epizode *ponovno uključuje* u priču.²⁷ Tako na primjer treća epizoda završava pripovjedačevim opisom noći nakon provedene večeri u javnoj kući, dok četvrta započinje rečenicom “Sinoć sam došao kući malo pripit, ali pri potpunoj svijesti” (171). Iako pripovjedač analepsom opisuje sinoćnja događanja (u kojem je stanju svijesti bio kada je došao doma, kratki isječak iz razgovora s majkom), ne doznajemo kako je stigao doma i je li nakon posjeta javnoj kući išao doma ili još lutao po gradu, ali ne doznajemo ni kako je započeo sljedeći dan. Slično tome, nakon pripovjedačevog razmišljanja na kraju četvrte epizode, peta epizoda započinje opisivanjem novoga dana, što će reći da je između pripovijedanja u četvrtoj i pripovijedanja u petoj epizodi prošlo od 12 do 24 sata. Usto u drugoj epizodi pripovjedač tvrdi da „se mrači“ (169), a nedugo nakon toga završava epizoda. Treća epizoda nakon toga započinje rečenicom „Sunce je već odavno zapalo“ (170), dajući naznaku tome da je elipsa između dviju epizoda trajala, između 2 i 4 sata. Iako se elipse ovakvoga tipa (na kraju epizode, poglavlja) i

²⁶ Uz mrežno izdanje eLektire kojim se služimo u ovome radu provjerili smo i izdanje Matice hrvatske u serijalu Pet stoljeća hrvatske književnosti, ali se rečenica i tamo javlja u identičnome obliku. Valjalo bi dakle provjeriti rukopisnu verziju *Slobode*.

²⁷ Valja imati na umu da su pojmovi o kojima tu implicitno govorimo, vrijeme sižea (engl. *story-time*) i vrijeme teksta (engl. *text-time*), tek *pseudotemporalni* konstrukti koje kao čitatelji nužno i uvijek imamo na umu čitajući bilo koju naraciju (usp. Rimmon-Kennan 2003: 59–61). Nije dakle riječ o egzaktnim vremenima.

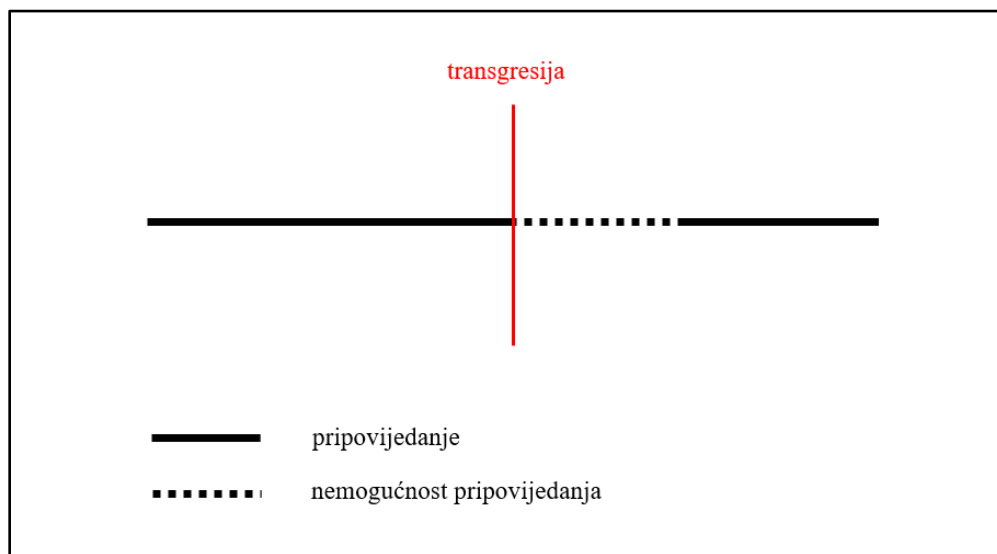
ovakve dužine (svega nekoliko sati) ne doimaju neobičnim, uzmemo li u obzir vrijeme teksta²⁸ prazna mjesta u tekstu otkrivena pomnim čitanjem (engl. *close reading*) postaju *sumnjiva*. *Znamo* da se nešto dogodilo, *znamo* da se nešto moralo dogoditi u životu pripovjedača koji tijekom novele „analizira sam sebe“ (178), te tako te elipse postaju, naprosto, mjesta napetosti (usp. Rimmon-Kennan 2003: 58). Međutim, kako bismo dokazali da prekidi pripovijedanja *imaju posljedice* te se tako mogu smatrati eliptičnima²⁹, valja ih promotriti u svjetlu Batailleve teorije o transgresiji. Promotrimo li *lomove* u pripovijedanju, oni se javljaju nakon što autodijegetički pripovjedač sudjeluje u činu transgresije, točnije istovremeno s transgresivnim činom. Čini se kao da pripovjedač u trenutku transgresije, pod neopisivim dojmom *svetoga*, gubi moć artikulacije, što će reći da ne gubi samo moć spoznaje (čega je i sam svjestan, vidi fusnotu 16.), već dolazi do granice jezika i nemogućnosti pripovijedanja, stoga opijen transgresijom prekida svoje pripovijedanje. Pripovijedanju se potom može vratiti tek kada dojam transgresije prođe, kada se iznova uspostave pravila profanoga, kada se iznova uspostavi vladavina jezika, kada se „podvije rep“ (172). Transgresiju pripovjedača po pravilu *okidaju* slike i doživljaji koje i Bataille navodi, te tako pripovjedača na specifičan način nadražuje smrt, nasilna ljubav, opijenost, besvijest. Elementi se batajevske transgresije ne moraju povećalom tražiti u noveli. Pripovjedač omeđen očevim „uzdama“ (177), društvenim pravilima, očekivanjima od obitelji (odnosno profanim svijetom), „traži izlaz“ (166), a svi se pripovjedačevi *izlazi* podudaraju s batajevskim mjestima

²⁸ Pri samome kraju novele, pripovjedač eksplicitno navodi trajanje opisanih događaja: „Što bilježi moja duševna historija u ova tri dana?“ (177).

²⁹ O tome kada se prekid može smatrati eliptičnim i koje je značenje elipse u narativnim djelima vidi Prince 1982: 88.

transgresijekojima prostor otvaraju tabu i zakon. Načelo transgresivnosti na pripovjednom planu prikazano je na slici 2.

Prva epizoda *Slobode* završava prisjećanjem na ekstazu. Pripovjedač kroz struju svijesti i gradacijom od odnosa s vlastitim ocem dolazi do svojih žudnji prema Anki. Pritom pripovjedač povezuje elemente smrti i erotičnosti (pripovjedač nakon slika smrti oca kaže da mu se rep podiže “u blizini žena i vina” (167)³⁰), i agresije.³¹ Nizanje ovih slika preplavljuje pripovjedača osjećajima te on prekida pripovijedanje. Druga epizoda potom započinje *novom inačicom* novele *Osamnaest se je godine*. Druga i treća epizoda završavaju *školskim* primjerom batajevske transgresije pokazujući kako pripovjedač *živi* transgresiju. Do transgresije u drugoj epizodi dolazi nakon što majka prekida pripovjedačevo pisanje (*dizanje* na primarnu dijegetičku razinu) i moli ga da joj



Slika 2: Utjecaj transgresije na pripovijedanje

pomogne promijeniti očeve obloge. Pripovjedač gradacijskim nizom *teško disanje–elastičan trup–zadah gnjilenja–stenjanje* dovodi do erotične kulminacije, a pripovjedač „opijen krvlju“ (169) kao spužva guta sve nadražaje. Očevo tjelesno stanje, krv i gnoj, čine stravičnu sliku, te pripovjedač „probljedi“ (169), ali ga sve to, ustvari, uzbuđuje. Dok mu mijenja obloge na dvjema rupama na njegovome vratu, u njegovim se mislima javlja Anka, “pomišljam na nju i krv moga oca bojadiše njezinu sliku” (169). Dolazi do fuzije slika i tako „gnojne rupe“ (169) na očevom vratu

³⁰ Motiv repa u *Slobodi* otvara posebno pitanje. Pripovjedač na više mjesta implicira da ga očeva prisutnost kastrira. Tu se neupitno otvara mjesto za psihoanalitičku analizu u ključu kastracijskoga i edipovog kompleksa, ali fokus ovoga rada će prvenstveno ipak biti na tumačenju u ključu Batailleevih razmišljanja.

³¹ Asocijacijski lanac bi mogao izgledati ovako: otac koji kvari veselje – pripovjedač poželi da ga nema – otac teško diše (umire) – bijeg Anki (seksualna žudnja) – zadovoljavanje žudnje pucanjem njezinih zglobova (167).

pripovjedača podsjećaju na analni i vaginalni otvor. Kao što se iz intimnih dijelova izlučuju fekalije, krvi i cervikalne sluzi koje profani svijet tabuizira, tako se iz očevih rupa izlučuje gnoj koji je prekriven oblogama. Ovoj analogiji ide u prilog i očevo *skidanje* ili *ogoljavanje*³². Usto je skidanje ili *striptiz* radnja kojom Barthes objašnjava *mehanizme užitka*. Otkrivanje je erotični čin, *naslada* koja završava kada se vidi *spolovilo* ili u našem slučaju rupe na očevom grlu. Pripovjedač je u ovome trenutku u transu, bez riječi, a pripovijedanje nastavlja u novome paragrafu. Pojava ga istovremeno odbija i privlači: “Gust me, vlažan i mastan vonj uspavljuje, omamljuje i vuče” (169)³³. U prizoru tih rupa, u tom trenutku transgresije, pripovjedač na čas osjeti *sveto*, on gleda u “pakao” (169) koji ima kvalitetu nedokučivosti. U toj ekstazi kao da se ogoli profani svijet, kao da se on raspadne jer sve djeluje kao “bezlična masa mesa kao u mesnici (...) od naših duša, jedna kloaka puti” (169). Smirenje u pripovjedačevom tonu dolazi tek nakon trotočke i njegovog udaljavanja od toga doživljaja. Kao što to Bataille i naglašava, nakon transgresije bez iznimke i uvijek dolazi do rekonsolidacije tabua i granice. Nakon transgresivnoga čina, jezik se vraća, profano iznova uspostavlja svoje zakone, a onda se iznova stvaraju prostori za transgresiju.

Nakon epizode s očevim oblozima pripovjedač pun strasti ide “u zagrljaj svoje ljubavi” (170). Pripovjedačeva prva asocijacija za zadovoljenje žudnje za Ankom međutim nije seksualni čin, već ju želi „strašno uplašiti da će se ona preplašiti i umrijeti od anemije“ (170). Ovime se samo potvrđuje da je pripovjedačevo poimanje seksualnosti zapravo batajevska erotika, a ne profana seksualnost. Par redaka kasnije se dakako javlja erotika povezana sa spolnim odnosim, kada pripovjedač uvidi da se Anka nije pojavila na dogovorenom sastanku. Njegova namjera da “okrvari bjelinu njenog odijela, duše i mladosti” (230) pada u vodu. Možemo pretpostaviti da je Anka nevinna³⁴, a pripovjedača na iniciranje prvoga seksualnoga čina potiče očeva patnja i doživljaj *umiranja* tijela. Za Bataillea, gubljenje ženske nevinosti uvijek doprinosi težini transgresije jer se prijestup spolnog odnosa “povećava kada je u pitanju nevinna osoba” (Bataille 1962: 110). Pripovjedač se zbog Ankine odsutnosti razbjesni, što potvrđuje Batailleovu tezu da su agresija i *Eros* povezani i bliski. Nakon neuspjelog sastanka s Ankom, pripovjedač pronalazi Anku u njezinoj kući i vodi ju tamo „gdje je manje svjetla i ferala“ (170). Pripovjedačeva agresija

³² Rečenice – „Otac sklapa oči. Razotkrivam mu vrat: dvije rupe (...)“ (169) – podsjećaju na svlačenje žene.

³³ Valja imati na umu da je njuh kako za Freuda, tako i za Brooksa duboko uronjen u erotičnost pa se nadražaji koje pripovjedač prima osjetilom njuha tek hipertrofiraju povezivanje doživljenog *umiranja* s erotičnim slikama (usp. Brooks 1993: 10).

³⁴ Pripovjedač druge dijegetičke razine to eksplicitno kaže: „Otac će umrijeti – Anka će izgubiti nevinost“ (169).

kulminira njegovom prijetnjom: „Šuti. Šuti. Ni riječi. *Radi tebe*. Razumiješ [istaknuo D. B.]“ (171). Ovaj se pripovjedačev iskaz može protumačiti kao prijetnja prije fizičkoga nasilja. Pripovjedač je cijelo vrijeme u ekstazi, pod dojmom transgresije te je posve dezorijentiran i „ne zna“ (171) što je radio (ali ne prekida pripovijedanje). Uputi se prema javnoj kući, mjestu u kojemu se „sloboda kupuje“ (171). Prostitutke i muške prostitutke zaboravljaju na tabu ili ga svjesno ignoriraju. Oni se predaju transgresiji, a time izazivaju sažaljenje i gađenje profanoga svijeta. Na ovaj način oduzimaju *sveti* potencijal erotike: “javna je kuća profanirala slobodu” (171). Erotičnost u javnoj kući gubi svoju erotiku i približava se seksualnosti i animalnosti.³⁵ Ona je lišena uzvišenoga jer nisu svi sudionici u njoj ravnopravni, u njoj sudjeluju “robovi” (171) koji su odlučili ignorirati tabu i time se dehumanizirali, jer bez tabua ne postoji transgresija, a bez transgresije nema izlaza iz profanoga. Ovo Bataille naziva *niskom prostitucijom* koje je lišeno ljudskoga i koje vodi do beznada (Bataille 1962: 129–139).

Nakon posjeta javnoj kući pripovjedač je posve uznemiren, ali u ekstatičnom stanju: “Veliki jedan uzdah užitka i slobode prodire kroz šum, nebesa i slike moje mašte. Krvavi dah izlazi iz očeve puti pa se ruši zgusnut na bjelinu moje ljubavi” (171). Ipak, vraćanjem u profani svijet iz ekstatičkog stanja pripovjedač priznaje da je u javnoj kući mogao “nešto nenaravno – iz prkosa, srditosti, znatiželje”, međutim ono “što je htio” (171) nije mogao. Pripovjedač ne može postati subjekt u batajevskom smislu, ne može trajno osjetiti *sveto*, ne može iza sebe ostaviti profano. Na kraju se epizode gubimo s pripovjedačem u slici “vlažnih, mračnih i beskonačnih jama” (171) koje se neminovno povezuju s očevim rupama na vratu iz kojih curi gnoj, ali i analnim i vaginalnim otvorima. Barthes u Batailleovoj *Priči o oku* uočava razvijenu metaforu koja postoji i djeluje bez hijerarhije. Metaforički lanac *oko-sunce-jaje-testisi* povezane su s metaforičkim lancem izlučevina, a ulančavaju se metonimijski, čineći tako *mutan* svijet, “masu bez mesa” (169), u kojoj označitelji prestaju biti fiksirani u jednom označenomu (Barthes 2019: 394). Na sličan način pripovjedačev niz *jama-analni otvor-vaginalni otvor-rupa na očevom vratu* čini metaforički lanac uslijed čega je pripovjedačeva polu-halucinacija o jamama ekstatično prisjećanje na svaki, ali ni na jedan označitelj u metaforičkom lancu. To su “asocijacije istodobno iste i druge” (Barthes 2019: 394) koje pripovjedača dovode do transgresije te on prekida svoje pripovijedanje. Četvrta epizoda započinje analepsom, a potom govori o ponovnom uspostavljanju pravila profanoga svijeta, te

³⁵ Slično izjavljuje i Arsen Toplak: „Prostitucija gubi svoj čar: ona nije već zabranjeno voće, kako mi se jedamput pričinjaše (...) Javna kuća gubi mistiku kao crkva i škola i patritorizam“ (Kamov 1984: 218).

pripovjedač koji je maločas išao u javnu kuću i htio ubiti Anku i oca, postaje „vrlo uslužan, tih i skroman“ i „pomaže majci i njeguje oca“ (172). Pripovjedačevo poimanje seksualne (erotične) žudnje se također redefinira i razmišljajući o mljekarici on zamišlja kako joj „ljubi plave vlasi i zdravo rumenilo obraza i rupca“ (172).

Prekid se pripovijedanja, pod dojmom što ga izaziva transgresija, najzornije vidi u petoj epizodi. Pripovjedač još uvijek u okovima profanoga gubi zanos koji ga drži u ekstazi na *putu k transgresiji* te ga „više ne oduševljava kao jučer“ (173) međutim sve se promijeni kada ga otac zove u sobu. Otac od svoga sina i žene traži pomoć pri mokrenju. Pripovjedač očevu smrt ne opisuje već pripovijedanje traje točno do trenutka smrti i peta epizoda završava s „otac se je srušio mrtav na krevet“ (173). Smrt, koja doduše nije žrtvovanje, promatrače ostavlja zapanjenima. Riječ je o istovremenom djelovanju ekstaze i nasilja, doživljava se osjećaj kontinuiteta koji se u trenutku smrti, tada kada duša napusti tijelo, može osjetiti (Bataille 1962: 22). Pripovjedač dakle gubi moć artikuliranja. Dojam je veći jer očevoj smrti prethodi kršenje temeljnoga tabua naše kulture – suočavanje s očinskim falusom (usp. Brooks 1993: 15)³⁶.

Nakon transgresije i ekstaze, na kraju pete epizode događa se rez u pripovjedačevom ponašanju. Nakon smrti se sve za što se do tada zalagao (sloboda, bunt protiv konvencija, življenje tabua) gura u pozadinu pod pritiskom iznova postavljenih post-transgresijskih profanih pravila. Pripovjedač se nakon smrti oca, koji utjelovljuje društvene tabue, popušta konvencijama, preuzima ulogu glave obitelji i postaje ono čemu se protivio. On mora “pokazati da je tu on gospodar” (174), ukratko, prepušta se svijetu rada i racionalnosti. Pripovjedač gubeći svoj identitet koji se pozicionirao na rubovima profanoga zaboravlja mogućnost transgresije, zaboravlja ekstazu, kako kaže “repa nema” (174). Kršenje mu pravila postaje dalek i neuhvatljiv, postaje „obziran“ (176). Umjesto da *osjeća*, pripovjedač počinje razmišljati o mišljenju drugih, razmišlja o društvenim konvencijama kojima mora zadovoljiti, ali se naposljetku suočava sa svojim porazom: “Sve ovo što dolazi (...) tako je tričavo, te mene uistinu hvata stid” (177). Osvještava ulogu oca kao onoga koji postavlja granicu, koji postavlja tabu (doduše na razini obitelji) te da se njegovim nestankom ukida “veriga” (177). Nesreća i zbunjenost je međutim batajevski gledano posve logična posljedica. Ukinemo li tabu, onemogućujemo transgresiju (1962: 63–70). Iznevjeren svojim *pisanjem* pripovjedač se pita – „zašto sam analizirao sebe“ (178). Pripovjedač koji analizira samoga sebe ide u korak s Brooksovim tumačenjem bliskosti pripovijedanja i psihoanalize:

³⁶ Kao i Brooks, pripovjedač temeljni tabu povezuje s golim Noom pred svojom djecom (175).

„Psihoanaliza je nužno pripovijedanje, i dakako, u svojim teorijskim postavkama, jedna *naratologija*“ (Brooks 1993: 231). Pripovjedačevo je dakle ispisavanje žudnji i viška užitka, njegova duševna historija i „čaćkanje po psihi“ (Milanko 2012: 77) pokušaj samo-psihoanalize.

S filozofske strane gledano, profani svijet logike pretpostavlja dijalektiku i mogućnost unapređenja, a to je nešto što Bataille, na to ukazuje Foucault, odbija. Batailleov je filozofski jezik nedijalektičan, on nastoji urušiti filozofsku subjektivnost ostavljajući tako filozofski jezik radnoga čovjeka (Foucault 2019: 404–409)³⁷. Upravo zato, pripovjedač, sada u potpunosti uronjen u profani svijet, u vladavini dijalektičkog jezika traži sintezu međutim sagledava da je jedini način sinteze zaborav. Pripovjedača je iznevjerila dijalektička strategija analize: “Zašto sam počeo analizirati sebe? (...) Iz svega toga ne mogu povući jednu sintezu!” i ne preostaje mu drugo nego prihvatiti da nema zaključka, ali na neki paradoksalan način³⁸, odbijanjem dijalektičkog razmišljanja, dolazi do dijalektičkog rezultata, do sinteze: “u zaboravi je sinteza. Zaborav je u strasti” (178). Konačno, pripovjedač na kraju novele kao da se vraća onome što je ostavio, opet doživljava ekstazu u javnoj kući, u jamama, u vaginalnim otvorima u “praznoj, vlažnoj i beskrajnoj špilji” (178).

Zaključili smo da pripovjedač „živi“ transgresiju te da se ta transgresija preslikava i na njegovo pripovijedanje. Nismo se međutim bavili pitanjem *slobode* koja se provlači kroz cijelu novelu. Bilo bi prvoloptaški reći da se pripovjedačeva sloboda „ostvaruje fizičkom smrću oca“ (Gašparović 1988: 165), već ćemo se u većoj mjeri osloniti na zaključke do kojih dolazi Milanko, tvrdeći da je *sloboda* upravo autoreferencijalni označitelj, označitelj koji postoji sam, bez referenta (usp. Milanko 2012: 82). Označitelj u naslovu – *sloboda* – dakako, (u pripovijetki) postoji bez referenta. Ni sam pripovjedač ne može imenovati referenta koji se krije iza te „apstraktne riječi *sloboda*“ (177). Jedino zna da je sloboda bila povezana sa smrću, a to ističe na dva mjesta, govoreći kako je „svaki korak k smrti bio korak k slobodi“ (177) i da „se sloboda konkretizira u smrt sviju i mene samoga“ (178). Ako je to tako, smrt je povezana sa slobodom, a njezina se nemogućnost imenovanja može kriti u tome što je ona utemeljena u *onome s One strane*, u *svetome*.³⁹ Moncayov

³⁷ Tu doduše valja imati na umu ono što Sørensen (2019: 139–142) ističe: “Bataille nema namjeru osporiti hegelijansku dijalektiku u radikalnome značenju kako to Foucault i Derrida podrazumijevaju (...) Stoga, dok Foucault i Derrida o dijalektici razmišljaju kao o konceptu koji implicira sustav, totalitarnost, identitet, kraj povijesti, a tako i svršetak, Batailleova je koncepcija dijalektike inherentno bez kraja (engl. *open-ended*)”.

³⁸ Nedijalektičkom se razmišljanju može prigovoriti da je u dijalektičkom odnosu s dijalektičkim razmišljanjem.

³⁹ Paradoksalna povezanost smrti i života (odnosno kako Gašparović (1988: 166) kaže „dva različita pola istoga“) *osjeća* i Arsen Toplak suočivši se time da život počinje tek kad se dotaknemo *Onoga*: „Želio sam naime poživjeti i umah rekoh: mogao bih poživjeti samo u smrti“ (Kamov 1984: 160).

citat što ga Milanko donosi stoga zaprima doslovno značenje jer „pripovjedač-pisac“ doista „postaje žrtvom nemoguće potrage da prikaže ono što izmiče značenju“ (Moncayo 2012: 178 prema Milanko 2012). Označitelj u ovome slučaju dakle nije posve autoreferencijalan, već je lišen referenta. *Sloboda* je u noveli označitelj koji traga za svojim referentom, ali ga može pronaći i identificirati samo u transgresiji u kojoj paradoksalno jezik prestaje funkcionirati. *Sloboda* jest označitelj sam, jer nastoji biti referent nečemu što je izvan diskursa, u Realnome, u *svetom*. *Sloboda* stoga nastupa u trenutku smrti te se time zaokružuje batajevski krug žudnje i prestaje ovozemaljski teret diskontinuiteta.

Vratimo se međutim na polaznu točku naše analize, na djelovanje i posljedice transgresije i erotike u noveli, točnije, na pripovjedača. Promatranjem transgresivnih i erotskih elemenata u statusu pripovjedača tek smo prikazali protagonista iz jedne *nove perspektive* (u svjetlu erotike i transgresije), ali pritom se zadržali na već više puta analiziranoj, površinskoj razini teksta. Analiza je na ovoj razini dakle tek još jedna potvrda Kamovljevoj poetici *pljuvanja i bljuvanja* koju kritika kontinuirano prepoznaje u njegovim djelima, tvrdeći da ona Kamova trijumfalno uzdiže na prvo mjesto hrvatske avangarde. S druge strane, analizom smo pripovjednih razina, strukture teksta i pripovjedača kao organizatora pripovijedanja uočili mnoštvo inovativnih i nekonvencionalnih postupaka koje su zasad u Kamovljevoj noveli *Sloboda* ostale nezapažene. Kamovljeva se umjetnička avangarda stoga, tvrdimo, očituje na dvjema razinama *Slobode*: onoj vrlo očitoj – motivskoj, i suptilnijoj, pa stoga kudikamo subverzivnijoj – strukturnoj. Fludernik ističe važnost *simptomatičnog čitanja* u suvremenim naratološkim analizama s pomoću kojeg se pronalaze mjesta u tekstu na kojima na kapaljku izvire autorova ideološka motivacija (Fludernik 2005: 45). Znajući da je Kamovu „bilo stalo do literature“ (Milanko 2012: 74), bilo bi ipak neodgovorno reći da je Kamov nesvjesno razradio strukturu *Slobode* upravo ovako. Kao što i Richardson primjećuje, u okvirima suvremene naratologije možemo i trebamo povući paralele (doduše oprezno) između unutar- i izvantekstualnih instanci (usp. Richardson 2012: 23), te time ovako strukturirana novela svjedoči prvenstveno o Kamovljevim inovacijskim težnjama i nekonvencionalnom pristupu strukturiranju teksta. Ako je to tako, ovakav ga umjetnički postupak zasigurno čini avangardistom. Uostalom, ista se pojava (poigravanje na strukturnome planu) detaljnije promatrala u romanu *Isušena kaljuža*.⁴⁰ Dajući važnost samosvjesnomu pripovjedaču i autoreferencijalnosti u *Slobodi*, možemo reći da ona postaje primjerom avangardnih kretanja od mimetičkih priča prema

⁴⁰ Za detaljan prikaz usp. Brlek 2004.

antimimetičkim pričama. Premda *Sloboda* ne trlja u lice čitatelja svoju autoreferencijalnost, s pomoću pripovjedačevih iskaza i strukturiranja novele Kamov stavlja sve svoje karte na stol, opetovano se odmičući od tradicionalnog mimetičkoga pripovjednog teksta (usp. Richardson 2012: 20). Ne poričemo dakle Kamovljevu pripadnost avangardi, već upozoravamo na složenost njegovoga umjetničkog izraza koji nadilazi „moralnu dvojbenost likova i pripovjedača“ (Milanko 2012:72).

Dakako, samo načelo koje se vidi u formiranju novele – teorija o erotici (i transgresiji) – avangardni je teorijski koncept koji se javlja još kod De Sadea te kroz nadrealiste i Bataillea utjecajan je sve do poststrukturalizma. Bataillevi iskazi o transgresiji, erotici i pornografiji zapravo su ispisivanja neželjenog i zabranjenog njegovoga doba, te je tako njegovo stvaralaštvo neupitno dio kanona avangardnih tekstova (Suleiman 1986: 117–120). Kamovljeva je avangardna gesta, dakle, u neku ruku dvostruka; *Sloboda* je strukturirana na avangardni način pri čemu je Kamov vodio brigu da je ona u dijalogu s konceptima erotike i transgresije koji kasnije postaju izraženi i u nekim avangardnim kretanjima. Iako biografski podaci očigledno svjedoče o tome da je nemoguće da je Kamov bio u bilo kakvom kontaktu s Bataillevim razmišljanjima (Bataillevo *Unutrašnje iskustvo (L'expérience intérieure)* izlazi 1943., a Kamov umire 1910.), posve je moguće da je Kamov čitao De Sadea. Ako je tomu tako, moguće je da je na tragu de Sadeovih razmišljanja Kamov u svojim djelima formirao vlastito shvaćanje erotike i transgresije, vrlo slično Bataillevom. Dakako, riječ je o spekulaciji, ali kao argument za plauzibilnost ove teze mogu poslužiti Hermanova razmišljanja o razvoju naratologije gdje tvrdi da se razvoj naratologije (pa tako i nekog drugog teorijskog okvira) ne smije striktno promatrati kao kauzalni tijek, već je moguće da su se iste ideje pojavljivale u istim povijesnim kontekstima, a da su pritom neovisne jedna od druge (usp. Herman 2005: 21–22.).

5. Zaključak – sinteza?

U ovome smo radu nastojali ponuditi jedno novo čitanje Kamovljeve novele *Sloboda*. Opisali smo psihoanalitički pristup naratologiji i u njega uklopili Batailleovu teoriju o transgresivnosti. Batailleve koncepte koji na prvi pogled djeluju nepregledno, nesmisleno i mistično, nastojali smo sistematizirati, povezujući ga s konceptima teoretičara iz sfere psihoanalitičke teorije (Lacan, Freud, Brooks) i teoretičarima transgresije, užitka i naslade (Barthes, Foucault). Bataillevo poimanje svijeta dakako ostaje vrlo mistično te njegovi koncepti uronjeni u sferu *svetoga* istovremeno mogu biti shvaćeni modernistički i postmodernistički, a kako god se odlučili valja biti oprezan pri dodavanju atributa uz njegov opus (poput “preteča poststrukturalizma”). Kao što to i analiza predstavljena u ovome radu pokazuje, Batailleova razmišljanja, mehanizmi transgresije i međudnos profanoga i *svetoga* mogu dati zanimljiv uvid pri analizi književnih tekstova. Pokazalo se da su Kamovljeva pripovjedna djela, zahvaljujući svojim pripovjedačima koji podliježu pravilima erotike i transgresije plodni za naratološku analizu u skladu s Batailleovom teorijom o transgresivnosti. Smatramo napose važnim da se ovom analizom pokazalo Kamovljeva avangardna nakana koja nije prisutna samo na motivskome planu, već prožima cijelu *Slobodu*, pa tako i njezinu strukturu.

Možemo dakle zaključiti da je *Sloboda* novela o užicima, žudnjama i nasladama kako na razini diskursa tako i na razini pripovjedačeva pripovijedanja. Time novela uspijeva u onome što književnost prema Batailleu mora činiti, ono izaziva osjećaje – šok, jezu, iznenađenost i uzbuđenje. Razotkrivanjem mehanizama kojima se oni postižu, prepoznavanjem momenata transgresije i ekstaze *tekst naslade* pretvorili smo u *tekst užitka* jer *tekst naslade* „plane odjednom (...) sve se odigra, sve se uživa u prvom pogledu“ (Barthes 2004: 143). Svako čitanje, a kamoli analiza koja nastoji prepoznati mjesta *naslade* u tekstu, čini protiv teksta samoga. Naratološka analiza stoga nastoji argumentacijom utemeljenoj u profanome protjerati *nered svetoga* koji prodire na pukotinama što ih tekst stvara, a tekst koji ostaje može tek biti profani *tekst užitka*.

Analizom pripovjednog teksta u svjetlu Batailleve teorije o transgresivnosti dakle postigli smo suprotno od onoga što bi Bataille htio da se čitanjem književnosti postigne. Za mene, kao analitičara, tekst više ne može biti *tekst naslade*, a na sličan način ovaj rad lišava i čitatelja mogućnosti doživljavanja toga osjećaja. Sljedeći put dakle, kad nas neki tekst ostavi *na rubu* i

ostanemo bez teksta, prepoznamo *nasladu* i uočimo da smo na trenutak bili s *One strane*, a potom mu se vratimo i s *užitkom* pronađimo mjesta koja su nas povukla izvan jezika.

Literatura

- Bal, M. G. Maria. 1999. „Close Reading Today: From Narratology to Cultural Analysis“. U: *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context* – A. Solbach, W. Grunzeig (ur.). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 19–40.
- Barthes, Roland. 1999. „Strukturalistička djelatnost“. Prev. Miroslav Beker. U: *Suvremene književne teorije* – M. Beker (ur.). Zagreb: Matica hrvatska, 191–196.
- Barthes, Roland. 2004. *Užitak u tekstu*. Prev. Zvonimir Mrkonjić. Zagreb: Meandar.
- Barthes, Roland. 2019. „Metafora oka“. U: *Europski glasnik* 24, 24: 389–397.
- Bataille, Georges. 1962. *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*. New York: Walker and Company.
- Bataille, Georges. 1986. *Erotism: Death and sensuality*. City Lights Books.
- Biti, Vladimir. 2000 [1997]. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Brlek, Tomislav. 2004. „»Ako je literatura« – (pot)pisano isušivanje kaljuže identiteta“. U: *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 30(1). 151–166.
- Brooks, Peter. 1984. *Reading for the Plot*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- Brooks, Peter. 1993. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- Culler, Jonathan. 1989. „Narativni ugovori“. U: *Uvod u naratologiju – prir. Z. Kramarić*. Radničko sveučilište: Osijek. 68–77.
- Felluga, Dinno. 2015. *Critical theory: The key concepts*. Routledge.
- Fludernik, Monika. 2005. „Histories of narrative theory (II): From structuralism to the present“. U: *A companion to narrative theory* – James Phelan i Peter J. Rabinowitz (ur.). Blackwell publishing. 36–59.

- Foucault, Michel. 2019. „Uvod u transgresiju.“ U: *Europski glasnik* 24, 24: 397–413.
- Gašparović, Darko. 1988. *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*. Cekade: Zagreb.
- Glavaš, Zvonimir. 2020. *Književnost, književnoteorijsko i postmarksistička teorija*. Disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
- Grdešić, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam International.
- Hegarty, Paul. 2000. *Georges Bataille: Core Cultural Theorist*. London/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE Publications.
- Herman, David. 2005. „Histories of Narrative Theory (1): A Genealogy of Early Developments“.
U: *A companion to narrative theory* – James Phelan i Peter J. Rabinowitz (ur.). Blackwell publishing. 19–35.
- Kamov, Janko Polić. 1968. *Pjesme, novele, drame, eseji, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 83*. Matica hrvatska – Zora : Zagreb.
- Kamov, Janko Polić. 1984. *Isušena kaljuža*. Otokar Keršovani: Rijeka.
- Kamov, Janko Polić. *Novele i lakrdije*. eLektire. Dostupno na: <https://lektire.skole.hr/djela/novele-i-lakrdije/> (prema Janko Polić Kamov. 1984. *Pjesme, novele i lakrdije, Sabrana djela Janka Polića Kamova*, sv. 1. Otokar Keršovani : Rijeka).
- Kopić, Mario. 2019. „Uz Batailleovu svetu erotiku“. U: *Europski glasnik* 24, 24: 427–437.
- Koštal, Andrija. 2020. *Diskurs o bolesti u europskom modernističkom romanu: Kamov, Mann Svevo i Cendrars*. diplomski rad.
- Kuo, J., 2015. „Deconstructing Bataille: The sacred and the profane“. *Merici* (1). 21–31.
- Milanko, Andrea. 2012. „Sloboda“ Janka Polića Kamova - pasji autoportret umjetnika u mladosti“. U: *Vila - kiklop - kauboj. Čitanja hrvatske proze* – Anera Ryznar (ur.). Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu - Zagrebačka slavistička škola: Zagreb. 71–88.
- Mocayo, Raul. 2012. *The emptiness of Oedipus: Identification and Non-Identification in Lacanian Psychoanalysis*. Routledge: London – New York.
- Noys, Benjamin. 2000. *Georges Bataille: a critical introduction*. Pluto Press.

Prince, Gerald. 1982. *Narratology: The form and Functioning of Narrative*. Mouton Publishers: Berlin – New York – Amsterdam.

Richardson, Brian. 2012. „Antimimetic, Unnatural, and Postmodern Narrative Theory“. U: *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates* – David Herman, James Phelan, Peter J. Rabanowitz, Brian Richardson, Robyn Warhol (ur.). The Ohio State University Press. 20–29.

Rimmon-Kenan, Shlomith. 2003. *Narrative fiction: Contemporary poetics*. Routledge.

Sørensen, Asger. 2019. *Capitalism, Alienation and Critique: Studies in Economy and Dialectics (Dialectics, Deontology and Democracy, Vol I.)*. Brill: Leiden – Boston.

Stanzel, Franz. 1992. „Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja* – Vladimir Biti (ur.). Globus: Zagreb.

Suleiman, Susan Rubin. „Pornography, Transgression, and the Avant-Garde: Bataille’s Story of the Eye“. U: *The Poetics of Gender* – Nancy K. Miller (ur.). Columbia University Press: New York. 117–136.

Popis slika

Slika 1: Izmjenjivanje dijegetičkih razina	25
Slika 2: Utjecaj transgresije na pripovijedanje	28

Pripovijedanje i transgresivnost: čitanje *Slobode* Janka Polića Kamova

Sažetak

Analiza se književnih djela Janka Polića Kamova po pravilu svodi na analizu šokantnih motiva i dekadenciju njegovih književnih likova, reproducirajući tako kritičke sudove koje su iznijeli njegovi prvi kritičari. U ovome ćemo radu motiviranost i karakterizaciju Kamovljevih pripovjedača, odnosno novelu kao cjelinu promotriti iz specifične perspektive, imajući na umu Batailleovu teoriju o erotici i transgresiji, psihoanalitičku naratologiju i Barthesovu teoriju o užitku i nasladi u tekstu. Nastojit ćemo dokazati kako transgresija i erotika kakvom ju opisuje Bataille, korespondira s pripovjedačevim poimanjem erotike te da on stoga, kao pripovjedač, podliježe pravilnostima koji su opisani u spomenutom teorijskom okviru. Naratološka će analiza *Slobode* dakle pokazati dinamiku među do sada ne identificiranim dijegetičkim razinama, razloge eliptičnih epizoda i uzroke ovakve segmentacije teksta. Stavlajući naglasak na pripovjedača i na njegovo pripovijedanje, pokazat ćemo kako Kamovljeva avangardnost ne leži prvenstveno u njegovoj *poetici pljuvanja*, već u vrlo svjesno koncipiranoj, ali itekako inovativnoj strukturi.

Ključne riječi: Kamov, transgresija, erotika, dijegetičke razine, Bataille

Narration and Transgression: Reading *Sloboda* from Janko Polić Kamov

Summary

Readings of the work of Janko Polić Kamov are usually limited to the analysis of elements of decadence of his characters, usually repeating the claims of his earliest critics. In this paper, we will explore the drives and characterizations of Kamov's narrators, having in mind the specific theoretical framework of Bataille's theory of eroticism and transgression, psychoanalytic narratology, and Barthes' concept of pleasure and bliss of the text. We argue that the concept of transgression and eroticism seen in Bataille, corresponds to those of the narrator of *Sloboda*, and as such he is affected of its consequences. The narrative analysis presented in this paper will inspect the narrative levels and the causes of the elliptic episodes in *Sloboda*. Underlining the aspects of the narration and the narrator, we argue that Kamov's affiliation with the avant-garde is more prominently seen in his way of structuring the narrative, rather than his commonly emphasized naturalistic and debauched poetics.

Keywords: Kamov, transgression, eroticism, narrative levels, Bataille