

UNIVERZITET CRNE GORE

FILOLOŠKI FAKULTET

TAMARA LABUDOVIĆ

**GROTESKA KAO STILSKI POSTUPAK U
ROMANIMA MIRKA KOVAČA**

Doktorska disertacija

Nikšić, 2023.

UNIVERSITY OF MONTENEGRO

FACULTY OF PHILOLOGY

TAMARA LABUDOVIĆ

**GROTESQUE AS A STYLISTIC
FEATURE IN MIRKO KOVAC'S NOVELS**

Doctoral Dissertation

Niksic, 2023.

Podaci o doktorandu, mentoru i članovima komisije

Doktorand:

Ime i prezime	Tamara Labudović
Datum rođenja	29. avgust 1980.
Naziv završenog studijskog programa i godina završetka	Postdiplomske magistarske studije, Studijski program za crnogorski jezik i južnoslovenske književnosti – Nauka o književnosti; 2016.

Mentor:

Titula, ime i prezime, zvanje, naziv univerziteta i organizacione jedinice	Prof. dr Vesna Vukićević-Janković, redovni profesor, Univerzitet Crne Gore, Filološki fakultet
--	--

Članovi komisije:

Titula, ime i prezime, zvanje, naziv univerziteta i organizacione jedinice	Prof. dr Ljiljana Pajović-Dujović, redovni profesor, Univerzitet Crne Gore, Filološki fakultet
Titula, ime i prezime, zvanje, naziv univerziteta i organizacione jedinice	Prof. dr Sava Damjanov, emeritus, Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet

Datum odbrane:

Podaci o doktorskoj disertaciji:

Naziv doktorskih studija	Doktorske studije: Nauka o književnosti, Studijski program za crnogorski jezik i južnoslovenske književnosti
Naziv doktorske disertacije	Groteska kao stilski postupak u romanima Mirka Kovača
Rezime	U ovoj disertaciji istražuje se funkcija groteske kao stilskog mehanizma u romanima Mirka Kovača. Kako se u Kovačevim romanima iz priče ne stvara univerzum čija iskustvena osnova odgovara uobičajenom poretku stvari u realnom univerzumu već iz tekstova izranja svijet izokrenutosti i iščašenosti, naše istraživanje usmjereno je na dokazivanje grotesknog koda kao dominantnog stvaralačkog postupka pod čijim se djelovanjem prezentuje specifična slika svijeta kao apokaliptičnog univerzuma. Shodno predmetu istraživanja, analizirali smo pojam groteske, njeno tretiranje u umjetnosti i estetski efekat pozivajući se na relevantne teorijske stavove (Kajzer, Bahtin, Tamarin, Flaker i drugi) i tako postavili teorijski okvir za interpretaciju navedene teme. Kako Mirko Kovač spada u grupu pisaca koji u drugoj polovini XX vijeka u prostor jugoslovenske književnosti unose novu tekstualnost, stavovi o postmodernističkoj poetici, prvenstveno Linde Hačion ali i drugih autora, omogućili su nam sagledavanje i te problematike u okviru Kovačevog romanesknog opusa. Kroz primjenu modernih naratoloških metoda sproveli smo procese detektovanja prisustva grotesknog koda, analizu načina aktivacije i sagledavanje posljedica koje

	iz nje proizlaze. Na taj način istražili smo u Kovačevom romanesknom opusu groteskne elemente, njihov status, značenje i funkcionalnost i dokazali da je groteska dominantni oblikovni postupak sižea. Na osnovu prisustva grotesknog mehanizma napravili smo i klasifikaciju romanesknog opusa ovog pisca. Zahvaljujući navedenom pristupu i rezultatima analize na njemu utemeljene, ostvaren je značajan doprinos nauci o književnosti koji se ogleda u dešifrovanju Kovačevog kompleksnog i do sada nedovoljno istraženog djela, ali i u lakšem prezentovanju njegove hermetičke poetike u nastavi o književnosti.
Ključne riječi	groteska, groteskni dojam, postmodernizam, karnevalizacija, razgrađivački mehanizam, simbolizacija.
Naučna oblast	Nauka o književnosti
Uža naučna oblast	Južnoslovenske književnosti
UDK broj	

Information about doctoral dissertation:

Doctoral program	Science of literature, Department of Montenegrin language and South Slavic literature
Dissertation title	Grotesque as a Stylistic Feature in Mirko Kovac's Novels
Summary	This dissertation examines the function of the grotesque as a stylistic mechanism in Mirko Kovac's novels. In Kovac's novels, a universe whose experiential basis corresponds to the usual order of things in the real universe is not created from the story, but rather a world of twists and dislocations emerges from the texts, our research is focused on proving the grotesque code as a dominant creative process under which a specific image of the world is presented as an apocalyptic universe. According to the subject of the research, we analyzed the concept of the grotesque, its treatment in art, and the aesthetic effect, referring to relevant theoretical positions (Kaiser, Bakhtin, Tamarin, Flaker, and others) and thus set up a theoretical framework for the interpretation of the mentioned topic. As Mirko Kovac belongs to the group of writers who in the second half of the 20th century introduced new textuality into the field of Yugoslav literature, the views on postmodernist poetics, primarily by Linda Hutcheon, but also by other authors, enabled us to see these issues within the framework of Kovac's novelistic oeuvre. Through the application of modern narratological methods, we carried out the processes of detecting the presence of grotesque code, analyzing the way of

	activation, and looking at the consequences that arise from it. In this way, we investigated the grotesque elements, their status, meaning, and functionality in Kovac's novelistic oeuvre and proved that the grotesque is the dominant formal process of the plot. Based on the presence of the grotesque mechanism, we also made a classification of the novelistic work of this writer. Thanks to the mentioned approach and the results of the analysis based on it, a significant contribution to the science of literature was made, which is reflected in the deciphering of Kovac's complex and so far insufficiently researched work, but also in the easier presentation of his hermetic poetics in literature classes.
Keywords	grotesque, grotesque impression, postmodernism, carnivalization, decomposition mechanism, symbolization.
Field of research	Science of literature
Subfield of research	South Slavic literature
UDC number	

PREDGOVOR

Predmet istraživanja doktorske disertacije *Groteska kao stilski postupak u romanima Mirka Kovača* spada u domen humanističkih nauka, oblast: nauka o književnosti.

Istraživanje fenomena groteske predstavlja posebnu problematiku u izučavanju ne samo književnih već svih vrsta umjetničkih tekstova, bilo da je ona dominantan ili manje ili više prisutan element u strukturi određene umjetničke tvorevine. Iako groteska, odnosno groteskni elementi u evropskoj književnosti imaju hiljadugodišnju tradiciju, tek sa uspostavljanjem postulata savremene nauke o književnosti izučavanje ovog književnoteorijskog problema počinje da se kreće sa fona ka središtu interesovanja proučavalaca književnosti. Druga polovina XX vijeka na južnoslovensku književnu scenu donosi novu tekstualnost. Ona se prevashodno ogleda u radikalnom odklonu od do tada dominantne poetike socrealizma. Sa novim poetičkim talasom u književnost ulazi, odnosno revitalizuje se groteska kao stvaralački postupak. Mirko Kovač, uz Borislava Pekića i Danila Kiša, predstavlja generaciju pisaca koji najavljuju novu poetiku i dominaciju romana u odnosu na prethodno dominirajući žanr pripovijetke. Romaneska stvarnost u njihovim djelima probija granice realizma, a groteska postaje jedan o vodećih mehanizama stvaranja nove književnosti. O Pekiću i Kišu kao predstavnicima postmodernističke poetike u nauci o književnosti napisano je mnogo tekstova i studija. Međutim, djelo Mirka Kovača, hvaljenog, nagrađivanog i prevođenog pisca još čeka na studioznu naučnu analizu. Prisustvo groteske jeste konstatovano, ali ne i istraženo u Kovačevim djelima. S obzirom na sve navedeno, a polazeći od pretpostavke da groteska ima snažno djelovanje u Kovačevim romanima, u disertaciji smo pristupili istraživanju i analizi date problematike. Na ovaj način nametnuta potreba za naučnom interpretacijom i rezultatima definisala je temu i predmet disertacije. Kovačev romaneskni svijet predstavlja iščašenu i devijantnu stvarnost a primjena postupka groteske kao dominantnog stilskog mehanizma presudno utiče na prezentaciju takve slike svijeta.

IZVODI IZ TEZE

Disertacija se bavi istraživanjem groteske kao stilskog mehanizma u romanima Mirka Kovača. U uvodnom dijelu rada predložena je potreba za naučnom interpretacijom i rezultatima, odnosno definisan predmet, cilj i metodološki okvir istraživanja. U narednoj cjelini ukazano je na grotesku kao sredstvo Kovačevog otklona od tradicionalne narativne paradigme i navedeno dosadašnje tretiranje te problematike u nauci o književnosti. Takođe, dat je i osvrt na poetiku ovog autora i istaknut je značaj bogate esejističke građe za njenu rekonstrukciju. Nakon toga pažnja je usmjerena na definisanje groteske, odnosno grotesknog postupka u umjetnosti uopšte, na razvoj, tretiranje i širi kontekst ovog umjetničkog problema. Pored sagledavanja epohalnih studija o grotesci (Kajzerove i Bahtinove) i modernih teorija, posebna pažnja usmjerena je na teoriju G. R. Tamarina. Nakon toga je kroz prizmu društveno-istorijskog konteksta istražen slučaj romana *Gubilište*, prvo hvaljenog, a onda osuđenog i bojkotovanog teksta, s ciljem ukazivanja na cenzorske udare i na političku osudu književnog djela.

Centralni dio teze realizovan je kroz šest poglavlja u kojima se izučava groteskni kod u Kovačevim romanima *Gubilište*, *Moja sestra Elida*, *Malvina*, *Životopis Malvine Tričković*, *Ruganje s dušom*, *Vrata od utrobe* i *Uvod u drugi život*. Istraživačke zadatke postavili smo tako da se prvo detektuje primjena grotesknog postupka, potom analizira način njegove aktivacije, a zatim sagledavaju posljedice i estetski efekti koji iz te aktivacije proizlaze i na kraju iznose zaključci. Na osnovu sprovedenog istraživanja izvršili smo i klasifikaciju Kovačevog romanesknog opusa uzimajući intenzitet zastupljenosti grotesknog postupka kao osnovno mjerilo.

Disertacija sadrži i dva poglavlja koja imaju funkciju priloga i u kojima se sagledaju dva problema koja doprinose osnovnom cilju istraživanja. Prvi se odnosi na metatekstualne veze Kovačevog romana *Gubilište* i bisera evropske književnosti, Kafkinog romana *Stranac*. Drugi prilog bavi se dijaloškim odnosom Kovačevog djela prema biblijskom tekstu, za koji smo u disertaciji konstatovali da ostvaruje status paradigmatškog obilježja poetike ovog pisca.

U završnom dijelu disertacije objedinjuju se svi rezultati istraživanja i dolazi do centralnog zaključka da je u romanima Mirka Kovača aktiviran groteskni kod i da posljedice njegove aktivacije uslovljavaju način prezentacije svijeta. U završnici se

ukazuje na naučni doprinos koji se izradom ove disertacije daje nedovoljno istraženoj sferi ne samo u kontekstu montenegrizike, već južnoslovenske, odnosno evropske književnosti uopšte.

ABSTRACT

This dissertation examines the function of the grotesque as a stylistic mechanism in Mirko Kovac's novels. In Kovac's novels, a universe whose experiential basis corresponds to the usual order of things in the real universe is not created from the story, but rather a world of twists and dislocations emerges from the texts, our research is focused on proving the grotesque code as a dominant creative process under which a specific image of the world is presented as an apocalyptic universe. According to the subject of the research, we analyzed the concept of the grotesque, its treatment in art, and the aesthetic effect, referring to relevant theoretical positions (Kaiser, Bakhtin, Tamarin, Flaker, and others) and thus set up a theoretical framework for the interpretation of the mentioned topic. As Mirko Kovac belongs to the group of writers who in the second half of the 20th century introduced new textuality into the field of Yugoslav literature, the views on postmodernist poetics, primarily by Linda Hutcheon, but also by other authors, enabled us to see these issues within the framework of Kovac's novelistic oeuvre.

Through the application of modern narratological methods, we carried out the processes of detecting the presence of grotesque code, analyzing the way of activation, and looking at the consequences that arise from it. In this way, we investigated the grotesque elements, their status, meaning, and functionality in Kovac's novelistic oeuvre and proved that the grotesque is the dominant formal process of the plot. Based on the presence of the grotesque mechanism, we also made a classification of the novelistic work of this writer. Thanks to the mentioned approach and the results of the analysis based on it, a significant contribution to the science of literature was made, which is reflected in the deciphering of Kovac's complex and so far insufficiently researched work, but also in the easier presentation of his hermetic poetics in literature classes.

SADRŽAJ

UVOD.....	1
1. GROTESKA KAO KOVAČEV OTKLON	5
2. O GROTESCI I GROTESKNOM.....	9
3. O TEORIJI GROTESKE G. R. TAMARINA.....	13
3.1. Širina značenja riječi groteska	13
3.2. Groteskno je uvijek relativno.....	14
3.3. Groteska i san.....	16
3.4. Groteska i totemizam	18
4. KROZ GUBILIŠTE ZBOG <i>GUBILIŠTA</i>	23
4.1. Tri hajke na jednog pisca	26
4.2. Pohvala i pokuda <i>Gubilišta (Buka i bijes zavičaja)</i>	27
4.3. Pesimizam, sunce, Hercegovina i crne limuzine	35
5. <i>GUBILIŠTE</i>	39
5.1. Groteskno u romanu <i>Gubilište</i>	39
5.2. Groteskno oblikovanje prostornih struktura u <i>Gubilištu</i>	41
5.3. Groteskno oblikovanje romanesknih junaka u <i>Gubilištu</i>	45
6. KOVAČ I KAMI, <i>STRANAC</i> I <i>GUBILIŠTE</i> – u funkciji priloga	53
6.1. Ugrožavanje romanesknog koda i način temporalno-spacijalne organizacije.....	53
6.2. Tamnica kao početak i kraj	55
6.3. Smrt i požuda i smrt Boga	56
6.4. Smrt roditelja	58
7. <i>MOJA SESTRA ELIDA</i>	61
7.1. Spoljašnja i unutrašnja kompozicija; informativnost <i>Uvoda</i> i samopredstavljanje Antona Biriša	62
7.2. Groteskna i destruktivna Hercegovina bez vjetra; uništenje kao uslov za novo rođenje	71
7.3. Hodajući mrtvac.....	77
7.4. Zazijin groteskni porod	81

7.5. Groteskno tijelo slabašnog prestolonasljednika.....	83
7.6. Groteskni bal u kući Biriša	84
7.7. Čulni pokrov i erotični odar.....	88
7.8. Antropomorfizirani mrtvački kovčeg i pretvaranje u prah porodične kuće Biriša ...	92
8. <i>MALVINA, ŽIVOTOPIS MALVINE TRIFKOVIĆ</i>	96
8.1. <i>Malvina</i> kao životopis ili o žanrovskoj nedefinisanosti.....	96
8.2. Klasifikaciono semantičko polje i antipolje; junakinja i antijunakinja; svetica i grešnica.....	102
8.3. Homoseksualnost kroz prizmu groteske	107
8.4. <i>Malvina</i> i <i>Katarina</i> ili preobražaj iz nježne ljubavnice u mučiteljku	110
8.5. Nosioći religijskih kodova kao groteskne konstrukcije i desakralizacija svetog prostora	115
8.6. Testament ili <i>ozbiljan</i> dokument u okvirima ozbiljno-smiješnog	117
8.7. Groteska kao posljedica mržnje	121
8.8. Groteskni likovi kao <i>dike i ponosi</i>	124
9. <i>RUGANJE S DUŠOM</i>	131
9.1. Anđeo nakaza, đavolski dječak i pticoliki hroničar	133
9.2. Fatalnost veze s Birišima	136
9.3. Groteskna kuća Meštrevića.....	140
9.4. Đavo lično ili đavo – estetika.....	143
9.5. Maloumni Goja na epiloškoj granici romana ili ukrsnuća i spasenja nema	144
9.6. Groteskni fratar, perveznjak i mrzitelj i raskomadani Isus Hrist	153
10. <i>VRATA OD UTOBE</i>	157
10.1. Uvod ili o postmodernističkim devijacijama funkcije pripovjedača	157
10.2. Uzdržanost prema antifašističkoj naraciji i aktivacija hladne groteske	160
10.3. Antifistička borba i njena semantizovana redukcija	165
10.4. Kvaziuzdržanost prema komunizmu; Stjepan K. i Tomislav K.	169
10.5. Biblijski koncept mučeništva i dominacija simbola	178
10.6. Utroba rodne Hercegovine.....	184
10.7. Groteskno izobličenje likova kroz biblijski motiv bratoubistva.....	188

11. <i>UVOD U DRUGI ŽIVOT KAO POETIČKA PREKRETNICA</i>	191
11.1. Groteska kao klasifikator Kovačevog romanesknog opusa	191
11.2. Dva pogleda na <i>Uvod u drugi život</i>	193
11.3. Složeni žanrovski mozaik i groteskna destrukcija simbola	196
11.4. Obed sa popovima	202
11.5. Nužnik Majke Tereze.....	204
11.6. Anđeli – buljooki imbecili i svete tajne	205
11.7. Zavičaj i grad – pakao.....	211
11.8. Praznovanje i životinjsko krvoproliće	213
12. <i>DAŽD OD ŽIVOGLJEVLJA</i> – prikaz u funkciji priloga	215
13. ZAKLJUČAK.....	221
14. LITERATURA:	229

UVOD

U ovoj disertaciji istražuje se funkcija groteske kao stilskog mehanizma i dominantnog postupka u oblikovanju slike svijeta u romanima Mirka Kovača. O Kovačevom stvaralaštvu ni do danas nije pisano mnogo i još je oskudna literatura u kojoj se naučno interpretira njegovo djelo. Ta činjenica ne stoji u skladu sa opštom saglasnošću književnih kritičara koji ističu vrijednost njegovog stvaralaštva i koji Kovača uz Borislava Pekića i Danila Kiša posmatraju kao jednog od najznačajnijih predstavnika jugoslovenske postmoderne književnosti. Grotesku izučavaoci Kovačevog stvaralaštva jesu konstatovali, ali do sada ne postoji sistematska analiza tog književnoteorijskog problema u njegovom opusu.

Kako se u Kovačevim romanima iz priče ne stvara univerzum čija iskustvena osnova odgovara uobičajenom poretku stvari u realnom univerzumu već iz tekstova izranja svijet izokrenutosti i iščašenosti, naše istraživanje je usmjereno na dokazivanje grotesknog koda kao dominantnog stvaralačkog postupka pod čijim se djelovanjem prezentuje specifična slika svijeta kao apokaliptičnog univerzuma. Inicijalni signal za postavljanje date problematike kao osnovnog istraživačkog zadatka u doktorskoj disertaciji pronašli smo u studiji Aleksandra Jerkova *Nova tekstualnost*. Naime, u svojim ogledima o srpskoj prozi postmodernog doba Jerkov kao prelomni trenutak nakon koga se u književnosti pokreću pitanja postmoderne uzima 1965. godinu u kojoj su objavljena tri romana, a među kojima je, pored romana Danila Kiša *Bašta, pepeo* i Pekićevog romana *Vreme čuda*, i Kovačev roman *Moja sestra Elida*. Jerkov ovdje zapaža da ovaj Kovačev roman priziva Gogolja, nagovještavajući da će groteska biti njegova osnovna osobina. Naše interesovanje na izučavanje groteske u Kovačevom romanesknom opusu usmjerila je i studija Lidiје Mustedanagić *Groteskni brevijar Borislava Pekića*, u kojoj autorka dokazuje oblikovanje tri romana navedenog pisca pod dejstvom groteske. Stoga smo istraživanje započeli od pregleda najznačajnijih teorijskih određenja groteske i grotesknog u umjetnosti, a nakon čega se pred nama otvorilo bogato istraživačko, do sada u nauci o književnosti neobrađivano polje, a to je identifikacija groteske kao dominantnog poetičkog postupka u Kovačevim romanima. Epohalne studije o grotesci Volfganga Kajzera i Mihaila Bahtina, kao i sagledavanje modernih teorija i tumačenja ovog pojma, u disertaciji jesu poseban predmet

istraživanja koji nam se postavio kao uslov za naučnu interpretaciju izabrane teme. Kako Mirko Kovač, kao jedan od najznačajnijih predstavnika jugoslovenske postmoderne književnosti, sa Kišom i Pekićem, čini grupu mladih darovitih pisaca koji početkom šezdesetih godina prošlog vijeka u prostor jugoslovenske književnosti donose literarne novine, odnosno nove poetike, izučavanje postmodernističkih načela bio je naš sljedeći istraživački zadatak. Tumačeći Kovačeve romane kroz disertaciju ukazujemo na radikalan otklon od književne tradicije koji ovaj autor primjenjuje od svog prvog romana *Gubilište*. Teorijski stavovi o postmodernističkoj poetici, prvenstveno Linde Hačion ali i drugih autora, omogućili su nam sagledavanje i te problematike u okviru Kovačevog romanesknog opusa. Posebno usmjerenje postavili smo ka tumačenju funkcionisanja fikcije i faksije u strukturi teksta, preplitanju vremenskih planova, nivoa stvarnosti, umetanju graničnih literarnih formi (pisma, testament, ispovijesti, izvještaji, forenzički dokumenti, te crno-bijele fotografije, koji funkcionišu kao mimetičko-reprezentacijske forme ili ikonički materijal), kojima se snaži dokumentaristički postupak. Smatramo da će taj dio analize dovesti do inovacija u tumačenjima koja obuhvataju paradigmatiski nivo značenja narativa. Eksplicitna Kovačeva poetika (eseji, komentari, intervjui, bilješke) poslužili su nam kao autokritički instrument za provjeru stavova i zaključaka.

Kovač poetiku realizma postmodernističkim metodama dekonstruiše i na taj način uzdiže na kompleksniji nivo. U tom kontekstu, posebnu pažnju kroz analizu romana usmjerili smo na konstatovanje različitih oblika i devijacija pripovjedne instance u odnosu na status tradicionalnog pripovjedača, a u čemu nam je teorijsko polazište bila teorija pripovijedanja Franca Štancla. Uzurpiranje granica umjetničkog prostora pod dejstvom postmodernističke poetike sagledavali smo kroz tumačenje prostornih struktura u romanima, a oslanjajući se prvenstveno na teoriju o prostornom kodiranju Jurija Lotmana. Nastojali smo da preko primjene instrumentarijuma modernih naratoloških metoda, s dominacijom Ženetovih temporalnih figura i klasifikacije tačaka gledišta Borisa Uspenskog, identifikujemo i sagledamo i ostale radikalne mehanizme otklona od tradicionalne paradigme pripovijedanja, kao što su osporavanje hronologije, pravolinijskog proticanja vremena, osporavanje uzročnosti, odnosno uzročno-posljedične logike, osporavanje cjelovitosti, pri čemu se dijagezis organizuje kao fragmentaran. Takođe, kroz konstatovanje brojnih metatekstualnih veza koje uspostavlja Kovačev

romaneskni opus sa drugim tekstovima, a u kojima smo konstatovali aktivaciju grotesknog koda, koristili smo semiotičku i imagološku metodu, kao i teoriju citatnosti.

Osnovni cilj doktorske disertacije *Groteska kao stilski postupak u romanima Mirka Kovača* je da istraži prisustvo i aktivnost grotesknog koda kao mehanizma koji čini „da se poboljša višeznačnost modernog romana, i da se proširi njegova znakovnost.” (Kovač). Put do cilja koncipirali smo istraživanjem sljedećih problema: dokazivanje uticaja grotesknog koda na modelovanje romanesknih junaka; dokazivanje uticaja grotesknog koda na modelovanje hronotopa; utvrđivanje i tumačenje estetskog efekta groteske; dokazivanje funkcija groteske kao moćnog razgrađivačkog mehanizma; konstatovanje oslabljenog dejstva groteske u kasnijim romanima (koji slijede nakon romana *Vrata od utrobe*). Osnovna hipoteza doktorske disertacije glasi: U romanima Mirka Kovača aktiviran je groteskni kod i posljedice njegove aktivacije uslovljavaju način prezentacije svijeta. Polazeći od osnovne hipoteze kao polazne tačke u istraživanju, formulisali smo sljedeće međusobno povezane hipoteze: pretpostavljamo da groteska deformiše psihološku i ideološku tačku gledišta, što kao posledicu nosi devijantnost književnih junaka; pretpostavljamo da groteska snažno utiče na frazeološku tačku gledišta, prije svega na selekciju verbalnih jedinica; pretpostavljamo da je groteskni kod aktivan i na nivou prostorno-vremenske tačke gledišta i da na taj način moćno djeluje na simboliku i funkcionalnost prostora i vremena u tekstu; pretpostavljamo da je groteska u funkciji razgrađivanja socrealističkog modela kulture i komunističke ideologije; pretpostavljamo da groteska, njeno dejstvo i funkcionalnost, nema konstantnu zastupljenost u romanima Mirka Kovača, tj. da nakon romana *Gubilište*, *Moja sestra Elida*, *Malvina* (*Životopis Malvine Trifković*), *Ruganje s dušom* i *Vrata od utrobe* ona slabi u kasnijim romanesknim ostvarenjima.

Opus Mirka Kovača nikada nije bio predmet neke doktorske teze, niti obimnije naučne studije. Dakle, jasno je da stvaralaštvo ovog međunarodno priznatog i više puta nagrađivanog i od književne kritike hvaljenog autora još uvijek čeka studioznu književnoteorijsku analizu. Stoga smatramo da će ova doktorska disertacija, kroz analizu prisustva i posljedica djelovanja grotesknog koda na svim nivoima teksta, predstavljati značajan doprinos istoriji crnogorske književnosti XX vijeka, a time i polazište za dalja izučavanja Kovačeve poetike. Stvaralaštvo Mirka Kovača postaje prvi put predmet jedne doktorske disertacije te smatramo da će upravo ova disertacija kroz

stabilne i dugoročne, na naučnoj metodologiji zasnovane zaključke, umnogome doprinijeti afirmaciji djela ovog velikog autora, ali i omogućiti lakše prezentovanje njegove hermetičke poetike u nastavi književnosti.

1. GROTESKA KAO KOVAČEV OTKLON¹

Mirko Kovač² svojim prvim romanom pravi radikalni raskid sa tradicionalnim književnim diskursom. Nova literarna poetika koja preispituje i podriva tradicionalna načela svojstvena je i Kišu i Pekiću. Stoga se ova tri autora, ujedno i bliska prijatelja, smatraju generacijom prozaista koji u srpsku književnost unose postmoderne strategije pripovijedanja: „poetički preokret koji je usvajao modernističko iskustvo i oblikovao

¹ Dio navedenog istraživanja objavljen: Labudović, Tamara 2021. *Aspekti groteske u modeliranju prostora i likova u romanu Gubilište Mirka Kovača*. u: *Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost* 53 (199 (1)), 113–123.

² Rođen u Crnoj Gori, u Petrovićima, 26. 12. 1938. godine. Gimnaziju je završio u Beogradu 1958. godine. Četiri godine kanije studirao, ali ne i završio dramaturgiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju. 1991. godine, pod pritiskom nacionalizma, iz Beograda prelazi u Rovinj. U Istri pronalazi mir i dom i aktivno stvara do kraja života. Umro je u Zagrebu, 19. avgusta 2013. godine, sahranjen je u Rovinju. Iza sebe je ostavio izuzetno obiman i žanrovski razuđen stvaralački opus. Njegova djela prevedena su na više od deset jezika. Za svoje stvaralaštvo dobio je mnoge kako međunarodne tako i nagrade sa prostora bivše Jugoslavije. Neke od njih su: prestižna Herderova nagrada (Bečkog sveučilišta), nagrada Tucholsky (Švedskog PEN kluba), Vilenica (Slovenija), Stefan Mitrov Ljubisa, 13. jul, Njegoševa nagrada (Crna Gora), Bosanski stećak i Meša Selimović (Bosna i Hercegovina), Vladimir Nazor, August Šenoa, Kiklop (Hrvatska), Andrićeva i Ninova nagrada (Srbija).

Uvršten je u izbore *Savremena srpska pripovetka* (Beograd 1983), *Antologija crnogorske kratke priče* (Titograd 1984), *Antologija TV drame* (Beograd 1987), *Hrvatska kratka priča* (Zagreb 1994), *Suvremena hrvatska novela* (Zagreb 1997), *U mislima čupam borove* (Zagreb 2005). Djela su mu prevedena na albanski, češki, engleski, francuski, mađarski, makedonski, nizozemski, njemački, poljski, rumunski, slovački, slovenski, švedski i talijanski jezik.

DJELA: *Gubilište*. Novi Sad 1962, Titograd 1979, Zagreb 2003; *Moja sestra Elida*. Beograd 1965; *Rane Luke Meštrevića*. Beograd 1971, 1980; *Životopis Malvine Trifković*. Beograd 1971, 1977, Vodnjan 1995. (*Malvina*), Zagreb 2008; *Ruganje s dušom*. Zagreb 1976, 2007; *Vrata od utrobe*. Zagreb 1978 (4 izdanja do 2004), Beograd 1979, 1981, Sarajevo 2004; *Uvod u drugi život*. Beograd 1983, Zagreb 1996 (*Rastresen život*), 2006 (*Uvod u drugi život: novi roman*); *Evropska trulež*. Beograd 1986, 1987, 1995. (*Bodež u srcu*), Zagreb 1994; *Nebeski zaručnici*. Beograd 1987 (5 izdanja do 1996), Zagreb 2005. (*Ruže za Nives Koen*); *Izabrana proza*, 1–6. Sarajevo 1990. — *Okupacija u 26 slika i drugi scenariji*. Beograd 1990; *Kristalne rešetke*. Sarajevo 1995, Beograd 2001, 2003, Zagreb 2004; *Na odru*. Beograd 1996; *Cvjetanje mase*. Sarajevo 1997; *Najlepše pripovetke*. Beograd 2001; *Razvaline*. Međugorje 2002; *Isus na koži*. Zagreb 2003; *Grad u zrcalu*. Zagreb 2007, Beograd 2008; *Vrijeme koje se udaljava (roman-memoari)*. Fraktura, Zaprešić 2013.

nove odgovore na modernističke paradokse odigrao se u prozi Danila Kiša, Borislava Pekića i Mirka Kovača.” (Jerkov, 1992: 14). Ovi pisci u književnost ulaze tako što se svojim djelom ne nadovezuju na uspostavljeni kulturno-književni kanon, već ga preispituju i podrivaju, a u isti mah kritički sagledavaju kako prošlost tako i sadašnjost, kako istoriju tako i istinu.³ Groteska, kao moćno razgrađivačko sredstvo, na različite načine poslužila je svakom od navedenih autora da u svojim tekstovima uspješno izvrši razgradnju i dekanonizaciju. Takođe, u okviru postmodernističke poetike, ali i groteske, treba spomenuti uz navedene autore i Milorada Pavića. Kada govorimo o grotesci, neoprostivo je ne istaći Miodraga Bulatovića, koji je poređen čak sa Rableom i koji je prvi pisac nakon Drugog svjetskog rata koji je revitalizovao grotesku kao izražajno sredstvo. Baveći se problemom groteske u djelu Bulatovića, Pekića i Pavića, M. Zečević konstatuje da je sa novim talasom u književnost ušla na velika vrata i groteska, kao stara i tradicionalno zapadna književno-slikarska forma, čiji su elementi prisutni u djelima cjelokupnog srpskog književnog naslijeđa, počev od narodne i srednjovjekovne književnosti. (Zečević, 2016: 73) Oživljavanje groteske u književnim djelima druge polovine dvadesetog vijeka književnost čini mnogoznačnijom, asocijativnijom i mnogo bližom evropskoj čitalačkoj i kritičkoj publici,⁴ a „otpor prema groteskno uobličenim djelima kod domaće javnosti prevladan je relativno brzo, uprkos ideološkoj (za)brani koja je postojala u dijelu oficijelne komesarske kritike” (73).

Kada je u pitanju primjena postupka groteske kod Mirka Kovača, neizostavno je istaći uticaj Gogolja i Foknera, kao i Kafke i Kamijsa. Gogolja sam autor navodi, kako u nekim esejiističkim zapisima tako i u literarnim djelima (prvenstveno u romanu *Moja*

³³ S obzirom na to da nova tekstualnost u drugoj polovini XX vijeka podrazumijeva i napuštanje sfere kolektivnosti, tj. donosi pomjeranje ka individualnosti svakog tipa značajno je istaći i stav Save Damjanova o percepciji postmoderne književnosti. Naime, govoreći o navedenoj stilskoj formaciji Damjanov govori o mogućnostima sagledavanja ove poetike kao niza pojedinačnih autorskih refleksija. Na taj način postmoderna se može „prihvatiti u spoznaji da je upravo u individualizmu ona relevantna i da su opštosti i univerzalije za nju sekundarne. Ovakvu slobodu srpska kultura teško će podneti, posebno zato što su za nju tzv. epohalne i univerzalne vrednosti oduvek bile iznad svakog subjektiviteta; štaviše, srpskoj kulturi dubinski je strana ideja da malo i lično sadrže veliko i opšte, pošto ona prihvata samo eksplicitnu grandioznost, očigledne sinteze.” (Damjanov, 2010: 75)

⁴ Ovome u prilog ide činjenica da su navedeni pisci, u čijem stvaralaštvu možemo istaći snažno djelovanje groteske, jedni od najprevođenijih pisaca nekadašnje Jugoslavije.

sestra Elida koji ostvaruje snažne metatekstualne veze s Gogoljevim *Mrtvim dušama*). Tematska zainteresovanost, tragična vizija svijeta i čovjeka u njemu, dominacija zla, a sve to oživljeno kroz prizmu grotesknog postupka svakako da spaja Kovača sa Foknerom. Radoman Kordić, tumačeći Kovačevo stvaralaštvo, ukazuje na Foknerov uticaj na Kovačevo romaneskno oblikovanje prostora Hercegovine. U tekstu *Mit o čudesnom detetu* za Kovača kaže: „on svoju geografiju, svoju mitsku Hercegovinu, duguje Fokneru [...] Sigurno je da sliku Hercegovine formira po uzoru na Foknerov Jug...” (Kordić, 1988: 180).

Književni junaci koji se formiraju pod bremenom otuđenosti i koji kao takvi uspostavljaju afirmativnu vezu s filozofijom apsurdna bez dileme povezuju Kovačev romaneskni svijet s Kafkom i Kamijem. Iz navedenog možemo zaključiti da, između ostalog, Kovačev tekst i preko primjene grotesknog postupka ulazi u širi evropski kontekst.

Kovačevi esejistički i memoarski tekstovi, kao i mnogobrojni intervjui predstavljaju izuzetno vrijedno polazište za rekonstrukciju eksplicitne poetike ovog autora. U jednom razgovoru za *Vijenac*, Kovač će govoriti o svojim literarnim uzorima i reći: „Divio sam se Tinu Ujeviću, Matošu, Krleži, a zanat sam učio od Ranka Marinkovića, Kaleba, Dinka Šimunovića, Slobodana Novaka, dakle od pisaca iz, uvjetno rečeno, mediteranskog kruga.”⁵ Ovaj piščev komentar kao da je bio odgovor na pitanje o literarnim uzorima po grotesci. Naime, svaki od navedenih autora uspješno primjenjuje grotesku kao jedan od postupaka i načina oblikovanja umjetničkog svijeta.

O problemu groteske u stvaralaštvu ovog autora do danas nije objavljena obimnija studija, niti su se teoretičari bavili u svom proučavanju isključivo navedenim problemom. Ipak, groteskne elemente, u okviru neke druge problematike, u Kovačevom opusu konstatuju proučavaoci njegovog djela. Navešćemo neke od njih: D. Beganović, između ostalog, izučavao je groteskno-karnevalske scene i grotesknu tjelesnost u *Elidi*; V. Ribnikar konstatuje ironiju i grotesku kao osnovna obilježja Kovačevih prvih romana; R. Kordić smatra da je Kovač najuspjeliji tamo gdje realnost dobija groteskna

⁵ Iz *Vijenca*, Matice Hrvatske: *Razgovor s književnikom Mirkom Kovačom*, 3. srpnja 2008; razgovor vodio Andrija Tunjić. Dostupan na linku: <https://www.matica.hr/vijenac/374/ja-sam-pisac-koji-se-ispovijeda-4395/> (10. 1. 2018)

obilježja; V. Jokić povodom *Gubilišta* u predgovoru popravljenog izdanja piše o otuđenom i grotesknom svijetu Kovačeve proze; M. Pantić konstatujući Kovačevu privrženost tamnijoj i zagonetnijoj strani čovjeka govori o odstupanju od idealno zamišljenih proporcija bića i o sklonosti ka opisu grotesknog izobličenja; T. Bečanović, naglašavajući da je groteska dijabolični stilski mehanizam, istražuje postmodernističku strategiju prikazivanja stvarnosti u romanu *Vrata od utrobe*; P. Meić, dajući pregled kompletnog Kovačevog romanesknog opusa, govori o karikaturi koja prerasta u grotesku i o sveprisutnoj estetici ružnog; V. Vukićević-Janković kroz tumačenje *Malvine*, a govoreći o postupku dokumentarnosti, ukazuje na parodiju koja često prerasta u grotesku.⁶

⁶ O tome vidjeti: D. Beganović: *Ruganje s dokumentom*, 2009. u: *Književna republika*, godište VII, broj 7–9, Zagreb, 30–41; V. Ribnikar: *O stvaralačkom putu Mirka Kovača*, 1979. Pogovor za *Vrata od utrobe*. Beograd: BIGZ; R. Kordić: *Mit o čudesnom detetu*, 1988. Gornji Milanovac: *Dečje novine*; V. Jokić: *Gubilište kao svijet u cjelini*, 1979. Predgovor za *Gubilište popravljeno izdanje*. Titograd: Biblioteka Luča; M. Pantić: *Šest lica jednog pisca*, 1994. u: *Aleksandrijski sindrom II*, Beograd: Srpska književna zadruka, 50–57; T. Bečanović: *Postmodernistička strategija prikazivanja stvarnosti u Kovačevom romanu Vrata od utrobe*, 2009. u: *Naratološki i poetički ogledi*. Podgorica: CID, 153–168; P. Meić: *Živjeti da bi se pripovijedalo, pripovijedati da bi se živjelo – romaneskni opus Mirka Kovača*, 2012. u: *Smjerokazi*. Zagreb–Sarajevo: Synopsis; V. Vukićević-Janković: *Životopis Malvine Trifković Mirka Kovača*, 2018. u: *Matica crnogorska*, br. 76, Podgorica 399–420.

2. O GROTESCI I GROTESKNOM

Pojam groteska potiče od italijanske riječi *la grottesca*. Riječ je izvedena je od riječi *grotta* koju prevodimo kao pećina ili spilja (v. Kajzer, 2004: 20). Ovaj termin prvenstveno je vezan za likovnu umjetnost. Naime, veza pojma groteska sa značenjem pećinskog prostora ostvarena je u doba renesanse i vezuje se za otkriće palate rimskog imperatora Nerona. Kompleksna palata otkrivena je između 1480. i 1490. godine. U ruševinama palate, na ostacima zidova i plafona otkriveni su mnogobrojni zidni crteži sa različitim motivima. Ruševine, kako ove palate tako i drugih rimskih građevina, velikim dijelom bile su pod zemljom i stoga su se u narodu popularno nazivale pećine, odnosno *grotte*. Dominantni motivi bili su skeleti biljaka „ispunjeni raznovrsnim figurama kao što su maske, plodovi, trake, vaze, biljni i životinjski oblici.” (Mustedanagić, 2002: 11). Slike ljudi i životinja bile su neprirodne, iščašene i fantastične, a fantastika se većinom realizovala miješanjem ljudskih i životinjskih oblika. Kajzer smatra da ovakav slikarski stil nije bio urođen Rimljanima i da je do njih zapravo stigao kao nova moda i to relativno kasno, na početku hrišćanstva. On se u tome poziva na Kurcijusa koji u svom djelu *Die Wandmalerei Pompejis* iz 1929. godine kao kolijevku te nove mode navodi Aziju. Kajzer navodi i Vazara i objašnjava:

„Tokom njegovog opisa otkrića načinjenih u tzv. Titusovoj palati, Vazari citira pasuse iz Vitruvijevog dela *O arhitekturi (De architectura)*, u kojem Avgustovi savremenici karakterišu i osuđuju novi varvarski način: 'Svi ovi motivi uzeti iz stvarnosti su sada odbačeni zbog jedne nerazumne mode. Naši savremeni umetnici dekorišu zidove monstruoznim formama radije nego da reprodukuju jasne slike iz poznatog sveta. Umesto stubova oni oslikavaju aplicirane osnove u vidu stabala sa čudno oblikovanim lišćem i volutama, a umesto arabesknih zabata sa svećnjakom i oslikanim edikulama, oni oslikavaju zabate sa ljupkim cvećem koje se otvara iz korena i na čijem su vrhu, tek tako oslikane figurine. Male stabljike, konačno, podržavaju polufigure krunisane ljudskim i životinjskim glavama. Takve stvari, međutim, nikad nisu postojale, sada ne postoje i neće nikad postojati. Kako može stabljika cveta podupirati krov ili svećnjak skulpturu na zabatu? Kako može krhki izdanak nositi ljudsku figuru i kako mogu mešovite forme komponovane od cveća i ljudskih tela izrasti iz korenja i rašljika puzavice?’” (Kajzer, 1981: 20)

Vidimo da groteska u biti podrazumijeva odstupanje od prirodnog poretka stvari. To odstupanje uključuje ugrožavanje ili potpuno rušenje svih granica između predmeta i bića. Osim nestanka te granice, groteskno se, u svojoj neograničenoj slobodi kombinovanja, odriče simetrije, reda i svih oblika normi.

Istraživanje fenomena groteske predstavlja posebnu problematiku u izučavanju ne samo književnih, već svih vrsta umjetničkih tekstova, bilo da je ona dominantan ili pak manje ili više prisutan element u strukturi određene umjetničke tvorevine. Iako groteska, odnosno groteskni elementi u evropskoj književnosti imaju hiljadugodišnju tradiciju, tek sa uspostavljanjem postulata savremene nauke o književnosti izučavanje ovog književnoteorijskog problema počinje da se kreće sa margine ka središtu interesovanja proučavalaca književnosti. Opsežna naučna studija Volkfanga Kajzera pod nazivom *Groteskno u slikarstvu i pesništvu* objavljena u Oldenburgu 1957. godine (Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg, 1957/ Wolfgang Kajzer, *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*, Svetovi, Novi Sad, 2002) predstavlja prvu sistematizaciju teorijskih razmatranja o grotesknom. Upravo zbog toga, ova studija uzima se kao polazište u tumačenju grotesknog, ali i kao presudni trenutak kada groteska u svoj svojoj kompleksnosti značenja i raznovrsnosti postupaka kroz koje se ta značenja realizuju u umjetničkom tekstu konačno dobija svoje mjesto u nauci o književnosti. Iako se navedeno Kajzerovo djelo uzima kao kolijevka izučavanja grotesknog u književnosti i slikarstvu, ovaj autor je i ranije u svom tekstu *Jezičko umjetničko djelo* (Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Francke Verlag, Bern und Munchen, 1948) sagledao grotesku kao mehanizam pod čijim se dejstvom svijet umjetničkog teksta iskrivljuje, deformiše i otuđuje. Osam godina nakon Kajzerove, za problem grotesknog epohalne studije, ruski književni teoretičar i filozof jezika Mihail Bahtin svoje tumačenje groteske daje u studiji *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg vijeka i renesanse* (М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, Художественная литература, Москва, 1965/ M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978). Kajzerova i Bahtinova studija u nauci u književnosti uzimaju se kao dva ključna polazišta u izučavanju problema groteske u umjetničkim tekstovima, iako su u osnovi tj, prema traženju izvora grotesknog i prema tumačenju krajnje posljedice koju to groteskno

proizvodi u umjetnosti, ove teorije različite. Kajzerovo viđenje groteske u umjetnosti je kosmičko pesimističko viđenje svijeta: „Iskrivljenost svih sastojaka, spajanje različitih oblasti, supostojanje lepog, bizarnog, sablasnog i odurnih elemenata, stapanje delova u turbulentnu celinu; povlačenje u fantazmogonični i noćni svet” (Kajzer, 2004: 79), dok Bahtin u grotesknom vidi kosmičko-optimistički pogled na svijet:

„osnovno svojstvo grotesknog realizma je prevođenje, snižavanje, visokog, duhovnog, idealnog, apstraktnog na materijalno-telesni plan, plan zemlje i tela u njihovom neraskidivom jedinstvu. Sve forme grotesknog realizma snižavaju, spuštaju na zemlju, naglašavaju telesno” (Mustedanagić: 42).⁷

Međutim, iščitavajući i moderne teorije groteske, jasno se može uvidjeti da groteska kao kategorija još uvijek nema jasno određene granice, jasno uspostavljeno područje grotesknog. Preciznije određivanje grotesknog onemogućavaju i otvorene granice između groteske i fantastike, ili pak groteske i estetike ružnog. Nepreciznost i neodređenost grotesknog pojma lijepo opisuje Džefri Harfam kada kaže da je pojmu groteske moguće prepisati status estetskog siročeta koje luta od forme do forme, od ere do ere. (v. Harfam, 2009: 45) Ivo Tartalja smatra da je groteska dobila priznanje tek u romantizmu i naglašava tumačenje Viktora Igoa koji je povezivanje i sučeljavanje neskladnih oblika hvalio kao karakteristiku moderne umjetnosti, začete u srednjem vijeku, kada je đavo zamišljan sa rogovima, jarećim nogama i krilima nalik na uvećena krila slijepog miša:

„Nalazio je da rugoba u umetnosti romantičara donosi umetničkoj lepoti snagu koju dotle nije imala: 'kraj daždevnjaka vila jezerkinja se bolje ističe. Scene gde se nakazno meša sa lepim, tonovi oštre disharmonije, svakojaka izobličavanja prodiru u široka područja umetnosti. [...] Simbolične slike, bez obzira na to šta znače, prikazuju nešto prepoznatljivo. U grotesknoj slici, međutim, samo se elementi mogu prepoznati; celina zbunjuje. U takvoj 'zagonetki' bez odgonetke nešto svoje biva iščašeno, nešto tuđe nakalemljeno, ceo svet izgleda okrenut naglavice.” (Tartalja, 2003: 164–165)

⁷ Navedeni citati ne ilustruju krajnje rezultate i zaključke o grotesci ova dva autora. I Kajzerovo i Bahtinovo tumačenje groteske široko je i kompleksno te se ne može svesti pod određenu definiciju ili jedinstven stav.

Sagledavajući i navedene epohalne studije i moderne teorije groteske (Otakar Bartoš: *Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske*; Alfred Valter: *Teorija grotesknog i njegovo oblikovanje u prozi A. G. Matoša*; G. R. Tamarin: *Teorija groteske*), a smatrajući da groteskno nije uvijek u sprezi sa smiješnim, kako i Kajzer ističe, mišljenja smo da viđenje groteske, odnosno, uslovno rečeno, definicija groteske Aleksandra Flakera, koju iznosi u svojoj studiji *Poetika osporavanja*, u svojoj sažetosti i jednostavnosti, daje najjednostavnije a u isti mah i obuhvatno viđenje grotesknog i upravo nju uzimamo kao temelj sa koga ćemo krenuti istraživanje:

„Groteska je sama po sebi montiranje nespojivog, montiranje znakova koji pripadaju različitim znakovnim sustavima. Kada se oni dovode u vezu, uzajamno se osporavaju i tako se stvara groteskni dojam, doživljujemo tjeskobu zbog poremećenog reda stvari u svijetu.” (Flaker, 1982: 355)

Dakle, groteska uvijek podrazumijeva kombinovanje disparatnih semantičkih nizova. Takođe, u sagledavanju groteskne koncepcije likova u literarnom tekstu istakli bismo stanovište Dunje Detoni-Dujmić koja u članku *Začinjavci grotesknog* govori o mogućnosti realizacije grotesknog na planu makrostrukture (književnog djela kao strukture u cjelini) i na planu mikrostrukture (pojedinih djelova strukture). Mikrostrukturalnu grotesku Detoni-Dujmić vidi kao parcijalnu grotesku koja se odnosi na pojedine elemente strukture, kao devijantnost koja se realizuje na fonu karakterizacije likova, na planu motivacije, sižea, jezika i drugog. Takva groteska realizuje se primjenom postupaka hiperbolizacije i redukcije. (Detoni-Dujmić, 1983: 827–835)

U svojoj studiji *Groteskni brevijar Borislava Pekića*, u kojoj se bavi izučavanjem grotesknog oblikovanja romana *Hodočašće Arsenija Njegovana, Kako upokojiti vampira* i *1999*, Lidija Mustedanagić daje analitično i pregledno interpretiranje ključnih stavova najznačajnijih teorija o grotesci i grotesknom, a prvenstveno Kajzerove i Bahtinove teorije (Mustedanagić: 11–66). Stoga se u disertaciji nećemo u posebnom odjeljku baviti interpretacijom tih studija, već smo odlučili izdvojiti i prikazati studiju o grotesknom G. R. Tamarina, a ostale teorijske stavove ćemo kroz analizu i istraživanje osnovnog problema disertacije isticati.

3. O TEORIJI GROTESKE G. R. TAMARINA⁸

Dijete u nama se raduje besmishu, koji odrasli intelektualac osuđuje, i stagnacija se tek polagano razrješuje u smijeh.

Pored Kajzerove studije i Bahtinovih teorijskih stavova o grotesci i grotesknom, a nakon iščitavanja i mnogih modernih teorija i zaključaka o grotesci, smatramo da razmatranja i tumačenja G. R. Tamarina (Tamarin, 1962) takođe predstavljaju značajan i vrijedan doprinos ka određenju grotesknog. Stoga ćemo ovdje iznijeti, odnosno interpretirati Tamarinove teorijske stavove, a ujedno ih i tumačiti i komentarisati. Iznijećemo i analizirati neka, po našem mišljenju ključna, Tamarinova mišljenja, čiju smo selekciju vršili prema principu onoga što nije ili što je u manjoj mjeri tumačeno u studijama o grotesci i grotesknoj literaturi.

3.1. Širina značenja riječi groteska

Konstatujući da se riječ *groteskno* učestalo upotrebljava u rječniku savremenog čovjeka, Tamarin nastoji da ukaže na širinu značenja koje danas ta riječ ima. Izraz *groteskno* podrazumijeva deformisano, smiješno, neukusno, zapanjujuće, apsurdno, nerealistički stilizovano, nacereno, karikirano, divlje, ali i još mnoštvo drugih raznolikih atributa. Groteskno zapravo može biti sve. Tamarin u uvodu studije govori o sljedećim primjerima: groteskna je figura Čarlija Čaplina sa nezgrapnim hodom u ogromnim cipelama i štapom u ruci; groteskne su i priče Edgara Alan Poa koje odišu jezom i fantastikom; groteskni su i nacereni demoni koji krase gotske katedrale; fotografija snimljena iz nekog neobičnog ugla koja na taj način deformiše ljudsko tijelo takođe je groteskna; a groteskna može biti i misao i to onda kada je neobična ili suluda; i: *groteskno je i to kada mrtvac koga voze po neravnom putu počne rukama divlje „mlatarati”* (6). Dakle i prema Tamarinu groteskno jeste zaista širok pojam i jeste estetska kategorija koja neprestano izmiče preciznijem određenju i definisanju. Kao jedan od ključnih uzroka nemogućnosti definisanja grotesknog, koji ujedno jeste i

⁸ Kao dio iz disertacije koji se bavi prikazivanjem i tumačenjem teorijskih stavova o grotesci A. G. Tamarina objavili smo rad u časopisu za jezik i književnost *Riječ* Filološkog fakulteta, Univerziteta Crne Gore, broj 14, pod naslovom *Groteska kao nervni splet (teorijski pristup pojmu groteske i fenomenu grotesknog)*. www.rijec.ac.me.

ključni razlog kompleksnosti samog pojma, prema Tamarinu jeste relativnost. Stoga ćemo se dalje u radu baviti relativnošću groteske.

3.2. Groteskno je uvijek relativno.

Relativnost groteske⁹ zapravo znači sljedeće: ono što jeste za nekog groteskno, za nekog drugog nije. U Tamarinovoj studiji između ostalih primjera nalazimo i naslov najpopularnijeg kineskog romana klasične epohe – *San crvene sobe*. Naslov liči na zamisli modernih nadrealista i jeste groteskan, tj. besmislen, smiješan i fantastičan. Ali za Kineza ovaj naslov nema takvo značenje i nije groteskan: „Lin-Yu-Tang nas uvjerava da se Kinezu čini beskrajno grotesknim ako se ispod ženskog lika napiše *Kontemplacija* ili da bi gola djevojka koja se kupala mogla značiti *Septembarsko jutro*.”¹⁰ (9). Ilustrativan je i primjer šokantnog Rableovog opisa abnormalno velikog polnog organa Pantagruela, preko koga vojska prelazi kao preko mosta, što svakako za evropskog čitaoca (a i svakog drugog) jeste groteska. A nasuprot tome, motiv Krišne koji istovremeno zadovoljava hiljadu svojih pastirica istom čitaocu ne djeluje groteskno iz razloga što je „čitava atmosfera legende (i njenog likovnog izraza) skladna mitološkom, sanjarskom, fantastičnom doživljaju kulturnog podneblja, u kojem su metamorfoze još moguća stvarnost, a granice objekata su labilne, u vječitom rastvaranju i ispreplitanju.” (9) Naravno, kako i sam autor ističe, relativnost groteske nije isključivo određena različitošću vremenskog, geografskog, kulturnog i istorijskog faktora. On naglašava da je relativnost estetskog doživljaja već dobro poznata pojava, ali je varijabilnost grotesknog utiska mnogo veća nego kod bilo koje druge estetske kategorije. Varijabilnost grotesknog utiska Tamarin objašnjava primjerom intenziteta tragike nekog motiva. Naime, tragika određenog motiva može vremenom da gubi na intenzitetu, ali karakter tragičnog uglavnom ostaje nepromijenjen. Kao ilustraciju za to navodi stihove srednjovjekovne ili romantične lirike, koji se danas percipiraju kao retorički dosadni i

⁹ Autor ovdje govori i o samom terminu, tj. verbalnoj jedinici groteska koja u različitim jezicima ima različit prizvuk, odnosno značenje. U francuskom jeziku, u svakidašnjem govoru *groteska* ima značenje komično-nezgrapnog i isključuje primjesu gorkog i tragičnog, a u njemačkom i italijanskom jeziku značenje riječi *groteska* nosi uvijek prizvuk i tragičnog i gorkog.

¹⁰ Tamarin navodi prvo primjer slike francuskog slikara Žan-Žozefa Bendžamena Konstanta (1945–1902), a potom za poređenje uzima primjer slike *Septembarsko jutro* francuskog slikara Pol Emila Šaba (1869–1937).

nepoetični. Ali i pored toga neće biti kolebanja da se isti ti stihovi i danas svrstaju u ljubavnu liriku. Za razliku od toga, nikad nećemo sa tim stepenom sigurnosti moći da odredimo da li je neki motiv, objekat groteskan ili ne.

Izučavajući groteskne motive i objekte u prošlosti i u savremenoj umjetnosti, Tamarin uviđa da postoje neke specifičnosti (prvenstveno misli na *geometrized stil* savremene umjetnosti) koje ukazuju na to da bi se moglo govoriti o posebnoj kategoriji „moderne groteske”. Međutim, autor odmah ukazuje i na problem takve kategorizacije. Ovakvo kvalitativno razgraničenje moglo bi biti povod krajnje pogrešnom tumačenju da se radi o dvije različite pojave koje se po sili inercije označavaju istim terminom. Iz tog razloga zaključuje da je dovoljno za modernu grotesku markirati znatni stepen varijabilnosti, sticanja i gubitka parcijalnih osobina.

Tamarin potencira i još jednu vrstu relativnosti groteske, odnosno grotesknog dojma. Riječ je o relativnosti u poimanju, psihologiji i izražavanju svjesne i nesvjesne groteske, namjerne i nenamjerne, odnosno hotimične i nehotične. Autor to objašnjava na sljedeći način:

„Trbušasti Buda je za mene groteskan, a nije takav bio za umjetnika koji ga je vajao. Znači, neki objekat koji nije imao svrhu da djeluje groteskno, postao je vremenom (i za neke posmatrača) takav. Sličan je slučaj kod raznih glumačkih maski iz starijih vremena i crteža gotike, koji su trebali da djeluju realistički (naturalistički). Bitno je različit slučaj kad moderni umjetnik (recimo Disney ili G. Grosz) svojim ličnostima hotimično daje groteskni izraz. Jedno je kad primitivac uzima masku koja je za njega realističko oličenje nekog natprirodnog bića (a nama se čini grotesknom), a drugo kada današnji glumac svojom groteskno stiliziranom maskom svjesno želi istaći neke osobine.” (11)

Za svjesnu i nesvjesnu vrstu groteske interesantan je i jednostavan primjer ženskog akta. Naime, postoji razlika između ženskog akta koji je neki umjetnik težio oblikovati lijepim, ali se posmatračima taj akt ne čini lijepim, tj. čini im se ružnim, od ženskog akta koji je namjerno naslikao tako da je ružan, odnosno da predstavlja rugobu.

S obzirom na to da groteska još uvijek nema određene granice, kako smo prethodno i istakli, kao i na to da su otvorene granice između groteske i fantastike, ili

pak groteske i estetike ružnog, Tamarin u jednom dijelu studije govori o prisnosti grotesknog i drugih pojmova, tj. estetskih kategorija, ali i o mogućoj nesamostalnosti same groteske:

„Kao granični pojmovi javljaju se fantastično, ludo, bizarno, pa opet umjetnički kod farse, burleske, šale ili karikature [...] Groteska je neobično prisno vezana s drugim estetskim kategorijama, pa ipak ima neke specifične razlike, ona je u neku ruku hibridna, varijabilna, i čini se da je zato tako teško definirati taj pojam, jer ona možda i nije „autonomna“, već se druge kategorije mogu pretvoriti u grotesku.” (6)

3.3. Groteska i san

Tamarin je ukazao na srodnost sna i groteske, koja je prema njegovoj tvrdnji očita. U petoj glavi studije bavio se ovom problematikom. Objašnjavajući odnos sna i groteske Tamarin strukturalno tumači i osvjetljava groteskni pojam i dojam. Naime, i fantastično i halucinantno i bizarno i groteskno, zapanjujuće i besmisleno, a nekad i monstruozno jeste karakteristika sna. Svaki čovjek mnogo puta u životu nakon buđenja i sanjanja biva začuđen sadržajem, zbrkom, kombinatorikom i besmislenošću onoga što je sanjao. Tamarin govori o osjećajima otuđenja i tjeskobe koji nastaju nakon buđenja, odnosno nakon sanjanja. Jasno je da upravo ova osjećanja, otuđenje i tjeskoba, jesu posljedice koje izaziva groteskni dojam. Prema tome, san jeste groteska, bolje rečeno bizarni snovi ostavljaju groteskni dojam. Govoreći o takvim snovima Tamarin ukazuje na postojanje velike sličnosti u strukturi, mehanizmu i psihogenezi sna i groteske: „tehnika sažimanja; obrat afekata i paradoksalne čuvstvene reakcije; pretjerivanje, monstruoznost i bezmjernost; alogizam i infantilizam izražavanja; demoni; omogućavanje nemogućeg; srodnost s nadrealističkom konstrukcijom.” (108) Ovdje ćemo iskoristiti priliku da se kratko osvrnemo na sponu između groteske kao estetske kategorije i nadrealizma kao stilske formacije. Ključna spona među njima jeste upravo san. Fenomen sna s pravom možemo izjednačavati s pojmom mašte, slobode, nesvjesnog i šokantnog, a sve to nije strano pojmu groteske. Nadrealizam se u biti i zasniva na principima rada sna. Mnogi nadrealisti su se u tom smislu deklarirali i smisljeno sebi za cilj postavili oblikovanje umjetnosti pod vlašću podsvijesti i sna.

Tamarin će se takođe u ovoj studiji osvrnuti na veze između groteske i nadrealizma naglašavajući da su ovi pojmovi slični, ali ne identični. On objašnjava da je

razaranje objekta i besmislenost veća kod nadrealizma nego kod groteske. Kod groteske više u oči pada deformisanost. Tamarin i jasno precizira suštinsku distinkciju između nadrealizma, groteske i komike, vica. Radi preglednosti, iako je riječ o kratkim, tj. sažetim razlikovnim karakteristikama, prikazaćemo ih u tabeli:

Tabela 1: Razlika između nadrealizma, groteske i komike:

Nadrealizam	Besmislenost + eventualni latentni smisao
Groteska	Simultano besmisao + smisao
Komika i vic	Smisao u besmisao

Uvidamo da tehnika sažimanja disparatnih semantičkih nizova i elemenata intenzivnu primjenu ostvaruje u konstituisanju i djelovanju kako sna tako i groteske.¹¹ Sažimanje disparatnih nizova realizuje se posredstvom tehnike montaže. Tamarin pravi razliku i kaže da su montirana, odnosno mješovita bića groteske manje nabijena sadržajem nego ona koja se ostvaruju u procesu sna i koja prikrivaju veći broj latentnih motiva: „u snu su to često čvorovi i most od besmislenog ka smislenom, pa san često i više djeluje kao vic (smisao u besmislenom) nego kao groteska” (108), ali i dodaje da i u grotesci sažimanje disparatnih elemenata može imati svoj unutrašnji (ne latentni smisao). Takođe, nakon konstatacije da je tehnika montaže svojstvena i radu sna i realizaciji groteske, Tamarin ukazuje na razliku u rezultatima primjene ove tehnike. Kod sna proizvod tehnike montaže je u manjoj mjeri karikaturalno izobličen nego kod groteske:

„Naravno i u snu, jednako kao i u groteski, karikatura ponekad čisto kvantitativno prerašćuje u grotesku, tako i u snu imamo neki detalj nesrazmjerno povećan (ruka, noga, glava) kao što to imamo na slici shizofrena, u pretjerivanjima Fischarta i na karikaturama G. Grosza, gdje ženska stražnjica katkad dominira čitavom slikom. Ipak češći je slučaj da se lice (karakter) montira od fragmenata više osoba i za

¹¹ Tamarin ukazuje na razliku tehnike sažimanja disparatnih elemenata primjenjenu u grotesci i snu i primjenjenu kod konstituisanja vica, u kojem sažimanje ima za cilj izazivanje ugone. Vic gotovo isključivo sažima samo riječi (Tamarin kao primjer navodi sljedeće: *alcoholiday*, od *alcohol* i *holiday*), dok groteska i san sažimaju slike, pojmove, motive, mitološke fantazije i drugo.

slike sna u većini slučajeva se može primijeniti naše formalno određenje grotesknog kao montaže disparatnih motiva. Afekti koji prate san pokazuju mnogo sličnosti sa afektima koji nastaju pod dojmom groteske. Ne samo što se prvotni afekat često pretvara u suprotni, nego je često i paradoksalno vezivanje afekata – ugone uz tragični sadržaj i obratno (jer afekat pripada misli a ne slici sna), a ambivalencija čuvstva, mješoviti dojam ugone-neugode tipično je za grotesku. Samo što je kod sna ambivalencija izazvana neposredno čuvstvenim odnosom prema objektu, dok kod groteske više intelektualno: u spontanu ugonu nad besmislenim miješa se neugoda stagnacije i nesposobnosti *svarenja* disparatnih motiva ili obratno.” (109)

Razmatrajući spone između groteske i sna Tamarin, između ostalog, ukazuje i na važnost demona. Naime, košmarne snove većinom karakteriše pojava demona. Dok imamo košmar obično nas neka vrsta demona juri ili guši, a mi u snu nemamo sposobnost da mu se odupremo, niti mogućnost da trčimo i bježimo. Pri tome neminovno doživljavamo panični strah: „Jezovita komponenta groteske ima svoju analogiju u tim košmarnim snovima i upućuje nas dalje na đavolske neuroze i ceremonijale primitivaca.” (112) Tamarin analogiju vidi i između psihičke stagnacije i osjećanja infantilne bespomoći kod groteske i grotesknog doživljaja na jednoj strani, i inhibicije koja onemogućava bijeg pred demonskim u košmarnom snu na drugoj strani. Takođe, on u ovom dijelu proučavanja groteske podvlači i vezu između filma (grotesknog, trick) i sna. Naime, filmu i snu se pruža mogućnost, koja je ujedno i jedinstvena moć, da konkretno i vizuelno pretvore nemoguće u moguće, tj. fantastično u realno. Znači da tehnika montaže, koja je primarno svojstvena filmskoj umjetnosti, u filmu i u snu daje sposobnost da se savladaju sve fizičke i logičke teškoće i da se vizualizuju disparatni semantički nizovi. Prema Tamarinu ova sposobnost ukazuje na prelogičko-infantilni karakter groteske.

3.3. Groteska i totemizam

U daljoj analizi odnosa sna i groteske Tamarin tumači i vezu između groteske i totemizma. On smatra da porijeklo groteske treba tražiti u totemizmu, a kao potvrdu za to navodi predtotemističku umjetnost koja je naturalistička. U ovom kontekstu proučavanja, veliki značaj nose groteskne maske:

„Primitivac umije realizirati fantastično biće s ptičjom glavom, ljudskim tijelom i volovskim repom, demonu sa strašno nacerenim licem i rogovima, medvjeda s ljudskom glavom, on umije oponašati lik svojih fetiša i totema uz pomoć groteskne maske.” (112)

Dakle, u primitivnoj zajednici vođa, odnosno poglavica ili sveštenik prilikom obreda i ritualnih svečanosti, uz posebnu odjeću i masku, oponaša plemensko božanstvo, tj. totem ili druge personifikovane duhove. Upravo to, tu sintezu ljudskih i životinjskih osobina Tamarin vidi kao mogući praoblik svakoj vrsti sažimanja. Opšte je poznato da su primitivni plemenski rituali i maske i slike i kipovi božanstava, totema po svom izgledu groteskni. Dalje, semantička spona između grotesknog objekta i totema je odnos posmatrača prema njima. I prema nekom grotesknom objektu i prema totemu ambivalentan je odnos posmatrača. Tu vrstu ambivalencije Tamarin objašnjava dvojakim odnosom primitivca prema totemu: „Za primitivca je totem svet i proklet, on ga se boji i obožava ga, ljubi ga i mrzi.” (113) Totem je prvo svet, obožavan i nepovrediv, a onda dolazi dan kada pripadnici plemena priređuju svečanost na kojoj će totem biti uništen. Članovi plemena oblače posebne kostime, na lice stavljaju maske i, izvodeći u ekstazi groteskne plesove, ubijaju totem. Totem se može uništiti i na suroviji način, kroz komadanje i jedenje. Tamarin takav oblik uništavanja boga – totema naziva totemističkom krvavom religioznom svečanošću i smatra da je upravo to temeljna tačka totemističkog društveno-religioznog uređenja.¹² „Ona je u velikoj mjeri kritična pobuna protiv svih zakona i odricanja koje društveno-religiozni život nameće, osveta nad bogom-totemom i nesputano izjvljavanje ekstatičnih (pa i kanibalističkih) divljih nagona.” (114) Smatrajući da u krvavoj totemističkoj svečanosti možemo identifikovati

¹² Govoreći o krvavoj religioznoj totemističkoj svečanosti, odnosno ritualu, Tamarin naglašava vezu sa novim religijama i profanim svetkovinama. Naravno, poznato je u hrišćanstvu razapinjanje i pogubljenje Isusa Hrista i prilikom jednog od najsvetijih obreda – pričešća, primanje (jedenje) Hristovog tijela (vino i hljeb simbolišu Hristovu krv i tijelo). Takođe, mnoge svečanosti (karmine, rimske saturnalijske, karnevali i karnevalske povorke) koje se realizuju uz ukidanje svih vrsta ograničenja, zasnivaju se na tragovima totemističkih svečanosti. Tamarin kaže: „Ako su dionizijske svečanosti i falički ceremonijali (mit o bogu plodnosti – Adonis, Osiris, Athis, Dionisos – koji je lišen svog muškog organa, povorka s Phalagorionom) kolijevka dramske umjetnosti i poezije, onda je još primitivniji oblik ceremonijala krvava totemska svečanost (dakako uz primjesu i drugih, naročito faličnih kultova) ishodište groteske, bolje reći njen praoblik.” (114).

praoblik groteske, Tamarin ukazuje na porijeklo i literarnih grotesknih junaka. On smatra da od boga – totema, ubijenog i raskomadano na grotesknoj ceremoniji, vodi ravan put do likova najmodernije groteske. Takve likove nalazimo u komično-burlesknim tekstovima, u karnevalizovanoj literaturi (božanska i svetačka lica, svetkovina ludog pape u kojoj je papa reprezent Boga i slično) pa sve do modernog doba iz kojeg Tamarin izdvaja lik Čaplinovog cirkusanta Šarlota. Interesantno je ovdje navođenje jednog podatka, koji ide u prilog ovoj teoriji o porijeklu groteske, a to je namjera koju je imao Čarli Čaplin – nakon *Cirkusanta* želio je snimiti film o Isusu Hristu.

Žrtvovanju, komadanju i jedenju boga – totema Tamarin posvećuje prilično mjesta u svojoj studiji, tj. teoriji groteske. Tu zapravo pronalazi i najveću zamjerku autorima koji su tragali za porijeklom groteske. Zamjerka je u tome što su propustili da učine taj *posljednji korak* do kanibalističke totem-svečanosti. U činu žrtvovanja, komadanja i jedenja boga – totema nalazimo i korijen psihičke stagnacije koju proizvodi doživljaj grotesknog. Naime, psihička stagnacija kod groteske nastaje jer onaj koji se sa njom susreće, odnosno onaj koji je doživljava ne može „svariti” apsurdnost, šokantnost i neočekivanost, što znači ne može ni intelektualno ni etički svariti „ono što se nekad činilo s najvećom ugodom”. (115) Tamarin svoje tvrdnje o kanibalističkoj komponenti groteske potkrepljuje tvrdnjom da je u istoriji umjetnosti mnogo grotesknih motiva koji počivaju na jedenju i proždiranju. Posebno ističe likovnu umjetnost kao najbogatiju riznicu grotesknih figura koje jedu jedne druge, a izdvaja i srednjovjekovne i renesansne farse, burleskne karikature i groteskne satire kao primjere tekstova u kojima nema kraja prikazivanju grotesknog detaljiziranja jela i pića koje neki junak u sebe uvaljuje.¹³

Totemske svečanosti posjeduju prema Tamarinovoj teoriji sve formalne i sadržinske komponente groteske, a to su fantastično iscerene maske, izobličeni, ekstatični pokreti plesa, zatim užasi ubistva, zastrašujući, tragični i monstruozi ceremonijali i divlje veselje kanibalističke gozbe. Ubijanjem totema izaziva se reakcija

¹³ Očekivano je da autor ovdje kao najreprezentativniji primjer navodi Rableovog junaka Pantagruela. Njime se bavi i Mihail Bahtin izučavajući srednjovjekovnu smjehovnu kulturu, grotesku i karneval, odnosno karnevalizovanu literaturu.

smijeha. Tamarin naglašava da prisustvo smijeha u ovoj ceremoniji ne znači da je to bio onaj veseli smijeh komike:

„Jer promatranje jezivih prizora (i sudjelovanje u njima) djeluje tragično tek na intelektualno-etički razvijenog čovjeka, a ne na primitivca, kojim još prevladavaju surovi, gotovo animalni nagoni uživanja u mučenju, ekstaza sadističke sladostrasti učestvovanja u ubistvu, i sjetivši se totemističke svečanosti u punoj se mjeri možemo složiti s Novalisovim riječima o vezi groznoga i sladostrasti.” (117)

Kategorija smijeha jeste naglašena kada govorimo o grotesci kao estetskoj kategoriji. Različiti proučavaoci groteske različito gledaju na prirodu smijeha koji se javlja kao posljedica realizacije, tj. doživljaja groteske. Porijeklo grotesknog smijeha, vidimo, Tamarin pronalazi u smijehu učesnika kanibalističke gozbe koja se priređuje nakon ubijanja boga – totema. On taj smijeh naziva divljim smijehom i vidi mogućnost da je on zapravo oponašanje grimasa umirućeg. A žrtva umire u mukama i njeno lice je iscereno. Dakle, divlji smijeh kanibalističke gozbe kao prasmijeh jeste ambivalentan, odnosno u isti mah i ugodan i neugodan: „Smijeh nad grotesknim zadržava u sebi isto toliko neugode kao ugone.” (118) U ovakvom stavu prema grotesknom smijehu primjećujemo paralelu s tumačenjem ambivalentnog karnevalskog smijeha Mihaila Bahtina.¹⁴ Tamarin govori i o različitim nijansama grotesknog smijeha u literaturi. Neki od njih su smijeh kao izraz boli; gorki smijeh satire; neveseli smijeh nedoumice prevarenog i poniženog; usiljeni smijeh; ludački smijeh i slično.

Groteska je umjetnički postupak čijim se aktiviranjem spaja nespojivo, sjedinjuje disparatno, pri čemu se kao posljedica javlja groteskni dojam. Kao zaseban problem književnoteorijskog razmatranja i interesovanja groteska počinje da se proučava tek u dvadesetom vijeku, iako se pitanje grotesknog u književnosti nametalo od njenog nastanka. Pored Kajzerove i Bahtinove studije, koje su epohalne kada je u pitanju istraživanje i tumačenje grotesknog, teorijski stavovi G. R. Tamarina predstavljaju izuzetno značajan doprinos ka određenju ovog pojma, postupka i estetske kategorije. Kao jedan od ključnih uzroka nemogućnosti definisanja grotesknog i razloga

¹⁴ Bahtin kao jedan od najbitnijih elemenata karnevala vidi karnevalski smijeh koji je duboko ambivalentan i semantički naročito opterećen. O tome vidjeti: Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*.

kompleksnosti samog pojma prema Tamarinovoj teoriji jeste relativnost, jer ono što jeste za nekog groteskno, za nekog drugog nije. Relativnosti u doživljaju grotesknog pridružuje se i relativnost u poimanju, psihologiji i izražavanju svjesne i nesvjesne groteske (namjerne i nenamjerne, odnosno hotimične i nehotične). Tamarin kroz tehniku sažimanja, pretjerivanje i bezmjernost, srodnost sa nadrealističkom konstrukcijom, ukazuje na postojanje velike sličnosti u strukturi, mehanizmu i psihogenezi sna i groteske. Takođe, izučavajući prirodu i značenje totemizma, Tamarin dokazuje povezanost, formalnu i sadržinsku, između groteske i totemske svečanosti. U činu žrtvovanja, komadanja i jedenja boga-totema nalazimo i korijen psihičke stagnacije koju proizvodi doživljaj grotesknog. Takođe, Tamarin za groteskno vezuje i smijeh i govori o različitim vrstama grotesknog smijeha, kao što su gorki smijeh satire, smijeh kao izraz boli ili ludački smijeh.

4. KROZ GUBILIŠTE ZBOG GUBILIŠTA

(O cenzorskim udarima i političkoj osudi književnog djela Mirka Kovača kroz prizmu društveno-istorijskog konteksta)

Svako nasilje nad slobodom teško pada i teško se podnosi.

Odnos politike i umjetnosti problematika je čiju aktuelnost dijahronijski možemo pratiti još od antičkih vremena, odnosno od Platonovih rasprava o pjesništvu pa do današnjosti. Ovaj odnos posebno se problematizovao i aktuelizovao u 20. vijeku u doba totalitarnih političkih režima. Početkom šezdesetih godina prošlog vijeka pa do početka sedamdesetih na jugoslovenskom kulturnom i političkom prostoru pojavljuje se tzv. *crni talas*,¹⁵ koji se određuje kao izraz bunta, otpora i reakcije jugoslovenskih sineasta prema dominantnoj politici socijalističkog realizma. Crni talas dovodi se u vezu s cenzurom, diktaturom, žrtvama intelektualnog i ideološkog progona, kao i sa temama anatemisanim iz jugoslovenskog javnog i umjetničkog diskursa:

„Oponiranje realnom socijalizmu postizano je ukazivanjem na pukotine u idealizovanoj slici socijalističkog sistema: skretanjem pažnje na nezaposlenost, maloletničku delinkvenciju, prostituciju, ekonomsko siromaštvo, marginalizaciju etničkih grupa i osoba s posebnim potrebama, uporedo s prvim tematizacijama homoseksualnosti, naturalističkim scenama seksa i upotrebe opijata.” (Lazarević-Radak, 2016: 497).

Otklon od umjetnosti do tada dominantnog socijalističkog estetizma, kojim se oblikovala slika blagostanja i opšteg napretka jugoslovenskog socijalističkog društva identifikuje se i u jeziku literature. Mirko Kovač svojim prvim romanom *Gubilište* 1962. godine izaziva književno-politički skandal širokih razmjera i stoga se danas smatra začetnikom crnog talasa u književnosti:

„Gubilište pravi odlučujući korak u pravcu emancipacije od klišea i stereotipova, čak i tamo gdje se roman služi određenim načinima pripovijedanja koje bi

¹⁵ Termin *crni talas* predstavlja političku oznaku za umjetnička ostvarenja kojom je tadašnji režim kvalifikovao djela koja odstupaju od socijalističke norme i koja ugrožavaju idealizovanu sliku socijalističkog sistema. Ovaj naziv opstao je i prihvaćen je kao žanrovska odrednica za prvenstveno filmska, a onda i ostvarenja iz drugih umjetnosti, koja kritički sagledavaju socijalističku stvarnost.

se moglo smatrati određujućim za jugoslavenski književni egzistencijalizam.” (Beganović, 2013).

Da bismo ukazali na društveno-kulturne okolnosti u vremenu pojave romana *Gubilište* napravićemo kratki dijahronijski osvrt na jugoslovensku književnu scenu od perioda oslobođenja. Naime, književna scena nakon Drugog svjetskog rata a do 1948. godine i rezolucije Informbiroa razvijala se pod potpunom kontrolom vladajuće književne doktrine socijalističkog realizma sovjetskog tipa. Socrealistički model stvaranja bio je obavezujući princip u književnom stvaralaštvu tadašnje Jugoslavije. U teoriji književnosti tog perioda neprikosnoveni autoritet je sovjetski teoretičar Leonid Timofej koji u članku *O književnom stvaranju* naglašava i proklamuje da je umjetnička književnost jedno od važnih sredstava klasne borbe, da pisac vaspitava čitaoca i istovremeno mu pomaže da uzme učešća u društvenoj borbi: „Baš zbog toga mi govorimo o partijnosti u stvaranju” (Timofej, 1946: 60). Stanko Lasić socijalistički realizam vidi kao moćnu dogmu koja se prividno ticala samo umjetnosti i kulture: „Ta je dogma određivala zadatke i djelokrug umjetnosti, ona ju je sadržajno i formalno definirala. Ona je umjetnost ukinula kao samostalno istraživanje (koje ne može i ne smije poznati nikakvih granica) pretvorivši je u specifičnu transmisiju Ideje.” (Lasić, 1970: 48)

Nakon 1948. godine jugoslovenska književnost počinje da se udaljava od radikalnih postulata sovjetskih teoretičara. Kao jedan od najznačajnijih kulturnih događaja poslije razlaza sa Sovjetskim savezom je Treći kongres književnika Jugoslavije održan u Ljubljani 1952. godine. Kongres navodimo zbog referata pod naslovom *O slobodi kulture* Miroslava Krleža koji se zalagao za slobodu u stvaralaštvu. Ovaj referat simbolično se uzima kao trenutak raskida sa tradicijom dogmatskog socijalističkog realizma sovjetskog tipa kao dominantne kulturne i idejne politike.¹⁶ Krleža, između ostalog, u referatu kaže:

¹⁶ Kongres književnika u Ljubljani održan je od 5. do 7. oktobra. Mjesec dana nakon njega u Zagrebu od 2. do 7. novembra održava se Šesti kongres Komunističke partije Jugoslavije, koja se tada preimenovala u Savez komunista Jugoslavije. Kao što je Kongres književnika najavio nove poetike i slobode na planu stvaralaštva, tako je i partijski kongres najavio nove struje i stremljenja na planu ideologije i političkog života.

„Onoga trenutka kada se kod nas jave umjetnici koji će svojim darom, svojim znanjem i svojim ukusom umjeti da te objektivne motive naše lijeve stvarnosti – subjektivno izraze, rodit će se naša Umjetnost. Ukoliko se kod nas razvije socijalistički kulturni medij, svjestan svoje bogate prošlosti i svjestan svoje kulturne misije u današnjem evropskom prostoru i vremenu, naša Umjetnost pojavit će se neminovno.” (Krlježa, 1952: 205)

Dakle, početak pedesetih godina predstavlja novu fazu u razvoju jugoslovenske poslijeratne literature u kojoj se otpor protiv staljinizma i domaćeg dogmatizma prenio i na polje književnosti. Od tada do početka šezdesetih godina intervencije Partije u sferi književnosti nijesu ni intenzivne ni snažne kao u prethodnom periodu:

„Zadržavajući jedan okviran uvid u stvari i opštu orijentaciju, KP odnosno SK direktno interveniše samo u slučajevima kad književne pojave imaju jak spoljno politički efekat (specijalno na Istoku) ili kad na unutrašnjem planu prelaze u ekstreme ličnog razračunavanja, odnosno kad se nađu – ili se misli da su se našle – na granici socijalističkih shvatanja.” (Lukić, 1968: 120)

Međutim, ideološko djelovanje i intervenisanje na fonu kulture i književnosti i u novom duhu i ruhu vremena, uz nastalu dozu slobode, opstaju.¹⁷ Da je tako jedan od dokaza je i slučaj romana *Gubilište*. Sakupljanjem i sagledavanjem heterogene građe koju čine intervjui, televizijske emisije, novinski i naučni članci, kritički osvrti, polemike, zbornici, kao i autorovi esejistički i memoarski spisi u radu ćemo nastojati da

¹⁷ Iako se u petu deceniju 20. vijeka ušlo sa određenom dozom samostalnosti kulturnog i književnog života, formalno i bez ideoloških kritičkih napada, oni su se ipak dešavali. Jedan od njih dogodio se upravo 1952. godine kada je Milovan Đilas napisao *arogantni politički pamflet* o studiji Isidore Sekulić *Njegošu knjiga duboke odanosti* (v. Palavestra, 1972: 34) Naglašavajući da se ne radi o političkom napadu na autorku, Đilas objašnjava kako autorka i njena knjiga imaju veze samo u tom smislu što njene apstraktne idealističke filozofske refleksije u konkretnom tretiranju Njegoša i svega što stoji u vezi s njim „mogu ovima da posluže kao ideološki okvir i paravan za njihovu prljavu, reakcionarnu i veoma konkretnu praksu.” (Isto: 14) Takode, Sveta Lukić govori kako Partija u periodu nakon početka pedesetih godina nije direktno morala da interveniše jer je svoj uticaj ostvarivala preko oficijelnih pisaca, tj. književnika iz redova Partije. Lukić naglašava da su kadrovi Partije u književnosti bili opasni, a da su direktne akcije partijskih foruma uslijedile nakon istupanja Branka Ćopića 1960. godine u moskovskim *Književnim novinama* gdje daje osvrt na jugoslovensku književnu scenu, kao i nakon prevoda Pasternakovog *Doktora Živaga* na srpsko-hrvatski jezik 1962. godine. (Lukić: 120–126)

objedinimo rasuto i da na jednom mjestu kompletiramo sve ono što podrazumijeva slučaj romana *Gubilište* kojim je Kovač izazvao kulturno-politički skandal „koji će rezultirati njegovim književnim progonom i determinacijom Kovača kao ideološkog disidenta nepoželjnog u ‘jugoslavenskoj lektiri’” (Kozlica, 2015: 117).

4.1. Tri hajke na jednog pisca

O progonu *Gubilišta* ili o progonu Mirka Kovača zbog *Gubilišta* govorilo se mnogo. Gotovo da nema proučavaoca stvaralaštva ovog autora koji se u svom istraživanju na neki način nije dotakao slučaja romana *Gubilište*. Sam autor je takođe o datoj problematici govorio, kako u vremenu nastanka romana tako i u godinama nakon toga pa sve do svoje smrti. Kovačevo sagledavanje sudbine svog romana prvenca možemo pratiti kroz intervju iz različitih vremenskih razdoblja¹⁸ i kroz esejističke zapise. Ono što markira slučaj ovog romana je činjenica da je nakon objavljivanja roman izuzetno hvaljen, a nešto kasnije naprasno osuđen. Istoriju *Gubilišta* danas, kroz vremensku distancu od 60 godina, bez dileme možemo uzeti kao reprezentativan primjer progona i nasilja nad umjetnošću i umjetnikom, odnosno kao dokaz da je svako književno djelo ranjivo i „podložno deformacijama i kontekstualno projektiranim zloupotrebama” (Vukićević-Janković, 2017: 435).

Nije Kovač ni jedini ni jedan od rijetkih spisatelja koji su iskusili ideološku i političku osudu političkog režima, ali jeste poseban po broju doživljenih i preživljenih progona: „Moglo je biti sudbonosno da više ne pomislim da se bavim literaturom.”¹⁹ Tri hajke iz različitih vremenskih perioda iskusio je Mirko Kovač. Prvu s *Gubilištem*, drugu deset godina kasnije sa zbirkom pripovjedaka *Rane Luke Meštrevića* i treću devedesetih, ratnih godina kada se riječju britkom svojom suprotstavio nacionalizmima. Zbirka pripovjedaka *Rane Luke Meštrevića* objavljena je u Beogradu 1971. godine. Kao i roman *Gubilište*, knjiga je pozitivno prihvaćena i od strane književne kritike i od strane

¹⁸ Ostao je veliki broj intervjuja koje je Mirko Kovač različitim povodima davao. Danas te intervjuje, uz Kovačeve esejističke i memoarske tekstove, posmatramo kao vrijedan materijal za rekonstrukciju eksplicitne poetike ovog književnika. U najvećem broju intervjuja, razgovora o književnosti uopšte i o sopstvenoj stvaralačkoj radionici kreće sa iste tačke, sa osvrta na slučaj romana *Gubilište*.

¹⁹ Kovač povodom slučaja *Gubilište*, iz dokumentarnog filma Novice Milića *Adio, Mirko*; film dostupan na: <https://youtu.be/72xtId1iUaU>, (14. 12. 2020).

čitalačke publike. Nagrađen za ovu zbirku, Mirko Kovač postaje prvi dobitnik tek ustanovljene nagrade *Milovan Glišić*. No, sudbina *Gubilišta* sustiže i ovu knjigu. I u njoj je konstantovana odveć crna slika svijeta i knjiga biva povučena iz knjižara i biblioteka. Glišićeva nagrada oduzima se Kovaču i ukida se. No, kao i *Gubilište* vaskrsavaju i *Rane* 1980. godine u novom izdanju, obogaćene jednom novom pričom (*Slike iz porodičnog albuma Meštrevića*), a Kovač postaje dobitnik *Andrićeve nagrade*.

„Bio je stalno u nekoj vrsti intelektualne i političke opozicije koja se svodila na individualan stav, na prkos, na veru u umetničku istinu koja je iznad svake, ideološke, političke istine.” (David, 2014: 108) I skrhan i ojačan u isto vrijeme, i povrijeđen i iskustvom obogaćen, nakon tri progona, mir, utjehu, plodno tlo za svoju stvaralačku energiju i dom Mirko Kovač pronalazi u Rovinju u Istri: „U Istri sam našao mir. To mi je iskreno bila i želja, jer sam vidio da ne možemo ništa učiniti da promijenimo tok povijesti u ovim našim čudima zemaljskim. Onda je pisanje jedini izlaz.”²⁰

4.2. Pohvala i pokuda *Gubilišta* (*Buka i bijes zavičaja*)

Mada je kratke priče objavljivao u beogradskim književnim časopisima počev od 1958. godine, kao što smo već istakli, ulazak Mirka Kovača na jugoslovensku književnu pozornicu predstavlja objavljivanje romana *Gubilište*²¹ u Novom Sadu 1962. godine. Nijesu tako česti pisci koji već svojim prvim objavljenim romanom, kao najkompleksnijom proznom formom, pokazuju znake stvaralačke zrelosti i poetičke stamenosti.²² Kovač je *Gubilištem* kao mlad pisac od 23 godine odmah pokazao da je

²⁰ Iz intervju sa Brankom Mihailović za Radio slobodna Evropa, 10. juna 2011. dostupan na linku: Kovač: Ne mogu se više obračunavati (slobodnaevropa.org), (13. 10. 2020).

²¹ Ovaj autor je bio u neprestanom procesu traženja savršene verzije svoga teksta. Prepravljao je, korigovao i ponovo objavljivao svoja djela. U obnovljena izdanja djela umetao je iskaze iz prethodnih pa proces autocitatnosti predstavlja jedno od ključnih obilježja Kovačeve poetike. Novo izdanje *Gubilišta* objavljeno je 1979. u Titogradu, današnjoj Podgorici. Sa manjim izmjenama i kompozicionim doradivanjem, 2003. godine roman dobija i finalnu verziju ispisanu na hrvatskom jeziku.

²² Kovač je jedan od onih pisaca koji je mijenjao svoje knjige, kao što smo istakli. Ta činjenica ukazuje na marljivost i bržljivo građenje sopstvene poetike: „Pisanje je za Mirka Kovača proces koji podleže stalnim promenama, permanentna potraga za (i jezičkom) formom sadržaja koji se takode neprestano menja i modifikuje” (Cidiliko, 2004: 144). Uzimajući to u obzir ne čudi činjenica da Kovač mnogo godina nakon prvog izdanja *Gubilišta*, 1986. godine u razgovoru sa Zdenkom Aćin govori o nedostacima romana prvenca: „Zanimljivo je da je taj moj kratki roman lepo dočekan od kritike. To je poetska knjiga,

jedan od tih rijetkih. Tome potvrdu nalazimo u mnogobrojnim pohvalama i u pozitivnoj kritici djela mladog pisca od strane iskusnih kritičara. Gotovo da nema književnog i kulturnog časopisa iz tog perioda u kom nije bilo pozitivne ocjene *Gubilišta*. Tako, između ostalih, P. Protić 1963. godine u *Savremeniku* piše:

„Svojim prvim romanom *Gubilište* Mirko Kovač se predstavio kao nesumnjivo zreo i potpuno izgrađen pisac, koji svoju, u priličnoj meri stravičnu, sliku sveta uspeva da dočara i prikaže ne samo sa zavidnom veštinom, no i sa izuzetnom sugestivnošću. Ovladavši dobro modernim romansijerskim postupkom i prodrevši u čitav niz tajni savremenog proznog izraza Kovač je došao do jednog neobično uspelog spoja realnosti i fantastike i saznao jedan svet, poseban i izrazit, koji intenzivno živi pred nama i u nama.” (77)

U mjesečnom književnom časopisu *Delo*, u tekstu pod nazivom *Pripovedačka objava Mirka Kovača*, književnik i kritičar M. Vlačić između ostalog će reći:

„Dramska potka 'Gubilišta', tog čudesnog proznog platna na kome se u faktografski naznačenom ambijentu začinje mitsko poprište ljudskih zala i sudbina, postavljena je sa svedenom i namernom jednostavnošću koja je okrenuta svojoj višoj projekciji, simboličkom planu čija su zračenja uopštena i nedeljiva. [...] Prvoj mladenačkoj knjizi Mirka Kovača, uz punu meru priznanja, moguće je ponešto osporiti ili otpisati, ali jedno ostaje van svakog spora: dobili smo vrednog prozaistu čiji dalji razvoj očekujemo sa mnogostrukom radoznalošću.” (Vlačić, 1963: 282, 284)

U svim kulturnim rubrikama dnevne, nedjeljne i mjesečne štampe pisalo se pozitivno o *Gubilištu*. Navešćemo neke djelove iz mnogobrojnih osvrta na roman: „Gubilište je delo izvorne, neknjiške inspiracije i doživljaja i ono je donelo na svet nesumnjivog pesnika” (Z. Petrović u *Danasu* 1962); „Moderno pisan Kovačev roman, kao prva knjiga mladog pisca, spada u uspela književna ostvarenja” (R. Vojvodić u *Dugi* 1962); „Čitav roman je košmarni spreg uspomena iz ranog detinjstva i mladičkog iskustva života ... Čas je to java, čas san, ali sve je čarobno, neobično i pomaknuto” (M.

koju sam napisao kao mlad čovek, naravno – kao što to obično biva s prvim knjigama – sa mnogim nedostacima ali ideološki gledano – kako se inače tada prosuđivalo – bila je sasvim bezazlena.” Razgovor dostupan na linku: <https://strane.ba> Mirko Kovač – *Pisac koji menja svoje knjige* | Strane, (3. 10. 2020).

Maksimović u *Ilustrovanoj politici* 1962); „U detaljima svež i efektivan, Mirko Kovač je savladao zanat modernog pripovedača, kao što je u jednostavnosti svoje priče i svoje legende dostigao skulptorsku snagu” (M. Mirković u *Beogradskoj nedjelji* 1962); „Gubilište ostavlja, bez ikakve sumnje, snažan utisak. To je čudna, neobično pisana i komponovana proza, sumorna, puna unutrašnje napregnutosti, ozbiljnosti i težine” (P. Zorić u *Svetu* 1963); „Gubilište je pozornica rađena rukom jednog slikara, jednog Hegedušića na primer” (B. Vukadinović u *Borbi* 1965); „Mirko Kovač se ovom knjigom postavio kao umna i darovita priroda, kao pripovedač i satirik nesumnjive snage, kao čovek od mašte i senzibiliteta, kao pisac kome već posle prve knjige nije rizično pokloniti poverenje” (M. Pervić u *Politici* 1963).²³

I Kovač će mnogo godina kasnije govoriti o svom prvom spisateljskom usponu: „Laskale su mi hvale i pretjerana veličanja, bijah se mladenački zanio, vrlo malo svjestan da su takve reputacije kratkoročne i varljive. Ako je tada strogi kritičar *NIN*-a, Z.G.²⁴ pisao da je taj roman i njegova „poetsko-simbolička snaga“ djelo koje ravnopravno stoji uz bok Crnjanskome, onda nije čudo što sam se zanio i stekao dozu oholosti.” (Kovač, 2015: 219).

Svetozar Radonjić u sarajevskom časopisu za književnost i kulturu *Život* 1963. godine, na samom kraju prikaza o *Gubilištu* kao da naslućuje (ili kao da već zna) moguću partijsko-ideološku reakciju na ovaj književni tekst: „Pojava Mirka Kovača u našoj književnoj sredini je interesantna. On svojim prvim romanom dosta obećava svakako pod uslovom da se pokori izvjesnoj smirenosti i da svoje shvatanje podredi nekim zakonitostima društvenog razvitka i kretanja.” (95)²⁵

²³ Djelovi članaka iz novina koje nijesu navedene u popisu literature preuzeti su iz dodatka pod nazivom *Kritika o Gubilištu* koga je priredio K. Mirković, a koji je objavljen u izdanju romana zagrebačkog *Ceresa* 2003. godine.

²⁴ U pitanju je Zoran Glušćević (književnik, književni i likovni kritičar, prevodilac i esejista) koji je povodom *Gubilišta* s piscem napravio intervju za nedjeljnik *NIN*. Glušćević *Gubilište* skoro do nivoa *Seoba* stavlja sljedećim komentarom: „[...] da je dosljedno sproveo kao koncepciju i viziju sa svom poetsko-simboličkom snagom koja izbija iz epski škrtog i sažetog izraza, Kovač bi nam bez sumnje dao roman godine, ako se izuzmu *Seobe* Miloša Crnjanskog.” (*NIN*, 1963, citirano prema Mirković 2003: 170).

²⁵ Podvukla T. L.

Nedugo nakon odjeka o talentu mladog romanopisca odjeknuće i njegovo nemilosrdno premještanje na crnu listu od strane književno-ideoloških cenzora jer je slika svijeta u romanu pesimistična i kao takva ne uklapa se u viziju i estetiku socijalističkog nadahnuća. Pohvale bivaju munjevito smijenjene osporavanjima:

„Prva negativna kritika na roman 'Gubilište' objavljena je u zagrebačkom *Vjesniku*. [...] Iz te kritike donosim nekoliko redaka tek toliko da usmjerim čitatelja s koje je strane zapuhalo na mene i moju knjigu, jer ubrzo je otpočela hajka, a među hajkačima bilo je sve više udbaša. Kritičar *Vjesnika* je napisao: „Što je Gubilište? Roman? Novela? Esej? Hronika? Sve u isto vrijeme – ništa. Antiroman, i to u literaturi koja uopće nije izživjela taj rod. Defiliraju bolesni, izopačene karikature, neostvarene egzistencije, prostitutke, neurotični, vjernici, robijaši, manijaci. Sve je dezintegrirano, sklono padu, krhko i neprihvatljivo.” (Kovač, 2015: 228)²⁶

Kao što je Kovač naglasio, upravo ova kritika Nusreta Idrizovića u *Vjesniku* postaje varnica koja pokreće nemilosrdnu hajku na tek nastalog i *do juče* hvaljenog mladog pisca. Da je u pitanju ideološka zloupotreba od strane dominantnih političkih faktora očigledno je već na osnovu ove prve negativne kritike. Koncept antijunaka, odnosno negativnog književnog junaka koji nije nosilac obilježja vrline i morala, socrealistička percepcija književnosti ne prihvata. Pa iako je nakon 1948. godine socrealistička koncepcija književnosti sovjetskog tipa prestala da bude dominantna, napadi na *Gubilište* kao da je vaskrsavaju. Naime, književnost stavljena u službu revolucije pružala je nestvarnu, pozitivnu, ružičastu sliku poslijeratne proleterske zbilje i to prvenstveno kroz likove pozitivnih junaka koji riječju i djelom propagiraju pregalaštvo i svijetlu socijalističku budućnost. Tragičan svijet koncipiran u *Gubilištu* stoga je okarakterisan kao nemarksistički stav i prema stvarnosti i prema literaturi. Takođe, u rečenici da djelom „defiliraju bolesni, izopačene karikature, neostvarene egzistencije, prostitutke, neurotični, vjernici, robijaši, manijaci” konstatujemo da izuzev verbalne jedinice vjernici sve ostale imaju, po primarnom značenju, krajnje negativne konotacije. Vjernika – čovjeka koji ima vjeru, koji vjeruje u Boga kritičar stavlja u istu semantičku ravan s prostitutkama, robijašima, manijacima i neurotičnima. Dakle, sam pojam *vjernik*, bez obzira na umjetničku realizaciju u književnom tekstu za datog

²⁶ Podvukla T. L.

kritičara nešto je što je samo po sebi negativno, društveno neprihvatljivo, izopačeno i nemoralno. I ova konstatacija u skladu je sa snažnim djelovanjem komunističke ideologije, koja je u vrijeme nastanka romana *Gubilište* bila najaktivnija sila koja oblikuje i uređuje jugoslovenski kulturni prostor, a koja je religijske kodove potisnula na margine društvene stvarnosti. Kovač romanom prvencom vaskrsava religiju „iz prisilne ideološke smrti ničeovskog tipa (Bog je mrtav!) po direktivi Partije” (Kozlica: 116). Hrišćanski kod jeste ukorporiran u strukturu romana, ali prema *Bibliji* tekst uspostavlja kontroverzan metatekstualni dijalog²⁷. Svijet *Gubilišta* je iščašen i groteskan univerzum pa biblijski motivi u njemu podliježu procesu desemantizacije, dekonstrukcije i desakralizacije.

Komunističko društvo njeguje kult kolektivnog. Vrlo brzo nakon ove kritike u *Vjesniku*, stvara se čitav kolektiv književnih kritičara koji se pretvaraju u ideološke hajkače i progonitelje pojedinca, mladog pisca. Kreću buka i bijes zavičaja. Nećemo pretjerati ako kažemo da je 1963. godina na prostoru jugoslovenske književnosti bila godina hajke na književno djelo koje je postalo „predmet i junak jedne javne društvene akcije, jedne rasprave izvan uskog kruga književnika i kritičara” (*Život*, 1963: 111). Dakle, tema romana prvenca tek nastalog romanopisca probija granice književnosti. Povodom i na temu *Gubilišta*, u Mostaru je održana diskusija čiji su organizatori Sreski komitet Saveza omladine i Komisija za ideološko-politički rad. U diskusiji, roman se postavlja na optuženičku klupu:

„Diskutanti, među kojima je prednjačio Milorad Muratović, predsjednik SK SO Mostar, oštro i surovo reagovali su na pojavu romana ističući da je to djelo neautentično, bezidejno, da iskrivljuje sliku o stvarnom liku Hercegovaca i Hercegovine: „te da je roman ishitrena slika današnje naše stvarnosti; rečeno je „da to nije naša idejnost“, da je djelo „alegorija kojom pisac prikriva svoj stav“, a njegov stav je „neraspoloženje i ogorčenje prema našoj stvarnosti”. (*Život*: 111)

Osnovne zamjerke ovog nesvakidašnjeg suđenja jednom književnom djelu mogu se svesti na sljedeće: roman je nemoralan, reakcionaran, dekadentan, konfuzan i šovinistički, a njegov autor je zreo za psihijatrijsko posmatranje:

²⁷ Kada je u pitanju problem metatekstualnosti istraživanja u disertaciji zasnivamo na teoriji citatnosti Dubravke Tolić-Oraić.

„U jednoj novini, uz tekst o romanu objavljena je fotografija mozga ispod koje je pisalo da je autor Gubilišta zreo za psihijatrijsko posmatranje. Zapravo je taj mozak bio ilustracija izlaganja jednog od sudionika u raspravi o Gubilištu koji je tražio da me strpaju u ludnicu” (Kovač 2015: 228).

Ovdje Kovač govori o stavu Hilmije Puzića koji je izjavio: „Gubilište je stvar za psihijatre. Ono nije nikakvo vrijedno književno djelo. Lično smatram da treba pozivati na odgovornost one koji su ga štampali i one koji su ga tako nekritički pohvalno ocijenili” (*Svet*, 1963). Fragmente iz nesvakidašnje i neknjiževne diskusije o književnosti u Mostaru javnosti je prenio list *Mladost*, a ostale novine su „prenosile i citirale ono što bi im odgovaralo i što bi autora sve više uvaljivalo u političko blato. Hajkači su poput lovačkih pasa, svi u čoporu trče da zgrabe nemoćnu i ranjenu zvjerčicu, a ton tome daju kolege pisci i općenito intelektualci” (Kovač, 2015: 228). Beogradski nedjeljni list *Svet* bio je najrevnosniji u prenošenju osuda usmjerenih ka knjizi i autoru. Tako je jednom prilikom uz tekst o diskusiji objavljena i jedna fotografija. U pitanju je revolucionarno spomen obilježje iz centra Bileće.²⁸ Fotografija spomenika imala je funkciju da „dodatno učvrsti socijalističku reprezentaciju i stabilizuje sećanje na recentnu prošlost, „uzdrmanu“ romanesknom fikcijom Mirka Kovača.” (Ilić, 2008). Redakcija časopisa *Mladost* pokreće i svojevrsan projekat pozivajući čitaoce, kritičare i zainteresovane javne radnike da prihvate diskusiju i da uzmu učešća u komentarisanju djela mladog pisca. Nakon javnog poziva u sljedećem broju časopisa javila su se tri učesnika, sva tri na strani djela i pisca: Kritičar P. Zorić izjavljuje da *Gubilište* nije dekadentna knjiga, M. Vlajčić smatra da je do nesporazuma oko romana došlo zbog nerasčišćenih osnovnih pojmova, a jedan student Šaranović „insistira na tome da Mirko Kovač nije istoričar nego pesnik pa prema tome treba i drugačije pristupiti njegovom djelu.” (*Život*: 111). No, vrlo brzo, prvenstveno u listovima *Mladost* i *Svet*, počeli su da se javljaju i diskutanti zabrinuti za negativan uticaj koji *Gubilište* širi: „Smatram da je Gubilište reakcionarsko!” (V. Papić u *Svetu* 1963). Diskusije i kritike izlazile su u nastavcima i napadi na roman i pisca nijesu jenjavali gotovo cijelu godinu. Govoreći o slučaju Kovačevog romana prvenca Predrag

²⁸ Spomenička kultura bila je veoma zastupljena i razvijena u SFRJ. Spomenici posvećeni borcima i žrtvama Drugog svjetskog rata bili su javni umjetnički objekti od velikog značaja i podizani su na teritoriji cijele zemlje.

Palavestra govori o *probuđenom ždanovizmu*: „Neprijatnost te mučne situacije, ispunjene pomamom probuđenog ždanovizma...” (Palavestra, 2012: 354) Termin ždanovizam potiče od prezimena boljševika i visokog sovjetskog državno-partijskog funkcionera Andreja Aleksandroviča Ždanova koji je nakon rata nametnuo neposrednu kontrolu vlasti nad kulturom i umjetnošću. Danas se pod ovim pojmom podrazumijeva kruta dogmatičnost i stroge mjere cenzure i progona na području književnosti, umjetnosti, odnosno svake intelektualne djelatnosti:

„Težnja ka stvaralačkoj simbiozi racionalnog i iracionalnog, iskustvenog i fiktivnog, realnosti i fantazije, prisutna je u djelu Mirka Kovača, čiji je prvi roman *Gubilište* i pored izrazito poetske evokacije usijanog podneblja u kome traju praiskonsko zlo, mržnja i nesrećna ljudska kob doživeo oštru kritiku izvesnih političkih foruma zbog tobožnjeg nemarksističkog odnosa prema predmetu literarne obrade i zbog iskrivljavanja stvarnosti.” (Palavestra, 2012: 354)

I zaista vaskršli ždanovizam prevazilazi granice književnosti. Preko novinskih diskusija svako je imao mogućnost da se *obračunava* s mladim piscem i njegovim djelom. Javljaju se razni pseudopolemičari koji tekstu prilaze samo sa ciljem da diskredituju autora. A ništa nije tako lako unakazivati i krivotvoriti kao tuđe tekstove: „Pseudopolemičar se, ne trudeći se da shvati celinu i duh teksta kome se obratio, hvata za izvesne „neprikladne“ reči, termine i formulacije a zatim pristupa montaži citata, operaciji kojom bi se i Božanstvena komedija dala veoma ubedljivo parodirati i vulgarizovati.” (Pervić, 1962: 897) Jedan od vodećih književnih autoriteta tog vremena, Vlatko Pavletić, više puta će se dotaći *Gubilišta*. U *Telegramu* 1965. izjaviće da je Kovač *Gubilištem* stekao nezasluženu slavu pisca „kojega djelo tobože društvo neće da prihvati, strahujući od njegove eksplozivne snage. Međutim, u *Gubilištu* te snage nema...” Godinu dana kasnije u *Vjesniku* Pavletić će priznati da je u *Gubilištu* Kovač daleko dopro u savladavanju zanata i da je nekritičko uzdizanje njegovog prvog romanesknog ostvarenja autoru više štetilo nego koristilo: „Naprotiv, trebalo mu je analizom dokazati da bi svoj talent mogao brže razviti na temama primjerenijim i životnijim.”

Mnogo godina kasnije, autor se prisjećao osjećaja da je u književnost ušao kao lupež u neki zabran, kao uzurpator. Govorio je o strogosti književnih vlastodržaca prema piscima koji nijesu imali status revolucionara:

„Tko god bi se drznuo da 'teme pod pokroviteljstvom' posmatra iz svog kuta, bio je šikaniran. Svaki je pomak onoga što je okamenjeno osuđivan kao oskvrnuće. Svako drukčije viđenje jednom i zauvijek datih istina, primano je sa zlovoljom. Svaki pokušaj da se stvari prevrednuju dočekan je kao sabotaza.” (Kovač, 2008a: 45)

U jednom intervjuu mnogo godina kasnije reći će: „Biti napadnut danas i onda – potpuno je različito. Danas napadnuta knjiga stiže čitaoce, mogu da se pojave nova izdanja, može da se dođe i do love, a tada su te gledali kao kugu, bez ikakvih simpatija.”²⁹ Osim šireg društvenog-političkog kruga napadača, Kovač je bio etiketiran i *među svojim*, među porodicom. U zbirci eseja *Pisanje ili nostalgija*, u tekstu pod naslovom *(Ne)prilagođen* piše o tome. Tu stranu progona zbog pisanja obilježava podnaslovom *Stranac među svojim*:

„Već nakon prvih literarnih radova i nesuglasica oko njih, na mene se bijahu najviše okomili oni koje nazivamo svojim, a svaka jedva pismena protuha iz moje okoline dočekala me teškim moralnim maljem i zlurado mi podastirala neke svoje dokaze kako sam okaljao obraz užoj i široj porodici, jer da su oni davno, još dok sam bio jedan od najgorih učenika, shvatili da sam u žitu porodice kukolj koji valja trijebiti.” (Kovač, 2008b: 241)

Govoreći o fenomenu mase, Hose Ortega i Gaset naglašava da masa uništava sve što je od nje različito: „Tko god nije kao svi ostali, tko ne misli kao svi drugi, u opasnosti je da bude eliminisan.” (citirano prema Zlatar, 2003: 30). No, pored svega nije eliminisan ni Mirko Kovač u ulozi pisca, niti je pogubljeno njegovo *Gubilište*.

²⁹ Iz Intervjua sa Zdenkom Aćin (2015) Mirko Kovač – *Pisac koji menja svoje knjige*, *Yugopapir*, razgovor dostupan na linku: <https://strane.ba/Mirko-Kovač-Pisac-koji-menja-svoje-knjige/> | Strane, (6. 11. 2020).

4.2. Pesimizam, sunce, Hercegovina i crne limuzine

Predočeni kritički sudovi i komentari o romanu *Gubilište* ukazuju da tadašnje političke, a kroz njih i njima uslovljene kulturne okolnosti nijesu dozvoljavale drugost ili sumnju ili kritičko sagledavanje svega onoga što je proizniklo iz komunizma. Takođe, trnovit put ovog romana potvrđuje da je nadzor nad umjetnošću i dalje bio snažan i aktivan u Jugoslaviji početkom šezdesetih godina prošlog vijeka. *Gubilište* je najavilo radikalan otklon mladog pisca od tradicionalnog književnog diskursa. Oспорavanje hronologije, pravolinijskog proticanja vremena, logike i cjelovitosti, kao posljedicu donosi krajnje redukovanu fabulu, odnosno haotičan i zamagljen sadržaj. Dešifrujući hermetičku i strukturu i sadržinu romana, čitalac se susreće s jednom apokaliptičnom, tanatosovskom slikom svijeta. Devijantni književni junaci tvore takav dijaboličan i groteskan model svijeta. Na ovaj način roman *Gubilište* organizuje se kao poruka o izokrenutom univerzumu, kao krajnje pesimistična zbilja, kao mračna vizija svijeta i čovjeka u njemu. Ovakvom konceptu književnosti, tj. u okviru književnosti koncipirane slike stvarnosti, bez obzira na sve hvale i aplauze nakon objavljivanja, nije moglo biti dozvoljeno da opstane jer u potpunosti odstupa od ružičaste optimističke estetike socijalističkog nadahnuća. *Gubilište* je svijet otuđenosti a jedan od glavnih zadataka čovjeka socijalizma jeste prevazilaženje otuđenosti. Dakle, na pitanje – zašto je *Gubilište* krivo? odgovor bi bio – zbog pesimizma i otuđenosti. Slučaj romana *Gubilište* predstavlja jedan od dokaza da socijalističko shvatanje čovjeka i kulture isključuje svaku vrstu pesimizma. Pesimizam u umjetnosti doimao se kao kontrarevolucionarizam, kao težak prestup koji je morao biti sankcionisan. Svakako da ovakav stav jedne ideologije predstavlja ugrožavanje ljudskog bića i ljudske prirode.

Pored pesimizma, napadači na ovo književno djelo svoje osude usmjeravali su na tri motiva iz teksta: sunce, Hercegovinu i crne limuzine. Sunce, kao moćan prirodni simbol, u većini simboličkih sistema ima pozitivne, životvorne funkcije. Ono je izvor svjetlosti, topline, dana i života. Sunce u romanu nepomično stoji u središtu neba i bespoštedno prži kompletan romaneskni prostor i sve što je živo na tom prostoru: „Sunce je sve drugo bilo pričepilo, pa nije moglo da se diše, ni da se plače, jer je ljude već hvatala nelagodnost [...] Neki su verovali da je došao krajnji čas. [...] Sunce se okretalo, prosto se vrtelo usred neba, mučilo se i htelo da se otkine. Ali kao da je bilo zarobljeno.” (Kovač,

1962: 117, 150) Od takvog destruktivnog sunca zaštite nema. Ono izaziva đavolsku jaru i sušu „koja simboliše katastrofalno zlo i unutarnje moralno razjedaње.” (Glušćević, 1966: 135) Veza između likova i hronotopa (prostorno-vremenskog nivoa) u književnom tekstu izuzetno je bliska. Junaci egzistenciju ostvaruju u određenom hronotopu, dakle, hronotopični su. Sunce u romanesknoj Bileći, odnosno Hercegovini umnogome doprinosi devijantnosti romanesknh junaka: „Kovač je u Gubilištu učinio jedan stari simbol paradoksalnim, negativnim: sunce je žarilo uništavalo”, izjavljuje Miro Glavurđić u *Telegramu* 1965. godine. U jednom intervjuu o simbolici nepomičnog sunca, koje se čitav dan ne nagiđe ka zapadu, autor govori da ono kao negativan simbol donosi zlo, da otkriva da ljudi nijesu dobri, da su na vlast pohlepni, da su pohotljivi i gadni, opterećeni seksom: „Tamo junak – a još u prvom licu – požudno želi sestru, a onda se sve to meni pripisalo: pisac je taj koji je opterećen, on je bolestan itd... No, da ne duljim, sunce je, dakle, žarilo i palilo otkrivajući nam rđavog čoveka. A sunce, kao što znate, dolazi s istoka, a Istok se identifikovao s komunizmom.” (Aćin, 2015)³⁰

U nauci o književnosti nije dopustivo umjetnički prostor poistovjećivati sa konkretnim, realnim, tj. geografskim prostorom, ma koliko sličnosti povezivalo umjetnički i neumjetnički svijet. Prostor Hercegovine u romanu nosi vrijednosna obilježja Golgote, biblijskog prostora patnje i mučenja: „Bileća je izgledala prazna, crna i bilo je čudno zašto se sunce zadržavalo iznad krivih zidova, jer kako je izgledalo iz Toriča, svakom bi se suncu gadilo tuda proći a ne ostati toliko dugo i prosto zaboraviti gde se zaustavilo.” (Kovač, 1962: 133) Zavičajni prostor Hercegovine i u ovom i u kasnijim romanima ostvaruje se u funkciji univerzalnog, svjetskog prostora. Preko univerzalnosti prostora i umjetnički kodirana poruka o otuđenosti i tragičnosti svijeta poprima univerzalne konotacije.

Isticanje metonimijskog značenja crnih limuzina možda je bila najopasnija osuda po autora. U poglavlju pod naslovom *Hajka* iz posthumno objavljenog roman-memoara *Vrijeme koje se udaljava*, prisjećajući se slučaja *Gubilište*, autor kaže sljedeće:

³⁰ Iz Intervjua sa Zdenkom Aćin (2015) Mirko Kovač – *Pisac koji menja svoje knjige*, *Yugopapir*, razgovor dostupan na linku: <https://strane.ba> Mirko Kovač – Pisac koji menja svoje knjige | Strane, (6. 11. 2020).

„Beogradski nedjeljni list *Svet* prenosio je riječi onih polemičara koji su me prikazivali kao gubavca, a neko redakcijsko njuškalo tomu je dodalo u antrfileu citat iz romana: „Crne limuzine protutnje gradom, uskovitlaju prašinu. Predsjednik sa svitom prominu, ne osvrnu se na doček, a blagoslov dobrodošlice (kruh i sol) ostade netaknut na pladanju,“ a na to je došao komentar da „autor podriva našu istoriju i njene svetinje.” (229)

Sve ono što je umjetnički realizovano u romanu, cenzori i kritičari pripisivali su autoru. I misli i doživljaje junaka stavljali su u usta Kovaču. P. Palavestra u *Književnim novinama* 1965. godine govori o tome, zaključujući da bi se tim vulgarizatorskim metodom mogli osuditi svi pisci svijeta.

Osim književnog progona i svih posljedica koje na mladog pisca i čovjeka može ostaviti ideološko-politička hajka³¹ Kovač je zbog *Gubilišta* bio suočen i sa konkretnim policijskim sankcijama. Mjesecima je trajao istražni postupak povodom *Gubilišta* i autor se, prvo nedjeljno a kasnije nešto rjeđe, morao javljati Miloradu Laju Labudoviću policijskom inspektorcu zaduženom za slučaj *buntovnog* mladog pisca. Sve u svemu, možemo zaključiti da je ulazak u književnost Mirka Kovača bilo vatreno krštenje i da je pretežak krst na svojim plećima morao nositi zbog nepoštovanja ideoloških direktiva u umjetnosti, uobičajenih u doba komunizma, u doba, za koje je pisac volio reći da je doba vladavine ideologije:

„U ondašnjoj Jugoslaviji 'Gubilište' je tumačeno kao alegorija na truljenje i raspadanje jednog sustava, pa je vlast pokrenula hajku na mladog pisca. I doista, kad to sve danas čitamo, nakon svega što se na tim prostorima zbilo i još zbiva, onda moramo suosjećati s mladim Kovačem koji je tu nesaopćivu tamnicu, taj logor života, duboko ljudski i umjetnički otpatio.” (Bengtsson 1994, citirano prema Mirković, 2003: 184)

Mirko Kovač svojim romanom prvcem izaziva kulturno-politički skandal širokih razmjera. Umjetnička vizija svijeta mladog pisca osuđena je zbog pesimizma i otuđenosti. Roman, koji je prvo hvaljen, brzo je okarakterisan kao reakcionarsko djelo

³¹ Posljedice hajke realizovale su se kao egzistencijalni problemi mladog umjetnika. Šikaniranje i etiketiranje postavlja ga na rub egzistencije. U Milićevom filmu *Adio, Mirko*, autor govori o nemogućnosti da objavljuje dvije, tri godine nakon hajke. Ta činjenica je uslovlila njegovo preorijentisanje na TV i radio-dramu.

jer je mračna slika svijeta oštro odstupila od estetike socijalističkog nadahnuća. Pokrenuta hajka na pisca prevazilazi granice književnosti. Neknjiževna mjerila sudila su o književnom djelu. Sudbina i slučaj *Gubilišta* umnogome rekonstruišu stanje na jugoslovenskoj kulturnoj sceni početkom šezdesetih godina prošlog vijeka. Ideološka cenzura i partijska reakcija i dalje su dejstvovali kao snažni faktori koji oblikuju sferu umjetnosti i kulture. Svojom umjetničkom vrijednošću *Gubilište* je uspjelo da prevaziđe progone i sve političke metafore.

5. GUBILIŠTE³²

Voli knjigu kroz koju se prolazi kao kroz labirint.

5.1. Groteskno u romanu *Gubilište*

Aktivaciju grotesknog koda u romanu *Gubilište* pratićemo kroz sagledavanje prostorne sheme, a onda kroz analizu likova oca i sina. Prostor i likove ne možemo podvrgnuti tumačenju bez sagledavanja biblijskih motiva ukorporiranih u strukturu romana. Ta činjenica ukazuje na snažnu metatekstualnu vezu koju roman uspostavlja sa hrišćanskom svetom knjigom i u okviru čijeg koda se mora iščitavati. Postavljanje *Biblije* u funkciju prototeksta karakteristika je i ostalih Kovačevih romana, te stoga dijaloški odnos sa ovim sakralnim tekstom jeste paradigmatičko obilježje romanesknog opusa datog autora. Intenzivna komunikacija sa *Biblijom* jeste jedan od od vidova Kovačevog otklona od tradicionalnog književnog diskursa i to u vrijeme jedne ateističke kulture kakav je bio komunizam. Možemo reći da Kovač svojim prvim romanom vaskrsava *Bibliju*, odnosno, oživljava u književnosti njenu funkciju i semantiku: „Nastojao sam kroz to revolucionarno spoznati dubinu zla, kroz povijesno dosegnuti ono iskonsko, a sve to skupa posmatrati s *Biblijom* u ruci.” (Kovač, 2008: 47). Dakle, Kovačeve tekstove nužno je tumačiti kroz hrišćanski simbolički poredak.

Roman *Gubilište* od prološke do epiloške granice uspostavlja metatekstualni dijalog sa *Biblijom*. Dijahronijska komunikacija sa prototekstom u konstanti je kontroverzna. Desemantizacija i negacija idejnog sloja i sistema vrijednosti *Biblije* kao prototeksta utiče na konstituisanje svih elemenata narativne strukture, a prostorne organizacije i likova u prvom redu. Negacija biblijskih vrijednosti postiže se upravo groteskom koja u romanu djeluje kao moćan razgrađivački mehanizam. Razgradnja biblijskog modela svijeta vidljiva je već i na planu spoljašnje kompozicije romana. Naime, svakom od pet poglavlja prethodi eksplicitno preuzet citat iz *Biblije*. Navodimo ih redom:

³² Navedeno istraživanje objavljeno je: Labudović, Tamara 2021. *Aspekti groteske u modeliranju prostora i likova u romanu Gubilište Mirka Kovača*. u: *Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost* 53 (199 (1)), 113–123.

- 1) „I stade sunce nasred neba i nije se nagnulo k zapadu gotovo cio dan” (Kovač, 2003: 9),³³
- 2) „I ima ključeve od pakla i od smrti” (31);
- 3) „I četvrti anđeo izli čašu na sunce, kojem bi dano da žeže ljude ognjem” (47);
- 4) „Dopusti mi, Gospode, da najprije odem i oca ukopam” (101);
- 5) „Jedno zlo prođe; evo dolaze druga dva poslije njega” (27).

Citati, kao prethodnice poglavlja, preuzeti iz *Biblije*, ostvaruju funkciju početnog signala za iščitavanje dijela teksta koji nakon njih slijedi. Sunce koje stoji nasred neba i žeže ljude ognjem, pakao, smrt, očev ukop i zlo temelji su na kojima se gradi umjetnička zbilja. Dakle, citati preuzeti iz *Biblije* ukazuju na dominaciju semantičkog niza zla u romanu. I bez poznavanja semantičkog sloja hrišćanske svete knjige nije teško uočiti da iz nje izabrani i u tekst inkorporirani citati bez dvojbe tvore apokaliptički model univerzuma. Takav model univerzuma konkretizuje se, razvija i uslođnjava u tekstu poglavlja koja slijede nakon citata. Dakle, upravo hrišćanska sveta knjiga poslužila je vještom autoru da modeluje umjetnički univerzum čija svojstva imaju obilježja isključivo paklenog hronotopa. Suvišno je govoriti da *Biblija* kao sakralni tekst propagira kategoriju dobra i vjeru u pobjedu dobra. Ovo odmah jasno ukazuje na to da se u *Gubilištu* montiraju, odnosno dovode u vezu sistemi koji pripadaju disparatnim semantičkim nizovima pri čemu se aktivira groteskni dojam. Ovakvim postupkom bespoštedno se vrši desakralizacija biblijskog teksta i sprovodi s lica na naličje izvrtanje njegovog semantičkog konteksta. Na ovaj način se roman *Gubilište* kroz paklene prostorne strukture i dijabolične junake koji se po njima kreću organizuje kao poruka o izokrenutom univerzumu. A upravo izvrtanje stvari sa lica na naličje jeste jedna od osnovnih rušilačkih moći groteske.

³³ Svi citati u poglavlju preuzeti su iz romana *Gubilište* objavljenog 2003. godine u izdanju podgoričkih *Vijesti*.

5.2. Groteskno oblikovanje prostornih struktura u *Gubilištu*

Prema teoriji J.M. Lotmana, prostorne strukture teksta predstavljaju „model prostorne strukture vaseljene, a unutarnja sintagmatika elemenata u tekstu jeste jezik prostornoga modelovanja” (Lotman, 1976: 288). Jezik prostora u književnom tekstu govori i o neprostornim karakteristikama, nosi i određene vrijednosne sudove. Rekonstrukcija tih vrijednosnih sudova postiže se tumačenjem prostora putem vertikalne tročlane strukture nebo – zemlja – podzemno carstvo. Prema Lotmanovoj teoriji, ova vertikalna tročlana struktura koja je organizovana na osi gore – dolje predstavlja najčešći model organizacije prostora u književnim tekstovima. Ona istovremeno organizuje i etički prostor. Lotman govori o normativnoj, tj. uobičajenoj prostornoj shemi kojoj odgovaraju široko prihvaćene vrijednosno-moralne opozicije. Prostorne strukture u romanu *Gubilište* nijesu ni raznolike, ni brojne, ni razuđene, ali su razuđena značenja koja nose. Naime, model svijeta predložen u romanu realizovan je kroz dvije prostorne strukture. Prva, dominantna i primarna je širi prostor hercegovačkog podneblja, prvo Bileća a onda njena bliža okolina – junakov zavičaj. Druga, sekundarna i manja prostorna struktura je zatvorska tamnica. Shodno tome, za naše istraživanje prostornih struktura u romanu *Gubilište* od važnosti su dvije prostorno-vrijednosne opozicije: gore – dolje i otvoren prostor – zatvoren prostor. Obje opozicije, prema Lotmanu, mogu imati suštinsko značenje u organizovanju i vrednovanju prostornih struktura teksta. U širokom krugu kultura, odrednice gore – dolje imaju sljedeća značenja: dobro – zlo, nebo – zemlja, tama – svjetlost, dan – noć, širina – skučenost, duhovno – materijalno; sfera života – sfera smrti. Naporedo sa opozicijom gore – dolje stoji opozicija otvoren prostor – zatvoren prostor „koji se u tekstovima interpretira u obliku različitih svakidašnjih prostornih slika: kuće, grada, zavičaja i snadbeven je određenim obeležjima: rodni, topli, bezbedni, – stoji nasuprot otvorenom, spolnjem prostoru i njegovim obilježjima: tuđ, neprijateljski, hladni.” (300)

Zasnivajući tumačenje prostora na Lotmanovim teorijskim stavovima, analizom romana možemo zaključiti da se destruktivno i demonsko u tekstu realizuje posredstvom zemaljskog hronotopa, a to je prostor Hercegovine, odnosno Bileće i njene okoline. Naime, cjelokupan romaneskni prostor nosi vrijednosna obilježja Golgote, biblijskog prostora patnje i mučenja, biblijskog gubilišta. Prostorni model Golgote u

Gubilištu autor stvara preko grotesknog invertovanja određenih motiva – simbola koji grade prostor Hercegovine, čije funkcije invertovanjem postaju rušilačke i đavolske. Od destruktivnih simbola koji uređuju prostor romana najizrazitiji je simbol sunca: „Ali nitko, baš nitko, nije molio da se suša smijeni kišom, već samo da se sunce pomakne s neba” (Kovač: 37). Sunce, kao moćan prirodni simbol, kao što smo već naglasili, u većini simboličkih sistema ima pozitivne, životvorne funkcije i izvor je svjetlosti, topline, dana i života. Sunce u romanu nepomično stoji u središtu neba i bespoštedno prži kompletan prostor i sve što je živo na tom prostoru. Ono ovdje nije uslov života već njegov razoritelj: „Ovdje sunce po paradoksu (kod Kovača kao kod Kjerkegora) dobija, ne snagu života već snagu ubijanja raspadanja, užasa, truleži uopšte.” (Jokić, 1979: 15). Od takvog, destruktivnog i snažnog, djelovanja sunca zaštite nema:

„Božja je zvijezda upekla i ne odmiče nikako. (24) Sunce mi je smetalo; ono se odražavalo u oknima i sasvim dolje u prašini koja se hvatala oko stopala. (107) Sunce dolazi i ozdo i ozgo. [...] Pošto smo malo poodmakli, izgledalo je da je sunce prošlo iza nas i da upire svom žestinom u leđa i zatiljak. Kako smo se spuštali niže, sunce je sve jače peklo. Krš je gorio, a iz zemlje je izbijala jara i drhtala u zraku kao modra paučina. Potom je i sunce prešlo s lijeve strane i udaralo u sljepoočnice. (117) Oči su nas boljele od sunca.” (121)

Za motiv sunca logički se veže prostor neba. Motiv neba u romanu svakako ima naglašenu funkciju jer je sunce kao najizrazitiji motiv u tekstu konstantno u njegovom središtu. Nebo je sveopšti simbol božanskog bića, vječnosti i svetosti. Ono je prostor sklada, reda i logosa. Nebeski prostor je gornji prostor koji uređuju dobronamjerne i božanske sile.³⁴ Nebo je boravište samog Boga³⁵. Takođe, novozavjetna sintagma *Carstvo nebesko* prostoru neba daje arhetipsko značenje raja, odnosno nade i spasenja. U romanu *Gubilište* nebo gubi svoje primarne funkcije i redundantna značenja pod snažnim nemilosrdnim i destruktivnim dejstvom sunca. Ne samo da nebo ne može ponuditi spasenje već sa neba, dakle odozgo, dolazi uništenje: „[...] počeo je gorjeti

³⁴ O značenju i simboličkim funkcijama neba pogledati: Gerbran, Ševalije, *Rečnik simbola*.

³⁵ U *Novom zavjetu*, u *Jevanđelju po Mateju* stoji: „[...] i gle, otvoriše mu se nebesa, i vidje Duha Božijega gdje silazi kao golub i dolazi na njega. I gle, glas sa nebesa koji govori: Ovo je Sin moj ljubljeni koji je po mojoj volji.”

sami rub neba; baš tamo gdje se nekad nalazilo sunce. Plamen se hvatao i puzao, podrhtavao i tulio se, ali već je bio uzeo maha i podobro načio komad plavetnila.” (135) Prostor Hercegovine modelovan je kao prostor satanske i paklene atmosfere pa možemo zaključiti da je prostor pakla, donjeg svijeta sa svim svojim obilježjima preseljen na zemlju. (To znači da je prema Lotmanovoj tročlanoj osi u romanu ukinut prostor neba, a da je prostor zemlje poklopljen prostorom pakla.) Vidimo da se u takvom hercegovačkom prostoru struktura neba semantički spaja sa destruktivnim djelovanjem sunca. Tim spojem nebo i njegove redundantne funkcije ukidaju se, ukida se prostorna kategorija *gore* a sve to znači da se ukida etička kategorija dobra. Odsustvo kategorije dobra jasno predstavlja odsustvo nade i spasenja čime se zaokružuje, bez mogućnosti promjene, modelovanje univerzuma pod potpunim ustrojstvom sila destrukcije.

Prostor tamnice je prostor kroz koji ulazimo u romaneskni svijet *Gubilišta*: „Odavde promatram sve: gore i dolje je tamnica.” (11) Tamnica u kojoj je glavni junak, zatvorska je tamnica. Sam termin predstavlja riječ izvedenu od riječi tama. Dakle, osnovno svojstvo tamničkog prostora jeste tama, mrak. Mračna, skućena i zatvorena prostorna struktura tamnice svakako da nosi negativna vrijednosna značenja.³⁶ Međutim, za junaka romana, koji je ujedno i hroničar – pripovjedač, prostor tamnice jedini je siguran prostor. Izlazak iz tog skućenog, tamnog, pod katancem zaključanog, rešetkama i kamenom ograničenog prostora i prelazak u otvoreni prostor, u prirodu suncem obasjanu, u dan i svjetlost, glavnom junaku donijeće nesigurnost, nelagodu, ugroženost a onda i smrt. Na samoj prološkoj granici teksta, zatočeni romaneskni junak iskazuje pozitivan doživljaj tamnice u kojoj se nalazi:

„Ali mogu i ovdje, u tamnici, da se saberem i zahvalim Bogu što razgovara sa mnom, uzvraća dobrotom i krijepi mi dušu. Ova je ćelija uzvišen kutak, plodno razdoblje mogega života, a dospio sam u nju kao prijestupnik lak na nožu i sklon krađama.” (12).

Ovdje možemo govoriti o svojevrsnoj logici obratnosti, kao posljedici grotesknog djelovanja, što dovodi do razbijanja uobičajenih prostornih shema i njihovih

³⁶ Iako je prostor tamnice zatvoren prostor, s obzirom na njegov izgled i funkciju nikako ne može nositi pozitivne vrijednosne konotacije o kojima Lotman govori.

vrijednosnih karakteristika. Junaku *Gubilišta* mračna i vlažna tamnica davala je sigurnost, mogućnost pokajanja i komunikacije s Bogom, a zavičajni prostor, umjesto topline, bliskosti, nostalgije i bezbjednosti, donio mu je progon, susret sa đavolom u tijelu zmije i smrt. Takav koncept zavičajnog prostora još na prološkom dijelu romana kao da je najavljivao glavni junak:

„Kad god mi se javi (u snu ili sjećanju) zavičajni predio, uvijek pomislim kako je moje rodno tlo predodređeno za zmijoliko gmizanje. Otuda i obilje kamena, ruševina, suhe trave i jarkog sunca; obilje kamenica s ustajalom vodom, ublova, škripova, rapa i šuga, šupljivih hrastovih stabala. Sve to zmijama pogoduje.” (28)

Motiv ptice takođe obilježava prostor *Gubilišta*. U romanu se i ovaj motiv učestalo ponavlja i na taj način usložnjava svoju funkciju i dobija status lajtmotiva, odnosno simboličko značenje. Simbolika ptice na način na koji je realizovana u tekstu potvrđuje konstataciju o ukidanju prostora nebeskog hronotopa i etičke kategorije dobra. Naime, ptica je simbol nebeskog prostora. Letenje predodređuje ptice da budu najpouzdanija veza između neba i zemlje, ljudi i boga, jer se let sam po sebi vezuje za visinu i nebo. Stoga u svim simboličkim sistemima ptice imaju status nebeskog znaka. Ptičje gnijezdo na vrhu stabla simbol je raja, „najuzvišenijeg boravišta, u koje će se u postegzistenciji uzdići ljudska duša.” (Gerbran, Ševalije, 2009: 758) Kako zemaljski, krševiti hercegovački prostor u romanu poprima obilježja donjeg svijeta i simbolika ptice u njemu logično doživljava degradaciju, odnosno podliježe razornom djelovanju groteske. Pticama je onemogućen let u visinu jer visine, gornjeg prostora, tj. neba nema:

„Vidim pticu s rastvorenim kljunom, očerupanu, gotovo goluždravu; bori se za opstanak. (33) U lim, s vanjske strane, vrabac udari snažno, razbi se i pade okrvavljen. (78) Ona ptica još je podrhtavala u visinama. Ali je svakog časa bila sve bliže, jer bi se pokatkad otkinula s toga nevidljivog konca i samo se donekle strmoglavila i naglo zastala njišući se tamo-amoo. [...] Ona ptica sunovrati se prema presahnutom koritu rijeke; začuh tup udarac i krećanje koje kratko potraja.” (145)

Za motiv ptice neraskidivo je vezan i motiv pjesme, odnosno poja ptice. Zvuk ptica nalazimo samo na dva mjestu u romanu i na svakom od njih on simbolizuju smrt. Ptičji zvuk je zapravo eksplicitno vezan sa motivom smrti. Neposredno pred izvršenje

samoubistva u WC-u voza, Starac čuje zvuk ptica: „Negdje daleko čulo se ptičje kreštanje nad skupinom ljudi, nad tamnom mrljom dana” (84) i neposredno pred spuštanje u grob oca, sin hroničar primjećuje: „Tri crne ptičurine graktale su nad nama, a i pelin je mirisao.” (120) Dakle, pjesma, odnosno zvuk ptica u tekstu pod dejstvom grotesknog izobličavanja sveden je samo na kreštanje i graktanje. Tim postupkom te jedine ptice koje puštaju zvuk nad zažarenim, suvim i ispucanim hercegovačkim tlom poprimaju funkciju folklornih ptica zloslutnica koje najavljuju zlo i smrt.³⁷ Ptice zloslutnice uklapaju se u ambijent žege, žeđi, prašine, znoja, spržene trave, muva i drugih insekata i gmizavaca.

5.3. Groteskno oblikovanje romanesknh junaka u *Gubilištu*

Nepomično sunce pronalazimo u vedskom simbolizmu. Riječ je o duhovnom suncu koje se prikazuje nepomično u zenitu: „Sunce je u centru neba kao što je srce u centru bića”. (Gerbran, Ševalije: 899) U romanu *Gubilište*, nepomično sunce u času zloga demonsko je sunce i kao takvo ostvaruje vezu, odnosno jasno korespondira sa demonskim u centru bića, demonskim u središtu romanesknh junaka. Veza između prostora i likova u umjetničkom tekstu uvijek je čvrsta. Likovi svoju egzistenciju ostvaruju u određenom prostoru. Krećući se po paklenom prostoru likovi *Gubilišta* prezentuju jedan otuđen svijet, odnosno kako Kajzer ističe tumačeći grotesku „naš poznati i domaći svijet koji se preobražava i otuđuje i odjednom se razotkriva kao stran i strašan” (Kajzer, 1981: 37). U Bahtinovom smislu grotesknog, junaci *Gubilišta*, koji tumačaju po usijanom hercegovačkom kršu prepunom gmizavaca, sve ono što je opštepoznato čine da sve postane besmisleno, sumnjivo, strano, zlo i neprijateljsko. Svijet junacima postaje tuđ, što dovodi do deformacije ljudskog. A upravo ono oneobičeno, iščašeno i deformisano jeste centar Kovačevog interesovanja.

Kovačev romaneskni svijet jeste devijantan jer ga tvore devijantni i otuđeni književni junaci. Takvi junaci većinom su objedinjeni porodičnim kontekstom. Porodica kao ćelija društva ima svojevrsnu konstantu u Kovačevom romanesknom opusu i uvijek

³⁷ Ovoj konstataciji o vezi sa folklornim motivom ptice zloslutnice u prilog ide crna boja ptica iz drugog navedenog primjera (gavranovi), ali i veza tih ptica sa pelinom, iz istog primjera. Pelin, aromatična biljka, jedan je od stereotipnih folklornih motiva. Njegova upotreba je posebno izražena u narodnoj književnosti gdje ova gorka biljka simbolizuje bol i životnu gorčinu.

je razorena i devijantna. Baveći se temom porodice, S. Hranjec navodi da postoji nekoliko modela književno oblikovanih porodičnih zajednica. To su:

- „a) čvrsto strukturirana, homogena obitelj,
- b) socijalno-staleška obiteljska zajednica,
- c) luckasta obitelj,
- d) krnja obitelj,
- e) razorena obiteljska zajednica,
- f) supstitucijska obitelj,
- g) urbana formalna obitelj,
- h) obitelj u humorno-fantazijskom svijetu i slično.” (Hranjec, 2009: 101).

Razorena obiteljska zajednica je kategorija koja predstavlja jednu od dominantnih Kovačevih preokupacija, a u skladu sa tim i jedno od paradigmatičkih obilježja njegovog romanesknog opusa. Razgradnja porodice kao prve, primarne zajednice svakog pojedinca, a samim tim i društvene matice, u velikom dijelu doprinosi prezentaciji poremećene slike svijeta. U *Gubilištu* je devijacija porodične strukture realizovana kroz likove oca i sina. Ova dva junaka nose najveće semantičko opterećenje i u centru su interesovanja ove svojevrsne hronike, kako tekst određuje glavni junak, tj. pripovjedač. Zapravo, cjelokupan roman i možemo okarakterisati kao jednu troslojnu hroniku: 1. hronika o prestupniku, zatvoreniku i usamljeniku; 2. hronika o ocu i razorenoj porodici tog usamljenika i 3. hronika o zavičaju otuđenika.

Otac glavnog junaka umobolnik je i razoritelj sopstvenog doma. Takav lik u tekstu ostvaruje funkciju proroka koji najavljuje đavola. Proročku funkciju otac, do tada u službi crkvenog podvornika, preuzima na dan posvećenja crkve Sv. Petra kada je kročio ispred svih i uzviknuo: „Mjesto mirisa biće smrad, mjesto pojasa raspojasina, mjesto pletenica čela, mjesto širokih skuta pripasana vreća, mjesto ljepote ogorjelina, mjesto Boga đavo!” (Kovač: 34) Ovaj događaj predstavlja incident koji će ćutljivog crkvenog slugu pretvoriti u gromoglasnog predskazatelja apokalipse:

„Haraće zemlju bolesti i pustošić je. Ljude će zahvatati bolovi oko vrata i sljepoočnica. Onda će pocrkati goveda, koze i pernata živina. Krepavaće krda ovaca, pošto će skapati trave i drveće, sva će ispaša planuti. Ako neko pretekne živ stalno će mu se pričinjavati kuknjava [...] Žene se neće porađati, a bremenite će pobaciti, nakotić se hrđa i sve će zarasti u čičak i koprivu, u vinjagu i kupinu, u sve ono što je đavo stvorio protivno Bogu. Svaki će zametak biti oboren zlim prištom, samo će se zmije kotiti kao nikad do sad. Kad sunce stane na nebu, ostaće na tome mjestu kao ukopano.” (42)

U liku oca sa proročkom funkcijom stapa se i analogija sa Isusom Hristom:³⁸

„Otac je navukao proročke haljine, pridružio se litiji. Lako je hodao u sandalama, kao neki vješti pastir sa svojim stadom. Đakoni su ga tjerovali kad god bi zastao na cesti i širio ruke. On bi tako ostao samo koji časak, tek toliko da, u toj vatri sunca i svjetla, podsjeti na živo raspelo.” (37)

Metatekstualna povezanost lokalnog skitnice i umobolnika sa Sinom božjim sama po sebi predstavlja groteskni spoj i neosporna je. Prorok u romanu, baš kao Hrist, za života je progonjen, tučen i ismijavan, a nakon smrti svetački hvaljen i priznat. Za ovog junaka od trenutka njegovog preobraženja, odnosno od početka prorokovanja vezano je nasilje. Nasilje koje se vrši nad njim ima prirodu satanske radnje. A tu satansku radnju mučenja, batinanja i zlostavljanja sprovode prvenstveno božji ljudi. Već na prvo proročanstvo oca – proroka raskrvaviće upravo krst: „Nasmuše na nj, a načalstvujući ga mlatnu križom preko zuba. Otac je pao okrvavljen, ali rasterećen i smiren.” (34) Jasno je u ovoj sceni vidljiva groteskna razgradnja religijskog koda. Razgradnji dodatno doprinosi i funkcija prostora na kom se scena realizuje. To je sveti prostor bogomolje³⁹ i to baš Sv. Petra, temelja hrišćanske crkve. Nasilje nad prorokom

³⁸ U ovoj analogiji prepoznajemo i aktivaciju karnevalske kategorije *parodia sacra* koja je u srednjem vijeku bila pod zaštitom ozakonjene slobode smijeha i koja predstavlja karnevalske paradije na svete tekstove i obrede (o tome vidjeti Bahtin, 2000: 117).

³⁹ Crkva kao duhovna građevina u romanu se pominje na više mjesta. Nijesmo je razmatrali u okviru bavljenja prostornim strukturama jer su njene funkcije prevashodno vezane za lik oca proroka. Međutim, interesantno je naglasiti da se pominjanje crkve kao građevine u tekstu takođe vezuje sa prostornom

realizuje se i na otvorenom prostoru ali takođe u vrijeme crkvenih obreda. Litije, molitveni hodovi sveštenstva i vjernog naroda prilikom kojih se iznose crkveni barjaci, pod djelovanjem groteske takođe postaju mjesta nasilja i zločina: „Đakon je zapovijedio onima koji su nosili barjake da motkama ošinu proroka po leđima i nogama. Svi se sjatiše na nesretnika, a on je pod udarcima ponavljao: Žrtvujem se i trpim za sve vas!” (42) Dakle, oksimoronskim spojevima crkva i crkveni obredi u romanu su nukleusi koji emituju animalna i dijabolična ponašanja, koji aktiviraju agresivnost i surovost i koji stoje u saglasju s dijaboličnim modelom univerzuma. Otac – prorok dobija status žrtve i nosi simboliku žrtve i to jeste njegovo osnovno obilježje. Osim potrebe za proricanjem i žrtvovanjem, on gotovo da nema individualnih karakteristika. Na osnovu te činjenice možemo zaključiti da je modelovanje ovog lika ostvareno kroz djelovanje postupka hiperbolizacije. Hiperbolizacija u građenju likova sprovodi se tako što „jedan element njihovog psihičkog života, apstrahovan i predimenzioniran, postaje nosilac lika čija se paradigma tako svodi na simbolički supstrat” (Bečanović, 2009a: 88).

Lik glavnog junaka romana groteskno je oblikovan primjenom postupka redukcije. Redukcija je tehnika sažimanja, kontaminiranja, kompresovanja, a kao posljedicu nosi jednodimenzionalnost likova. Glavni junak vrši funkciju hroničara pa je prema tipologiji Franca Štancla roman organizovan u prvom licu sa elementima personalne pripovjedačke paradigme.⁴⁰ Funkciju personalnog medija ostvaruje glavni junak, ali otuđenost kao dominantna osobina junaka ne dozvoljava njegovo raslojavanje što snaži postupak redukcije. Ovako organizovana naracija ukazuje da je kompletno pripovijedanje prelomljeno kroz fokus lika – hroničara, što znači da je i subjektivno vrijeme jedan od ključnih elemenata u strukturi romana.

Redukcija i hiperbolizacija mogu se paralelno sprovoditi, ali na nivou glavnog junaka romana *Gubilište* redukcija je postupak koji je dominantan. Hiperbolizaciju svakako uočavamo i to na planu psihološke tačke gledišta koja usmjerava i uslovljava oblikovanje i vrijednosne tačke gledišta. Naime, hiperbolišu se određene misli u svijesti glavnog junaka koje na taj način postaju preokupacije. No, dominantna misao nije

odrednicom – dolje: „[...] u podnožju uzvisine, među hrastovima i koščelama, bijeli se pročelje crkve Sv. Petra...(12); Dolje, ispod nas, u krasnom obasjanju mirovao je hram (17).” (Podvukla T.L.)

⁴⁰ O tome vidjeti F. Štancl: *Tipične forme romana*.

stabilna već varira, odnosno smjenjuje se kroz roman (u početku je to misao o tamnici, pa misao o Bedemi, onda o djetinjstvu, ocu, zmiji, smrti, sopstvenoj suvišnosti). Sve ove dominantne misli i preokupacije u svijesti junaka nastale hiperbolizacijom kompresuju se i podliježu postupku redukcije (koja sprečava razrađivanje i dublje sagledavanje), tako da i ovaj junak nema šire razvijen psihološki profil ⁴¹. Redukcija, kroz nerazudenost datih misli, a posebno emocija (glavnog junaka karakteriše odsustvo emocionalne perspektive), kao posljedicu nosi stvaranje osjećaja indiferentnosti koju primjećujemo kao konstantu u svijesti glavnog junaka. Indiferentnost je preduslov za otuđenost, a otuđenost je uzrok stvaranja grotesknog dojma i centralno obilježje Kovačevih junaka. U dvadeset petoj glavi koja nosi naziv *Bliži se čas pokopa* graktanje crnih ptičurina čuje i miris pelina osjeća sin u trenutku dok mu oca spuštaju u grob. U maniru hladne groteske⁴² na prološkoj granici teksta primajući vijest o smrti oca junak – pripovjedač obilježen je indiferentnošću. Nešto kasnije u galeriji pred slikom *Ponižavanje proroka*, u ravnodušnom junaku koji je do tog trenutka više razmišljao o prostitutki Bedemi nego o mrtvom ocu, aktiviraće se emocija i egzaltirati do vriska koji će se razleći u akustičnom prostoru, čime se samo privremeno ruši osjećaj indiferentnosti:

„Naidoh na sliku Ponižavanje proroka, baš tegobnu sliku koja me ožalostila. Taj prorok u odjeći siromaha, isposničkog izgleda i protegljastog lica, to je moj otac. [...] Zaustavljali su ga da mu se narugaju: – Gle, stiže Isus! Hihih-hohoho! Vidi se to na slici. Dječaci ga zaglušuju trubljam, hoće da mu svuku sirotinjske haljine. Bene ga izruguju i gađaju divljakama. Starci se smiju. – Vrijeđate ga kao carigradskog patrijarha – viknuh u akustičnoj Galeriji”. (Kovač: 29)

Vrisak glavnog junaka u galeriji je iznenađan i neočekivan, što prema Kajzerovoj teoriji jesu elementi svojstveni otuđenju. Nakon ove egzaltirane emocije junak će ipak otići Bedemi. Po zadovoljenju seksualne potrebe, „još mirišem na

⁴¹ Stvaranje složenijeg psihološkog profila lika onemogućeno je i odsustvom kontakta, interakcije, komunikacije, između glavnog junaka i drugih likova.

⁴² Bartoš govori o hladnoj grotesci kao jednom od osnovnih tipova groteske. To je groteska kafijskog tipa i u njoj prevladavaju objektivno crtani elementi bezizlazne tragike. O tome vidjeti u *Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske*.

Bedemu, na uzbudljive sokove njezina tijela” (33), aktivacijom retrospektivne tačke gledišta u poglavljima *Ponižavanje proroka*, *Procesija*, *Propovijed* i *Oporuka* vratiće se mislima o ocu. U narednim poglavljima, koja su realizovana kroz hronotop putovanja vozom, misao o ocu, na čiji pogreb se uputio, u svijesti glavnog junaka stagnira, odnosno ne uzima učešća sve do trenutka kada će se naći pred odrom. Ipak, sami čin sahrane unutar junaka nije realizovan kao emotivna trauma. Za vrijeme očeve sahrane junak preuzima funkciju objektivnog pripovjedača koji kao dio kolektiva prisustvuje pokopu i sagledava taj čin i ceremoniju. Indiferentnost na smrt roditelja jeste odstupanje od prirodnog poretka stvari i kao takvo jeste otuđenost i jeste groteska, Kajzer bi rekao da su u naš sređeni svijet prodrle podzemne sile koje su ga izobličile i u njemu rastočile red. (v. Kajzer, 1981: 36)

Indiferentnu poziciju junak i hroničar napušta tek na epiloškoj granici romana. Junak se nalazi u vremenu krize. To je vrijeme pred smrt i realizovano je u scenama sa zmijom. Ove scene u cjelini su groteskne i veoma su bliske karnevalskim scenama, iako komičan momenat ovdje izostaje. Karnevalizaciji posebno doprinosi prostor trga⁴³ i gomila ljudi, odnosno svjetine koja posmatra borbu i nasilno gašenje jednog života: „Netko viče da stari borci i invalidi priđu bliže. Rezak limeni zvuk otkucava negdje na drugom kraju; zasigurno se nešto najavljuje u času usijanja provincije” (Kovač: 153). Posljednja scena sa zmijom građena je na principu izokrenutog ogledala u odnosu na hrišćanski prikaz Sv. Georgija koji ubija aždaju i koji je simbol mučeništva i istinskog otpora zlu. Glavni junak i sam je svjestan procesa invertovanja: „Jedino ovdje, u Hercegovini, bjegunca ili čovjeka protivnog vlastima gone zmijama i vraćaju u aps. A one su u službi demona oduvijek. I one su izum donjeg svijeta. Pa sad, tko je naš gospodar, razmislimo o tome.” (146) Hroničar se u završnoj sceni poistovjećuje s hrišćanskim velikomučenikom, ali on neće uspjeti da ubije zmiju. Zmija jeste simbol zla ali zmija pobjeđuje jer je model svijeta u *Gubilištu* demonski, građen pod dejstvom zla. Glavni junak je neaktivan, odnosno nesposoban za akciju, on se i ne bori sa zmijom već

⁴³ U karnevalizovanoj literaturi prostor trga je posebno izražen. Karneval je javna svetkovina pa se i održava na javnom mjestu. Osnovno poprište karnevalskih igara stoga jeste trg kao simbol narodnosti i univerzalnosti. Bez podjela i bilo kakvih razlika ljudi upravo na trgu stupaju u krajnje slobodan, familijaran odnos i tako pokazuju svoju ekscentričnost i, u nekarnevalskom poretku stvari, skrivenu stranu prirode i ličnosti. O tome vidjeti: Bahtin, 2000: 123.

samo pokušava da joj pobjegne. Ali spasenja nema pa ne postoji ni mogućnost bijega. A nemogućnost bijega, pojava zmije i prevaga đavoljih sila suptilno je najavljivana od početka romana. Naime, mnogo je signala kroz tekst koji vrše ovu najavu, počev od naziva cirkuske, tj. *Đavolje družine* koja posjećuje Bileću, preko crkvene ikone konjanika koji ubija zmiju, a koju junak pamti iz najranijeg djetinjstva, do u gradskoj galeriji izložene slike Benamina Kukolja nazvane *Zmije čuvaju Georgija*.⁴⁴

U hrišćanskom modelu svijeta stradanje je proces koji kao uslov prethodi spasenju. Nemogućnost spasenja u potpunosti degradira proces stradanja koje se na taj način predstavlja kao izlišno i apsurdno. Glavni junak već na prvim stranicama ukazuje na sopstvenu vjeru, pokajanje grijeha i komunikaciju s Bogom. Međutim, kroz konstantnu razgradnju religijskih kodova u romanu, i prije direktnog susreta sa zmijom njegova vjera doživljava devastaciju:

„U meni se ponovo javlja kolebljivost, znak je da ću ovdje ostati, sjesti i rukama obgrliti koljena, dugo, dugo čekati, sve dok me ne pokrene neka druga sila, jer u meni nema ničega, nikakve volje ni ideje o spasu. Potpuna praznina, konačna predaja.” (143)

Odsustvo volje i ideje o spasu, potpuna praznina i predaja anticipiraju konačan krah, smrt i besmisao postojanja. Nešto kasnije, u trenucima dok ga zmija progoni, junak će se još jednom zapitati da li spasenja uopšte ima⁴⁵: „Kako ću bježati praćen i pritisnut ozgo, a gonjen na zemlji?” (147), a onda i dati odgovor na to pitanje u posljednjem poglavlju koje nosi naslov *Nitko neće umaknuti*: „Savladan sam umorom i strahom; posrneće je sve bliže. Razočaran u crkvu i njezinu utjehu; gađenje na pričest. Pljujem gorki okus nafore, vraćam je na metalni tanjur ostavljam je đavlu. Posrćem li svojom voljom?” (155) Gađenje na pričest i pljuvanje nafore predstavljaju kulminaciju razgradnje religijskog i biblijskog modela svijeta u romanu *Gubilište*. Pričest kao Sveta tajna predstavlja vrhunac veze i ljubavi između Boga i čovjeka. Svetu tajnu pričešća

⁴⁴ Slika izložena u galeriji ne prikazuje Sv. Georgija kako ubija zmiju, već ga prikazuje okruženog zmijama koje su postale njegove zaštitnice od svih onih koji ga proganjaju i koji žele njegovu smrt.

⁴⁵ Trideset treća glava romana nosi naslov „Ima li spasa?”. Ne možemo a da ne konstatujemo simboliku broja poglavlja u čijem naslovu se nalazi verbalna jedinica *spas*. Broj 33 ima naglašenu simboliku u hrišćanskoj mitologiji jer označava broj godina Isusa Hrista kada je razapet na krstu, tj. kada je stradao radi sveopšteg ljudskog spasenja.

ustanovio je Isus Hrist na Tajnoj večeri.⁴⁶ Na krv i tijelo Hristovo junak *Gubilišta* osjeća gađenje. Naforu, koja predstavlja ostatke prosfore (hljeba koji simboliše tijelo Isusovo), junak pljuje i ostavlja đavolu. Na ovaj način biblijski koncept spasenja doživljava potpunu devastaciju i desemantizaciju. Ostavljanje nafore đavolu zapravo znači da je đavo jedini koji je spasen i za koga se Sin božji žrtvovao. Realizuje se očevo prorokovanje da će biti „mjesto Boga đavo!” (34). Dominacija zla u prikazanom svijetu je apsolutna bez mogućnosti reakcije i promjene.

Vrata romanesknog univerzuma zatvaraju se scenom grotesknog tijela. O grotesknoj koncepciji tijela govori Bahtin prilikom proučavanja stvaralaštva Fransoa Rablea.⁴⁷ On smatra da u svojoj raznolikosti postoji čitav okean grotesknih tjela, a hiperbolizaciju izdvaja kao suštinsku karakteristiku. Pod ugrizom zmije, tijelo glavnog junaka izobličava se i dobija karakteristike pravog grotesknog tijela koje je dospjelo u proces nezaustavljive gradacije: „Počeh bljuvati, a onda spazih kako mi otječu ruke; začas su nabrekle u izobličene, modre i neprirodne udove. [...] Kroz sve moje otvore probija tekućina.” (156).

Roman *Gubilište* uspostavlja aktivan metatekstualni dijalog s *Biblijom* i neophodno ga je tumačiti kroz hrišćanski simbolički poredak. Kao moćan razgrađivački mehanizam groteska snažno utiče na modelovanje prostornih struktura i romanesknih junaka. Prostor u romanu dobija odlike dijaboličnog univerzuma. Motivi – simboli, sunce i nebo u prvom redu, invertuju svoje redundantne funkcije i na taj način zemaljski prostor dobija paklena obilježja. Likovi koji svoju egzistenciju ostvaruju na takvom prostoru predodređeni su da budu destruktivni. Grotesknu funkciju ostvaruju otuđenošću i odstupanjem od poželjnog modela ponašanja. Groteska snažno razara status porodice kroz likove oca – umobolnika i sina – prestupnika. Grotesknim invertovanjem hrišćanskih vrijednosti u tekstu je intenziviran osjećaj nemoći i besmisla. Dakle, groteska u romanu *Gubilište* kroz jezik prostora i koncept likova presudno utiče na model prezentacije svijeta, a to je svijet rasula, devijantnosti, ništavila i beznada. Svijet bez nade i mogućnosti spasenja.

⁴⁶ O tome vidjeti u *Jevanđelju po Mateju*.

⁴⁷ O tome vidjeti: Bahtin, 1978: 334–336.

6. KOVAČ I KAMI, *STRANAC* I *GUBILIŠTE* – u funkciji priloga

(O semantičkim kopčama između dva indiferentna književna junaka)

Izučavanje komparativnog konteksta Kamijevog romana *Stranac* i Kovačevog romana *Gubilište* smatramo značajnim iz dva razloga. Prvi razlog detekcije metatekstualnih veza važan je konkretno za stvaralaštvo Mirka Kovača. To je značajan plus-faktor u sagledavanju i tumačenju Kovačevog djela, koje i do danas nije u dovoljnoj mjeri tumačeno. Drugi razlog je ukazivanje na postojanje relacije između dvije književne tradicije. Naime, preko uspostavljenih relacija između ova dva romana jugoslovenska književnost još početkom šezdesetih godina prošlog vijeka kroz Kovačev tekst ulazi u širi evropski kontekst.

Nesumnjivo je da Kami, kao majstor francuske proze i virtuoz u literarnom oblikovanju ideje egzistencijalnog apsurd, svojim stvaralaštvom ostvaruje funkciju izuzetno moćnog prototeksta na nivou svjetske književnosti uopšte. No, sagledati roman prvenac Mirka Kovača u tom kontekstu posebno je interesantno upravo zbog bučne i turbulentne sudbine tog literarnog ostvarenja o kojoj smo prethodno govorili. Stoga ćemo se u ovom dijelu disertacije, koji smo označili kao prilog, osvrnuti na neke metatekstualne veze između navedenih tekstova. Činjenica da se o semantičkim spojevima ovih romana nije do sada pisalo inspirisala nas je da se nakratko usmjerimo i na ovu problematiku u istraživanju.

6.1. Ugrožavanje romanesknog koda i način temporalno-spacijalne organizacije

Kamijev *Stranac* i Kovačevo *Gubilište* uspostavljaju vezu na planu žanrovske određenosti, odnosno na planu žanrovskih karakteristika. Roman kao književna vrsta obično predstavlja dužu proznu naraciju koja sadrži radnju i pripovijest, zaplete i rasplete, više razvijenih junaka, prostor i vrijeme, odnosno hronotop (Popović, 2007: 622–623). Oba navedena teksta u literaturi poznata su kao romani nevelikog obima i skromne fabule. Dakle, postupak redukovanja fabulativnog materijala sproveden je u njima. Fabula i jednog i drugog romana može se svesti na po jednu rečenicu: *Stranac*: Obavijest o smrti majke, odlazak na sahranu, ubistvo, suđenje i pogubljenje; *Gubilište*: Obavijest o smrti oca, odlazak na sahranu, progon, bježanje i pogubljenje. Redukovanost fabule reflektuje se na likove. U ovim romanima ne nalazimo višeslojne i

psihološki složene profile koji su uobičajeni za romaneskne junake. Već na osnovu rečenog u datim tekstovima možemo konstatovati isti stepen ugroženosti romanesknog koda. Romanesknii kod ugrožen je snažnim djelovanjem novelističkog žanrovskog koda. Novela kao kraća forma zgusnute strukture realizuje se kroz sprovođenje postupaka sažimanja i kompresije. Pod uticajem ovih novelističkih postupaka dolazi do redukcije mimetičkih i proširenja simboličkih značenja što dovodi do približavanja narativnog koda lirskom, pjesničkom kodu: „To načelo deluje i na modelovanje likova koji se novelističkom kompresijom i simboličkom redukcijom svode na svoje osnovno obilježje odnosno funkciju.” (Bečanović, 2009a: 102). Kamišev Merso i Kovačev bezimeni junak postupkom simboličke redukcije konstituisani su kao simboli. U oba teksta glavni junaci simboli su otuđenosti, indiferentnosti i apsurd. Dakle, novelističko zgušnjavanje i simbolička redukcija presudno utiču na modelovanje likova u oba romana. Takođe, prema uobičajenom maniru novele, a suprotno uobičajenom maniru romana, u navedenim tekstovima ne nalazimo više razvijenih junaka već cjelokupnu semantičku opterećenost preuzimaju glavni junaci, Merso i bezimeni lik iz *Gubilišta*. Svođenje likova na simbole postupkom redukcije kao posledicu donosi statičnost junaka. Statičnost i Kamiševog i Kovačevog junaka korespondira sa simbolikom koju oni tvore a koja, kao što smo rekli, odražava otuđenost, indiferentnost i absurd. Na isti način kako interakcija i komunikacija oblikuje pojedinca u društvu, tako i interakcija sa drugim likovima oblikuje junaka u literarnom djelu: „Osobu konstituira upravo taj društveni proces utjecanja na druge u društvenom činu i potom usvajanja stava drugih, potaknutog podražajem, te zauzvrat reagiranja na taj odziv” (Mid, 2003: 164). Merso i junak *Gubilišta* ne ostvaruju se dublje kroz odnose sa drugim likovima, ne pokazuju želju i interesovanje za bilo kakav vid interakcije te stoga ostaju zatvoreni za taj nivo tumačenja. Dakle i izolovanost i neaktivnost u kontekstu akcije i reakcije u okviru određenog društvenog sistema jeste semantička spona među ovim junacima.

U oba romana prostorno-vremenska tačka gledišta fiksirana je za likove glavnih junaka. To nam govori da je cjelokupno prikazivanje narativne stvarnosti posredovano tjelesno-egzistencijalnim položajem ovih junaka. Kako je u centru Kamiševog i Kovačevog romana jedan otuđen i usamljen literarni junak, kroz čiju opazajnu prizmu čitaoci sagledavaju narativnu zbilju, svakako da je uticaj psihološke tačke gledišta presudan za njeno oblikovanje. Dakle, sagledavanje umjetničke stvarnosti u romanima

uslovljeno je psihološkom, ali i vrijednosnom prizmom romanesknog junaka. Uslovljavanje sa pozicije jedne psihološke tačke gledišta rezultira dominacijom subjektivnog vremena u oba teksta. Sinhrona vremenska ravan u prednjem je planu, tj. dominantna je, s tim što su retrospektivna odstupanja u *Gubilištu* češća i umnogome razvijenija nego u *Strancu*. Kao simboli otuđenosti i indiferentnosti, navedeni junaci ne pokazuju zainteresovanost za opažajno-doživljajnu širinu i detaljisanje već u većem dijelu teksta narativnu zbilju sagledavaju kao nezainteresovani posmatrači.

Dakle, temporalna shema u cjelini u oba romana prelomljena je kroz doživljajne i opažajne mehanizme glavnih junaka. Psihološka tačka gledišta kroz subjektivizaciju vremena utiče i na modelovanje prostornih struktura tako da one u oba teksta predstavljaju subjektivne opise glavnih junaka, pri čemu se mora imati na umu da svaki vid subjektivizacije podrazumijeva određeni stepen deformacije. Prostorne strukture u oba romana strogo su podijeljene na dva pola: na prostor tame i prostor svjetlosti i sunca. Kompletan prostor van zidova zatvorske ćelije, u kojoj jednog junaka nalazimo na početku romana, a drugog ostavljamo na kraju romana, prelomljen je kroz doživljajno-opažajnu prizmu samih junaka i opterećen je destruktivnim djelovanjem sunca: *Stranac*: „Ali žega je bila tolika da mi je bilo teško da stojim nepomičan pod zaslepljujućom kišom koja je padala s neba.” (34), *Gubilište*: „Jara je tako podrhtavala; činilo se da će svakog časa poteći i da će gusta tekućina sve spržiti.” (151)⁴⁸ Dakle, u romanima sunce ostvaruje isključivo destruktivnu funkciju pod čijim dejstvom će se i desiti smrt kao krajnja posljedica njegovog djelovanja.

6.2. Tamnica kao početak i kraj

Posljednje dane života Kamijev Merso provodi u zatvorskoj ćeliji kroz čiji prozor vidi samo sunce i more. U romaneskni svijet *Gubilišta* ulazimo kroz prostornu strukturu tamnice jer glavni junak kaže: „Odavde promatram sve: gore i dolje je tamnica.” (11) Dakle, romaneskni svijet *Gubilišta* otvara prostor zatvora i tamnice, a svijet *Stranca* zatvara prostor zatvora i ćelije. Smrt predstavlja posljednju stranicu oba teksta.

⁴⁸ Svi citati u poglavlju preuzeti su iz romana *Gubilište* objavljenog 2003. godine u izdanju podgoričkih *Vijesti*.

6.3. Smrt i požuda i smrt Boga

Posljednja glava u oba romana donosi smrt, bolje reći neminovnost smrti. Junak *Gubilišta* prima smrtonosni poljubac od zmiје progonitelja i romaneskni svijet se zatvara njegovim umiranjem i pitanjem: „Znaju li da umirem?” (157). Junak *Stranca* Merso u posljednjem poglavlju pomiren je sa dolazećom smrću, tj. neminovnim pogubljenjem: „Bilo je to kao da sam za sve vreme očekivao ovaj trenutak i svitanje kada će me pogubiti.” (92–93). Oba junaka nalaze se u istom vremenu krize, vremenu pred smrt. Samospoznaja i preispitivanje koji su karakteristični u tim kriznim momentima u ovim romanima izostaju. Međutim, ne izostaje misao o ženi i strasti što je još jedna semantička kopča među junacima. Upravo u posljednjem poglavlju i jednog i drugog romana junaci pomišljaju na ženu i seksualnu žudnju. Junak *Gubilišta* vidi Bedemu sa kojom je imao seksualne odnose na dan očeve sahrane: „Bedema je sišla u penjoaru. Njezine butine pomaljavu se svaki čas; to je bjelina koja zasjeni i mami poglede svih. Kad je zakoračila, bedra su sjevnula. [...] Zaželio sam da me ponovo povede u onu sobu u kojoj sam prvi put bacio krv.” (155) Merso na samoj epiloškoj granici, čekajući pogubljenje i gnušajući se od ispovijesti i ispovjednika, u mislima pominje Mariju sa kojom je imao seksualni odnos nakon majčine sahrane: „Posle dužeg vremena prvi put sam pomislio na Mariju. [...] Ali to lice imalo je boju sunca i izražavalo je vatrenu strast: Bilo je to Marijino lice.” (88–91)

Merso kao osuđenik na smrt odbija ispovijest, čak odbija i bilo kakav razgovor sa ispovjednikom:

„Sveštenik pogleda oko sebe i odgovori mi glasom koji mi se učini odjednom malaksao: Iz sveg ovog kamenja izbija bol, ja to znam. Uvek sam ga gledao sa zebnjom. Ali u dubini duše znam da su najokoreliji grešnici videli kako se iz njihove tame ukazuje lice božje. I tražice od vas da vidite to lice”. (91)

Nastojanje duhovnika da ubicu i osuđenika na smrt natjera na pokajanje, a tako i spasenje, razljutiće Mersoa do te mjere da je nasrnuo na njega. Dakle, veći stepen nasilja i agresivnosti junak pokazuje u trenutku kada mu empatični sveštenik saopštava da će se moliti za njega, nego u trenutku dok izvršava čin ubistva:

„Ne znam zašto, ali tada se u meni nešto prekide. Počeh da vičem iz sveg glasa, da ga vređam, i rekoh da ne treba da se moli. Zgrabih ga za okovratnik mantije. S gnušanjem pomešanim sa radošću i gnevom izlih na njega sve što mi je bilo na srcu. Izgledao je tako siguran, zar ne? Pa, ipak nijedno od tih uverenja nije vredelo ni prebijene pare.” (92)

Na ovaj način, osim ispovijesti Merso razgrađuje i molitvu kao najstariju i najdirektniju komunikaciju čovjeka sa bogom, odnosno devastira molitvu kao način da se ljudska duša spasi i usmjeri ka bogu, što jasno ukazuje da u oprost grijehova i spasenje ne vjeruje.

Za razliku od Mersoa, junak *Gubilišta* već na prvim stranicama ukazuje na sopstvenu vjeru, pokajanje grijeha i komunikaciju s Bogom. Međutim, kroz konstantnu razgradnju religijskog koda u romanu, na epiloškoj granici teksta, u trenucima dok ga zmija progoni junak će se prvo zapitati, kao što smo u prethodnom poglavlju konstatovali, da li spasenja uopšte ima: „Kako ću bježati praćen i pritisnut ozgo, a gonjen na zemlji?” (147), a onda i dati odgovor na to pitanje u posljednjem poglavlju koje nosi naslov *Nitko neće umaknuti*: „Savladan sam umorom i strahom; posrnuće je sve bliže. Razočaran u crkvu i njezinu utjehu; gađenje na pričest. Pljujem gorki okus nafore, vraćam je na metalni tanjur ostavljam je đavlu. Posrćem li svojom voljom?” (155)

Možemo zaključiti da i Merso i Kovačev junak svojim postupkom i stavom u srži podrivaju i kontroverzno sagledavaju koncepte stradanja i spasenja, a to stoji u korespondenciji sa dijaboličnim modelom svijeta kakav je realizovan u romanima. Odbijanjem ispovijesti, nasrtajem na sveštenika, gađenjem na pričest i pljuvanjem nafore, ovi literarni junaci sa druge strane uspostavljaju afirmativne metatekstualne veze sa filozofijom apsurd. Apsurd ni u kom kontekstu ne nudi ni pokajanje ni spasenje, ni vjeru, ni smisao.

Motiv susreta Mihail Bahtin smatra jednim od najuniverzalnijih motiva, ne samo u književnosti već u svim umjetnostima, u kulturi, u društvenom životu i svakodnevicu. On ističe da je susret „jedan od najstarijih događaja koji obrazuju epski siže, posebno siže romana” (Bahtin, 2000: 209). Susret podrazumijeva kontakt. Bez kontakta nema interakcije među ljudima, tj. literarnim junacima. A interakcija među junacima jeste

ključan proces u kome se aktiviraju svojstva lika. Merso i junak *Gubilišta* kao otuđene ličnosti, iako ostvaruju određene kontakte, psihološki se kroz njih mnogo ne produbljuju. Time se indiferentnost i statičnost uspostavljaju kao dominante u njihovoj koncepciji.

6.4. Smrt roditelja

I Merso i junak *Gubilišta* likovi su lišeni porodice, kako one u kojoj se rađaju tako i one koju sami stvaraju. Odsustvo porodičnog konteksta svakako da doprinosi koncepciji otuđenosti. Ostvarivanje određene uloge u porodičnoj strukturi ugrozilo bi otuđenost i indiferentnost kao primarne karakteristike ova dva romaneskna junaka. Porodica je primarna društvena struktura koja presudno oblikuje pojedinca. Sociolog Niklas Luman na porodicu gleda kao na specifičan društveni sistem. Svaka šira društvena struktura izgrađuje se na temeljima porodice i predstavlja njenu posljedicu, odnosno produžetak. Znači porodica je društvo u malom. Dakle, deformacija porodice kao posljedicu može nositi u budućnosti i deformaciju društva. Merso i junak *Gubilišta* narativnu egzistenciju ostvaruju kao usamljenici, dakle bez realizovanja bilo kakvog kooperativnog procesa sa članovima porodice i stoga, čak i bez informacija koje dobijamo kroz retrospektivna odstupanja, možemo za ove junake reći da su pripadali krnjim i razorenim porodičnim zajednicama. Junak *Gubilišta* nakon primanja vijesti o očevoj smrti škrto nam daje kratku informaciju o smrti majke: „Kada mi je mati umrla, otac se zakratko skrasio u domu... [...] Ali sve se brzo raspalo, sestra je pobjegla od kuće, ja sam se razboleo, a otac je izbivao i po nekoliko mjeseci, odlazio daleko, propovijedao i gatao, pretkazivao zla koja dolaze” (20) Merso će se nakon suđenja i presude u zatvorskoj ćeliji kratko osvrnuti na oca:

„Sve što sam o tome čoveku znao, bilo je, možda, samo ono što mi je majka tada o njemu govorila: otišao je da vidi pogubljenje jednog ubice. I pri samoj pomisli da tamo ode, on se razboleo. Pa ipak je to učinio, a kad se vratio, povraćao je gotovo celo prepodne. Otac mi se tada malo zgadio.” (84)

Odsustvo/nemanje jednog roditelja i indiferentnost prema smrti drugog roditelja još jedna je semantička kopča između ova dva junaka. Okrnjenost, a samim tim i deformisanost porodice, produbljena je nedostatkom prisnog odnosa sa preostalim roditeljem, a nedostatak prisnosti rezultiraće nedostatkom emocije zbog smrti roditelja.

I kod Mersoa i kod junaka *Gubilišta* emocija i prilikom dobijanja informacije o smrti i prilikom sahrane izostaje. Takvo ponašanje i takav emocionalni status svakako da odstupaju od uobičajenog i normativnog. Smrt roditelja ovi junaci ne doživljavaju kao emocionalnu traumu, a to je najvidljivije u slikama pokopa odnosno sahrane. Međutim, upravo u tim slikama identifikujemo i jednu suštinsku razliku između junaka, čija nam je analiza otvorila novi nivo u doživljaju junaka – hroničara iz *Gubilišta*. Tu novu perspektivu u sagledavanju omogućio nam je motiv biljke pelina. Dakle, u dvadeset petoj glavi koja nosi naziv *Bliži se čas pokopa*, graktanje crnih ptičurina čuje i miris pelina osjeća sin u trenutku dok mu oca spuštaju u grob. U duhu filozofije apsurdna, ali i u maniru hladne groteske na prološkoj granici teksta primajući vijest o smrti oca junak – pripovjedač obilježen je indiferentnošću. Naravno, nije to ona šokantna ravnodušnost i potpuni nedostatak interesa za smrt roditelja koju nalazimo na samom početku Kamijevog romana, koji je jedan od literarnih bisera filozofije apsurdna: „Majka mi je danas umrla. A možda i juče, ne znam.” (7). Junak *Gubilišta* donosiocu vijesti o očevoj smrti ujaku Mojsiju postavlja tri pitanja: „A je li se moj otac napatio? Je li ostavio kakvu oporuku? I šta je rekao prije smrti?” (21) Kao što smo prethodno u analizi *Gubilišta* kazali, i nakon iznenadnog vriska pred slikom *Ponižavanje proroka* u galeriji junak će otići Bedemi i imati seksualni odnos, a na očevoj sahrani biti u ulozi posmatrača. Upravo ovdje skrivenu pronalazimo simboliku biljke pelin, jer pored zvuka graktanja crnih ptičurina junak u trenutku pokopa osjeća i miris pelina. Pelin je gorka biljka i zbog gorčine simbolizuje bol i to prevashodno bol koju izaziva odsutnost. (v. Gerbran, Ševalije: 690). Prethodno evocirajući uspomene na oca kod junaka prisutno je prvenstveno, a možemo reći i isključivo, žaljenje prouzrokovano nasiljem koje je vršeno nad samozvanim prorokom, ali ne i bol. Bol zbog gubitka oca i sada konačne i nepovratne odsutnosti proroka skitača leži u mirisu gorkog pelina. Ovakvo dešifrovanje emocionalnog stanja glavnog junaka sada u potpunosti odvaja od indiferentnosti Kamijevog lika Mersoa. No i pored toga, u pokopu dva roditelja iz dva romana iz perspektive sinova pronalazimo sličnosti, bolje reći podudarnosti, koje ćemo u tabeli navesti i završiti ovaj osvrt na metatekstualne veze, kojima smo ukazali na najizrazitije semantičke kopče Kovača sa Kamijem:

Tabela 2: *Stranac* i *Gubilište*, semantičke kopče u literarnim slikama pokopa roditelja:

Kami, <i>Stranac</i>	Kovač, <i>Gubilište</i>
Na nebu je sunce već uveliko sjalo. Počelo je da pritiskuje zemlju, vrućina je naglo rasla (15)	Sve se obavlja pod pripekomb, pod nebeskom zvijezdom (120)
Primetio sam da su već davno u polju zujali insekti i pucketala trava. (16)	Zujanje se oglašava kao smak (121)
Od sunca koje je danas jako pržilo podrhtavao je čitav pejzaž, tako da je i on postajao nečovečan i sumoran. (16)	Jednoga časa učini mi se da se izvitla zrak, a vatreni grozdovi otkidaju se i padaju sasvim blizu. (119)

7. MOJA SESTRA ELIDA

Blagosloven neka je očaj koji nas čuva.

Moja sestra Elida drugi je roman Mirka Kovača, objavljen 1965. godine. Ovom knjigom Kovač kao povratnik, nakon bojkota i literarnog progona, vraća se na jugoslovensku književnu scenu. Godine 1966. roman je nagrađen književnom nagradom *Mladost*.⁴⁹ U časopisu *Mladost* iste godine, odmah po uručivanju nagrade, Kovač će izjaviti sljedeće⁵⁰:

„Prvu knjigu ‘Gubilište’ napisao sam u dvadeset prvoj, a drugu ‘Moja sestra Elida’ u dvadeset i petoj. Prva inače grešna knjiga, ubrzo je počela da me ostavlja. Da se nije dogodilo tako verovatno bih svoju literaturu produžio u tom stilu. Ne osuđujem prvu knjigu, njena vrednost je u tome što me je učinila poraženim. Usamljenost koju mi je donela bila je, čini mi se, presudna. Ja sam bio svestan da sam našao jedan svet, ja sam se morao odazvati unutrašnjoj potrebi da se taj svet do kraja izrazi. Nova knjiga je užasan pritisak iznutra, prema tome postoje dva izlaza, od koji sam izabrao gori. Počeo sam da ispisujem mučnu i dugotrajnu noć mog detinjstva, počeo sam istovremeno da sanjam o jednoj savršenoj knjizi koja će me zauvek osloboditi kriza i nostalgija. Neću da govorim o tome šta je moja knjiga. Što god kažem ona to nije. Više me muči to kako nastaje jedna moja knjiga nego to što ona jeste. Koliko je moja druga knjiga dobra to se još uvek ne zna, ali znam da je dobra toliko što me nije ostavila ravnodušnim. Prvi put učinilo mi se da ću stvoriti jedan svoj veći opus, jedan svoj sistem, jedan svoj otpor prema svetu. Prvo što mi je donela moja druga knjiga to je da se nisam izmirio sa literaturom. Ja nemam potrebu da ispravljam neku stvarnost niti da je dopunjujem. Ja samo uporno verujem u jednu bolju stvarnost. Vrlo često mi se pripisuje da bežim od stvarnosti, što ja uostalom ne negiram. Jednom ću možda napisati knjigu čije će se bekstvo tumačiti kao jedina i moguća stvarnost. Takođe mi se zamera na mraku,

⁴⁹ Devetnaestog maja 1966. godine žiri u sastavu: Mlado Gotovac (književnik iz Zagreba), Marijan Kramberger (književnik iz Ljubljane), Miroslav Mirković (urednik časopisa *Mladost*), Dušan Matijević (član Predsjedništva CK SOJ) i Milan Vlačić (književni kritičar) nagradili su tri djela jugoslovenskih pisaca mladih od 28 godina. Pored Kovača, nagrađeni su Vjeran Zuppa i Niko Grafenauer. Nagrada je iznosila 1500 dinara.

⁵⁰ Isječak iz časopisa *Mladost* povodom uručjenja nagrade na uvid smo dobili iz porodične arhive od piščevo brata Milorada Kovača.

seksualnim hipertrofiranjima i tu je između mene i čitalaca i između mene i kritike veliki nesporazum. Ja ne vidim da je moja knjiga mračna i preuzimam greh toga nesporazuma na sebe. Jednom će se ti odnosi ispraviti na taj način što se neće ništa promeniti.”

Ovom prigodom Kovač se u svom govoru osvrće i na mišljenja pojedinih kritičara da njegov drugi roman predstavlja literarni pad i naglašava da bi radije odustao od književnosti kao svog jedinog poziva nego povjerovao u to. Takođe ističe da je novom knjigom nastojao da otpočne sintezu svoga svijeta i da misli da će se upravo od nje polaziti u kasnijem tumačenju svega onoga što bude napisao: „Da se nisam osvrnuo na taj put između dve knjige, da se nisam našao u prostoru praznine posle prve knjige, onda bi moje zadovoljstvo trijumfovalo, a moja literatura više ne bi imala smisla.”

7.1. Spoljašnja i unutrašnja kompozicija; informativnost *Uvoda* i samopredstavljanje Antona Biriša

Kada je u pitanju spoljašnja kompozicija roman *Moja sestra Elida* oblikovan je kroz uvodni dio i sedam glava. Glave su naslovljene i ređaju se ovim slijedom: *Oficiri*, *Jafet Josif i Jakonije*, *Grob*, *Nema ga*, *Barba Donatova smrt*, *Jordanova posjeta* i *Elida umire među svojim*. Svakoj glavi nakon naslova prethodi kratak tekst koji ima funkciju svojevrsnog priređivačevog, odnosno pripovjedačevog pojašnjenja ili bolje reći najave o sadržaju glave koja slijedi. Najave, odnosno anticipacije budućih događaja, dramski su manir i ovdje su u velikoj mjeri hermetične, bez uočljive uzročno-posljedične veze u njima. Prva glava, *Oficiri*, počinje sljedećom najavom:

„U ovoj glavi opisuju se oficiri koji gledaju kroz durbine – zatim se otvoreno govori o tome da general zaista ima veliki nos – nema nikakvih dokaza da je Franc primetio orlića – Dolfiju bi bilo lepše da je poginuo ili umro od gladi – ovde se prvi put slobodno pominje sifilis – pronađen je nečiji orden ali se niko nije javio da ga podigne – prema Janovom mišljenju ne zna se da li je lepše živeti ili umreti.” (23)⁵¹

Odmah se formalno može primijetiti gramatička i pravopisna nesređenost teksta – najave, što svakako stoji u korespondenciji sa nesređenošću i visokim nivoom

⁵¹ Ove kratke najave koje prethode tekstu poglavlja date su i u grafički neobičnoj formi. Naime, riječi se ne ređaju uobičajeno od početka do kraja lista već liče na grafički prikaz stiha.

sadržinske konfuznosti same glave, odnosno romana u cjelini jer je isti princip i najave i realizacije sadržaja glava primijenjen i na naredne glave. Nesređenost i konfuznost svakako jesu jedan od postmodernističkih izazova tradicionalnoj predstavi pripovijedanja. Ogrešenje o tradicionalnu predstavu i perspektivu pripovijedanja sprovedeno je od same prološke granice teksta. Kao što smo rekli, glavama prethodi *Uvod*. Kao i glave, uvodni dio sadrži kratak tekst – najavu sljedeće sadržine:

„Ovdje se govori o svemu što je prethodilo stvaranju ove knjige – sasvim je dovoljno u uvodu pomenuti Vojislava Krivokapića – izbegnuta su duga opisivanja dalje rodbine – ako neko pronade ovaj rukopis smejaće se kad bude čitao glavu petu, rođaci, nemojte se na me baciti kletvom, nemojte me unižavati.” (7).

Uvodni dio romana veoma je informativan i sadržajan i ima funkciju ključnog početnog koda za dalje iščitavanje teksta, stoga mu se mora posvetiti posebna pažnja i analiza. Naime, priređivač rukopisa u citiranom tekstu – najavi otkriva da će knjiga biti posvećena porodici, markira i najavljuje čitaocu sadržaj *Uvoda* kojim će se rasvijetliti motivacija za pisanje knjige i otkriti okolnosti njenog nastajanja, kao i uticaji na oblikovanje priče. Svakako da već u ovom kratkom tekstu možemo detektovati primjenu elemenata postmodernističke poetike koji pažnju čitaoca usmjeravaju na način stvaranja priče a ne na samu priču, odnosno na sadržaj romana. *Uvod*, a samim tim i roman, počinje sljedećom rečenicom: „Moj život počinje ovom knjigom.” (10) Datom rečenicom Anton Biriš, kako je potpisan uvodni tekst, najavljuje sebe i započinje knjigu o svojoj Biriš porodici. U postmodernističkom maniru onaj koji iznosi priču, dakle pripovjedač, pripisuje sebi ulogu hroničara, tj. priređivača priče. Primjena ovog postupka ukazuje na visok stepen mogućnosti ugrožavanja funkcija pripovjednog subjekta. Takve mogućnosti u romanu nijesu iznevjerene već, prema najavljenim očekivanjima, pripovjedačka instanca u velikoj mjeri jeste razgrađena što se posljedično reflektuje i na narativnu informaciju, odnosno naraciju u cjelosti. Na ovaj način Anton Biriš, kao interpretator i priređivač tuđih tekstova i priča, dobija karakteristike postmodernog pripovjedača. Prema teoriji Linde Hačion tipično postmoderan tekst odbacuje sveznanje i prisutnost trećeg lica i umjesto toga ulazi u dijalog između narativnog glasa i zamišljenog čitaoca. Iako su komentatorske forme u ovom romanu prisutne, ipak nijesu u dovoljnoj mjeri razvijene da bi se moglo govoriti o formi dijaloga, već je komunikacija sa zamišljenim čitaocima realizovana u vidu smjernica,

uputstava, pojašnjenja, priprema za iščitavanje teksta. Taj postupak najbolje je vidljiv i najviše je koncentrovan u *Uvodu* i to na sljedeći način:⁵²

„Knjigu sam htio da posvetim Nikolaju Vasileviču ali će poštovani čitalac ionako biti uveren da sam pretrpeo njegov uticaj. [...] Onda sam želeo da sve što napišem posvetim ocu, ali kako je on bio bolestan to bi mu moglo naneti samo veću bol jer sam otkrivao neke njegove tajne, što ćete i vi videti kada budete pročitali glavu prvu pod naslovom: Oficiri, i glavu treću: Grob. [...] Ali moram priznati da me u tom trenutku zagušio plač i oblile suze, i ja sam jecao, poštovani čitaoc [...] Kada bih vam, gospodo, opisivao svoje suze i sve ono za čim ja plačem verujem da bih vas toliko rastužio i izazvao toliko sažaljenja i samilosti sa vase strane prema jednom unesrećenom i začuđenom biću koje je naprosto bačeno u ovaj nerazumni svet s darom da pati za njim, da ga sažaljeva i da ga ismejava.” (10–13)⁵³

Interpretator, odnosno priređivač genealogije Biriša ostvarivanjem otvorene komunikacije s čitaocima i komentarisanjem priče sebi dodaje retoričku funkciju. Ovdje dolazimo do svojevrsnog paradoksa koji jeste posljedica postmodernističke igre koja uvijek podrazumijeva invertovanje i razgrađivanje tradicionalnih pripovjednih načela. Naime, retorička funkcija onoga ko priču iznosi, kroz komentare, intervencije, sugestije ili kroz direktno obraćanje čitateljstvu, za cilj ima usmjeravanje čitalaca u određenom smjeru na putu donošenja određenog vrijednosnog suda, a da toga čitalac nije ni svjestan. U svojoj teoriji pripovijedanja, a govoreći o funkcijama pripovjedača, o tome Franc Štancl govori sljedeće:

„Naime, komentarišući zbivanje, njegove intervencije istovremeno utiču na čitaoca na jedan način koga on nije ni svestan. One podstiču i vode njegovo očekivanje u vezi s pričom u sasvim određenom pravcu, usmeravaju njegovo interesovanje, bacaju seme sumnje u pogledu ponašanja nekog junaka, pojačavaju utisak jedne a prigušuju utisak neke druge scene.” (38)

⁵² Svi citati u poglavlju preuzeti su iz romana *Moja sestra Elida* objavljenog 1965. godine u izdanju beogradske *Prosvete*.

⁵³ Podvukla T. L.

Paradoks leži u tome što samo nakon čitanja *Uvoda* romana *Moja sestra Elida* čitalac postaje svjestan velike mogućnosti nepouzdanosti kazivanja Antona Biriša. Dakle, čitalac odmah biva suočen sa problemom sumnje u pouzdanost i istinitost iskaza i predstava onoga ko priču iznosi, odnosno priređuje. Na pitanje zašto čitalac odmah neminovno izražava sumnju u pouzdanost Antonovih iskaza dajemo sljedeći niz odgovora: 1. Zato što je Anton Biriš šikaniran i prognan od svih stanovnika Varoši; 2. Zato što su ga dugo opsjedala poput čudnih biblijskih bića lica braće, sestara i rođaka; 3. Zato što je palio i uništavao svoje pjesme u trenucima psihičke nestabilnosti i emocionalne napetosti; 4. Zato što se brani od tvrdnji drugih da ima neka živčana rastrojstva; 5. Zato što priznaje da su ga zaplašenost i nedozvoljene požude nagonili na samoubistvo; 6. I na kraju, kao suma svega prethodnog, zato što se prvo poziva na Gogolja, potom govori o snažnom Gogoljevom uticaju na njegov rad, a na kraju se poistovjećuje, odnosno identifikuje sa Gogoljem i za sebe kaže: „jer ja sam Gogolj.” (11) Dakle, Antona Biriša na samoj prološkoj granici teksta čitalac će neminovno doživjeti kao nepouzdanog posrednika, tj. čitalac će u svojoj svijesti uvijek držati aktivnu mogućnost osporavanja Antonove istine. To znači da kritičko sagledavanje i preispitivanje narativne istine od prološke granice teksta uzima aktivnost u svijesti čitaoca što nesumnjivo jeste produktivna narativna strategija, ali i suština postmodernizma kao stilske formacije koja upravo leži u sumnji i u preispitivanju uspostavljenih istina. Paradoks je realizovan kroz stremljenje Antona Biriša da objašnjavajući i komentarišući narativnu stvarnost, pri čemu se inače ugrožava mimetičko načelo, utiče na vrijednosni sud čitaoca, a da je isti taj čitalac od prvih stranica teksta svjestan nepouzdanosti Antonove tačke gledišta. Retorička funkcija onoga ko priču iznosi ili priređuje time se razgrađuje. Uz to, kroz prethodno navedeni citat iz romana, primjetno je povjerljivo i suptilno obraćanje Antona Biriša čitaocima (*poštovani čitaocē, gospodo*) sa namjerom uspostavljanja što prisnijeg kontakta koji za cilj ima težnju da se čitalac prepusti nevidljivom vođstvu pripovjednog glasa. Ovaj postupak podspješuje produktivnost postmodernističke narativne strategije tako što se misaona aktivnost, pažnja i kritičko sagledavanje čitaoca uzdiže za stupanj više.

Kao što smo istakli, uspostavljanje metatekstualnih veza s Gogoljem takođe započinje u ovom početnom dijelu teksta a nastaviće se dalje u romanu. Tvorac rukopisa o Birišima najavljuje da će Gogoljev uticaj biti presudan i čitaocu vidljiv:

„Ovaj rukopis nastao je neposredno posle čitanja Gogolja jer se od mog detinjstva u našoj kući na skupnim noćnim sedaljkama čitao Gogolj, ali njegovu fantastiku shvatio sam tek u kasnijim godinama a ni do današnjeg dana neke stranice nisam posve razumeo.” (10)

Govoreći o *Elidi* i Kišovom romanu *Bašta, pepeo*, Jerkov naglašava sljedeće: „Ako je Kišov roman u nekoj dalekoj pozadini imao Prusta, Kovačev roman priziva Gogolja, nagoveštavajući da će groteskno biti njegova osnovna osobina.” (18) Pozivajući se na Gogolja, Anton Biriš u *Uvodu* najavljuje aktiviranje fantastičnog koda. Ova, za romanesknu strukturu neobična anticipacija budućih događaja nije u romanu uticala na smanjenje estetske informacije, odnosno na intenzitet sile entropije. Bizarnost tematike i iščašenost i konfuznost pripovjedne perspektive u cijelom tekstu održavaju stepen nepredvidivosti (koji jeste srazmjeran količini estetske informacije) na visokom nivou do same epiloške granice. Anton Biriš u uvodnom dijelu romana predstavlja se čitaocima i kroz to predstavljanje lajtmotivski status dobija uspostavljena veza a potom i identifikacija s Gogoljem, koja će biti nastavljena u daljem tekstu romana. Identifikacija s Gogoljem najvidljivija je u kontekstu uništavanja, tj. spaljivanja sopstvenog rukopisa.⁵⁴

„Da kažem: pre svega pisao sam pesme o maminom smrti, ali na kraju sam spalio i pobacao sve izuzev nekoliko mojih istinski pravih trenutaka kada mi je pesma pomogla da sebi objasnim neke vrlo zagonetne misli koje su se odnosile na našu

⁵⁴ Iako o životu Nikolaja Vasiljeviča Gogolja ne postoji dovoljno pouzdanih informacija kao najupečatljiviji detalji izdvajaju se događaji iz posljednjeg perioda piščevog života. Gogolj je patio od depresije i paranoidne psihoze. Psihičko i emotivno rastrojstvo dovelo je ovog velikana pera u stanje manije pod čijom prevlašću je zapalio veliki broj svojih rukopisa, među kojima je i drugi dio romana *Mrtve duše*. O tome vidjeti na: www.biografija.org, 18. 1. 2021.

Takođe, osim najavljenog aktiviranja koda fantastike u romanu, o kom smo već nešto kazali, afirmativne metatekstualne veze roman *Moja sestra Elida* sa Gogoljevim stvaralaštvom ostvaruje i preko načina na koji se modeluju književni junaci i šta oni zapravo u svijetu predstavljaju. Kontekst grotesknog i dijaboličnog je ono što spaja Kovača i Gogolja kao autore, odnosno Antona Biriša, tvorca rukopisa, i Gogolja koga on postavlja kao sopstveni uzor. U *Mrtvim dušama* o literarnim junacima piše sljedeće: „Dugo su mi još nepojmljive sile dosudile da idem ruku pod ruku sa svojim čudnim junacima, da promatram život što veličanstveno protječe mimo mene, da ga promatram kroz smijeh vidljiv svijetu i kroz suze, nevidljive i nepoznate svijetu!” (Gogolj, 1980: 135).

porodicu. [...] Pred moj odlazak iz Varoši pokušao sam spaliti sve što sam posljednjih godina naškrabao i to u čemu sam godinama nalazio opravdanje za svoju užasnu povučenost.” (11)⁵⁵

Takođe, u Gogoljevom životopisu stoji i strah od smrti, koji je u posljednjim godinama piščevog života bio paničan i intenzivan. Progonjen izraženim strahom od smrti, noću je znao da čuje glasove koji su najavljivali njegovu skorbu smrt.⁵⁶ Anton Biriš ispovjedno će se požaliti čitaocu riječima: „Tada sam počeo da patim od mučnih predosećanja da se moj put okončava jer mi je i sumrak izgledao drugačiji a i Varoš se postepeno počela menjati.” (11)

Ljubav prema Gogolju Anton Biriš vidi kao dokaz sopstvene slabosti pa će se zapitati sljedeće:

„Zašto ja ne volim, na primjer, Turgenjeva i njegovu lepotu? [...] Mogao sam takođe lepim rečenicama veličati oficire, ali moja zavist i moja pakost mi ne daju da ikog veličam. Ja sam se prema tome okrenuo svojoj porodici, ponekad uvodeći neke skore događaje naše Varoši. Hteo sam da sastavim knjigu kojom ne želim probuditi intresovanje, pa niti mi je stalo da rečenica bude odveć uglađena, jer držim se onoga što je i Darija govorila: istinito je samo ono što je ružno.” (16)

Identifikacija sa Gogoljem i poznatim činjenicama iz njegovog života i djela vješto je uklopljena u postmodernistički koncept organizovanja stvarnosti. Udvajanje ličnosti, kao jedna od suštinskih odlika grotesknog, i fingiranje i deformacija autorstva jesu elementi postmodernističke poetike. Postmodernizam kao stilsku formaciju odlikuje i sprovođenje postupka ugrožavanja i probijanja granica između svijeta umjetničke i empirijske stvarnosti. U najvećoj mjeri to se postiže preko miješanja fikcije i faksije, tj. preko realizovanja postupka dokumentarnosti, kojim se vanliterarne i granične literarne forme ubacuju u umjetnički tekst:

„Prodiranje tuđeg teksta nezaustavljivo menja tok pripovedanja i organizuje priču oko različitih centara interesa. Zajedničko je užasno, ružno, odbojno, trošno, čitava jedna paleta tamnih i propadljivih slika. Prodiranje tuđeg teksta pripovedača

⁵⁵ Podvukla T. L.

⁵⁶ O tome vidjeti: www.biografija.org, 12. 7. 2020.

pretvara u priređivača rukopisa, što menja logički status teksta i tip reprezentacije u njemu.” (Jerkov: 18)

Dokumentarnost⁵⁷ kao posljedicu donosi fragmentarnost. Koncipiranje teksta kao fragmentarnog mozaika bez veće međusobne povezanosti fragmenata ukida cjelovitost i razbija jedinstvo narativne cjeline. Iz navedenog donosimo zaključak da je unutrašnja kompozicija romana *Moja sestra Elida* razglobljena i disperzivna.

„Moj život počinje ovom knjigom.” (9) Da ova rečenica ima posebno naglašen status govore nam dva pokazatelja. Prvi je njena pozicija jer su početak i kraj, odnosno prološka i epiloška granica svakog umjetničkog teksta posebno markirane i uvijek je poželjno pri analizi sagledati njihovo semantičko opterećenje.⁵⁸ Drugi pokazatelj je i formalna, grafička izdvojenost ove sintaksičke strukture. Datoj rečenici daje se status cijelog pasusa jer nakon nje slijedi novi red. Osim predstavljanja sebe, Anton Biriš u

⁵⁷ Ovdje ćemo iskoristiti priliku da se osvrnemo na Kovačevo gledanje postupka dokumentarnosti. *Dokumentarnost je postupak* naziv je poglavlja u Kovačevoj knjizi eseja *Evropska trulež*. Pisac ističe da je još kao učenik u književnoj klupi imao sklonost prema otpadu, da ga je privlačilo neodoljivim sadržajem nekog prohujalog doba sve što je staro i pljesnivo: „Stare fotografije, uređeni albumi, obiteljski dokumenti, pisma, kupusare – sve je to za mene imalo čar književnosti. Basao sam po antikvarnicama i buvljim pijacama kao neki šašavi kolekcionar.” (Kovač, 2008a: 49) *Malvina* je bila Kovaču neka vrsta testa da posmatra kako se vanestetski materijal inkorporiran u građu romana ponaša, odnosno dokaz da i nešto što je bilo „smeće” nakon romanesknog procesa u gotovom djelu dobija fino unutrašnje obasjanje. „Često sam isticao da je moj kratki roman *Malvina* pokraden sa smetlišta izlažući se tako riziku da me ove iste književne kreature koje su Kiša proglasile plagijatorom, također ocrne kao lupeža.” (50)

Kovač smatra da književnost jeste kruženje tekstova u tekstovima jer se knjige služe knjigama, a čitanje potiče pisanje. Pri tome on ukazuje na mogući rizik unošenja pozajmica, preuzimanja i umetanja, ali i objašnjava da se upravo kroz ovaj postupak pisac razotkriva ili u svom umijeću ili u svojoj nespretnosti. Takođe, govoreći o postupku dokumentarnosti, on naglašava da dokument ne smije ostati izolovan: „Sirovi podatak koji u pripovjedačkoj cjelini stoji kao ukras, nepromijenjen i neprimijenjen, mrtav je isto kao i lirski koji je uveden da ga oživi. Vješt pisac može prikriti svoje izvore, jer ih je novom upotrebom poništio, ali može istodobno i ukazati na njih kako bi čitatelju predočio da su bili bezvrijedni do njegove stvaralačke intervencije.” (51) Dokumentaristički postupak Kovač vidi kao visok stepen imaginacije i smatra da je roman bez podataka nedovoljan.

⁵⁸ O okvirima umjetničkog prostora govori i Jurij Lotman. Razmatrajući problem kompozicije jezičkog umjetničkog djela, on polazi od shvatanja da je umjetničko djelo prostor koji ima jasno određene granice i koji u svojoj konačnosti odražava beskonačan svijet, koji je u odnosu na njega spoljan. (v. Lotman, 1976: 287)

Uvodu, doduše koncizno, tek u naznakama, predstavlja i sestru Elidu. Njeno ime stoji u naslovu romana kao početnom signalu za iščitavanje teksta, a sa glavom naslovljenom *Elida umire među svojima* zatvara se romaneskni svijet. Jasno je da sestra Elida nosi posebnu semantičku opterećenost. Odmah je uočljivo da Elidin lik određuje verbalna jedinica sestra. Motiv, odnosno pojam sestre u tradicionalnom modelu kulture⁵⁹ markiran je i neraskidivo je vezan za pojam brata. U patrijarhalnoj kulturi, kakva jeste tradicionalna hercegovačka, formiran je i svojevrsan kult brata. Sestra je ta koja obožava brata i koja svoj život podređuje ljubavi i brizi za brata. Takođe, u književnoj tradiciji, široj južnoslovenskoj, literarne junakinje – sestre određuju se u odnosu na brata. Dakle, postoji svojevrsan arhetip sestre, požrtvovane, kojoj je smisao postojanja ljubav prema bratu. Brat Anton o sestri Elidi u uvodnom dijelu romana kaže sljedeće: „[...] jer za Varošane sam bio već dovoljno nepodnošljiv još u djetinjstvu zbog toga što je moj otac nosio tanke, gospodske, oficirske brčiće, što je moja sestra Elida uzimala mušterije; generale, konzule...” (12) Prve informacije o sestri Elidi koje iznosi njen brat djeluju šokantno i predstavljaju groteskno invertovanje svih vrijednosti koje kontekst sestre podrazumijeva u književnoj tradiciji. Tjelesno i čulno su tabu teme i tradicionalne i socrealističke književnosti, pa najava erotskog predstavlja oštro suočavanje s tradicijom. Model sestre, moralno čiste i smjerne, grubo je razgrađen i desemantizovan. Razgradnja će se razuđivati i različitim aspektima obogaćivati u daljem tekstu romana. Kovač razgrađuje primjenjujući stilski mehanizam groteske. Groteska ima moć da stvari izvrće s lica na naličje, da desemantizuje i da uspostavi nova značenja. Novo, Kovačevo značenje sestre jeste krajnje suprotstavljeno ustaljenim značenjima i vrijednostima.

Uvodni dio romana, koji se doima kao svojevrsna ispovijest Antona Biriša, zasićen je dvijema verbalnim jedinicama: plač i suze. Princip ponavljanja datih riječi ukazuje na njihovu markiranost i posebnu semantičku naglašenost. Anton, kome su suze

⁵⁹ Kada kažemo *tradicionalni model kulture*, mislimo na tradicionalnu balkansku kulturu koja je izgrađena na temeljima i principima ratničke i plemenske zajednice. Takva plemenska zajednica najduže je opstala na prostoru Crne Gore i stoga je baš crnogorska kultura u najvećoj mjeri sačuvala i nastavila da njeguje mnoge zabrane i ograničenja. Socrealistički model kulture, često primjenjivan u djelima koja pripadaju ovoj stilskoj formaciji, izgrađen na revolucionarnim principima, takođe afirmiše herojski model svijeta i mišljenja. Stoga su literarne junakinje, prvenstveno modelovane kao sestre i majke, uvijek podređene muškarcima (bratu, mužu, sinu, ocu) i porodici.

postale najljepši odnos sa svijetom, smatra da je svijet stvoren samo za dvije mogućnosti. Prva je da se prihvati kao smiješna predstava, druga da se doima kao tragična ozbiljna i mudra sudbina. Treća mogućnost su jedino suze koje mogu izraziti prethodne mogućnosti. Anton će reći: „Na kraju vidim da je jedina šansa ovoga sveta plač pa jali da je od smeha jali od dubokog i bezmernog bola.” (13) Doživljaj svijeta i života kroz suze i plač, kroz patnju i stradanje, jasno ukazuje na biblijsku simboliku svijeta, na ovozemljjski život kao *Dolimu plača*. Religijski kod aktivan je na više mjesta u ovom dijelu romana. Prvo će pjesnik Anton Biriš okarakterisati svoje pjesme kao psalme, potom će svoje stihove izgovarati samo pred ikonama u Elidinoj sobi, a zatim će govoreći o patnji i poniznosti (što opet jesu odrednice koje vezujemo za religijsku koncepciju svijeta) eksplicitno ukazati na uticaj *Kurana* na njegovo pisanje: „Evo knjige u koju ne može biti sumnje.” (14).

Na samom početku naglasili smo da se ovim romanom Kovač vraća na literarnu scenu nakon progona i bojkota. Stoga ćemo se kratko i osvrnuti na metatekstualne veze koje ovaj tekst ostvaruje sa romanom *Gubilište*, ne direktne već prikrivene i kodirane. Veza je najjasnije vidljiva u onom dijelu teksta gdje Anton, najavljujući svoju sljedeću knjigu i likove u njoj kaže: „[...] dovoljno je samo da pomisle da bi takvi mogli da budu da recimo iznenada stane sunce nad njihovom Varoši” (12). Motiv nepomičnog sunca iznad hercegovačke varoši ključni je motiv romana *Gubilište*, ali i ključni uzrok ideološkog progona romana i pisca. Iako pripovjedač Anton naglašava da se ovom knjigom neće veličati oficiri (što konstatujemo kao ironijski impuls usmjeren ka propagandnom cilju književnosti) i da kao pisac ne želi da njome probudi interesovanje (što konstatujemo kao sarkastični impuls usmjeren ka skandalu koji je izazvao roman *Gubilište*), društvenu kritiku realizovanu kao odgovor na beskrupulozan napad na *Gubilište* možemo osjetiti u *Elidi*. Kritika je rasuta po tekstu, ali smo mišljenja da jedna rečenica kompresovano i ubojito poentira odgovor na hajku povodom *Gubilišta*: „Oni koji opišu svoje vreme izdali su ga – budućnost im je zahvalna.” (15)

7.2. Groteksna i destruktivna Hercegovina bez vjetra; uništenje kao uslov za novo rođenje

Groteskni princip tjelesnosti, odnosno deformiteta i spoljašnjih (fizičkih) i unutrašnjih (duhovnih i moralnih) sproveden je dosljedno u konstituisanju svih likova koji pripadaju porodici Biriš ili koji se vezuju za porodicu Biriš, bez obzira na to da li su u pitanju marginalni likovi ili oni koji zauzimaju više mjesta u narativnoj zbilji. I pored prikazivanja skarednosti i deformiteta, fizičkih i emotivno-moralnih, a naročito seksualnih, kroz likove ove porodice autor istovremeno ukazuje i na patrijarhalnost i na zatvorenost hercegovačke kulture. U tom spoju nemorala i patrijarhalnih kulturnih ograničenja realizovan je ironijski i groteskni dojam. Ovo je posebno primjetno u posljednjem poglavlju romana, gdje su svi članovi porodice na okupu iznad Elidinog odra. Navešćemo dva reprezentativna primjera za našu tvrdnju. Prvi podrazumijeva scenu u kojoj pristigli Elidin ljubavnik Josif prilazi odru i cjeliva njene usne, a drugi se odnosi na pripovjedačevo komentarisanje toga kako se u Hercegovini na proces kremacije tijela pokojnika gleda kao na grijeh i sramotu:

I „On je, ne osvrnuvši se na rodbinu, prišao Elidinom uzglavlju i poljubio je u usne, što se u Hercegovini smatralo sramotom da verenik ljubi svoju mrtvu u usta. Verenici u Hercegovini nisu smeli da plaću isto kao što nisu smele ni žene za svojim muževima, jer bi se tako izdao ponos ovog hrabrog naroda i dostojanstvo bola, koji se ovde znao ceniti. (247)

II „U Hercegovini je spaliti leš najveća sramota i grijeh i baš zbog toga je za njih svet bio čudan i nerazumljiv i bojali su se da će ta svetska prljavština doći i ovde i da će se ovaj zdravi narod jednoga dana raspadati u svetskim zarazama.” (250)

U narativnoj zbilji u kojoj je jedna porodica, koja je u središtu romaneskne radnje, predstavljena kao krajnje devijantna, u kojoj su ubistvo, silovanje, incest i blud uobičajene genealoške pojave, u kojoj razvrat i tjelesni deformiteti predstavljaju konstantu, govoriti o zdravom narodu i poštovanju principa patrijarhalne kulture tog naroda jeste spoj nespojivog i jeste groteska. Groteska realizovana u ovom kontekstu približava se kategoriji ironije. Naime, ironijski koncept evidentan je u spoju doživljaja sopstvenog naroda kao hrabrog, ponosnog, čestitog i zdravog, sa jedne strane, i bolesti, zaraze, smrada, bluda i zločina kojima je obavijena porodica Biriš kao predstavnik i

slika tog naroda, s druge strane. Kroz porodicu Biriš i sve one koji dolaze sa njom u kontakt, na ovaj ili onaj način, prostor Varoši i Hercegovine uopšte poprima sva obilježja dijaboličnog univerzuma. U tom univerzumu bludne i zločinačke radnje predstavljaju osnovni princip opštenja među likovima, odnosno među Varošanima, tj. među Hercegovcima. U ovom smislu interesantno je istaći doživljaj Hercegovine sa spoljašnje tačke gledišta, odnosno iz perspektive stranaca koji su sticajem okolnosti upoznali hercegovački i prostor i narod. Tako na samoj prološkoj granici teksta dva austrijska vojnika Jan i Franc, nostalgично i plačno prizivajući svoju domovinu Austriju, Hercegovinu vide i doživljavaju kao zabitu zemlju obraslu u čičak i trnje, nad kojom je nebo nisko i prazno:

„‘Sasvim je tako’ – rekao je Jan – ‘pogledaj nebo, Franc, kako je nisko i prazno’. – ‘Tamo se umire’ – osmehnu se Franc s gorčinom i opruži se po travi koja mu je sekla nežne dlanove a kroz durbin je udaljio nebo toliko da ga je podsetilo na zavičaj i osetio se usamljen, zatočen i gotovo sićušan pred tom beskrajnom daljinom u kojoj se gubila svaka nada da će ikada izaći iz Hercegovine zarasle u čičak i trnje. ‘Kad bi bilo vetra’, pomislio je i sam ne znajući zbog čega. [...] ‘Prati onaj oblak što dolazi, to je iz naše otadžbine, pogledaj koliko se razlikuje od prljavih hercegovačkih oblaka’.” (Kovač: 25–26)

U ovom doživljaju hercegovačkog prostora sa tačke gledišta austrijskih vojnika posebno je markiran prostor neba. Nebo kao prostorna struktura na kojoj egzistiraju i koju uređuju sile dobra grotesknu metamorfozu doživljava odrednicama nisko i prazno. Nebo simboliše visinu pa je nisko nebo radikalno oponent osnovnoj simbolici. Uz to nebo kao božji prostor treba da je ispunjeno uzvišenim kategorijama kao što su nada, spas i smisao. Praznina neba anulira sve navedene kategorije pri čemu se ovaj prostor semantički, izuzetno blisko, približava donjem prostoru, prostoru pakla u kom vladavini imaju destruktivne i zle sile. Kao i u romanu *Gubilište*, u ovom tekstu, prema Lotmanovoj teoriji jezika toposa, prostor neba je ukinut, a kao posledica toga i zemaljski prostor, odnosno podneblje Hercegovine uređuje se pod dominacijom donjeg, paklenog hronotopa. Snaženje karakteristika pakla realizovano je i informacijom o odsustvu vjetra. Iako Franc nije svjestan razloga zbog koga bi mu prisustvo vjetra na hercegovačkom prostoru prijalo semantika ovog motiva jeste snažna. Naime, vjetar je sinonim daha, odnosno Duha i njegova pojava predstavlja duhovni uticaj sa nebesa.

Vjetar u takvom značenju prisutan je u sakralnim tekstovima, i u *Bibliji* i u *Kuramu*. U oba sveta teksta vjetrovi predstavljaju božanske vjesnike i imaju anđeosku funkciju. Pored toga vjetar „čak daje svoje ime Svetom Duhu. Božji duh, koji se kreće nad iskonskim vodama, naziva se vetrom; apostolima vetar donosi plamene jezike Duha svetoga.” (Gerbran, Ševalije: 1038–1039) Dakle, niska i prazna struktura neba, uz potpuno odsustvo vjetra, hercegovački prostor obrastao trnjem i čičcima, prekriven travom koja je opasno oštra i koja siječe nježne Francove dlanove, već na samoj prološkoj granici romana modeluje se kao reinkarnacija pakla. Takav inicijalni signal, kojim čitalac ulazi u prostor umjetničke zbilje, dakle odmah na početku romana, aktivira negativne, dijabolične konotacije koje će se u daljem tekstu potvrditi kroz antijunake i njihove postupke, odnosno kroz različite vrste devijantnog ponašanja članova porodice Biriš.

Na epiloškoj granici teksta sveštenik, otac Lukijan, nad Elidinim odrom čitaće plačno ljubavno pismo jednog od Elidinih mnogobrojnih ljubavnika u kom stoji:

„Ja dok sam bio u tu jadnu, poniženu Hercegovinu upoznao sam samo mržnju koju će osloboditi jedino ratovanjem. [...] čekam te, najmilija moja, da kažeš već tom narodu da je sebičan, da je prljav i smrdljiv, da je ta cela zemlja samo jedan zadah, čekam da kažeš: jadona Hercegovino koja si ostavila boga ja te ostavljam, i dolazi što pre u moju srećnu zemlju gde se slavi život...” (246)

Prije analize datog citata nužno je u grotesknom kontekstu sagledati i sam čin čitanja ljubavnog pisma iznad odra mrtve žene. Naime, sveštena lica u ovim trenucima imaju značajnu ulogu u hrišćanskom poretku stvari. Oni su tu kao veza između ovozemaljskog i onozemaljskog svijeta i jedna od njihovih ključnih uloga je pripremanje duše na put ka bogu i besmrtnosti. Taj proces realizuje se u obredima nad odrom i nad grobom, obredima koji su ispunjeni molitvama. U grotesknom univerzumu romana, groteskni sveštenik Jeftimije reći će sljedeće:

„‘Pokojnicu je krasila ljubav’ – rekao je sveštenik Jeftimije – ‘a neka posebna vera u boga. Umesto moga pojanja otac Lukijan će čitati pismo koje Elidi izražava ljubav od nekog, pre dvadeset godina zaljubljenog muškarca. Ispratićemo je ljubavnim rečima i zemlja će je primiti kao cvet.’” (Kovač: 245)

Zbog ovakvog načina ispraćanja pokojnice sveštenik će dobiti prijekornu sugestiju Žombora, epizodnog lika, ali upravo lika koji se nimalo slučajno školovao u Beču, tj. obrazovanje sticao dislociran od prostora hercegovačkoj zavičaja. On će svešteniku reći da je crkva dužna da pokojnicu okaje. Okajanje grijehova i odlazak okajane, tj. čiste duše ka Bogu jeste jedan od primarnih postulata hrišćanstva. No, sveštenik Jeftimije blagoslov ljubavi, koja ne samo da ne isključuje čulno i erotsko već ga uspostavlja kao primat, vidi kao nešto iznad procesa okajanja. Naravno, da se na ovaj način groteskno razgrađuju osnovne hrišćanske kategorije jer spasenja nema bez okajanja grijehova. Ovim postupkom groteskno se i izobličavaju likovi sveštenika, i Jeftimija i Lukijana.

Iz sadržaja citiranog pisma možemo izvesti zaključak da je Hercegovina, kao dijabolična prostorna struktura koju uređuju destruktivne sile, zapravo žarište zaraze i bolesnog naroda, kako tjelesno, tako i duhovno, moralno i emocionalno bolesnog. Nijesu Hercegovci ti koji treba da strahuju od „svjetskih zaraza” i nijesu Hercegovci ti koji sebe mogu smatrati „zdravim narodom.” Porodica kao organizaciona zajednica predstavlja ćeliju društva, odnosno društvo u malom. Porodica Biriš, kao i svi oni koji sa njenim članovima, kako u sadašnjosti tako i u prošlosti, ostvaruju bilo kakav kontakt, oličenje je propasti i društvenog dna. Kroz porodicu Biriš kao primarnu kancerogenu strukturu, kompletni prostor Hercegovine i naroda u njoj ima odlike društvenog maligniteta, odnosno destrukcije i raspadanja. Destruktivni princip dostiže vrhunac na posljednjim stranicama romana u morbidnim prizorima koji opisuju pojavu među Hercegovcima nazvanu *pomama za leševima*. Bez obzira na raznoliko mnoštvo prikazanog devijantnog ljudskog ponašanja na stranicama romana Kovač je nanovo uspio da šokira završnim partijama teksta u kojim se realizuje priča o *pomami za leševima*. Scene o kupovini, potražnji i potrebi za ljudskim tijelima podsjećaju na filmske horor scene. Kroz svu morbidnost i šokantnost ovih scena možemo razabrati, naravno nespecifičnu i nekanonsku, realizaciju motiva gladi. Potvrdu toj konstataciji nalazimo i u temporalnoj određenosti ovih scena. Naime, one su vezane za ratno vrijeme (Prvi svjetski rat) i za poratne godine. To je istorijsko vrijeme gdje je na globalnom nivou a ne samo na području Hercegovine glad bila, uz rat i kasnije uz sve druge posljedice rata, najteže egzistencijalno iskušenje. To iskušenje na prostoru Hercegovine manifestovano je na sljedeći način u romanu:

„Sa svake strane pretila je opasnost od gladnih i podivljalih ljudi. Najuža rodbina skrivala se po sobama, ali ubrzo su i njih zahvatile ista glad i pomama. Da bi imao leš, sin je ubijao oca ili brat brata. Nastao je pravi i sveopšti rat za jedno telo više. Cene ljudskom telu više nije bilo jer je daleko veće zadovoljstvo ubijati nego kupovati. Zatim, da bi se izbeglo rodbinsko i nedužno ubijanje, Hercegovci su se odelili znakovima koje su postavili na kapijama. Nastale su hajke i trke, ljudi su bežali s leševima i skrivali ih po zemunicama i jazbinama. Haos i pomama gladnih ljudi rasla je iz dana u dan. Heroj niti pobednik nije bio onaj ko nagomila više leševa, već onaj ko se izvuče, pobegne i ostane živ. [...] Najskuplja i najtraženija bila su tela sveštenika. Žensko telo jedino, po prvi put nije bilo mnogo cenjeno. Onda je, da bi se održala tradicija turskog vakta, počelo unakažavanje leševa. Ljudske oči postale su ukras na zadriglim vratovima. Počeli su proglasi i protesti iz celog sveta. Ali bolest se nije mogla smiriti naredbama vrhovnih komandi. Narod je počeo da veruje da će postati nesrećan ako ne bude držao leševe.” (251–252)

Epizodom sa leševima ne završava se horor istorija hercegovačkog kraja. Naime, nakon pomame za leševima i djelovima ljudskog tijela „hercegovački narod počeo je da pije” (252). Miris krvi zamijenjen je mirisom alkohola. Cijela Hercegovina bila je pijana. U ovim opisima primjetno je prisustvo kategorije familijarnosti koja je specifična za karnevalizovane literarne tekstove. Hercegovci familijarno, pijani, u grupama, hrišćani i muslimani, idu na jutarnje molitve, prizivaju Boga u crkvama, kleče i klanjaju po džamijama (252). Ljubav prema alkoholu koja je zamijenila ljubav prema leševima zamijeniće potreba za seksom: „Seoski narod je odjednom osjetio strašnu porebu za seksualnim pražnjenjem. To je bila nova, još veća pomama. Nisu uopšte razabirali s kim to čine, nije se gledalo na veru, na lepotu, pa čak ni na pol.” (252) Slike seksualnog opštenja, bizarne i šokantne, uključuju informacije o silovanju stranih vojnika, napastvovanju kaluđerica, o seksualnom opštenju među djecom, o trudnim pjegavim djevojčicama i pomamljenim muškarcima. Apokaliptične scene Hercegovine, toliko bizarne i crne, mogu voditi samo ka jednom putu – putu potpune propasti. Upravo ovdje dolazimo do one suštinske karnevalske maksime koju ističe Mihail Bahtin a koja glasi *Rođenje je bremenito smrću a smrt novim rođenjem*. (v. Bahtin, 2000: 118) Dakle, Kovač u ovom romanu literarno do najdubljeg dna srozava sve ono što Hercegovina i narod u njoj predstavljaju. Takav sunovrat zapravo znači uništenje, ali

uništenje radi novog rađanja. Jer jedino smrt može odagnati u romanu prikazani očaj, jer jedino ponovno rođenje može poroditi nadu i život.

Ahmetagić, izučavajući biblijske motive u Kovačevom djelu, Hercegovinu, odnosno biriševsku Varoš vidi kao refleksiju Sodome i Gomore:

„U romanu *Moja sestra Elida* Hercegovina je predstavljena kao mitsko mesto, čemu doprinosi i delokalizacija, budući da se život Biriša odvija u Varoši, koja preciznije nije imenovana, a korišćena je kao vlastita, a ne kao zajednička imenica, što upućuje na njeno simboličko značenje. Kovačeva hercegovačka Varoš ima svoju prasluku u starozavetnoj Sodomi i Gomori, a izgrađivanju takvog utiska doprinose i brojne prisutne biblijske aluzije.” (Ahmetagić, 2007: 41–42)

Kraj romana u kom se realizuju slike putovanja Elidinog kovčega, koga Josif i Jozef jedva između sebe uspijevaju da drže u mračnom vagonu voza, markiraju tri motiva koja dodatno utemeljuju našu tvdnju da postupci groteske i karnevalizacije ruše cjelokupnu amoralnu i bizarnu narativnu zbilju i time stvaraju osnov za rađanje nekog novog prostora, na kom će se izdići temelji nekog novog svijeta. Motivi ptičjih glasova, blijeska munje i početka revolucije na samom kraju romana nagovještavaju taj novi početak. Naime, Josif i Jozef, kao čuvari Elidinog kovčega i tijela u njemu, u mračnom vagonu voza čuće iz dotičnog vagona zvuk „pobune ptičjih glasova.” U romanu ptica i ptičji zvuk stoje uz verbalnu jedinicu – *pobuna*. Pobunu vidimo kao pobunu dobra i kao njegovu pobjedu nad, do tog trenutka dominantnim, silama zla i destrukcije. Blijesak munje s mračnog neba koji osvjetljava kuću Biriša, i na taj način čini vidljivim proces urušavanja kuće, takođe je simbol koji vezujemo za nebeski hronotop i kategoriju dobra. Munja, kao snažan prirodni fenomen, pripada prostoru neba i širi nebesku svjetlost. U tekstu stičemo utisak da se upravo pod dejstvom munje urušava stara, mračna kuća Biriša:

„Kroz olujnu noć blesak munje naglo je osvetlio kuću Biriša. Trošni zidovi počeli su da se razmiču i bez nekog naročitog zvuka padaju. Krov je sasvim utonuo, a unutrašnjost kuće, koja je već odavno bila naprsla, pretvorila se u prah. Namještaj je bio smrvljen, jedino je gvozdена kapija pod naletima oluje škripala.” (262)

Urušavanje i pretvaranje u prah porodične kuće Biriša predstavlja apokalipsu cjelokupnog univerzuma u kom su postojali Biriši, univerzuma koji se temeljio na patnji, bludu i zločinu. Motiv početka revolucije na samom kraju romana⁶⁰, kroz literarnu sliku ulaska u Varoš slavne armije, jasno simbolizuje početak novog zasnovan na smrti starog. Novo donosi novi prostor, novo vrijeme, novi moral, novu Varoš i novu Hercegovinu.

7.3. Hodajući mrtvac

Posebna analiza članova porodice Biriš moguća je kroz tumačenje i analizu groteskne konstrukcije tijela. Naime, među Birišima pronalazimo čitav spektar abnormalnih tijela, odnosno tijela sa grotesknim karakteristikama. Od Dolfija Biriša koji ne može da umre i čije tijelo čine samo kosti tj. skelet, preko Atila koji se nadima do pucanja, incestoidnih patuljastih blizanaca, do umanjenog tijela najmanjeg Biriša Jordana ili do barbe Donata, živog mrtvaca koji na nogama ulazi u sopstveni grob.

„Barba Donato je bio jedini ako ne i poslednji Dalmatinac na celom ovom području Hercegovine. Ne zna se da je u Varoši išta izazvalo toliko uzbuđenje koliko neobična smrt barba Donata što je za nas Hercegovce, odnosno za nas Mađare u Hercegovini, i dalje ostao najtajanstveniji događaj, koji je došao vrlo neočekivano: petnaest dana posle njegove slave, dok je još uvek bio prilično zdrav i kada se pod nadzorom svoje žene okupao i promenio donji veš.” (127)

Ovim riječima počinje poglavlje naslovljeno *Barba Donatova smrt*. Cjelokupna priča vezana za Donata, od početka do kraja, kao i njegov život, od rođenja do smrti, odiše mistikom koja će kulminirati u sceni njegovog pogreba. Na prološkoj granici priče data je informacija da se Donato rodio u Kaštel Starom „pored izvora, jedne godine kada su cvetale trešnje i kada su smrt i rađanje bili dve najlepše vrline” (127). Ovdje nas je posebno zainteresovala simbolika trešnje, tačnije trešnjinog cvijeta. Naime, trešnji cvijet, koji je lagan, krhak i prolazan, koga brzo i lako odnosi vjetar, simbolizuje idealnu smrt, smrt „odvojenu od dobara ovoga sveta, i privremenost postojanja” (Gerbran, Ševalije: 982), a upravo Donatova smrt je događaj posebno markiran u

⁶⁰ Sintagma „početak revolucije” predstavlja dvije posljednje verbalne jedinice u romanu, odnosno kraj romana.

romanu. Status grotesknog tijela dobija Donato jer se ostvaruje u ulozi mrtvaca koji sjedi, a potom hoda i na nogama ulazi u sopstveni grob. Jasno je da je u ovoj sceni groteska proširila svoje granice i uključila aktivnost fantastičnog koda, odnosno da je razvila mogućnosti koje su u realnom poretku stvari nemoguće. Interpretirajući Kajzerovu teoriju o grotesknom, Zdenko Škreb o otporu groteske prema racionalnom govori kao o najlucidnijem i najglasnijem otporu svakom racionalizmu i svakoj sistematičnosti mišljenja. (v. Škreb, 1957: 261) Takođe, faktor iznenađenja, koga Kajzer u svojoj teoriji uzima kao jedan od ključnih signala za stvaranje grotesknog dojma, odnosno kao osnovnu odliku za stvaranje grotesknog djela, ovdje je jasan i snažan. I faktor iznenađenja i aktivnost grotesknog koda u navedenoj priči potpomognuti su, a samim tim i osnaženi, komentarima pripovjedača koji ukazuje na veze sa Gogoljevim pričama: „Neki nisu smeli ni da se primaknu, valjda zbog neobičnog položaja mrtvaca, a nekima je sve to ličilo na priviđenje, na kakvu fantastičnu Gogoljevu priču.” (Kovač: 141) O sablasnosti prisustva života u mrtvacu govori i Umberto Eko u svojoj studiji *Istorija ružnoće*. Pozivajući se na Rozenkranca i njegovu *Estetiku ružnog*, Eko bilježi sljedeće:

„Smrt sama po sebi nije sablasna. 'U stanju smo da spokojno, hladnokrvno bdimo kraj leša. Ali, ako dašak vetra pokrene mrtvački pokrov ili se svetiljka zanjise, pa njegove crte samo naziremo, već i sama ideja o životu mrtvaca [...] bi sa sobom nosila nešto sablasno. Utvara nema nepomućenu očevidnost duhova pokojnika u drevnim vremenima, demoni, anđeli ili bajkovitih bića, koji su takvi kakvi su od početka do konca. Pojava preminulog s onog sveta (pa i onda kada bismo želeli da je živ) poprima svojstvo 'zastrašujuće anomalije'.” (Eko, 2007: 323)

Među izrazitijim motivima i temama grotesknog Kajzer, kao što smo više puta istakli, vidi otuđenost. On ističe da groteskno obavezno nastaje otuđenjem od sopstvene prirode: „Sve što je mehaničko, otuđuje se ako zadobije život; a sve ljudsko ako ga izgubi.” (Kajzer, 1981: 173). Prema ovoj tvrdnji, tijelo mrtvaca, dakle beživotno tijelo, samo po sebi je otuđeno, strano i samim tim groteskno. Pojačavanje efekta grotesknog u slici mrtvaca koji sjedi i hoda izaziva dodatni stepen otuđenosti, iznenađenja i šokantnosti:

„Svi su verovali da će ga nositi tako u stolici jer je možda pokojnik to želeo. Ali na iznenađenje nekih primitivnijih Hercegovaca pa i same rodbine, njegova svastika stavila mu je cvet u rever. Donatova ruka, kao i kod svakog mrtvaca, bila je ukočena i u početku je bilo teško odvojiti je od naslona stolice i u nju ugurati štap. To dodavanje štapa mrtvacu izazvalo je još veće iznenađenje, a kad je svojom rukom grčevito stegnuo štap to je unelo pravi nemir, strah i zaprepašćenje. Hladan znoj pojavio se na licima prisutnih u isto vreme kad i na čelu mrtvog. Svima je bilo jasno da je to u stvari napor da se uspravi. I u prvom pokušaju, potpomognut svojim štapom, nije uspeo, no tek kada su ga pridržale šjora Mande i sestra njegove žene Klara uspravio se i koji trenutak nesigurno stajao na nogama. Bila je to žalosna slika mrtvaca koji se uspinje da bi pokazao kako su granice između života i smrti nevidljive.” (Kovač: 141–142)

U drugim junacima ovog romana groteskno identifikujemo u deformaciji ljudskog, a u slici Donatove smrti groteska je posljedica odsustva ljudskog, tj. odsustva života. Govoreći o grotesknoj koncepciji tijela, Bahtin naglašava da grotesku zanima sve što izlazi iz tijela, što se boči i što teži da prekorači granice tijela. (v. Bahtin, 1978: 333) Prekoračenje granica tijela, koje primarno prema Bahtinu podrazumijeva hiperbolisanost određenih djelova tijela, u sceni Donatove smrti nije realizovano. Međutim, prekoračenje granica tijela svakako da možemo identifikovati u kontekstu prekoračenja mogućnosti tijela, jer sposobnost beživotnog tijela mrtvaca da sjedi, hoda i pokušava da mokri jeste prekoračenje. U sceni pokušaja mokrenja mrtvaca, koja se realizuje na putu od crkve do groblja, takođe vidimo osobenosti grotesknog tijela. Naime, Bahtin tumačeći groteskne slike tijela u Rableovom djelu, govori o otvorima tijela i onome što izlazi iz tijela (izlučevine) kao o grotesknom. Izmet i mokraća su prema Bahtinovom mišljenju smiješna i tjelesno shvatljiva materija i u grotesknim slikama upravo njima se pobjeđuje strah. Ovaj detalj pokušaja mokrenja mrtvaca u tekstu nije dovoljno razvijen, dakle ostao je samo na nivou pokušaja, ali svakako da ima ulogu ublažavanja straha u prizoru mrtvaca koji hoda.

U sceni hodajućeg mrtvaca na putu do sopstvene rake upečatljiv je i momenat koji bismo mogli nazvati paradoksalnom sintagmom *groteskna nekrofilija*. Zašto kažemo paradoksalnom? Zato što nekrofilija kao kompleksan fenomen u suštini, po svojoj prirodi, jeste groteskna jer predstavlja invertovanje svih vrijednosti koje podrazumijeva biofilija, tj. ljubav prema životu. Nekrofilija, u mnoštvu raznolikosti

značenja, označava i primarno seksualno zadovoljstvo nad mrtvim tijelom. U sceni o kojoj govorimo u tom kontekstu uočavamo obratnost, ili, da se poslužimo Bahtinovim terminom, logiku obratnosti. Naime, ovdje mrtvac izražava seksualno zadovoljstvo pipajući grudi žive žene:

„Ali ako nije hteo da mokri, rekla je šjora Mande, onda je ispružio levu ruku i dodirivao Klarine grudi pošto ga je ona pridržavala s leve strane i držala svoju ruku ispod njegovog pazuha, što ga ni najmanje nije golicalo, ali smo svi sigurni da je imao smešak na licu i da se ispod njegovih zatvorenih očiju mogao naslutiti umor ili prikriveno zadovoljstvo samim sobom, svojim vrlo lepim i privlačnim izgledom mrtvaca.” (Kovač: 143)

Donatovo tijelo na samoj epiloškoj granici priče dobija dodatne karakteristike grotesknog tijela koje se sada realizuju u vidu sličnosti sa životinjom. Naime, nakon ulaska u svježe iskopan i dubok grob, Donato, neodoljivo podsjećajući na životinju, rukama kopa i razgrće mokru zemlju ne bi li se što udobnije smjestio. Dakle, njegovo tijelo radnjom koju u tom trenutku obavlja, a koja je svojstvena životinjama, približava se životinjskom tijelu i to jeste groteska.

Moramo konstatovati u slici Donatovog pogreba i prisustvo pojave slobodnog govora o kome govori Bahtin kao o uličnom govoru u Rableovom djelu:

„Pojave slobodnog govora, kao što su psovke, bogmanja, kletve, preklinjanja, zatim govorni žanrovi trga (*Krici Pariza*) i reklame vašarskih šarlatana i prodavaca lekarija, ulaze u sastav narodno-prazničnih i književnih predstavljачkih žanrova: skazovi, rasprave, dijablerije, sotije, farse. Prelaz sa pohvale na pogrdu i kletvu nije slučajna: između pohvale i kletve je tanka granica – groteskni ulični govor bio je orijentisan na svet i pojave u svetu u stanju njihove beskrajne metamorfoze.” (v. Mustedanagić: 51)

U iznošenju priče o pokopu živog mrtvaca realizovan je prelaz sa pohvale na kletvu i psovku. Nakon prikaza dostojanstvenog izgleda mrtvaca, koji je izbrijan i čist sa mirnim izrazom na mrtvom licu, dostojanstva na koje osjećajem stida reaguju oni koji su mu se za života, zbog staračke ljubavi i zaljubljenosti, podsmijavali kroz riječi šjore Mande realizuje se prelazak na psovku: „Međutim postoje i nekolike neverovatne

priče šjora Mande za koje se nećemo mnogo zanimati tim pre što se šjora Mande te nedjelje, upravo tog popodneva, nekoliko puta glasno smejala i psovala barba Donatovu smrt.” (Kovač, 1965: 142) Njen smijeh i psovku možemo tumačiti kao karnevalsko ruganje smrti, koja na taj način dobija ambivalentnu prirodu.

7.4. Zazijin groteskni porod

Kao priča u priči u poglavlju o Donatu realizuje se i pripovjedna epizoda o Zaziji i njejoj trudnoći, koja je sa stanovišta groteske, ali i postupka karnevalizacije, veoma interesantna. Trudnoća maloumne Zazije traje abnormalno dugo, u čemu vidimo postupak hipertrofiranosti, koji jeste jedno od obilježja groteske. No, vezano za Zaziju i njen plod, groteska nastavlja i dalje da djeluje. Zazija se porađa u podrumu. Podrum kao prostorna struktura jeste mračna, podzemna prostorija i vrijednosno oštro odstupa od čina rođenja koji označava početak života. Ovaj spoj jeste stoga groteskan, ali ga možemo posmatrati i u okviru karnevalske mezalijanse, kategorije koja spaja suprotnosti. Karneval, koji ima moć da stvari izvrne sa lica na naličje, dozvoljava spoj porođaja i podruma. Međutim, dalja realizacija priče gubi mogućnost prisustva prigušenog karnevalskog smijeha, koji je prema Bahtinovoj teoriji semantički najopterećenija komponenta karnevala. Ali i pored toga kolektivni lik Varošana u udruženosti povodom Zazijinog porođaja, iz koje niko ne odstupa, zadržava duh karnevalske familijarnosti i skupa u kom su svi jednaki. Beganović, tumačeći Zazijin porođaj i ono što je uslijedilo nakon njega, govori o „isprva pasivnom a potom aktivnom” učešću Varošana (Beganović, 2009: 33). Njihovo učešće ima karakteristike ekscentrične karnevalske parade, koja u sebe uključuje elemente, mistike, fantastike, teorije ružnoće ali i zločina. U trenucima dok se Zazija u podrumu porađa, Varošani se zabavljaju oplakadama:

„Varošani su čekali celog jutra po najvećem suncu dok se Zazija porađala u podrumu i zabavljali se opkladama da li će biti muško ili žensko, živo ili mrtvo, a niko nije mogao da pretpostavi da neće biti nijedno od toga, i zaista ni danas, mi koji znamo, nećemo kazati šta se rodilo te godine, koja je inače bila u znaku čudnih i neverovatnih predskazanja. I to dete više smo primili kao predznak nesreće negoli živo ljudsko stvorenje koje smo istog časa kad smo ga ugledali zadavili a uveče bacili u jamu gdje su bacane crkotine.” (Kovač: 131–132)

Vidimo da pasivna zabava u vidu opklada prerasta u aktivno djelovanje kroz zločin i ubistvo novorođenčeta. Pripovjedač koji nam iznosi informacije učestalom upotrebom zamjenice *mi* ukazuje na sopstvenu pripadnost kolektivu, odnosno Varošanima koji dave novorođenče i bacaju u jamu. Dakle, kroz njegove riječi aktivira se tačka gledišta kolektiva. Izostanak potpune informacije o Zazijinom porodu („nećemo kazati šta se rodilo te godine” ili „čim smo bacili to što se rodilo”) uz ubistvo, koje je posebno markirano jer se radi o davljenju tek rođenog djeteta, uz svu karnevalsku ekscentričnost, prerasta u morbidnu scenu zločina. Scena se završava potresnim prizorom maloumne majke koja se „sa strašnim osjećajem materinstva” (132) pojavljuje iznad jame u pokušajima da se u nju spusti i vidi plod svoje utrobe. U toj potresnoj slici maloumnice iznad jame u kojoj je među crkotinama i njeno zadavljeno čedo, nužno je prokomentarisati i Zazijine pokrete tijela. Već smo istakli da je ovdje izražen snažni osjećaj materinstva. Osjećaj i emocija pripadaju apstraktnom, duhovnom, visokom nivou. Nasuprot tom nivou, ali u neraskidivom jedinstvu sa njim, jeste i plan materijalnog, tjelesnog i niskog. Bahtin kao osnovno svojstvo grotesknog realizma vidi upravo snižavanje visokog, apstraktnog i duhovnog na materijalno-tjelesni plan, na plan zemlje i tijela. Stojeći iznad jame, Zazija dodiruje svoju utrobu, odnosno trbuh:

„[...] ali se na kraju sve dobro svršilo jer smo Zaziji obećali drugo dete koje će odmah prohodati i početi da govori. Zazija je bila srećna, rukama je dodirнула svoj trbuh i rekla: opet će ovde biti, jer nama je i jedino bilo poznato koliko se Zazija bila izmenila za to vreme dok je nosila porod, oni znaci bezumlja i duhovne uzetosti kao da su sasvim nestali pred osećanjem sreće koja je tih meseci ispunjavala celo njeno biće. U nekoj toploj, bolnoj ljudskoj želji da se sreća prikazuje, Zazija je to učinila na taj način što je celo vreme milovala svoj trbuh.” (132)

Dakle, dodirivanje trbuha, u Bahtinovom kontekstu grotesknog realizma, tumačimo kao snižavanje, spuštanje na zemlju, odnosno naglašavanje tjelesnog. Snižavanje je proces spuštanja na zemlju, prevođenje od kategorije *gore* na kategoriju *dolje*, „sa kosmičkog stanovišta znači nebo–zemlja, tj. načelo apsorbovanja (grob, utroba) i načelo rađanja, preporoda (materinsko okrilje).” (v. Mustedanagić: 42) U ovakvom kontekstu i zločin davljenja novorođenčeta dobija karnevalsko obilježje gdje dolje jeste grob i smrt, ali sa mogućnošću novog rađanja. Tu konstataciju potvrđuju i Zazijine riječi dok rukama mazi svoj trbuh: „opet će ovdje biti.”

7.5. Groteskno tijelo slabašnog prestolonasljednika

U priči koja je predmet našeg interesovanja ne možemo a da u kontekstu grotesknog tijela ne prokomentarišemo i epizodnu sekvencu, odnosno priču koju okupljenim Dalmaticima na mulu priča Donato. Riječ je o srpskom prestolonasljedniku, sinu kralja Aleksandra. Priča se, kao što smo kazali, iznosi sa Donatove tačke gledišta. Njegova funkcija prenosioca priče ovdje je rasterećena svake vrste epske uzvišenosti kada je u pitanju prikaz istorijske ličnosti ili teme. U tom postupku prepoznajemo aktivnost karnevalskog koda, odnosno karakteristike menipskog žanra jer menipeja podrazumijeva distancu od uzvišenosti i negiranje mitskih i istorijskih vrijednosti. Prestolonasljednika Donato prikazuje kao grotesknu figuru kojom vlada princip tjelesnosti, čulnog i erotskog. Lik je modelovan na kontrastnoj osnovi koja se ogleda u izuzetno sićušnom i slabom tijelu sa izuzetno velikim polnim organom. I slabost tijela i veličina polnog organa hipertrofirani su. Prestolonasljednik ima tako slabo i mršavo tijelo u kojem nema snage ni da samostalno hoda uspravno: „‘Bio je u naručju neke dame’, govorio je Donato, ‘toliko je imao slabačko tijelo i sićušnu glavu da nije mogao da se uspravi ako ga ne bi neka od tih dama koje su ga okruživale pridržavala’.” (Kovač: 128) Kroz naglašenu sićušnost glave prestolonasljednika, ironijskom inverzijom, degradira se umni, odnosno misaoni proces i naglasak se stavlja na tjelesno-čulni nivo koji je realizovan u predstavi velikog polnog organa:

„On je sebe oslovljavao „srpski kralj” i govorio im da budno prate da ne potone srpstvo, no kažu da je i pored mršavosti i nerazvijenog tela imao onu mušku stvar preveliku, da je naprosto celo plemstvo s dvora obuzimala sramota i nastojali su da prikriju tu paradoksalnu činjenicu, ali sam kralj je namerno isticao tu svoju prednost a u njegovoj nameri podržavale su ga dame, pa čak i starije gospođe s dvora.” (129)

Paradoks i logika obratnosti koji su realizovani kroz ovakvu koncepciju tijela, a koji su postignuti aktivacijom grotesknog i karnevalskog koda, dodatno su naglašeni izborom upravo predstavnika jedne dinastije za nosioca takvog tijela. Prestolonasljednik je funkcija opterećena vladarskom mišlju i strategijom i kao takva, u realnom poretku stvari, podrazumijeva misaono i duhovno načelo kao dominantnu silu oblikovanja. Invertovanjem tih vrijednosti, odnosno karnevalskom slobodnom maštovitošću izvrtanje normiranih vrijednosti sa lica na naličje, rezultiralo je grotesknom koncepcijom lika

jednog vladara. Naglašavanje polnog organa degradira sve oblike vladarske titule i snižava ih na materijalno-tjelesni plan, koji je u ovom slučaju i sam groteskan i karikaturalan jer je nesrazmjeran u odnosu na tijelo u cjelini, slabašno, mršavo, beživotno i nestabilno.

Iz prethodne analize cjelokupnog poglavlja možemo zaključiti da su u njemu dominantna dva motiva. Motiv rođenja i motiv smrti. I jedan i drugi motiv realizovani su pod potpunim dejstvom grotesknog koda. Upravo te motive, odnosno smrt i rađanje Bahtin tumači kao primarne tačke grotesknog tijela i groteske uopšte. On smatra da je jedna od osnovnih tendencija groteskne slike tijela upravo, sa različitim mogućnostima realizacije, prikazivanje dva tijela u jednom. Jedno je tijelo koje se rađa i umire, a drugo je tijelo koje se začinje u utrobi i rađa:

„Telo je kosmičko, ono predstavlja celi materijalno-telesni svet, ovaploćuje taj svet kao apsolutno *dole*, načelo koje apsorbuje i rađa, kao telesno okrilje i grob. Ta slika tela je veliki i suštinski razvitak dobila u narodno-predstavljачkim formama srednjeg veka čija je sva parodijska književnost zasnovana na ovoj koncepciji tela.” (v. Mustedanagić: 43)

Iako smo u umjetničkoj realizaciji konkretnih slika rađanja i smrti konstatovali nenaglašenost karnevalskog smijeha, posebno u morbidnom prizoru rađanja i davljenja Zazijinog djeteta, u cjelini posmatrajući poglavlje možemo iznijeti zaključak da ovdje jeste sprovedena osnovna ideja karnevala koja se ogleda u maksimi: „Svako rođenje je bremenitio smrću a smrt novim rođenjem”. (Bahtin, 2000: 123) Ta ideja konkretizovana je u Zazijinom postupku maženja sosptvenog trbuha i u grotesknoj mogućnosti, ostvarenoj kroz aktivnost fantastičnog koda, da tijelo mrtvaca ima sposobnosti koje su svojstvene samo živom tijelu, odnosno živom čovjeku.

7.6. Groteskni bal u kući Biriša

Karakteristike tzv. grotesknog slavlja, o kome govori Kajzer pri izučavanju grotesknog, naći ćemo na epiloškoj granici romana gdje se na istom prostoru, prostoru porodične kuće, okupljaju Biriši oko tijela umiruće Elide. Oko Elidinog odra kao nukleusa, u porodičnoj kući, Biriši, svaki na svoj način ekscentričan i deformisan, svojim djelovanjem realizuju grotesknu svečanost, ili groteskni bal. Spajanje događaja

umiranja i bizarne porodične svečanosti groteskna je kombinatorika, ali u modelovanoj zbilji, koja je u cjelosti svijet otuđenja i bizarnosti, nema karakteristike neobičnosti.

Da epilog romana nosi karakteristike grotesknog slavlja potvrđuje i prisutnost haotičnosti koja se realizuje kroz dešavanja izvan prostora kuće Biriša. Kajzer groteskno slavlje vidi kao potpuno otuđenje koje obično ide skupa sa motivom o otuđenosti grada: „Groteskno slavlje sa potpunim otuđenjem i svekolikim raspadom ustaljenog poretka u opštu haos predstavlja jedan od često obrađivanih motiva u istoriji grotesknog i obično ide uz onaj drugi motiv o gradu koji se otuđuje od samog sebe i upada u opšti haos.” (Kajzer, 2004: 159) Analizu tzv. grotesknog bala Kajzer objašnjava na primjeru tekstova njemačkih realista (Gotfrid Keler, Vilhem Buš) i u svom istraživanju izvodi zaključak da ova vrsta okupljanja reflektuje pravo otuđenje svijeta koje se gradi na spoju nespojivog. Kao ilustraciju navodi primjer satanskog humoriste Žana Paula koji je uživao u estetskoj čari cvjetova na odjeći osuđenika na giljotinu. Groteskno kao objedinjavanje nespojivog može da se pojavi u samoj predmetnosti ili da proistekne iz reakcije jedne figure ili samog pripovjedača na nastalu situaciju: „‘Mi se suočavamo s grotesknim kada to objedinjenje ne može da se ostvari, kada stvari nadmašuju čoveka i, ukratko rečeno, sve postaje neljudsko.’” (Kajzer, 2004: 159–160) Polazeći od ovog Kajzerovog zaključka primjećujemo da epilog romana *Moja sestra Elida*, odnosno okupljanje u porodičnoj kući velikog broja članova porodice Biriš, karakteristike groteskne svečanosti ostvaruje upravo kroz otuđenost i doživljaj neljudskog, ali ne i iz reakcije neke instance na to otuđeno i neljudsko. Dakle, groteskno je sadržano u samoj predmetnosti, u šokantnosti jedne porodice na okupu. Niko u kući Biriša, ni u tom trenutku okupljanja ni u cjelokupnoj narativnoj zbilji, ne odstupa od groteskne koncepcije života i svijeta te stoga nemamo glas, tj. perspektivu koja se odupire nespojivom i otuđenom. I pripovjedačev glas, odnosno ideološka, psihološka i u konkretnoj svečanosti i prostorno-vremenska tačka gledišta u potpunosti pripadaju grotesknoj koncepciji porodice. Upravo koncept porodice, sabrane na jednom mjestu, tvori groteskni svijet otuđen do nivoa neljudskosti.

„Rođaci su počeli da pristižu još rano izjutra i gotovo se nečujno uvlačili u predsoblje do kojeg je dopirao smrad iz Elidine sobe” (Kovač: 183), rečenica je kojom počinje posljednja glava romana i istovremeno groteskni bal Biriša. Smrad tijela, bolesti

i raspadanja, koji ispunjava porodični dom stoji u korespondenciji sa bolešću i izvitoperenošću, kako tjelesnom tako i duhovnom, persona koje porodicu i čine. Dakle, tjelesni smrad ima funkciju pojačavanja slike grotesknog porodičnog portreta. Olfaktorne slike uspješno doprinose realizaciji slike otuđenosti svijeta i realizaciji groteskne koncepcije porodice na kojima se taj svijet temelji. U neobaveznom ćaskanju rođaka u porodičnom salonu, putem koga se aktiviraju i retrospektivne perspektive usmjerene na razgovor o članovima šire familije, jedna od Biriša, rođaka Filomena će se, tek zabave radi, zapitati: „Koji je najsmrdljiviji rođak? Ko je od nas najveća uš?” (199), a svrabavi Đorđe će u dokolici svoje zagnojeno lice stiskati prstima „a zatim bi svaku načetu ranicu pomirisao” (184), dok će jedna stara rođaka od sebe širiti miris predratnog parfema i iz obrva u kojima su vaši „neki čudan muslimanski zadah” (203). Smrad Biriša ima i funkciju granice koja porodičnu kuću odvaja od spoljašnjeg svijeta. Trulež i smrad su zidovi među kojima egzistiraju Biriši, ružni i nastrani: „U sobi je zaudaralo i od Elidine bolesti i od samih rođaka tako da su, verovatno od tog smrada koji oni nisu mogli osetiti, stakla na prozorima bila zamagljenja. Zavesa i slike bile su prekrivene prašinom.” (184)

U smradnom i prašnjavom ambijentu kuće Biriša realizuje se niz ponašanja, govora i scena kojima se uspostavlja groteskni porodični svijet. U prostoru kuće izdvajaju se dvije manje prostorne strukture. Jedna je soba umiruće Elide a druga je nužnik. Prostor nužnika interesantan je kao prostor naglašene slobode, odnosno najslobodnije ili najskrivenije intime. Naime, sopstvenu devijantnost Biriši u cjelini ne doživljavaju kao destrukciju već kao prirodno stanje pa se stoga i ne ustručavaju pri dejstvovanju iste. Međutim, na prostoru nužnika iščašenost ličnosti, u intimi, dobija dodatnu slobodu. Stoga su radnje na tom prostoru krajnje bizarne. U tom pogledu posebno je interesantna scena čiji su akteri braća blizanci i Jordan Biriš:

„Blizanci su ponovo ušli u nužnik s namerom da mokre. Jordanu je navirala neka slast i tama na grlo i oči kada je video kako to uzimaju jedan drugome i počinju već davno poznatu igru dečaka. Jordan je hteo da nešto kaže ili bar da uzbuđeno diše. Drhtale su mu noge i pluća su mu bila puna neke oporosti i suvoće. Grlo mu se sušilo. Blizanci su to radili jedan drugom. Jordana je hvatala blaga nesvestica i mogao se svakog časa stropoštat i iza paravana. Da je pao, ruke bi mu klonule preko klozetske

šolje. Blizanci su već bili znojavi i gotovi. Neko je kucao na vrata nužnika i terao ih da požure.” (201–202)

I prije ove scene blizanci Biriši imaju grotesknu tjelesnu određenost. Oni su dio porodice patuljaka iz Begova koju osim njih čine otac, majka i tri sestre: „To je bila jedina porodica patuljaka u Begovu, možda čak jedina u Hercegovini.” (191) I prije incestuidnog odnosa, dolazak ove porodice na Elidin ispraćaj u smrt, dat iz perspektive tetke Ane, sam po sebi je iščašen. Naime, Ana iz kuće posmatra kako njih sedmoro, identičnog patuljastog rasta, svi obučeni u crninu i svi „s dečijim golobradim licima” (192) a sa upaljenim svijećama u rukama prelaze gradski trg. Nakon tog prizora, braća blizanci će se u prostoru kuće modelovati baš i jedino u nužniku gdje zajedno mokre, zagledajući jedan drugog i cerekajući se. Ovi prizori predstavljaju pripremu za scenu incestuidne radnje koja se realizuje kada nakazna braća opet odu u nužnik.

Jordan Biriš jedan je od omiljenih Elidinih rođaka. Iz pripovjedačevih konfuzno iznesenih informacija možemo prepoznati da je razlog zbog kog je Jordan jedno vrijeme otišao iz Hercegovine glasina o njegovoj homoseksualnosti. On je jedan od rijetkih Biriša koji svoje od normativa otklonjeno ponašanje ipak želi da sakrije. U porodičnoj kući u vrijeme Elidinog umiranja i njega autor veže za prostor nužnika. On se u nužniku krije iza paravana i požudno gleda rođake koji dolaze da mokre. Tumačeći ovu scenu Beganović kaže:

„Kuća se dijeli na dodatni prostor intime (nužnik) koji se Jordanovim voajerizmom desakralizira, bolje rečeno – karnevalizira – vraćanjem na ‘prizemnu’ dimenziju očitovane tjelesnosti. No vrhunac je toga (ovaj put u smislu seksualnoga) razaranja intimnosti scena u kojoj se sažimaju ključne teme romana: incestuidnost i groteskno tijelo. Gotovo svi rođaci koji se okupljaju oko Elidina odra na neki su način ‘obilježeni’, pa tako i dvojica koja donose ostvarenje Jordanovih erotičkih snova: blizanci–patuljci koji u nužnik dolaze slijedeći cilj što odstupa od njegove konvencionalne upotrebe.” (Beganović, 2009: 35)

7.7. Čulni pokrov i erotični odar

Da Biriši okupljeni oko umiruće Elide konstituišu svojevrsnu svečanost, odnosno grotesknu ritualnost eksplicitno potvrđuju dvije konstatacije u tekstu. Prva se odnosi na izgled dvorišta, tačnije na položaj stare dvorišne kapije, a druga na izgled Elidine sobe. Na samom kraju romana, kada Elida u kovčegu napušta prostor porodične kuće, dvorište izgleda svečano i obasjano mjesecom. U tom opisu posebno je markirana dvorišna kapija: „Kovčeg su postavili do gvozdene kapije, koju nikada niko nije video otvorenu i koja je zbog različitih šiljaka i rđe izazivala strah i tajanstvenost, te su mnogi verovali da će ta kapija biti otvorena samo jednom prilikom: ako ikada dođe do neke svečanosti u kući Biriša.” (Kovač: 255) Takođe, u času Elidinog umiranja njena soba, prethodno modelovana kao mračan prostor ispunjen smrdom bolesti, dobija svečani izgled: „U Elidinoj sobi sve je podsećalo na svečanost, na neki starinski ceremonijal.” (238) I zaista krajnje iščašen ceremonijal iznad, sada već pokojnice, obaviće porodica i rođaci. Upravo na ovim posljednjim stranicama teksta jasno možemo potvrditi prethodno citiranu Beganovićevu konstataciju da su dva ključna motiva u ovom tekstu groteskno tijelo i incestuidnost. Ovim motivima dodali bismo i kontekst naglašene seksualnosti, jer gotovo da ne postoji član porodice Biriš koji njome, uvijek na neki devijantan način, nije opterećen. I to potvrđuje upravo scena realizovana u sobi oko mrtvog Elidinog tijela. Potpuno otuđenje od motiva smrti i porodične percepcije istog sprovedeno je u slici okupljenih rođaka oko mrtve Elide. Logika obratnosti preuzima prevlast i postaje dominantan činilac pri modelovanju scene. Naime, rođak Jeftimije, po zvanju sveštenik, uz radoznale poglede svih drugih rođaka koji nestrpljivo čekajući prizor golog Elidinog tijela okružuju pokojnicu, polako povlači pokrov kojim je prekriveno mrtvo tijelo. Mrtvački pokrov, koji klizi preko privlačnog Elidinog tijela, ovdje dobija karakteristike erotičnosti, što jeste groteska. Kompletan scena kompresuje u sebi erotičnost i čulnost, a s obzirom na predmetnost iz koje se gradi, dakle smrt, bizarnost i iščašenost dostižu izuzetno visok stepen. Uz to, porodični kontekst dodatno izvitoperuje datu iščašenost, obavija je mrežom kolektivne porodične incestuidnosti, a kao posljedica svega toga uspostavlja se krajnja groteskna otuđenost od ljudskog. U otuđenom grotesknom svijetu, Kajzer kaže, ne postoje dublje veze između ljudi, tu više nema spona ni nekih zajedničkih stvari. (v. Kajzer, 2004: 164) No, među Birišima,

grotesknim i otuđenim, ipak postoji spona, izrazito vidna na prostoru Elidine sobe gdje su svi na okupu, a ona jeste usmjerenost ka incestu i seksualnosti.

Logika obratnosti, kao jedan od konstruktivnih činilaca grotesknog, prisutna je u opisima tijela mrtve Elide. Do trenutka Elidine smrti čitalac dobija, kroz komentarisanje okupljenih rođaka, informacije da Elida umire od starosti i bolesti. Te informacije potvrđuje i miris, odnosno smrad koji se širi iz sobe u kojoj ona umire. Međutim, nakon smrti golo Elidino tijelo odiše mladošću, ljepotom i savršenosti:

„Rođaci su bili zbunjeni izgledom njenog lica i vrata. Jeftimije ih je gledao kako se dive. Svi su očekivali da će videti bolesno i žuto lice starice sa ostacima ujeda muškaraca, s brazgotinama i borama. Umesto uvele kože i sede retke kose videli su zategnutu belu i blagu kožu lica, nežno opuštene kapke, blago sklopljene nad umornim očima, i trepavice povijene nagore. Verovali su da će joj videti usne s bezbroj ožiljaka i čvorova, ali izgleda da je baš to dugotrajno ljubljenje učinilo da joj usne izgledaju kao na ikoni andeoskog lika. [...] Njihovo iznenađenje raslo je pomeranjem pokrova. Jeftimije se zadržao kada je otkrio cele grudi. Tako jedre i pune, s prekrasnim kružićima oko bradavica [...] Uspravne grudi stajale su kao u kakve crnačke petnaestogodišnje device. [...] Jeftimije je, pošto je dobro odmerio rođake, lagano povlačio pokrov i otkrivao gusti crni predeo između nogu divno ispupčen napred. Pokrov je klizio preko punih i glatkih bedara, što su se naprosto rascvetala od boje i punoće neverovatno lepe kože koja kao da je osećala dodir pokrova kao da je bila živa i ukrašena jedva приметnim dlačicama. [...] Više je bilo nepotrebno povlačiti pokrov nadole, ali Jeftimije ga je sasvim svukao kako bi se dobio celovit utisak mrtve Venere iznad koje je stajala zadivljena rodbina.” (242–244)

U navedenoj sceni konstatujemo proces izuzetno zanimljive transformacije Elidinog tijela. Neumorna ljubavnica, istrošena i ljubavlju i strašću i starošću i bolestima, nakon ispuštanja duše transformiše se u mrtvu Veneru, koju s čuđenjem i divljenjem istovremeno, posmatraju okupljeni rođaci. Konstatujemo da je Elidino divno i mrtvo tijelo potvrda dominantnog tjelesnog principa svojstvenog Birišima u cjelini, na jednoj strani. Na drugoj strani, materijalno-tjelesni nivo u punoj ljepoti, tj. u smjeni lijepog nad ružnim i nakaznim, izbija u prednji plan u trenutku kada duša napusti tijelo. Prema tome, duhovni, etički i moralni plan, kada su u pitanju Biriši, potvrđuje se kao

sfera destrukcije, izopačenosti, morbidnosti i nemorala, jer ovdje odsustvo duše i duha znači prisustvo ljepote u praznom i mrtvom tijelu.

Profanacija, jedna od ključnih karnevalskih kategorija, koja predstavlja slobodno karnevalsko svetogrđe, aktivirana je u navedenoj sceni. Njena realizacija počinje izborom rođaka Jeftimija, koji je svešteno lice, za onoga koji će spuštati pokrov i otkrivati Elidino zanosno tijelo. Sveštenik, kao posrednik između boga i ljudi, po normativnom poretku stvari svojim sveštenečkim pozivom i jeste neko ko prilazi pokojniku i priprema ga za, po hrišćanskom ideološkom sistemu, put u onozemaljski svijet. Jeftimije, pod dejstvom grotesknog izobličenja, ovdje dobija ulogu posrednika između požudnih rođaka i erotičnog tijela umrle. Ritual sveštenikov, realizovan kroz *lagano* povlačenje pokrova kulminiraće u ono što nazivamo *parodia sacra*, takođe karnevalsku kategoriju kojom se parodiraju sveti tekstovi, u činu zamjene crkvenog pojanja, opela, činom čitanja pisma u kom Elidi ljubav izražava neki zaljubljeni muškarac, a koje će pred rodbinom iščitati otac Lukijan. U ovoj grotesknoj inverziji jasno je da se izobličenjem vjerskih obreda degradira hrišćanska ideologija i simbolika. Ovdje ćemo napraviti digresiju i vratiti se na poglavlje naslovljeno *Grob* da bismo ukazali na potpunu devastaciju religijskih vrijednosti ostvarenu kroz destruktivno, tj. zlo djelovanje Boga. Naime, ovo poglavlje je sintaksički najnesređenije u romanu. Rečenice formalno poprimaju oblik označavanja toka svijesti i to svijesti koja je haotična i nestabilna. Uz to, recipijent je konstantno suočen sa problemom identifikovanja glasa koji priču iznosi, odnosno sa nemogućnošću da odredi da li je u pitanju Jakov ili Jafet. Takođe, percepciju umnogome otežava i nasumično smjenjivanje formi pripovijedanja, tj. prelazak iz Er u Ich Form. Iz niza razbacanih i semantički labilnih fragmenata ovog poglavlja s naporom sklapamo priču o porodici Biriš. Interesantno je da se ovdje uvodi, ali ne i razrađuje, motiv incesta kroz svijest Elidinog oca: „‘O bože’ reče otac. ‘To je strašno. Elida je moja kći. Jakov je moj sin. Verujem da je Elida popustila.’” (75) Na navedeno poglavlje smo se vratili da bismo konstatovali aktivaciju grotesknog i karnevalskog koda u sferi religijskog sistema vrijednosti. Karnevalski element oličen je u prisustvu velikog broja Hercegovaca koji dolaze u Varoš i u familijarnom kontaktu prave masu oko neimenovanog propovjednika. Osim familijarnosti, karnevalskoj atmosferi doprinosi i suluda zvonjava koja odjekuje sa zvonika crkve Svetog Jovana i prolama se gradom:

„[...] a narod se branio od sunčevih zraka koji su tako snažno malopre donosili onu suludu zvonjavu što je dolazila od crkve Svetog Jovana i širila se beskrajnim sivim poljima preko kojih su na konjima ili pešice dolazili Hercegovci sa zadnutim jasenovim granama koje su im pravile hlad i sviralama i dubokom nesrećom i gorčinom i jadom koji se nakupio ispod njihove kože i čini se da su ti umorni pešaci iznova vraćali onu zvonjavu koja je već odavno umukla.” (93–94)

Glas neimenovanog propovjednika, odnosno sadržaj koji on iznosi, aktivira groteskni kod koji se osnažuje i njegovim ponašanjem. Snažno djelovanje groteske ovdje utiče i na realizaciju karnevalske atmosfere pri čemu se konstituiše tamna slika karnevala, u kojoj dominaciju ostvaruju sile zla jer je i sam Bog na toj strani:

„Bog je na strani zla. [...] a provednik je bacao krst i vadio listove svetog pisma i govorio narodu da je najzad došao čas prave, ljudske slobode i za vjekovni strah i potištenost svog naroda obarao je krivicu na boga. Možemo li sad, gospodine moj, silovati bližnje, možemo li otimati imanja jer mi smo Hercegovci najzaslužniji da živimo.” (94).

Vratimo se sceni oko Elidinog odra. U datoj sceni realizacije groteskno invertovanih religijskih obreda interesantan je i glas, odnosno uplitanje rođaka Žombora, što smo i ranije u radu naglasili. Naime, on je krajnje marginalizovan lik koji se pojavljuje tek na završnim stranicama romana. Njegova uloga daje mu status, prema Bartovoj terminologiji, lika *actanta*, odnosno nekoga čije je uvođenje motivisano isključivo razvojem radnje. O razvoju radnje u ovom primjeru ne možemo govoriti u pravom smislu te riječi, već repliku ovog junaka tumačimo kao odstupanje od groteskne koncepcije posmrtnog obreda. Glas ovog junaka predstavlja polemičku repliku koja na trenutak daje ambivalentnost sceni, tj. poredi je sa normativnim poretkom. Ako prizor u Elidinoj sobi prepunoj rođaka tumačimo kao svojevrstu karnevalsku svečanost, slobodnu i iščašenu, čije karakteristike ona svakako u sebi sadrži, uvođenje Žomborove replike možemo smatrati odstupanjem od scenske predstave u kojoj učešće uzimaju svi (što jeste suština karnevalskog ambijenta), pri čemu se kao posljedica opet, na tren, aktivira ambivalentnost slike.

7.8. Antropomorfizirani mrtvački kovčeg i pretvaranje u prah porodične kuće Biriša

Groteskno voli gamad, ističe Kajzer navodeći najvažnije motive grotesknog. On među primarnim grotesknim motivima vidi različite i raznovrsne sklopove životinja koje na taj način dobijaju status fantastičnih nemani. Ali osim aktivacije koda fantastike groteskne su i stvarne životinje „koje su čoveku ostale daleke: zmije, sove, žabe, pauci, sve što puže i što noću gmiže i leti.” (v. Mustedanagić: 35) Najava Elidine smrti, na jednoj strani i uništenje porodične kuće Biriša, u kom je sadržano uništenje grotesknog biriševskog koncepta svijeta, na drugoj strani, data je posredstvom motiva insekta koji će izmiljeti iz njene sobe, proći kroz salon gmižući između nogu velikog broja Biriša, izaći iz kuće, stići do trga na kom bukte demonstracije i skončati pod đonom nekog od demonstiranata:

„Jedan insekt izmileo je ispod njenih vrata i rođaci su posmatrali kako se njegov crni tvrdi oklop sporo, bezvoljno i pokajnički vuče između njihovih nogu. Pratili su ga duž celog predsoblja. Imalo je u tom hodu nečeg mučnog i nekoliko puta pokušao je skrenuti desno ili levo ali svaki put je naišao na prepreke celog reda nogu. Neki tvrde da su čuli njegovo prigušeno cičanje i osetili nepodnošljiv smrad. Međutim, svi su mogli primetiti sluzavi trag koji je ostao iza njega.” (Kovač: 212)

Gmižući insekt, kao groteskni motiv, jeste anticipator narednog toka radnje i simbol uništenja i pretvaranja u prah kuće Biriša i to u trenutku dok grad doživljava revoluciju. Kao što će on okončati kao mrlja na trotoaru, ostavljajući iza sebe sluzav i smrdljiv trag, okončaće i Biriši, iza kojih će urušavanjem porodične kuće, ostati samo crni pepeo kao simbol truleži i dekadencije. Kao jedan od dominantnih grotesknih motiva, pored životinja, Kajzer ističe i biljke: „Tu su i biljke, isprepletene u neprohodan splet koji svojom živahnošću skoro da ukida razliku između biljnog i životinjskog” (v. Mustedanagić: 35). O dvorišnom prostoru kuće Biriša već smo nešto prethodno rekli kroz tumačenje kapije, koja ima funkciju granice između ove porodice i ostatka grada, odnosno svijeta uopšte. Takođe je interesantna i biljka, odnosno živa ograda koja je obrasla oko kapije i oko dvorišta. Groteskna ornamentika svakako da je aktivirana u njenom opisu i da nosi demonski prizvuk:

„Sa spoljašnje strane izgledala je još stravičnije, kao da je skrivala ceo jedan tamni prostor prepun glasova odavna tu zanemelih i miris bosioka, kao da je zatvarala neko nesrećno i godinama čuvano devičanstvo. Živičina ograda je na mesečini izgledala tamnija nego inače, a u lokvi vode iza kapije mogao se videti mesec i senke sasušenog šiblja što je služilo kao ograda i već godinama nije bilo negovano.” (Kovač: 255)

Zastrašujuća živičina ograda i sasušeno šiblje, kroz devijantne likove i radnje unutar prostora koji kružuju, dobijaju dodatnu simboliku natopljenu antropomorfiziranošću što ih dodatno približava grotesknom dojamu, pri čemu se stiče dojam da isprepleteno šiblje čuva dijabolični univerzum koji svojim ponašanjem tvore Biriši.

Antropomorfizam, kao postupak kojim se fizičke ili mentalne ljudske karakteristike pripisuju drugim bićima, predmetima i pojavama (v. Popović: 50), aktivan je i u slučaju mrtvačkog kovčega u koji je položena Elida. Nakon kupovine Elidinog tijela, Josif i Jozef, u želji da stignu u domovinu Austriju, doživjeće putovanje kroz koje uočavamo aktivaciju koda fantastike. Kroz taj neobičan i strašan hronotop posebno je izražen mrtvački kovčeg. On nosi zapravo simboliku posljednjeg trzaja biriševskog svijeta pred potpunim uništenjem. Antropomorfizacija, ovdje u vidu davanja života drvenom mrtvačkom sanduku, jeste jedna od odlika groteske i jeste realizovana kroz navedeni motiv:

„Pošto nije bilo nikakvog svetla, jedan od njih je morao stalno biti budan jer su obojica u isti mah primetila da im kovčeg i, kad je najmirnije izmiče iz ruku. Sve im je to izgledalo isuviše fantastično, jer kovčeg u određenim intervalima počinje kliziti ili skretati u stranu, kao ranjeno ljudsko biće u nadi da se domogne vazduha. Josif i Jozef su sa zaprepašćenjem gledali kako se ta žalosna slika ponavlja pred njihovim očima, to nastojanje da se otme tamnoj sili crne i nerazumne smrti, koja ponekad ostavlja biće lišeno razuma, ali sa snagom užasne i bolne volje da se umrtvljenim čulima oseti čar života i onim naporom da se makar i jednom dade znak koji izražava želju za ponovnim življenjem. Ako bi kovčeg čvrsto držali, osećali su pod rukama ravnomerno drhtanje, gotovo suludu groznicu, napad neodoljive želje da se izvuče od pratilaca, koji su želeli da zavlada ono neopozivo stanje potpune smrti.” (Kovač: 260–261)

Hronotop putovanja, modelovan na samoj epiloškoj granici romana, realizovan je kao nadrealna priča sa nejasnim krajem. Nadrealnosti, ali i dijaboličnoj koncepciji prostora, doprinose vremenske prilike, tj. neprilike. Jozef i Josif, noseći kovčeg među sobom, suočavaju se sa „pomamnom stihijom” (259), sa udarcima i zvucima „bolnog i besvesnog vetra” (259), sa hladnom burom i gustim mrakom. Apokaliptična predstava izazvana reakcijom prirodnih sila stoji u korespondenciji sa apokalipsom devijantnog i bolesnog biriševskog univerzuma. Hronotop putovanja nastaviće se u vagonu voza:

„Voz je bez šuma prolazio kroz neke neodređene tamne predele i zaustavljao se na pustim peronima preko kojih su duvale promaje. Po zidovima vagona lepilo se perje. Nigde nije bilo nikakvog zvižduka ili signala za polazak voza. Josif nije shvatao po čemu će prepoznati Austriju kad je već odavno mrak bio beskrajna gusta zavesa i nije mu davao ni najmanju nadu da će dočekati srećni svršetak svog putovanja.” (261)

Prisustvo voza, čiji se zvukovi lokomotive i kretanja po željezničkoj pruzi ne čuju, iako prostorno distancirano od porodične kuće Biriša koja se urušava i nestaje, zapravo pripada istoj semantičkoj ravni. Želja da se ova dva junaka, sa mrtvom Elidom uz sebe, otrgnu i pobjegnu u drugi svijet, neće se realizovati: „gonjeni strašnim besom bure Josif i Jozef su izmicali, pritisnuti stalnim strahom da će ih sustići ruševine te starinske kuće” (259). To znači da ni za kog od Biriša kao i ni za kog ko je u vezi s Birišima spasa nema. Širina devijantnosti modelovana kroz ovu porodicu u potpunosti je posljedica dominacije zla, a iz toga zla bijega nema. Jedini mogući put je put ka dolje, ka paklenom univerzumu, čije su osobine Biriši svojim ponašanjem i djelovanjem prenijeli na zemlju. Da voz ide takođe ka prostornoj strukturi pakla eksplicitno u tekstu potvrđuju verbalne jedinice *silaziti* i *padanje*: „Bez zvižduka i ikakvog šuma voz je silazio spiralnom prugom u zagušljivi miris mraka. Niko mi neće kazati kad dođe Austrija, mislio je i prepipavao rukama deo po deo vagona. Čuo je samo neko strašno padanje pre nego što je pomislio da ga je Josif prevario.” (260)

Kao što smo ranije u tumačenju romana *Moja sestra Elida* istakli, pretvaranje kuće Biriša u prah predstavlja uništenje univerzuma u kom su oni egzistirali i djelovali. Na kraju ćemo to djelovanje ilustrovati riječima jednog od Biriša. U pitanju je Avram čija je perspektiva gledišta, uz mnoge retrospektivne partije, aktivna u poglavlju *Jordanova poseta*. Avramovo ponašanje i djelovanje, dato kroz njegovu svijest, tj. sa

unutrašnje tačke gledišta, predstavlja vrhunac destrukcije urođene Birišima. Od zlostavljanja i krađe i silovanja preko ubistava i kasapljenja do nekrofilije, razvija se dijabolična lepeza njegovog djelovanja. Univerzum koji u potpunosti oblikuju sile zla Avram, u trenutku dok evocira svoje zločine, komentariše na sljedeći način:

„Ali onda se dogodila smešna stvar, gospodo, čak je i meni tužno da o tome govorim, rekao sam mu da otkopča pantalone i da me drži u ustima. Shvatio sam tada svoju veličinu i rekao sebi: svet treba poniziti, bedne ismejati, a hrabre poubijati. [...] Zlo je jedini ispravan čovekov put. Svi vi činite zlo i svaki čovek na svetu čini zlo. Ali veliki je onaj čovek koji čini veliko zlo.” (158–159)

Dijabolični univerzum modelovan u romanu i pored kompletne dinamike zla ipak na samom kraju doživljava poraz. Kuću Biriša će uništiti i u prah pretvoriti munja, dakle sila koja dolazi odozgo, iz hronotopa neba. Munja simbolizuje „iskru života i plodovitu moć” (Gerbran, Ševalije: 590). Pojavu munje na epiloškoj granici teksta tumačimo kao djelovanje dobra, kao uništavanje zla, kao rađanje novog. Takav naš stav potkrepljuje i motiv revolucije. Roman *Moja sestra Elida* završava se na sljedeći način:

„Kroz olujnu noć blesak munje naglo je osvetlio kuću Biriša. Trošni zidovi počeli su da se razmiču i bez nekog naročitog zvuka padaju. Krov je sasvim utonuo, a unutrašnjost kuće, koja je već odavno bila naprsila, pretvorila se u prah. Nameštaj je bio smrvljen, jedino je gvozdена kapija pod naletima oluje škripala. Pre nego što je došla armija generala Popovića, kuća Biriša bila je u ruševinama tako da se na njoj nije mogla ispisati ni jedna parola koju bi u ime revolucije izvikivale pristalice generala Popovića. Trgovci i buržuji ničice su padali pred noge slavne armije koja je u svom sjaju i veličini ulazila u Varoš i vojnim oglasima, lecima i parolama označavala početak revolucije.” (258)

U epilogu romana konstatujemo aktivaciju Bahtinovskog tipa groteske ili „kosmičko-optimistički pogled na svijet,” grotesku koja je po svojoj suštini bliska krajnjem značenju karnevala i koja ima katartičku moć. Munja i početak revolucije označavaju uništenje univerzuma zločina, incesta, bolesti i devijantnosti i početak nekog novog, boljeg svijeta.

8. MALVINA, ŽIVOTOPIS MALVINE TRIFKOVIĆ

Prekrivene čaršavom i preko glave, mi bismo šaputale i molile se, a onda jedna drugoj u nekoj blagoj i uspavljujućoj omamljenosti, svlačile spavačice, pa je tako nadolazila božja milina, kad duša ište mir i blaženstvo.

8.1. *Malvina* kao životopis ili o žanrovskoj nedefinisanosti

Treći roman Mirka Kovača jeste *Malvina, Životopis Malvine Trifković*. Ovaj tekst objavljen je 1971. godine u sklopu zbirke pripovjedaka *Rane Luke Meštrevića*. U tom prvom izdanju *Malvina* predstavlja dugu, posljednju pripovijetku navedene zbirke. Šest godina nakon toga, 1977. godine, *Malvina* je u izdanju kuće *Slovo ljubve* objavljena kao samostalan tekst pod odrednicom roman. Trideset godina kasnije, 2007, *Malvina* je štampana u nešto izmijenjenom izdanju u sklopu Kovačevih sabranih djela koje objavljuje *Fraktura* iz Zapešića. Početkom devedesetih godina *Malvina* je doživjela veliku popularnost u Francuskoj gdje je objavljena kao džepno izdanje u tiražu od 20.000 primjeraka (*Payot&Rivages*). U Švedskoj je roman tri puta izdat. U Francuskoj *Malvina* je adaptirana i pozorišnom diskursu te izvođena kao pozorišna predstava u Parizu. Predstava *Malvina* izvođena je i kod nas u okviru repertoara *Ateljea 212* u Beogradu počev od 1977. godine. Prevedena je na engleski, italijanski, mađarski i holandski jezik. Preobražaj ili bolje reći stasavanje jedne pripovijetke u roman svakako ukazuje na poseban stav i posebno vrednovanje ovog teksta od strane njenog autora. Da je tako potvrđuje Kovač, mnogo godina nakon nastanka *Malvine*, u jednom intervjuu iz 1986. godine:

„Elem, od izlaska *Elide*, 1965. godine pa sve do 1971, kada se u Nezavisnom izdanju kod Mašića pojavljuje moj kratki roman *Malvina* – ako ne najbolja, a ono najčudnija moja knjiga, možda i jedinstvena po literarnom prosedeu – dakle, za tih šest godina nalazio sam se u sukobima sa sobom, sa shvatanjima književnosti, pitajući se čemu sve to i zašto, duboko sumnjajući u pisanu reč, u smisao literature. Poziv pisca činio mi se tada kao uzaludni posao. Ne mogu reći da sam bio u krizi, jer sam u tom

razdoblju napisao mnogo, mada bih danas rekao: kad pisac mnogo piše, onda je zaista u krizi. Čak sam u to vreme pomišljao da se potpuno posvetim filmu i televiziji.”⁶¹

Kao što vidimo, Kovač na period između objavljivanja romana *Moja sestra Elida* i *Malvina* gleda kao na period sopstvenog poetičkog i reći ćemo literarno-semantičkog traženja. No, u tom vremenskom periodu promišljanje, preispitivanje i mijenjanje stvaralačke paradigme nije svojstveno samo Kovaču. Od sredine šezdesetih godina pokreću se koncepti i ideje postmodernizma, u čijem središtu jeste težnja ka preispitivanju svih postojećih pogleda i stavova, kako u literaturi tako i u životu uošte. Jerkov o toj novoj tekstualnosti govori kao o novim oblikovnim postupcima u kojima se umjesto predstavljanja slike svijeta nudi ispitivanje poetičkog znanja, umjesto stvarnosti tekstualnost, umjesto iskustva dokument, a umjesto potrebe za saopštavanjem iskustva i potrebe za pričanjem javlja se nužnost stvaranja dokumenta (23). Vukićević-Janković upravo ovaj roman posmatra kao tekst koji anticipira Kovačev zaokret od poetike modernističkoga hermetizma ka postmodernizmu, koji će se u potpunosti realizovati u romanu *Uvod u drugi život* iz 1983. godine. (v. Vukićević-Janković, 2018: 400–401)

Informacije o genezi *Malvine* i prije kontakta sa samim tekstom ukazuju nam da je riječ o žanrovski problematičnom, odnosno nedefinisanim literarnom djelu. Iz statusa pripovijetke *Malvina* prerasta u roman, ali roman kojim se umnogome ugrožava struktura normativnog romanesknog koda, prvenstveno kroz aktivaciju postmodernističkih manevara za oblikovanje teksta. Uz to na samoj prološkoj granici, ispod naslova, koji predstavlja ime glavne junakinje, stoji odrednica koja glasi *Životopis Malvine Trifković*, te ćemo se stoga kratko osvrnuti na dati literarni žanr. Životopis ili biografija (termin izveden od grčkih riječi *bios* – život i *grafo* – pisati, pisanje) jeste književni žanr kojim se predstavlja život neke, mahom znamenite ili istaknute ličnosti. Cilj biografskog teksta jeste da se cjelovito prikaže život osobe koja je predmet interesovanja, ali mahom uz to i težnja da se oslikaju društvene prilike aktuelne u životu izabrane osobe. Biografija kao žanr pretpostavlja istinitost prikazanih događaja, čija je vjerodostojnost naravno provjerljiva, te stoga onaj ko piše biografiju „koristi svu

⁶¹ Iz Intervjua sa Zdenkom Aćin (2015) Mirko Kovač – *Pisac koji menja svoje knjige*, *Yugopapir*, razgovor dostupan na linku: <https://strane.ba> Mirko Kovač – Pisac koji menja svoje knjige | Strane, (6. 11. 2020).

raspoloživu građu: dnevnike, pisma, memoare, autobiografije, beleške, zapise, arhivsku građu, sećanja savremenika, druge knjige, fotografije i slike.” (Popović: 91). Kroz istoriju, a počev još od antičkog perioda, biografija kao žanr razvijala se i mijenjala. Popović objašnjava postojanje biografije u okviru drugih žanrova prije njenog osamostaljenja kao samostalnog žanra. Sage i epovi o životu vladara ili heroja sadržali su elemente biografije, antički istoričari su pisali biografije, a u srednjem vijeku nastaju i razvijaju se posebni biografski oblici hagiografije i žitija. Rasprostranjenost biografije kao žanra doživljava ekspanziju, bolje reći početak ekspanzije u 17. vijeku. Naime, popularnost biografije uslovlila je činjenica da u renesansnom periodu njen predmet osim vladara ili neke druge istaknute ličnosti postaju i drugi ljudi, najprije umjetnici i naučnici. Objavljivanje biografije u XX vijeku jedna je od najproduktivnijih grana izdavaštva: „Uporedo sa razvojem biografije menjala se i njena namena: od dokumentarno-istorijske i didaktičke, publicističke i popularizatorske, pa do paraliteratne i čisto literarne svrhe” (Popović: 91). Ovu sažetu dijahronijsku ekskurziju napravili smo kao neophodnu prethodnicu da bismo se osvrnuli na status biografije kao žanra u nauci o književnosti. Naime, popularnost biografije dovodi do konstituisanja jednog posebnog metoda u tumačenju literarnog, odnosno uopšte umjetničkog, teksta – biografskog metoda, koji kao polazište analize i tumačenja uzima piščevu biografiju. Međutim, nešto kasnije, postepeno ali intenzivno, savremene književne teorije umanjuju značaj biografije. Stoga se biografski metod, a kroz njega i biografski žanr, potiskuju na samu marginu književnoteorijskog konteksta. I na margini biografija ostaje upravo do plasiranja postmodernističkih tekstova kojima pripada i roman koji je predmet našeg interesovanja. Težeći da obezbijede što veći stepen, odnosno što vjerodostojniji privid istinitosti i objektivnosti postmodernistički pisci ruše jasne granice između fikcije i faksije pa im se stoga biografski žanr nameće kao pogodno sredstvo ka ostvarenju cilja. Unoseći u literarni tekst vanliterarne ili granične literarne forme postmodernistički autori umjetnički poigravajući se sa istinom poigravaju se i sa žanrom biografije. Iz prethodno rečenog možemo zaključiti da nije iznenađujuće što Kovač revitalizuje u ovom svom tekstu ovaj literarni žanr. Uz to, biografija lako autoru dozvoljava da kroz predstavljanje života junakinje Malvine predstavi, vješto i nepretenciozno, i društveno-istorijske okolnosti koje ovdje počivaju na srpsko – hrvatsko i pravoslavno – katoličkoj netrpeljivosti.

Priču o Malvini Mirko Kovač, dakle, određuje kao biografiju. Kako smo predstavili osnovne karakteristike biografskog žanra, jasno je da pravljenjem biografskog teksta o istorijski i društveno beznačajnoj osobi autor u samoj srži ugrožava biografski kod. Znači, to što je junakinja destruktivna, što u tekstu ostvaruje status antijunakinje, nije oponentno biografskom maniru već je problematičan njen status, odnosno društveno-istorijski značaj. Ova konstatacija može se tumačiti kao postmodernistička pripovjedna igra, što svakako i jeste, ali u njoj možemo konstatovati takođe snažno djelovanje grotesknog koda, koje prepoznajemo u oksimoronskoj konstrukciji koju bismo mogli nazvati biografijom jedne neznatne i neznačajne ličnosti. Upravo postupak groteske, kao snažni razgrađivački mehanizam ima moć da izvrne stvari s lica na naličje te da život jedne neznatne junakinje uokviri u biografski ram. Drugi postupak, koji možemo posmatrati i kao posljedicu grotesknog mehanizma i kao postmodernističku igru, a koji takođe ugrožava biografiju kao književni žanr jeste u ovom tekstu dominantnost dokumenta. O tom postupku Beganović kaže sljedeće:

„Indicirajući svoj tekst kao Životopis Mirko Kovač budi čitateljska očekivanja koja iznevjerava već na prvoj stranici: središnji dio biografske građe za rekonstrukciju života zasigurno jesu dokumenti, no oni u biografiji kao književnome žanru ostaju zaklonjeni, služe kao izvor (mogu ali ne moraju), ali se u materijalnom obličju prikrivaju. Postupak je Kovačev upravo suprotan: cjelokupna je pripovijest o životu njegove glavne junakinje predložena isključivo dokumentima...” (Beganović, 2009: 38)

Različite vrste dokumenata zapravo jesu tekst ovog romana, i lik glavne junakinje ne dopunjuje se dokumentima već se iz dokumenata stvara. Dokumente autor određuje kao rukopise i obilježava ih jednim abecednim slovom i naslovom. Rukopisa je šesnaest i kao sedamnaesti na samoj epiloškoj granici teksta je dio koji predstavlja konačni pogled na iznesene rukopise. Evo kako pregledno u tabeli možemo predstaviti spoljašnju kompoziciju ovog specifičnog životopisa:

Tabela 3: Rukopisi; spoljašnja kompozicija romana *Malvina*.

Rukopisi:	Naslovi:
RUKOPIS A	<i>Blagodati Srpske pravoslavne prosvjetne ženske zadruge</i>
RUKOPIS B	<i>Školarina i izveštaj o uspehu s osvrtom na ručni rad</i>
RUKOPIS C	<i>Suosećamo u vašoj nevolji i s 900 kruna smanjujemo dug na 850</i>
RUKOPIS D	<i>Malvina dokazuje da je dobro ljubiti čisto tijelo</i>
RUKOPIS E	<i>Testament Đ. Trifkovića na dobro bližnjih i na čast srpskom rodu</i>
RUKOPIS F	<i>Malvina opisuje sklonost prema Katarini</i>
RUKOPIS G	<i>Neodoljiva mržnja kao brakorazvodni uzrok</i>
RUKOPIS H	<i>Ne bude li me spriječila tuberkuloza, čuvat ću slavu Pavčića</i>
RUKOPIS I	<i>Malvina piše o ljubavi prema Bl. Dj. Mariji, o strasti i pobačajima</i>
RUKOPIS J	<i>Ladislav Pavčić, dika i ponos hrvatskog naroda</i>
RUKOPIS K	<i>I Juraj Pavčić slijedi duh i korak svojega brata</i>
RUKOPIS L	<i>Malvina s kajanjem iznosi događaj u krevetu i strahuje od Gospoda</i>
RUKOPIS M	<i>Dok se leš ne ohladi u zemlji, premeće se tajna kutija</i>
RUKOPIS N	<i>Kratka bračna sreća</i>
RUKOPIS O	<i>Zapisnik o utvrđivanju identiteta od 21. oktobra 1948. Godine</i>
RUKOPIS P	<i>Stručni nalaz što ga je dao vještak dr. Ljudevit Gemminger</i>
<i>Konačni pogled na svežnjić od 16 prispjelih rukopisa</i>	

Navedeni rukopisi, kao što se već na osnovu naslova može vidjeti, predstavljaju različite oblike dokumentarne građe. Forma pisma je dominantna. Pored pisma, u tekst

su ukorporirani i jedan testament, zatim zapisnik i stručni nalazi, tj. izvještaji, kao i svojevrzne Malvinine ispovijesti. Uz svu ovu raznorodnost dokumentarne građe, u tekst su unesene i mnogobrojne crno-bijele fotografije. Da pojasnimo: rukopisi A, B i C četiri su pisma Patronele Barote upućena Malvininom ocu. Rukopisi G i H su pisma Ivana Pavčića upućena sestri Katarini. Epiloški dio pod nazivom *Konačni pogled na svežnjić od 16 prispjelih rukopisa* takođe je pismo koje potpisuje otac Justinijan a koje je posvećeno priređivaču, pripovjedaču, tj. implicitnom autoru Malvininog životopisa, koji do kraja ostaje nepoznat. Prikrivenost i mističnost osnovne narativne instance, ujedno priređivača, aktivira postupak impersonalnosti osnovnog pripovjednog glasa. Glas tog pripovjedača najosjetniji je u organizaciji rukopisa pod slovom N, u kome on iznosi informacije o sudbini dvije Malvine, Trifković koja napušta Trebinje i Malvine Pavčić koju njena imenjakinja udaje. U rukopisu M, čiji sadržaj predstavlja Malvininu pripovjedačku tačku gledišta, smješteno je pismo koje je Katarina napisala svom bratu Tomislavu, a koje mu nikada nije poslala. Dakle, u 17 specifičnih kompozicionih cjelina nalazi se 8 pisama što potvrđuje da je epistolarna forma dominantna. Iza rukopisa J i K kao objektivan pripovjedač jasno je da stoji Ivan Pavčić. U ova dva segmenta teksta, poštujući precizan hronološki slijed Ivan novelistički, uz himničku tendenciju, kodira priče o svom ocu Ladislavu i stricu Juraju. Rukopisi D, F, I, L i M predstavljaju svojevrсну Malvininu ispovijest, od boravka u Zadruzi do zaređenja u manastiru Sv. Petke. Na osnovu toga možemo zaključiti da je Malvinina perspektiva, odnosno tačka gledišta dominantna u ovom tekstu. Rukopisi O i P predstavljaju pravu formu izvještaja, patološkog i kriminalističkog, a povodom dvostrukog ubistva. U tekst je ukorporiran i testament Đ. Trifkovića kao rukopis E. Na osnovu svega rečenog, jasno je da je ovaj kratki roman i u žanrovskom smislu i u kontekstu organizovanja naracije i u primjeni dokumentarne građe izuzetno složen i da se kroz postupak fragmentarnosti kao alke nižu različiti tekstovni i govorni diskursi:

„Poput stroga analitičara i hladna ali precizna forenzičara, on slaže mozaik o Malvini, nesretnoj ženi, žrtvi spleta čudesnih okolnosti. Kovač iz dokumenata stvara lik Malvine, koja je i svetica i grešnica, transcendentalni mistik i žena u kojoj je sjeme ludila” (Sabljak, 2007)

8.2. Klasifikaciono semantičko polje i antipolje; junakinja i antijunakinja; svetica i grešnica

Prološki rukopisi, kroz koje ulazimo u umjetničku zbilju, pisma su upućena Malvininom ocu Đ. Trifkoviću, koje potpisuje Petronela Barota, voditeljica Doma Sv. Majke Angeline i tajnica Srpske pravoslavne prosvjetne ženske zadruge. Tumačeći ove početne rukopise Vukićević-Janković kaže: „Kroz tri početna rukopisa upućena Đorđu Trifkoviću, Malvininom ocu, već vidimo potčinjavajuću spregu jezika, roda i moći, kao i poziciju žene kojoj se u vrline ubrajaju ‘najpre odlično znanje iz nauke o pravoslavnoj veri’ i ‘sve vrline vredne domaćice.’”(Vukićević-Janković, 2018: 404)

Prvo pismo veoma je informativno, stoga je njegovo pažljivo iščitavanje neophodno. U prvom dijelu ovog pisma odmah se jasno izlaže normativni model ponašanja koji izrasta iz *duha učenja pravoslavne crkve*. Vrlo jasno, gotovo taksativno, izlažu se norme ženskog ponašanja, obrazovanja i vaspitanja. Dakle, prema terminologiji Jurija Lotmana, na samoj prološkoj granici teksta uspostavlja se klasifikaciono semantičko polje sa jasno uređenom strukturom. Žena u braku (čestita i obrazovana), žena domaćica (vrijedna i posvećena zdravlju svoje porodice), žena majka (mudra i brižna odgojiteljka svoje djece) i ekonomska strana ženskog pitanja (ekonomska stamenost obrazovane i inteligentne žene) ciljevi su prema kojima se strogo usmjerava vaspitanje, obrazovanje i identitetsko oblikovanje srpske ženske djece. Precizan kalup vaspitanja i precizni ciljevi koje treba dosegnuti, dati u prvom rukopisu, precizno ukazuju na jedan zatvoren, omeđen, strogo, možemo reći i pretjerano kultivisan, a samim tim i pretjerano neprirodan koncept svijeta i to ženskog principa svijeta:

„Naš je cilj da ženska deca postanu kadra da zauzmu shodna i dostojna mesta u raznim odnošajima porodičnoga domaćega i društvenoga života i da prisvoje sebi sve vrline čestitih, skromnih, obrazovanih žena i vrednih domaćica, te da mogu u životu svome biti zadovoljne i srećne. Samo, dakle, dovoljno posvećena i obrazovna žena može postati shodnim saputnikom i dostojnim drugom svoga muža [...] Nezadovoljstva u bračnom životu nestaje, bračna veza postaje svetinjom, duševnom rastrojstvu tu mesta nema [...] Ali ne samo da je inteligentna žena prikladna da se obrazovan muž privije uz nju svom predanošću, nego će ona, snabdevena dovoljnim znanjem i umenjem, ujedno i

svoj poziv kao domaćica pojmiti u čitavoj njegovoj zbilji [...] Njena deca ne pobolevaju, niti umiru njenom krivicom. Ona smotreno i bodro bdeje nad njihovim umnim i duševnim procvatom.” (Kovač, 2007: 5)⁶²

Iz navedenog citata, jasno je da je riječ o krutom i zatvorenom modelu ponašanja i konceptu svijeta. Strogost i preciznost uređenja života jedne žene neminovno su morali preći u karikaturalost. Djevojke koje se u žene oblikuju pod pokroviteljstvom Srpske pravoslavne prosvjetne zajednice po pravilu rađaju i po šablonu stvaranju poželjnu i normiranu djecu: „Njena deca tako su mila, tako čedna kao cvetići nežni” (7). Karikaturalnost je ovdje ostvarena kao posljedica tendencioznog naglašavanja određenog modela ponašanja i obrazovanja, tj. tačno određenog cilja koji žena treba da dostigne. Karikaturalnost je bliska grotesci. Prelaz iz karikature u grotesku nije ni rijedak ni težak. Ogrešenje Malvinino prema jasno propisanim normama i njen prelazak u antipolje jeste prelazak iz karikature u grotesku. Karikatura neizostavno nosi komične efekte koji proizlaze iz, na različite načine, iskrivljene perspektive, kao što je prethodni citat o stvaranju, po automatizmu, nježne i čedne djece-cvjetića. Groteska može uz sebe vezivati humor, ali ne mora. Transformacija junakinje Malvine u antijunakinju Malvinu, izopštenu i otuđenu, ne uključuje u sebe nijedan od vidova komike i humora.

Drugi dio Rukopisa A, tj. pisma gospodinu Trifkoviću, otvara i obrazlaže novu problematiku koja stoji u oponentnom odnosu sa prethodnim iznošenjem principa obrazovanja u okviru pravoslavne Zadruge:

„Ko je, pak, voljan da i žensko svoje dete dade da vidi sveta, da se pouči i na tudim izvorima nauke, taj roditelj onda obično čini ovaj najzlosretniji korak: on daje dete svoje u koji od onih klostera, vaspitališta izvesnih rimokatoličkih ženskih redova, kakvih ima po našim krajevima na sve strane, u Orovici, Temišvaru, u Zagrebu samostan milosrdnih sestara, u Pešti samostan engleskih gospođica. Kakva li je kobna kob dati pravoslavno devojče u te klostere.” (9)⁶³

Jasno je i ovdje vidljiva ideološka, religijska i kulturološka zatvorenost jednog sistema, ali pored toga u ovom dijelu teksta nalazimo početni signal za izuzetno

⁶² Svi citati u poglavlju preuzeti su iz romana *Malvina, Životopis Malvine Trifković* objavljenog 2007. godine u izdanju zaprešićke *Frakture*.

⁶³ Podvukla T. L.

problematičnu priču o vjerskoj a onda i nacionalnoj netrpeljivosti, koja, pored Malvininog životopisa, predstavlja drugu naglašenu sižejnu liniju. Tom problematikom ujedno se zadovoljava jedan od principa biografije kao žanra, o kom smo prethodno govorili, a koji podrazumijeva pored predstavljanja života jedne individue i predstavljanje različitih koncepata društveno-istorijskih okolnosti koje teku uz život ličnosti koja je predmet interesovanja. Kroz Malvinin životopis uporedo će se iznositi i svojesvrstan životopis nacionalne i vjerske netrpeljivosti, tj. problematika srpsko – hrvatskih odnosa i odnosa unutar hrišćanske vjere, odnosno relacija pravoslavlje – katoličanstvo:

„Kovač ironično sjenči kodekse sociokulturnih miljea i sve oblike društvene moći, dajući parodijsku sliku morala društva zasnovanog na subverzivnim mehanizmima i parcijalizovanim istinama. Upravo, socijalni, politički, ideološki, religijski, etički i estetički modeli svijeta pomoću kojih čovjek percipira stvarnost, zasnivaju se na odsustvu slobodnog djelovanja i izbora. U tom smislu, fukoovski rečeno, *Životopis* je slika o oblicima socijalne ekskluzije nepoželjnih. Zabrane i ograničenja, stereotipi i tabui i nasuprot tome, kršenje (probijanje granice) svih zabrana upravo su predmet redeskripcije u djelu.” (Vukićević-Janković, 2018: 403)

Govoreći o poetici Mirka Kovača, u prvom redu o romanima s naglašenim djelovanjem stilskeg postupka groteske, kazali smo da Kovačev devijantni romaneskni svijet tvore devijantni književni junaci. Ono čemu možemo dati status paradigme od *Gubilišta* do *Vrata od utrobe* jeste princip semantizovanog odsustva modelovanja normativnog ponašanja likova, odnosno ponašanja izvan polja devijacije, tj. izvan djelovanja grotesknog koda. To znači da su svi Kovačevi literarni junaci od samog početka otuđeni i devijantni te mi čitaoci i istraživači njihovo ponašanje i devijaciju posmatramo u odnosu na zdravi, empirijski i normativni koncept života. Da bismo pojasnili ovu tvrdnju možda je najbolje uzeti kao primjer požudu i seksualnu želju koju bliski krvni srodnici usmjeravaju prema lijepoj Elidi u romanu *Moja sestra Elida*. U romanesknoj zbilji nemamo prikazan model ponašanja, tj. model porodičnih relacija u odnosu na koji bi žudnja prema sestri ili rođaci bila devijantna i izopačena radnja. Nema likova koji ukazuju na prestup, nema mjerila koja usmjeravaju ka shvatanju da je to prestup, niti narator navedeni postupak predstavlja kao prestup, odnosno kao nešto

neuobičajeno, nešto bizarno i iščašeno. Jedino roman *Malvina* odstupa od te paradigme u modelovanju romanesknog svijeta. Kao što smo vidjeli u Rukopisu A jasno se predstavlja poželjni, bolje reći jedini ispravni model ponašanja žene u okviru srpskog i pravoslavnog kulturnog modela. Osim predstavljanja norme, *Malvina*, tj. informacije o njoj i podaci kojima ona izlazi na pozornicu romaneskne zbilje, bez dileme ukazuju da ona u potpunosti pripada navedenom konceptu svijeta i mišljenja. Naime, Rukopis B čine dva pisma, opet upućena Malvininom ocu i opet potpisana od Petronele Barote. U drugom pismu, od 14. januara, Petronela o Malvini kaže sljedeće:

„Sretna sam što vam mogu nakon prvog polugodišta uputiti ocene vaše kćeri Malvine Trifković, najpre odlično znanje iz nauke o pravoslavnoj veri, kojoj ih je učio paroh dr. Aron Dimitrijević, a u pratnji prefekte plemenite Justine Belsemine. Znanjem o liturgiki, svećenim mestima, o praznicima i prazničnim bolosluženjima o simvolu vere, svećenim mestima, svetim tajnama i hramu božjem, odista nadmaša sve pitomice, tako da smo Malvinu nagradili u knjigama, brošurama učenja *Duh učenja pravoslavne crkve*, javnom pohvalom Njegove Svetosti srpskog patrijarha Georgija Brankovića, vrhovnog patronata dev. Vaspitališta Sv. Majke Angeline, i dva slobodna izlaska u grad od jutra do večeri. No, napose Malvina je pokazala sve vrline vredne domaćice i iz ženskog ručnog rada dobila najvišu ocenu.” (15)

Iz navedenog dijela teksta zaključujemo da Malvina ne samo da pripada datom modelu svijeta već je njegov najbolji, odnosno najreprezentativniji pripadnik i predstavnik. Stoga će njen prestup, odnosno njen prelazak iz klasifikacionog u semantičko antipolje biti šokantan i groteskan. Naravno, navedeni zaključak ne znači da je sve šokantno i groteskno, već groteska leži u metamorfozi najrevnosnije pitomice pravoslavne prosvjetne zadruge u najveću izopštenicu i grešnicu, koja će i porodici i Zadruci i crkvi i svim dobrotvorima Zadruge *uzeti obraz pred svetom*. Malvina naprasno i grubo krši norme i propisana ograničenja i na taj način, a prema Lotmanovoj terminologiji, dobija status lika dejstvovaoca. U Rukopisu C, i dalje u epistolarnoj formi iz pera Petronele Barote, date su informacije o Malvininom prestupu. Interesantan je kontrast uočljiv na planu frazeološke tačke gledišta. Naime, Rukopisi A i B zasićeni su verbalnim jedinicama tipa vaspitalište, duh, učenje, vjera, pravoslavlje, bogoslužjenje, vrijedne domaćice, ručni rad i slično, te Rukopis pod slovom C neizostavno predstavlja snažan kontrast jer već na samom njegovom početku dominiraju tri verbalne

jedinice: samoubistvo, porođaj i bjekstvo, a sve opet vezano za Srpsku pravoslavnu prosvjetnu žensku zadrugu Sv. Majke Angeline, čiji se kraj djelovanja i krah najavljuju: „Mi se ne upuštamo u sve one razloge zbog kojih Zadruga neće raditi, ali samoubistvo Julke Dumče, porođaj u Domu vaspitališta Savete Krakanović i bekstvo vaše kćeri Malvine tomu su doprineli.” (17) Samo ovim iskazom kao kula od karata srušena je stamenost do ovog trenutka hvaljenog vaspitališta i svega onoga što se u njemu uči. Dakle, na prologu romana, u kratkom razmaku, svjedočimo i uspostavljanju rigoroznog religijskog kodeksa i njegovom razgrađivanju, odnosno, devastaciji. Posebno je interesantna informacija da Malvina, kao najbolja pitomica, realizaciju grijeha i grubo kršenje pravila sprovodi odmah nakon napuštanja prostora vaspitališta: „Mi ciljamo da je Malvina upoznala izvesnog g. Tomislava Pavčića iz Zagreba baš u ono vreme kada je dobila dopust na dva slobodna izlaska od jutra do naveče...” (19) Stoga se Malvinin korak u grijeh podudara s njenim korakom izvan prostora vaspitališta, odnosno sa njenim prvim slobodnim korakom. Tajnica Petronela nakon sprovođenja istrage precizno obavještava g. Trifkovića da je: „ni dva sata od poznanstva s g. Pavčićem, vaša kćer, pošla s njim u hotel Jozefa Totha i podala mu se [...]; podala mu se uprkos svoj plemenitoj nauci u koju smo je upućivali.” (20) Jasno je da Petroneta u kratkom razmaku kroz svoja pisma koncipira lik Malvinin prvo kao svetice a onda kao grešnice. Dakle, prije nego li se posredstvom sopstvene riječi Malvina pojavi na literarnu scenu, recipijent već ima predstavu o ambivalentnom i kontrastnom biću. Prelazak Malvinin iz polja vjere i nauke u polje grijeha, odnosno njeno napuštanje prostora vaspitališta nije ono što njeni vaspitači doživljavaju kao najtragičnije. Naprotiv, za njih je, prema riječima Petronetinim, najgore to „što je Malvina otišla za čovjeka upravo one veroispovesti od koje smo ih odvrćali, ulagali svega svoga znanja da bi naše pitomice prigrllile nauku o pravoslavnoj veri kojoj sve zaredom pripadaju.” (19) Ta činjenica jasno ukazuje na vjerski fanatizam koji se rađa iz netrpeljivosti prema drugim vjeroispovijestima. Ova konstatacija će se nešto kasnije potvrditi i sa druge strane, odnosno od strane pripadnika katoličke vjeroispovijesti, što je dodatna potvrda da se ovaj roman mora dešifrovati uzimajući u obzir i pravoslavno – katoličku netrpeljivost, tj. srpsko – hrvatsku mržnju. Rukopis G, realizovan u formi pisma koje Ivan Pavčić iz bolničke postelje piše svojoj sestri Katarini, natopljen je imenicom *mržnja* i glagolom *mrzjeti*. Na tri strane teksta samo imenica *mržnja* ponavlja se 16 puta. Ivan s

oduševljenjem obavještava Katarinu da je kao advokat razveo brak između Malvine i Tomislava, a kao razlog navedena je upravo mržnja:

„Draga Katarina – koristim spomenuti se ovom prigodom rastave braka između Srпкиnje Malvine Trifković, vjeroispovijesti pravoslavne, i Tomislava Pavčića, Hrvata, vjeroispovijesti rimokatoličke, koji se poništjuje zbog neodoljive mržnje i odvratnosti među supruzima koja se u zakonu naziva *Abneigung*.” (45)

Upravo mržnja kao jedan fon ovog teksta bila je jedan od razloga što je *Malvina* po objavljivanju izazvala veliku pažnju kako kod čitalačke, tako i kod stručne javnosti. Sintagmu *vjerski fanatizam* upotrijebili smo inspirisani obredom javnog spaljivanja Malvinine garderobe: „držimo da je najpravednije robu uprljanu grehom i izgredom, a na znanje i pouku ostalih pitomica, pronaći načina i javno s njim na lomaču, uz prisustvo svega osoblja Zadruga.” (20) Poput pravih inkvizitorskih lomača, i ova lomača treba za cilj da ima zastrašivanje i sprečavanje drugih pitomica da ponove Malvinin grijeh i zločin.

8.3. Homoseksualnost ⁶⁴ kroz prizmu groteske

(Malvina i Julka ili homoseksualna strast među zidovima ženskog pravoslavnog vaspitališta)

U oblikovanju narativne stvarnosti u romanu *Malvina* vidljivo je snažno prisustvo grotesknog koda. Devijacija umjetničkog univerzuma umnogome je postignuta aktivnošću groteske. Groteskno izobličavanje u prvom planu vidljivo je kroz devastaciju religijskog koncepta svijeta i mišljenja, što smo već konstatovali u prethodnom poglavlju i o čemu će i dalje biti riječi. No, prije toga nužno je istaći stav da je u ovom tekstu uz grotesku vidljiva i aktivacija procesa karnevalizacije. Djelovanje karnevalskog koda uočljivo je već u Rukopisu D i to kroz posebnu karnevalsku

⁶⁴ Pod pojmom homoseksualnost, odnosno homoseksualac podrazumijevamo osobe koje ostvaruju ljubavnu i seksualnu vezu sa osobama istog pola. U studiji *Prirodna povijest homoseksualnosti* Fransis Mark Mondimore objašnjava kako do 1869. godine termin homoseksualnost nije bio u upotrebi. Riječ homoseksualnost javlja se u pamfletu koji je poprimio oblik otvorenog pisma njemačkom ministru pravosuđa, a njemačka riječ glasi *homosexualität*. Uslijed izrade novog kaznenog zakonika Sjevernonjemačke Federacije došlo je do rasprave treba li podržati paragraf pruskog kaznenog zakona koji je proglasio polni kontakt između dvije osobe istog spola zločinom. (v. Mondimore, 2003: 15)

kategoriju – *profanaciju*. U ovom dijelu teksta, nakon pisama Petronele Barote, junakinja Malvina preuzima funkciju naratora i iznosi priču o njoj i Julki Dumči, o strastima i svemu onome što se među njima dešavalo u vaspitalištu. Dakle, iz pisama koja prethode Malvininoj riječi mi već imamo informaciju da je ona prestupnica, da je prvo legla a onda i pobjegla s muškarcem, ali tek ovdje, kroz Malvinin glas doznajemo da je ona zapravo homoseksualka. Na osnovu uspostavljenog sistema vrijednosti u tekstu, ljubav i tjelesna bliskost svakako da jesu prestup, ali homoseksualnost, nakon svih priča o dobroj ženi, majci i domaćici, predstavlja viši stepenik prestupa, tj. viši stepen anomalije. Homoseksualnost predstavlja zabranjenu stvarnost u patrijarhalnom i religijskom sistemu vrijednosti, predstavlja abnormalnost i deformaciju. Lezbijska ljubav i strast Malvine i Julke plamte u mraku među zidovima pravoslavnog ženskog vaspitališta. Upravo kroz prostor gdje Malvina počinje svoju homoseksualnu identifikaciju, uz predstavljeni model svijeta i ponašanja za djevojke i žene, realizuje se groteskna suprotnost i karnevalska profanacija. Na samom početku Rukopisa D markirana je knjiga *Novi zavjet* koja stoji između kreveta Malvininog i Julkinog i koja nema moć da bude prepreka njihovoj strasti. *Novi zavjet* ostaje između kreveta, a junakinje završavaju u jednom krevetu hipnotisane strastima. U ljubavnom lezbijskom žaru, Julka Malvini šapuće novozavjetni tekst u vidu riječi Isusa Hrista koji se obraća svojim učenicima nagovještavajući svoj odlazak:

„Julka Dumča uvek je bila vrelog tela, dok su moji prsti na nogama bili kao led, pa čak i onda kad sam imala upalu bronhija. Čvrsto pripijena uz moje telo, Julka mi je šaputala na uho: ‘Novu vam zapovijest dajem da ljubite jedan drugoga, kao što ja vas ljubih, da se i vi ljubite među sobom. Po tome će svi poznati da ste moji učenici ako uzimate ljubav među sobom.’” (Kovač: 25)

U navedom citatu, eksplicitno preuzetom iz hrišćanske svete knjige, realizovana je *parodia sacra*, posebna karnevalska kategorija kojom se izvitoperuju i parodiraju sveti tekstovi. Lezbijske junakinje kao Hristove učenice strasno su ljubile jedna drugu, uživale jedna u drugoj i predale se jedna drugoj. Profanacija kao karnevalsko svetogrđe u cijelom ovom rukopisu veoma je izražena. Osim *Novog zavjeta*, sa homoseksualnim strastima u ovom dijelu teksta spajaju se i molitva i raspeće. Molitva kao oblik religioznog čina predstavlja komunikaciju vjernika s bogom. Stoga je molitva, kao sveta i uzvišena radnja, jedna od kategorija na kojima se zasniva vjera. Dovođenje molitve u

kontekst tjelesne strasti, uz to homoseksualne, svakako jeste, zbog spajanja udaljenih i oponetnih semantičkih nizova, groteska, ali ujedno i karnevalsko svetogrđe. Kôd karnevala aktivira se upravo na materijalno-tjelesnom planu, tj. na nivou seksualnih radnji junakinja koje se iniciraju upravo molitvom:

„Prekrivene čaršavom i preko glave, mi bismo šaputale i molile se, a onda jedna drugoj u nekoj blagoj i uspavljujućoj omamljenosti, svlačile spavačice, pa je tako nadolazila božja milina, kad duša ište mir i blaženstvo. [...] Topli Julkin dah osećala sam na svom ramenu i niz kičmu, preko slabina, a potom bi se kao žar skamenio negde u centru mog tela, između nogu i u gornjem delu butina, izazivajući drhtavicu i paljenje mojih obraza, toliku slabost u snazi da se nisam bila u stanju pomaknuti, a kamoli ustati i otići u svoj krevet. A ona bi mi još šaputala na uho: ‘Od ove ljubavi niko veće nema da ko dušu svoju položi za prijatelje svoje.’” (25)

Po gradacijskom principu Malvina opisuje njenu bliskost s Julkom Dumčom. Nakon molitve i Hristovih riječi koje Julka šapuće na Malvinino uho, sama Malvina će svoju ljubavnicu eksplicitno identifikovati s Hristom i motivom Hristove žeđi na krstu: „A kada bi noću, baš kao Isus na krstu, prošaputala: ‘žedna sam’, ustajala bih, uzimala bokal i odlazila do kraja hodnika gde je česma s lavabo, prosipala mlaku i ustajalu vodu, a donosila joj svežu.” (27) Jagnje, odnosno motiv jagnjeta koji takođe simbolizuje Hrista, Malvina veže za Julkin lik: „Čvrsto pripijena, s noktima zarivenim u moja leđa, sva omamljena i sretna zaspivala bi pored mene kao jagnješće.” (27). Lik Julke Dumča ne izlazi iz okvira ovog poglavlja (u prethodnom poglavlju imali smo tek informaciju o njenom samoubistvu). Dakle, kraj poglavlja predstavlja i kraj njenog života. Jasno je da je njena osnovna funkcija to što je Malvinina prva ljubavnica, ali njen lik svakako ostaje upečatljiv i to upravo kroz groteskno spajanje nespojivog, odnosno kroz karnevalsko rušenje svih granica kojima se ovaj lik istovremeno spaja s Isusom i s homoseksualnošću. Na osnovu toga možemo zaključiti da se ova kontroverzna epizodna junakinja oblikuje prvenstveno pod dejstvom religijskog koda koji je realizovan kao izopačen i iščašen. Julka nije posredovana govorom, osim kroz Malvinine kratke iskaze, ali upravo kroz te iskaze i opise njihove strasti vidljiva je Julkina dominantnost kao ljubavnice u odnosu na Malvinu. I pored toga Julka ostaje na nivou, prema Bartovoj terminologiji, *actant* likova i njena služba je svedena na funkciju motiva kojim se razvija Malvinin lik. Da ona do kraja ostaje u okvirima religije, hrišćanske religije,

jasno ukazuje i temporalno određenje njenog samoubistva. Naime, nakon bujanja kožne bolesti, o kojoj Malvina kaže: „I kao što sami Bog može da se naruga, tako se gotovo preko noći čitavo njeno lice i telo nagrdilo bubuljicama” (28), Julka će izvršiti samoubistvo i to baš uoči Svete Trojice, jednog od najizrazitijih hrišćanskih praznika kojim se slave najveće svetinje na kojima ova vjera i počiva (Otac, Sin i Sveti duh): „Svi predmeti kojima je mogla sebi naškoditi bili su uklonjeni iz njene sobe, pa ipak jednog jutra, baš uoči Svete Trojice, dok se rascvetavala lipa u dvorištu, Julka Dumča uzela je sebi život i osvanula mrtva u svojoj postelji, s debelim slojem pudera na licu” (29). Interesantna je kontrastna slika samoubistva i rascvjetavanja, tj. počinjanja cvjetanja lipe. Lipa u različitim kulturama, mitovima i simboličkim sistemima ima, s neznatnim varijacijama, značenje koje simbolizuje prijateljstvo, vjernost i ljubav. U grčkoj mitologiji ovo drvo je zbog mirisa svojih cvjetova posvećeno Afroditi, boginji ljubavi, dok je u mitologiji drevnog Rima lipa, kao drvo koje simboliše ljubav i vjernost, drvo boginje ljubavi Venere. Mitološka simbolika lipe suprotstavljena je motivu smrti a saglasna sa homoseksualnom bliskošću, strašću i ljubavlju između dvije pitomice pravoslavnog vaspitališta, Malvine i Julke.

Kada govorimo o lezbijskim odnosima Malvininim moramo konstatovati motiv noći. Opšte je poznato da mrak, noć, tama jesu temporalne odrednice koje imaju prevashodno negativne konotacije i vezuju se za prestupe i djelovanje destruktivnih sila. I sa Julkom i kasnije sa zaovom, a potom i partnericom Katarinom, Malvina nježnost daje i strast upražnjava isključivo noću: „ali ja sam se više radovala večerima kad zatvaramo škuře i odlazimo u krevet, a vani ostaje mrak i trebinjsko groblje [...] u toj tajanstvenosti mi otpočinjemo ljubav kao tajni Božji dar.” (43) Tim postupkom svakako se homoseksualnost u romanesknom univerzumu vrednuje kao destrukcija, izopačenost, kao radnja koja se, iako je ljubav, odvija pod nekim demonskim blagoslovom.

8.4. Malvina i Katarina ili preobražaj iz nježne ljubavnice u mučiteljku

Seksualnost Malvine Trifković je „motivacijsko središte cijele pripovijesti” (Beganović, 2009: 41). Junakinje koje su homoseksualke (Malvina, Julka, Katarina) ne govore o sopstvenom seksualnom identitetu. Samo na dva mjesta u tekstu dobijamo informaciju o doživljaju sredine, tj. odnosu sredine prema istopolnom ljubavnom životu

Malvine i Katarine. Prva informacija vezuje se za lik katoličkog sveštenika Don Petera Blaže, ujedno i jedinog gosta u trebinjskom domu ovih junakinja:

„Sada sam ti, Bože moj, našla spokoj duše u Trebinju, gdje sam doputovala s Katarinom, namestila se u kući koja je bila Katarinino vlasništvo, a koju smo same održavale i tu živele kao dve odbegle ovčice, s učestalim posetama don Petera Blaže, koji nas je nagovarao na zajedničku pokoru šibanjem nagih tela.” (Kovač: 43).

Drugu reakciju na njihov lezbijski odnos dobijamo od lokalnog prodavca cvijeća koji Katarini kaže: „o vama se dvema nešto šapti po gradu.” (58) Ova dva primjera su cjelokupna reakcija koju u tekstu dobijamo na homoseksualnost junakinja. Upravo odsustvo reakcije i to u prilično zatvorenim društveno-kulturno-vjerskim sredinama naglašava otuđenost svijeta koji je kreiran u ovom književnom tekstu. Otuđenost svijeta, kao jedna od ključnih odlika groteske, naročito prema Kajzerovim teorijskim stavovima, isplivava iz strukturnog koncepta romana te i na ovom nivou možemo govoriti o realizaciji mikrostrukturne groteske, odnosno „mikrostrukturne devijantnosti” (Detoni-Dujmić: 833). Naime, struktura romana, tj. žanrovska neobičnost i specifična koncepcija umnogome utiče na koncipiranje otuđenog svijeta i društva i to u prvom redu kroz odsustvo komunikacije među likovima. Odsustvo interakcije među junacima, pored isticanja otuđenosti društva i svijeta, onemogućava stvaranje dubljih psiholoških profila likova. I mnoga pisma ukorporirana u tekst predstavljaju oblik jednosmjerne komunikacije jer pošiljaoci na njih ne dobijaju odgovor i reakciju. Malvina, kao glavna junakinja, bliskost u komunikaciji ostvaruje sa svojim partnerkama Julkom i Katarinom, ali samo kroz tjelesno opštenje. Iznoseći, mada koncizno, detalje o tom vidu komunikacije, u Malvinim riječima primjećujemo i osjećamo emociju, nježnost, strast pa i ljubav. O ljubavi i strastima Malvina najviše govori u Rukopisu I koji je naslovljen: *Malvina piše o ljubavi prama Bl. Dj. Mariji o strasti i pobačajima*. Već u samom naslovu fragmenta konstatujemo aktivaciju groteske kao mehanizma koji dozvoljava spajanje, odnosno kombinovanje disparatnih semantičkih nizova i to u vidu kontakta Bogorodice, strasti i pobačaja. Temporalno, ovo poglavlje određeno je slavljenjem Djevice Marije u vidu praznovanja „svibanjskih blagdana posvećenih osobitoj bogoljubnosti prama Blaženoj Djevici Mariji i njezinim krepostima” (57). Slavljenje Bogorodice, koja je simbol nevinosti i božje plodnosti, povezuje se sa mjesecom majem koji je simbol plodnosti prirode. Taj simbolički spoj, u prvom redu kontekst Djevice

Marije, svakako da stoji u oponentnom odnosu s prestupničkom homoseksualnom strašću zaove i snahe. Kontrast svetosti Djevice i devijantnosti ljubavnog odnosa između Malvine i Katarine dominira ovim poglavljem. Tako je kontrast jasno vidljiv u sceni gdje ljubavnice u prostoru crkve, ispod „Marijine slike pred kojom su klečala deca i pevala litanije lauretanske” (57), šapuću o kupaonici, tačnije ugradnji kade gdje će prati i sapunati jedna drugoj tijelo i uživati. I sama Malvina na uživanje i strast u toj kadi gleda kao na milost Djevice Marije:

„I dok su bili u jeku majski praznici posvećeni osobitoj bogoljubnosti prema Bl. Dj. Mariji i njezinim krepostima, mi smo, u onoj svetoj ljubavi podavanja na uživanje tela i duše, obnažene i čiste izlazile iz kade i umotavale se u čaršave. Pa još dok smo sedele u vrućoj vodi i jedna drugu sapunale, verovala sam da nam je ovu ugodnost šapnula sama Marija da u njenom mesecu načinimo kupatilo kao prilog za svekoliku njenu ljubav, pa mi je sada posvema jasno zašto li je izabrala maj za svoju slavu.” (58)

Majskoj erupciji strasti odgovara i cvijeće koje ljubavnice kupuju. Riječ je o jarkocrvenom đulašiku koji označava „vatrenu ljubav i strast” i ružmarinu, biljci koja asocira na vjenčanje. Da se temelj ove i ovakve ljubavi ne zasniva na nesređenosti dvije nesrećne žene mogli bismo čak, kroz prvi dio ovog fragmenta, konstatovati pravu ljubav i pravu strast, u mjesecu maju u gradu Trebinju.

Groteskna devijacija religijskog koda udružena s profanacijom kulminira u jednoj sceni, takođe u I rukopisu. Dovođenje u semantičku bliskost Djevice Marije i ljubavi i strasti homoseksualnih junakinja od naslova pa do sredine rukopisa kao da je bilo tek priprema za realizaciju ove scene:

„Ptice od rane zore Nju pozdravljaju svojim cvrkutanje i pjevanjem. Devojke joj pletu vence od najljepših ruža da okite njen oltar. Malešna deca sakupljaju se u crkvi oko njenog prestola i sklopljenim ručicama milo ju pozdravljaju nevinim ustima: *Zdravo Marijo*. Pa i mi ovde činimo ljubav njoj posvećenu. Katarina pribavlja usnama vrhove mojih grudi; njen mekani dodir kože osećam svuda po telu i ja joj se podajem, dok mi ona sva zapenjena strašću, dodirima ili vrškom jezika, uspaljuje stidnicu, tako da osećam da mi telo sagoreva, a da sav taj užitak Bl. Dj. Marija, predobrosvita i ljubezniva, čuva kao svojinu, a naše jecaje na ćilimu prihvaća kao molitvu. (59)

Autor ovu scenu daje primjenom postupka tehnike montaže. To je filmska tehnika koja omogućava da se prostorno udaljene predmetnosti i radnje montiraju pri čemu se u svijesti gledaoca, odnosno ovdje čitaoca, stvara utisak o istovremenom trajanju. Dakle, dok ptice svojim pojem i dok djevojke pletenim ružnim vjencima i dok djeca kao pri molitvi skopljenim ručicama i nevinim ustima slave i pozdravljaju Djevicu Mariju, Malvina i Katarina upražnjavaju lezbijski seks. Tehnika montaže, kao moderna narativna tehnika, umnogome pojačava efekat kontrasta među ovim scenama. Seksualni jecaji i „dodirima ili vrškom jezika uspaljivanje stidnice”⁶⁵ jesu zvuk i jesu djelo kojima ove junakinje, sa Malvinine tačke gledišta, slave Djevicu Mariju. Semantički spoj ovog tipa i ovakvih razmjera jeste skandal koji omogućava upravo groteska. Za grotesknu kombinatoriku ne postoje granice. Groteska kao snažan razgrađivački mehanizam ovom scenom devastira religijski kod a romaneskne junakinje postavlja na svojevrstni dijabolični presto, jer ovoliki stepen devijacije konteksta Djevice Marije jeste đavolje djelo. Stoga je krah i strasti i ljubavi i zajedničkog života neminovan.

Drugi dio Rukopisa I predstavlja Malvininu metamorfozu iz nježne ljubavnice u surovu mučiteljku. To je druga njena transformacija i druga, dodatna ambivalentnost njenog bića (prvo svetica-grešnica, drugo ljubavnica-mučiteljka). Njena ličnost transformiše se pod dejstvom ljubavne izdaje i „neodoljive mržnje sada nasprama Katarine i njezina ploda” pa na taj način i Malvinin lik pridružuje se galeriji likova iz ovog romana koji govore i djeluju pod dominacijom mržnje. Malvinina transformacija odražava se i na frazeološkom planu pa je vidan kontrast u zvuku i značenju verbalnih jedinica. U desetak redova teksta Malvinin jezik od đulšika i ruzmarina, cvjetnog maja i cvrkuta, ljubavi, djece i Djevice transformiše se u iskaze tipa: „Pobacićeš ga, kurvo, nema mu spasa!” (61). Malvina postaje mučiteljka. I to surova mučiteljka. Scena skončavanja Katarine Pavčić svojom surovošću i morbidnošću asocira na scenu iz horor filma. Katarina na patosu, preplašena, krvava i izmučena porađa se i umire, dok Malvina s bičem u ruci iznad nje stoji.

⁶⁵ Ovdje moramo ukazati na asocijaciju koja se javila prilikom analize ove scene. Naime, ženski polni organ, stidnica, označena eufemizmom *velika lijepa majka* kod Bambara se dovodi u vezu sa vjerom i bogom kao što je vidljivo u poslovi: „Bog je kao ženski polni organ: on je snažan, moćan, on je otpor, ali istovremeno on je privlačnost i pohota, i konačno prepuštenost.” (v. Gerbran, Ševalije: 877).

Malvina ovom transformacijom postaje veći dželat nego što je ona sama u životu bila velika žrtva. Njena surovost ne okončava se Katarininom smrću već se nastavlja sve većim intenzitetom i to prema djetetu i kasnije djevojci:

„Njena posvećenost i briga za Julku Dumču predstavljaju emotivni kontrast njenoj neodoljivoj mržnji i emocionalnoj hipertrofiji prema usvojenoj kćerki i nerelizovanoj dvojnici. Represivni mehanizmi djelovanja likova u skladu su sa njihovim emocionalnim registrom koji se kreće u prostoru od hipertrofične empatije do egzaltacije mržnje.” (Vukićević-Janković, 2018: 403).

Malvinina mržnja traje dugo. U Rukopisu L sama Malvina podstaknuta strahom od Gospoda iznosi informacije o svom mučiteljskom ponašanju i djelovanju usmjerenom prema svojoj mlađoj imenjakinji. Ona gotovo sadistički uživa u zlu koje nanosi maloj Malvini priželjkujući pri tome i njenu smrt: „Niti sam se maknula s mesta kad se Malvina davila u Trebišnjici, a niti sam zažalila kad je odvedena u bolnicu pod temperaturom od zapaljenja pluća, no sam priželjkivala njenu smrt.” (92). Kulminacija Malvinine sadističke osvete i mržnje ogleda se u podvođenju sedamnaestogodišnje počerke: „Od mene se neće tražiti da se ispovedim kako sam podvela sedamnaestogodišnju Malvinu i u njen krevet uvukla nepoznatog muškarca, naslađujući se bolom kad je sva izmučena ustala od postelje do kupatila da bi sprala krv.” (93)

Navedeni fragment teksta, Rukopis L, predstavlja svojevrsno Malvinino pokajanje, a pokajanja nema bez ispovijesti grijehova. Stoga Malvina iznosi detalje o sopstvenoj mržnji. No, ne možemo da ne konstatujemo ironiju koja proizlazi iz činjenice da Malvina kao surova mučiteljka jednog nevinog bića, od njegovog rođenja pa gotovo do smrti, nakon zaređenja preuzima brigu upravo o djeci i to onoj najranjivijoj – slaboumnoj djeci. Ovim ironijskim postupkom karikira se kategorija pokajanja, kao i pokušaji da se isključivo zbog straha od Gospoda da priznanje i operu grijehovi. Upravo to je i razlog zašto Malvina piše, pod nagovorom oca Justinijana, priču o svom životu. Uloga Malvine kao pokajnice je njena treća metamorfoza i treća, dodatna ambivalentnost njenog bića (prvo svetica – grešnica, drugo ljubavnica – mučiteljka, treće mučiteljka – pokajnica).

Nakon svega izloženog, postaje jasno da zapravo jedina prava žrtva ovdje jeste mlađa Malvina. U devijantnom i destruktivnom univerzumu kakav jeste romaneskni

univerzum *Malvine*, ona koja je najviše stradala, nije spasena već je monstruozno ubijena. Ubistvo Malvine Pavčić i njenog supruga Kirila Deretića, povodom kojeg je u roman ukorporiran kriminastički žanrovski kod u vidu dva izvještaja, ostaće nerasvijetljeno. To nije jedina misterija koja ostaje nedešifrovana u ovom tekstu. Već smo na početku analize istakli misterioznost priređivača, a tu su i otvorena pitanja o Jovu Čamparu, o tačnim razlozima kraha braka Malvine i Tomislava i još neka pitanja koja se odnose na nedosljednosti kada je riječ o fabularnoj niti teksta. Beganović u tim mnogobrojnim otvorenim pitanjima vidi otpor svršetku i specifičan oblik pripovjedne osjećajnosti pod naslovom *Resistance to an ending*, koji smatra paradigmatskim načelom Kovačevih pripovjednih tekstova:

„Otvorena se pitanja nad ovim fragmentima mogu redati u nedogled, ili bar u nedogled koji pružaju osamdeset stranica kompaktnog ali ipak nedovršenog (da li i nedovršivog?) teksta. Kombinujući naslove dvaju teorijskih tekstova, *Sense of an Ending* Franka Kermodea i *The Resistance to Theory* Paula de Mana, moglo bi se reći da *Životopis Malvine Trifković* razvija specifičan oblik pripovjedne osjećajnosti *Resistance to an ending*.” (Beganović, 2009: 39)

8.5. Nosioци religijskih kodova kao groteskne konstrukcije i desakralizacija svetog prostora

U romanu Malvina konstatovali smo dominantnost i prisustva religijskog koda, kao i dominantnost groteskne razgradnje upravo tog koda. Svi likovi u djelu na različite načine ostvaruju se u kontekstu religije, tj. njenog devijantnog oblika kao proizvoda nacionalne i vjerske netrpeljivosti i mržnje. No, u tekstu su prisutna i dva formalna ili službena nosioca religije. Jedan je katolički sveštenik Don Peter, a drugi pravoslavni otac Justinijan. Don Peter jedini je posjetilac trebinjskog doma Malvine i Katarine, a shodno tome i najbliži svjedok njihovog života. Iz Malvinine perspektive doznajemo da ih je on, podstaknut odgovornošću svog sveštениčkog poziva, pozivao na pokajanje i to kroz drevni metod šibanja nagog tijela. No, potpunu devastaciju ovog marginalnog junaka nalazimo kasnije u tekstu kada (doduše kroz svjedočenje oca Justinijana u čiju vjerodostojnost nećemo ulaziti) pokajnica Malvina priznaje da se u dva maha upustila u uživanje s don Peterom Blažom.

Nosilac pravoslavnog religijskog koda, otac Justinijan, javlja se na samoj epiloškoj granici romana kao pripovjedač koji u formi pisma upućenog misterioznom priređivaču rukopisa, odnosno životopisa, iznosi mnoge informacije o priređivanju i vjerodostojnosti istog. Na samom početku pisma jasno je vidljiva sveštenikova homoseksualna naklonost prema priređivaču koga oslovljava sa „dragi prijatelju”. Prostor Crkve Svete Petke iz koga se javlja otac Justinijan spaja se sa tim homoseksualnim naklonostima, pri čemu se, opet kroz materijalno-tjelesni, odnosno seksualni plan, sakralnost i uzvišenost prostora spušta, unižava, tj. bespoštedno degradira. Komparacija muškog sjemena i kapi lojanice, koja simbolizuje svjetlost duše, u iskazu: „Na vaš crni sako padale su, kao muško sjeme, kapi lojanice” (115) predstavlja kulminaciju unižavanja sakralnosti. Dalje, sveštenik takođe nagovještava i motiv homoseksualnih orgija koji ne samo da se prostorno veže za Crkvu Svete Petke, već i temporalno za najveći hrišćanski praznik Vaskrs: „[...] sve sam se nadao da ćete iznenada banuti u Sv. Petku, baš kao prošle godine za Vaskrs. Divno je što ste doveli onog mladića. On, dakako, ne može imati više od dvadeset godina. Mora da i vi uživate u njemu.” (115) Takođe i Božić, kao najradosniji hrišćanski praznik, markiran je u ovom poglavlju, kao i već pominjana temporalna odrednica Trojičin dan. Na ovaj način, kroz dekonstrukciju najvećih hrišćanskih praznika i svetinja dekonstruiše se koncept vjere uopšte, a kroz vjeru i kategorije spasenja i vaskrsenja, što ukazuje na apsolutnu prevlast destruktivnih sila i njihovih demonskih moći. Tako se groteska dokazuje kao razgrađivački postupak kojim se ruše iluzije. Rušenje iluzija o mogućnosti spasenja zapravo znači i rušenje iluzija o postojanju kategorije dobra, pri čemu romaneskni univezum dobija univerzalno i krajnje pesimističko značenje.

Prostorne strukture u ovom tekstu, kao što smo vidjeli vezane su za religijski kod i za Malvinino kretanje i posredstvom devijantnog djelovanja likova kojim se tim prostorom kreću i sam prostor je ragrađen. Životopis počinje u prostoru vaspitališta Srpske pravoslavne prosvjetne ženske zadruge Sv. Majke Angeline a završava se u Crkvi Svete Petke. To su ujedno i početna i krajnja tačka Malvininog životnog kretanja. Obje tačke i sve između njih primarno je obojeno Malvininom homoseksualnošću, stoga smo saglasni s Beganovićem da je upravo seksualnost glavne junakinje motivacijsko središte romana. Homoseksualnu strast koju započinje u pravoslavnom vaspitalištu s Julkom Dumčom, Malvina nastavlja i nakon zaređivanja u Crkvi Svete Petke s

kaluđericom Gliherijom. Dakle, njen povratak pravoslavnoj vjeri, kojoj, prema riječima oca Justinijana „ona pripada po svetom krštenju i svetom miropomazanju” (116), zapravo je povratak homoseksualnosti, tj. lezbijskim strastima. Taj povratak aludiran je još u vremenu dok je Malvina nosila ulogu mučiteljke i to scenom u kojoj ona osjeća gađenje prema Kirilovom falusu. Da to gađenje „u metaforičnom smislu predstavlja vid otpora prema muškoj moći/dominaciji” (Vukićević-Janković, 2018: 404–405) jasno je i mnogo prije završnice romana. Istaknutost ženskog principa u romanu gdje su žene žrtve Kovač je izuzetno predstavio u sljedećoj sceni: „On me je pogledao, a ja sam, postidena, oborila glavu. Videla sam ga kao kakvu zver, kako mu oči ne miču s mojih grudi. Muška odvratnost zapahnula me je iza stola prepunog cveća i zemlje.” (Kovač: 58) Kao majstor kontrasta, pisac u ove dvije rečenice kroz uvođenje motiva: stida, oborene glave, zvijeri, ženskih grudi, muške odvratnosti i mirisa cvijeća i zemlje, mnogo a suptilno kazuje o dominaciji muškog, tj. potčinjenosti i nemoći ženskog principa u romanesknom univerzumu, odnosno u prikazanoj društvenoj strukturi.

Informacije koje iznosi otac Justinijan sada njemu i Don Peteru kao sveštenim licima pridružuju i kaluđerice Malvinu i Gliheriju. Dakle, nije teško zaključiti da pripadnost crkvi znači i seksualnu devijantnost i opterećenost. U skladu sa tim, tj. potpunom i kompletnom prevlašću destruktivnih sila, romaneskna zbilja završava se prizorom trebinjskog groblja i crnom bojom lišajeva kojima se aktivira motiv smrti. Dijaboličan univerzum teksta neminovno mora donijeti smrt. Ni Vaskrs, ni Božić, ni Sveta Trojica, ni Sveta Petka u svojoj iščašenosti nemaju moć da se odupru smrti i crnoj boji. Da je društveni deformitet predstavljen u ovom tekstu dosegao nivo univerzalnosti govori nam i motiv željezničke pruge, motiv koji ukazuje na „univerzalni život koji se nameće svojom neumoljivošću”. (Gerbran, Ševalije: 1059)

8.6. Testament ili *ozbiljan* dokument u okvirima ozbiljno-smiješnog

Kao što smo istakli, jedan od fragmenata koji sačinjavaju roman *Malvina* jeste i testament njenog oca Đorđa Trifkovića. Đorđev lik u djelu modeluje se sa spoljašnje i unutrašnje tačke gledišta. U manjoj mjeri, sa spoljašnje tačke gledišta Đorđe se modeluje iz perspektive Petronele Barote u pismima koja mu upućuje. Sa unutrašnje tačke gledišta, Đorđe je modelovan posredstvom testamenta. Testament, odnosno zavještanje ili oporuka, jeste lična i zakonom uređena izjava kojom pojedinac određuje

raspodjelu sopstvene imovine. Smatramo da upravo ovaj testament, odnosno Rukopis E u roman unosi viziju svijeta koja počiva na prigušenom karnevalskom smijehu. Upravo prisustvo tog smijeha nas je usmjerilo da tekst testamenta identifikujemo kao nešto što jeste realizovano u kontekstu ozbiljno-smiješnog. Testament, kao dokument, koji je suštinski povezan sa kategorijom smrti nužno podrazumijeva ozbiljnost. Takav jeste prvi dio testamenta Đorđa Trifkovića. On po pravilu vrši preciznu raspodjelu svoje bogate imovine. Ono što je vidljivo u prvom dijelu testamenta jeste usmjerenost ka crkvi, jer Đorđe veliki dio imovine ostavlja crkvenoj zajednici. Tim postupkom on se potvrđuje kao dobrotvor, jer smo već na osnovu pisama iz vaspitališta imali priliku da o njemu dobijemo informaciju kao o dobrotvoru koji je pomagao rad Srpske pravoslavne prosvjetne zadruge Sv. Majke Angeline. Toj činjenici pisac daje i vizuenu potvrdu na način što ispod crno-bijele fotografije, tj. portreta Đorđa Trifkovića stoji da je trgovac i dobrotvor navedenog vaspitališta. U ovom dijelu testamenta nalazi se i informacija o Malvini, tj. o njenom razbaštinjenju. Dajući pregled Kovačevih romana, Meić ističe ovaj postupak Malivininog oca i u njemu vidi licemjerstvo i porodice i sredine: „Njezina pozicija izopštenice još više je naglašena s obzirom na licemjerstvo sredine, osobito njezina oca – dovoljno je sjetiti se njegove oporuke u kojoj je Malvina licemjerno razbaštinjena.” (Meić, 2012: 248) U tom smislu, nužno je sagledati i motiv zvona, crkvenog zvona. U testamentu piše sljedeće:

„Manastiru Koporinu da se kupe dva zvona, jedno od 728 a drugo od 400 dinara, te da se napiše: poklon od Jane, starije ćeri Đorđa Trifkovića, a na drugom: bol za Malvinom, mlađom ćeri Đorđa Trifkovića, kako bi ostalo na znanje srpskom rodu da me je Malvina ucvelila bekstvom iz Doma Sv. Majke Angeline, te pogazila našu svetu pravoslavnu crkvu udajom za čoveka rimokatoličke vere,

neka zvono, njoj namenjeno, udara samo u jednu stranu pri sprovodima i tako doveka oglašava njenu smrt za oca joj Đ. Trifkovića.” (Kovač: 35)

Napominjemo da je drugi dio posljednje rečenice u našem citatu kao i u romanu formalno odvojen. Dakle, rečenica je napola prekinuta i njen drugi dio odvojen je u novi red. Svakako da ova formalna izdvojenost, tj. cijepanje rečenične strukture, sugerije semantičku naglašenost u kojoj je posebno markiran motiv zvona. U duhu hrišćanske religije zvono ima i snažnu i široku simboliku. U prvom redu zvono, tačnije zvuk zvona,

jeste sredstvo preko koga se ostvaruje komunikacija i sa bogom i nebeskim prostorom, dakle veza neba i zemlje. Jasno je da će upravo tu simboliku oglašavati zvuk zvona u manastiru Koporinu koje će biti poklon od Malvinine sestre Jane. U oponentnom semantičkom kontekstu stoji zvono sa natpisom *bol za Malvinom*. To je zvono koje će puštati zvuk samo pri sprovodima, dakle pri umiranju. Na taj način neprestano će odjekivati smrt Malvinina, smrt žive kćeri koja je za oca umrla jer je prekršila poželjni kodeks ponašanja. Dakle, Malvina se zvonom vezuje za smrt i tu pronalazimo drugu simboliku ovog motiva – zvono posjeduje i „moć da stupi u vezu s podzemnim svetom” (Gerbran, Ševalije: 1126). Dakle, kršenjem kodeksa ponašanja, bijegom iz vaspitališta i udajom za rimokatolika Malvina iz strogo uređenog sistema koji predstavlja logos, prelazi u dijabolični i destruktivni univerzum koji predstavlja kaos. Ovakav koncept vrednovanja stoji u saglasju sa svim onim što smo do drugog dijela testamenta imali prilike da doznamo o Malvininom ocu Đorđu. Jasno je da će revnosni pravoslavac i veliki crkveni dobrotvor kao otac imati ovakav, naravno rigidan i krajnje surov model vrednovanja Malvininog odstupanja od norme. I vrednovanja i sankcionisanja, jer kao kaznu on sopstvenu kćer u svom srcu živu sahranjuje i u amanet ostavlja riječi: „ma gde Malvinu, mlađu moju ćer, zdesila smrt, ne sme biti pokopana u porodičnoj grobnici.” (Kovač: 38)

Karnevalski smijeh i groteskno iskrivljivanje uzornog lika Đorđa Trifkovića bez najave izvire u drugom, obimom manjem, dijelu testamenta.⁶⁶ Nakon precizne raspodjele svoje imovine crkvama i crkvenim udruženjima slijedi jedan pravi karnevalski šou koji maestralno vizuelno ilustruje druga fotografija Đorđeva i to pri radnji vršenja velike nužde. Ispod fotografije šest muškaraca koji vrše nuždu stoji tekst: „Đorđe Trifković (četvrti) pri vršenju velike nužde sa suborcima Srpske dobrovoljačke vojske.” (37) Prikaz pobožne ličnosti i crkvenog dobrotvora u poziciji pražnjenja crijeva jeste sklop kakav dozvoljava karneval i svakako da iz tog sklopa izvire snažan karnevalski smijeh. Dalje se u testamentu kroz darivanje ljubavnica i bludnica, udovica, majki koje su zajedno s ćerkama s Đorđem dijelile postelju, tek punoljetnih djevojaka, kao i djevojaka koje su zbog njega raskinule vjeridbu, pa čak i jednog vjerenika Riste, koji je dopustio svojoj budućoj ženi da sa Đorđem podijeli postelju. Svakako da

⁶⁶ Tekst testamenta u romanu nije formalno podijeljen u dva dijela. Uslovnu podjelu, s obzirom na dvojaku i oponentnu prirodu sadržine testamenta, napravili smo mi.

transformacija Đorđevog lika, šokantna i groteskna, razgrađuje cjelokupan sistem vrijednosti koji je on zastupao i na osnovu koga se Malvine odrekao. Kako Đorđev sistem vrijednosti izrasta iz religijskog, tj. srpskog, crkveno-pravoslavnog modela ponašanja jasno je da se ovim postupkom devastira takav model. Ovoj konstataciji u prilog ide činjenica koju pronalazimo u završnom dijelu testamenta, koji već prerasta u komiku, gdje Đorđe govori o abortusu i brizi za svoju porodicu i uopšte srpski rod: „Da se dr. Batuti, specijalisti za ženske bolesti i pobačaje, dade 3000 dinara da se brine o zdravlju moje rodbine i zdravlju srpskog naroda, te da svagda na vreme pobacuje vanbračnu decu srpsku i pričuva čast i obraz Srbije.” (38) Bez obzira na prethodno razotkrivanje Đorđa kao nekoga ko bludniči ova izjava nanovo šokira jer se njome sada priroda koncepta cjelokupne Đorđeve porodice mijenja i to uvođenjem motiva vanbračnih seksualnih odnosa, i ne samo muških već i ženskih članova. Ostavljanje novca, i to u testamentu, za abortus, čin koji crkva kategorično anatemise kao grijeh koji je sadržan u šestoj božjoj zapovijesti: *Ne ubij!*, bespoštedno ruši sliku ovoj lika kao vjernika i vjerskog dobrotvora. Čitalac vrlo lako može ostati zbunjen pred pitanjem zašto je Malvina od svog oca onda dobila tako surovu kaznu? Odgovor na to pitanje opet pronalazimo na fonu vjerskog pogleda na svijet. Dakle, nije primarno Malvinin grijeh ni što je pobjegla iz vaspitališta ni što se udala već njen grijeh leži u tome za koga se udala – za rimokatolika i Hrvata. I opet dolazimo na onaj nivo romana u kome dešifrujemo prikaz srpsko – hrvatske nacionalističke mržnje. Mržnja je onda nešto što je jače i od života i od smrti i od vjere i od svake religije.

Kako smo ovdje u konstituisanju lika Malvininog oca Đorđa Trifkovića konstatovali udruženo djelovanje postupaka karnevalizacije i groteske, treba se osvrnuti i na emocionalnu reakciju koju groteska izaziva u nama, tj. u recipijentu, a preko koje se i fenomen groteske najčešće određuje i tumači. U tom smislu za datu situaciju smatramo pogodno tumačenje groteske Filipa Tompsona (1972) u kom autor o grotesknom govori kao o suočenju sa strašnim i komičnim. Naime, Tompson reakciju na grotesku istovremeno smatra i emocionalnom i intelektualnom. To znači da recipijent prvo zbog suočavanja sa strašnim i komičnim osjeća tenziju, a potom „s obzirom na to da oseća nelagodnost pred nemoralnim koje je sadržano u grotesknom, on će pribeći racionalizaciji i drugim odbrambenim mehanizmima, zbog čega je gađenje jedna od obaveznih pratećih reakcija” (prema Marković, 2018: 121). Dakle, nakon primanja svih

informacija o Đorđu Trifkoviću, ocu koji se odrekao svoje kćerke, dobrotvoru i bludniku, recipijent će nužno osjetiti gađenje.

8.7. Groteska kao posljedica mržnje

Ivan Pavčić, advokat i brat Malvininog muža Tomislava, odnosno Malvinine ljubavnice Katarine iz pozicije pripovjedača javlja se u četiri Rukopisa romana (G, H, J, K). Toliko prisustvo u ovom nevelikom romanesknom tekstu svakako da mu daje naglašenu semantičku funkciju, stoga ćemo ovdje sagledati neke aspekte njegovog lika, a već smo naglasili da verbalna jedinica mržnja u njegovom diskursu ima pretjeranu zastupljenost. Ivan Pavčić je u tekstu realizovan kao demonska figura koja propagira upravo mržnju. Svoju demonsku prirodu Ivan iskazuje kroz sopstveni odnos prema Malvini. Interesantno je da on ni u jednom kontekstu ne spominje homoseksualnost, ni Malvininu ni Katarininu. Stoga i kao razlog razvoda braka između Malvine i Tomislava Ivan, gotovo ponosno, u sudskom procesu navodi mržnju. Malvina je za njega đavolov posao ili kako on kaže „sadržaj đavla” (53) i to samo zbog toga što je Srpkinja. Hipertrofiranost mržnje koja dovodi do karikiranja lika koji je njen nosilac jasno je vidljiva u činjenici da je za Ivana neoprostivo to što je majka Pavčića bila takođe Srpkinja: „također ću izdvojiti oca iz zajedničke grobnice i podići mu zaseban spomenik; nije stoga što on leži u grobu sa Srpkinjom, ta ona je njegova izabranica i naša majka, već i stoga što je on znamenita ličnost...” (55)⁶⁷ Modelovanje Ivanovog lika najdublje je sa spoljašnje tačke gledišta, odnosno iz Katarinine perspektive. To je vidljivo u pismu koje Katarina piše Tomislavu i koje Malvina pronalazi nakon Katarinine smrti:

„Da si sebi pribavio malo odvažnosti, ti bi odmah bio uvidio da je to samo Ivanova mržnja i neodoljiva odvažnost samo zaradi toga što je Malvina Srpkinja. Mogao si još u djetinjstvu uočiti kako se on držao spram naše majke, te samo stoga što je bila Srpkinja, no srećom da je umrla od bolesnih jetara, pa da i nije dočekala svega poniženja od svoje djece. [...] ali to ga kao neće spriječiti da objelodani i tiska, makar u vlastitoj nakladi, svoj rukopis, gdje veli da je do raskola obiteljskog autoriteta, te i slave Pavčića, došlo upravo stoga što je u harmoniju našega oca nesreću i nered unijela Srpkinja, da bi ista i samu djecu, još od djetinjstva okrenula k sebi, a odgovor je Božji

⁶⁷ Podvukla T. L.

bio samo obiteljska tragedija: Antonova duševna bolest i rastrojstvo, pak i Katarinina nesreća što je duševno izopćena iz svijeta muško-ženskih odnošaja, pa da bi se konačno sav bijes sudbine oborio na Tomislava, vrug mu šalje Srpkinju za suprugu, dok je Drago ostao blijedi izdanak Pavčića, nalik na ujčevinu.” (100)

Kako smo već kroz tumačenje testamenta analizirali informacije koje imamo o Malvininom ocu Đorđu, a nakon navođenja citata koji se odnosi na Ivana nije teško uspostaviti semantičku paralelu između ova dva junaka. Oni pripadaju različitim, suprotstavljenim, nacionalno-vjerskim konceptima, ali mržnja i otklon i otpor prema drugom je ono što ih mnogo snažnije spaja nego što ih vjera razdvaja. Paralelizam između ova dva junaka Vukićević-Janković tumači na sljedeći način:

„Upotreba ironijskog diskursa u romanu posebno je eksplicirana kroz naratorske instance Ivana Pavčića (Rukopis) i Đorđa Trifkovića. Kroz njih se upotrebom arhaičnog oblika jezika (hrvatskog, odnosno srpskog) fokalizira njihova ideološka isključivost i animozitet prema Drugome i Drugačijem, kao i na njoj utemeljen njihov nacionalni i vjerski identitet. Zapravo, ovdje je jezički identitet lika pokazatelj njegove ideološke tačke gledišta, ali i posrednik u projektovanju slike željene stvarnosti. Iza svega stoji briga o imovini/porodičnom nasljeđu, tako da je stvarni motivacioni pogon za širenje mržnje i uništavanje porodičnih odnosa zapravo imetak i očuvanje (makar i lažnog) porodičnog imena i ugleda.” (Vukićević-Janković, 2018: 406)

Za ovaj nivo tumačenja aktivacije grotesknog koda kao primjenljiva nametnula nam se teorija Hansa Gintera, koji je izučavao funkcije i oblike groteske i grotesknog u Gogoljevom djelu. U svojoj teoriji, Ginter funkcije koje ostvaruje postupak primjene groteske vidi na sljedeća tri nivoa: prvi se zasniva na stavu da se groteskom izražava dubina svijeta koju osjećamo kao demonsku ili pak apsurdnu; drugi nivo, odnosno drugu funkciju groteske Ginter vidi u mogućnosti satiričnog tumačenja svijeta; a treća funkcija u kojoj se ostvaruje groteska jeste funkcija igre, ali samo ukoliko se podredi komičnom. „U funkciji satire groteskno kritikuje određene društvene negativne pojave. Groteskno u funkciji igre najbezazleniji je oblik jednog sveta koji je zapao u nered.” (prema: Mustedanagić: 62) Razmatrajući problem mržnje, koja je primarna u koncepciji lika Ivana Pavčića, kao i lika Đorđa Trifkovića, uočili smo dominaciju po Ginterovom stavu prve funkcije u kojoj se ostvaruje groteska. Dakle, grotesknim oblikovanjem ovih

junaka pod dominantnim uticajem mržnje, koja se na taj način uspostavlja kao osnovna esencija njihovog bića, vidna je realizacija groteske kao načina da se izrazi dubina društva, odnosno svijeta koja počiva na toj mržnji i koja jeste i demonska i apsurdna u isti mah. Doduše, kada uzmemo u obzir cjelokupan tekst romana *Malvina* možemo vrlo lako pronaći aktivaciju i druge dvije funkcije groteske o kojima Ginter govori. Već smo više puta istakli da poseban sloj ovog teksta čini priča o srpsko – hrvatskoj mržnji i vjerskoj netrpeljivosti, priča koja zapravo oblikuje cjelokupan tekst, jer sudbinu svih junaka s pravom možemo posmatrati kao posljedicu tih deformisanih i mržnjom i neslaganjem natopljenih odnosa. Na osnovu toga, grotesku možemo upravo na tom nivou identifikovati u ostvarivanju funkcije satire kojom se kritički sagledavaju negativne i posve opasne i devijantne društvene pojave. Potvrdu za ovu konstataciju nalazimo na planu frazeološke tačke gledišta. Naime, diskurs u romanu *Malvina* je raznorodan, a samim tim i kompleksan. Jezička forma se mijenja u skladu sa promjenom lica koje priču iznosi, odnosno koje u određenom fragmentu teksta na sebe preuzima funkciju naratora. Tako da se ovdje frazeološka tačka gledišta gradi i realizuje na smjeni ekavskog i ijekavskog govora, što jasno ukazuje na smjenu srpskog i hrvatskog identitetskog i ideološkog stanovišta, na smjeni, tenziji i suprotstavljenostima koje jesu društvena opasnost i društveni problem a koje je Kovač propustio kroz prizmu satire. Ovdje bismo proširili Ginterovu koncepciju ove funkcije groteske i pored satire uključili i djelovanje parodije, ali i ironije kao figure kojom se parodija često služi: „Osobito su inspirativna njegova jezička poigravanja, mijenjanje rastera srpskoga i hrvatskoga, gotovo do parodije dovedeni znanstveni diskurz u *Spoljašnjem nalazu kako ga je dao veštak Dr. Ljudevit Gemminger*.” (Beganović, 2009: 40) Beganović naglašava da se ne smije zaboraviti vremenski koncept u kome *Malvina* nastaje. Naime, na fonu jezika krajem šezdesetih i početkom sedemdesetih godina u Hrvatskoj je na snazi „naježda jezičkog ekskluzivizma” i na osnovu toga Beganović iznosi zaključak da složeni i hibridni jezik *Malvine* „na ironičan način progovara o tome vanrednom stanju.”

Analizirajući problem jezika u Kovačevom djelu Cidilko kaže sljedeće:

„Osobiti tretman jezika i posebno, svesno jezičko strukturisanje književnog teksta, a pre svega korišćenje svih mogućnosti primene različitih jezičkih varijanata (ekavske, ijekavske, regionalnih jezičkih izraza, stilističkih nijansiranja, putem korišćenja određenih jezičkih varijanti), sve to je odmah po izlasku knjige primećeno i

od strane književne kritike označeno kao snaga i osobiti kvalitet narativnog manira pripovedača i romansijera Kovača.” (Cidilko, 2004: 142–143)

Treću funkciju groteske, a to je funkcija igre, možemo uočiti u strukturalnim i formalnim obilježjima teksta o kojima smo govorili u početku analize romana a koji narušavaju tradicionalne koncepte organizacije i koji su posljedica postmodernističke poetike. Igru uočavamo i na planu jezika, kao što smo kazali. Naime, suočavanjem sa ovim tekstom čitalac se suočava i sa jezičkom igrom koja rezultira i frazeološkom različitosti i bogatstvom. No, ovdje moramo skrenuti pažnju na jedno ozbiljno ogrešenje o navedenu funkciju groteske prema Ginterovoj teoriji. Ginter ističe pri navođenju ove funkcije da groteskna igra mora biti podređena komičnom. Komično jeste prisutno u realizaciji groteskne igre u romanu, i u sloju koji obuhvata nacionalnu i vjersku mržnju kao i uopšte u cjelokupnom tekstu, ali to komično nije nadređeno i ne izbija u prednji plan. Intenzitet mržnje je od samog početka visok, ne jenjava, stoga groteskna igra nije i ne može biti podređena komičnom. Kategorija smijeha u romanu jeste prisutna, ali u najvećoj mjeri kao karikaturalni i kao prigušeni karnevalski smijeh, ne kao smijeh, odnosno komika koja dominira.

8.8. Groteskni likovi kao *dike i ponosi*

Ovdje ćemo u skladu s prethodno analiziranim pitanjima o jeziku i o mržnji prokomentarisati rukopis čiji sadržaj izlaže Ivan a koji se odnosi na njegovog oca i na famozni referat o psovka za koji smatramo da takođe stoji u ironičnom kontekstu ovog romana. Govoreći o postupku dokumentarnosti, Kovač će ukazati na građu iz koje je oblikovao ovaj dio romana. Shodno tome da se osnovni predmet našeg rada umnogome tiče dokumentarnosti kao jednog od ključnih postupaka poetike postmodernizma ovdje ćemo iznijeti autorov stav o tome, tj. napraviti kraću digresiju u našoj započetoj analizi:

„Još kao učenik u književnoj klupi pokazivao sam sklonost prema otpadu. U djetinjstvu sam bio tavansko njuškalo. Sve što je staro, istrošeno i pljesnivo privlačilo me neodoljivim sadržajem nekog prohujalog doba. Stare fotografije, uređeni albumi, obiteljski dokumenti, pisma, kupusare – sve je to za mene imalo čar književnosti. Basao sam po antikvarnicama i buvljim pijacama kao neki šašavi kolekcionar. I tako, rujući po smetlištima, nabasao sam na jedan referat o psovka, znanstveno nikakav, ali mi je

riješio lik oca u kratkom romanu *Životopis Malvine Trifković*. To mašta ne bi mogla smisliti, ali samo mašta može uspješno upotrebiti svaki, pa i slučajni, pronalazak. Mašta je katkad nepouzdana, ne valja kao razuzdana, ali je svagda bitna činjenica za prosudbu autora i njegova djela.” (Kovač, 2009a: 49)

Rukopis J nosi naslov *Ladislav Pavčić, dika i ponos hrvatskog naroda*. Otac Ladislav, koga Ivan himničkim tonom pokušava da glorifikuje i na taj način da ga istakne kao pravog predstavnika čistog hrvatskog i naroda i duha i jezika, jeste groteskan, ali i komičan lik. Groteska u njegovom konstituisanju primarno je vidljiva u velikoj neusaglašenosti predstave i doživljaja koje o njemu ima Ivan i koje teži čitaocima da predoči, s jedne strane i stvarne semantičke vrijednosti koju ovaj lik ostvaruje u doživljaju čitaoca, s druge strane. S obzirom na to da su i Ladislav i Juraj Pavčić u tekstu zastupljeni samo posredstvom Ivanove perspektive, moramo se još osvrnuti na Ivanov lik. Konstatovali smo da je mržnja primarno načelo pod kojim se ovaj lik razvija. Njegova mržnja nije usmjerena samo prema drugom i tuđem u kontekstu nacionalne i vjerske različitosti već i prema svom, odnosno prema najbližim članovima svoje porodice. Ivan ne pokazuje osim mržnje drugu emociju ni prema najbližim krvnim srođnicima, sestri i braći. To je najviše istaknuto u njegovom odnosu prema Antonu, najmlađem bratu, tjelesno i umno oboljelom. Potpuno odsustvo bilo koje druge emocije do mržnje Ivana transformiše u svojevrsan aparat, a ne biće. Aparat koji je sposoban samo za proizvodnju mržnje. Ivan na taj način postaje karikatura. U njegovom slučaju „karikaturalna iskrivljenost nadraća nivo satire, osamostaljuje se i transformiše ljudska bića u krute, mehanički pokretane lutke” (Kajzer, 1981: 31). Kada Ivanov lik doživimo u takvom, snažno groteskno od prirode i etike ljudskog bića otuđenom obliku, možemo percipirati surovost i hladnoću koju on pokazuje kada u pismu Katarini govori o Antonu, ubistvu, pokopu i odglumljenoj žalosti:

„Ja sam poduzeo, odavle iz bolnice, da ga se na neki način dade riješiti, no takovu sumu nisam u stanju sam položiti, pa bi dobro bilo da ti i Tomislav također uložite svoj udio, jer ako Anton i dulje poživi, on će posve zatamniti ugled naše obitelji i dovesti nas k ruglu, a nisam ja jedini dužan bdjeti nad slavom Pavčića. Ja sam preko svog bilježnika već sve uredio kako ga se na najbolji način riješiti, pa da barem ti snosiš troškove oko pokapanja i polaganja njegova lijesa u majčinu grobnicu, te i da svakako budeš na pogrebu sa svojim žalosti i suzama sestre.” (Kovač: 54)

Taj isti Ivan koga smo odredili kao aparat, mašinu, ili najbolje reći robota za mržnju pokušaće, s namjerom da od zaborava otrgne, iznese priču o svom ocu i kazivanje o svom stricu. Iz oba fragmenta, tj, rukopisa izrastaju tragikomične figure prethodne generacije Pavčića. Ladislav, označen kao ponos i dika hrvatskog naroda, uzoriti katolik kome se u mladosti nije mogao zbog zauzetosti „omogućiti tijekom redovita nauka i to je vječna šteta što se nije dovoljno paske obratilo posebnim lijepim sposobnostima kojima ga je Bog obdario i koje se u njemu silno isticahu”. (67) No, nedostatak obrazovanja, „jer se nije posve posvetio i usavršio u nijednoj grani znanosti ni umijeća” (69) nije predstavio prepreku da Ladislav bude u potpunosti obuzet idejom duševne obnove hrvatskog naroda. Jasan je izvjesni semantički paralelizam koji lik Ladislavljev ostvaruje s likom koji nas uvodi u romanesknu zbilju i predstavlja normativni strogo vjerski koncept svijeta, a to je Petronela Barota. Ladislav, samo sa suprotne nacionalne i vjerske obale, prikazuje gotovo isti model svijeta:

„Dužnost je svakoga našega člana iskazati u svakoj prigodi štovanje vjerskim osjećajima i uprengnuti sve sile za idealni vjerski i čudoredni život svoje djece i mladeži; dužnost je i obveza ustati protivu pornografije, ružnog štiva i svih nedoličnih predstava u kinematografiji i teatrima, te u svakoj ženi čuvati njezinu čast kako čuva čast svoje majke i svoje kćeri.” (70–71)

U pravom scenskom nastupu, s govornice i podignutim kažiprstom, Ladislav Pavčić kao predstavnik *Društva za duševnu obnovu hrvatskog naroda*, u svoj retoričkoj uživiljenosti, govori o prvom i osnovnim zadatku društva, a to je borba protiv psovki. Da neko ko je „sav obuzet idejom duševne obnove hrvatskog naroda” svojevrsan rat protiv psovki stavlja na stupanj svete dužnosti i borbe jeste groteskno, ali i komično. Govoreći o psovkaama kao o jednom od najvećih prestupa koji predstavlja ogromnu opasnost za zdravi duh hrvatskog naroda Ladislav Pavčić govori i o kaznama kao nužnim sankcijama koje vode očuvanju „moralnoga osjećaja”:

„Dužnost je sviju nas ustati protiv psovke i dati razumjeti i osjetiti psovaču da oduravamo njegov ružni jezik. Ne smije biti ni obzira ni isprike prema psovaču. Ne smije se čuti riječ: pa to je samo navada i loš običaj. Ali loš običaj nikoga ne ispričava, pače čitav je narod odgovoran za loše svoje običaje, a njegova je dužnost sve učiniti da

se loši običaji žiguju i iskorijene, pa neka se ne preza ni većih kazni za opomenu, pa ni javnog žigovanja, progonstva, izopćenja iz društva, pa niti i smrtne osude.” (74)

Žigosanje, progonstvo, društveno izopštenje i smrtna kazna kao nužan odgovor države na psovku stav je koji se zasniva na principu hiperbolizacije, što je jedno od osnovnih sredstava za postizanje groteske. Nije nužno, jer je jasno, komentarisati ovaj princip na primjeru sankcionisanja psovke smrtnom kaznom. Dakle karakterizacija Ladislavljevog lika ostvaruje se pridavanjem naročito „naglašenog značenja pojedinim mikrostrukturnim sekvencama” (Tadić-Šokac, 2001: 48). Koncept psovke, iako ovdje ostvaren u funkciji motiva, jeste osnovna sekvenca u modelovanju ovog junaka. On se u tekstu javlja isključivo kao protagonista pitanja psovki, kao ključnog pitanja zdravog duha Hrvata. Veoma je interesantna scena i uopšte atmosfera u kojoj Ladislav deklamuje svoj referat. Postepeno, ali nezaustavljivo i gradacijski, gradi se prava karnevalska atmosfera. Ta scena realizuje se od nezainteresovanosti mase za neznačajnog i nepoznatog govornika, preko interesovanja za ono o čemu on govori i znaka odobravanja, do gromoglasnog aplauza i pokliča i povika oduševljenja zbora koji se od silnog uzbuđenja digao na noge. Ladislav, do tada nepoznat i nepriznat „mislilac i retoričar” ostvaruje se u funkciji pravog karnevalskog kralja kome odjednom svi počinju da se dive. Kao što je Ladislav naprasno krunisan naprasno je, pod uticajem njegovog govora donesena i potpisana *Rezolucija o psovka*, koju su potpisali državni, civilni i crkveni predstavnici, potom izaslanici vjerskih, socijalnih, prosvjetnih i dobrotvornih udruženja iz Zagreba. Priroda i značenje rezolucije nadovezuju se na prirodu i sadržaj govora Ladislavljevog: „Zaključuje se da se izda na svekoliko građanstvo javni poziv, da se kani ružnoga običaja, a na vladina nadležstva da se uputi molba za svrsishodna naređenja protiv psovke.” (76) Krunisanje karnevalskog kralja kao glavni karnevalski događaj, odnosno obred obavezno uključuje i proces njegove detronizacije. Ladislavljeva detronizacija nastupa neposredno nakon krunisanja i izazvana je njegovom smrću. Ladislav umire i Ivan njegovu smrt na samom kraju ovog rukopisa tumači kao gubitak koji će teško prežaliti hrvatski narod. Smijeh, podrugljivi, sprdalački, a samim tim i pravi karnevalski, iz koga primjetno izbija ironija, vidljiv u ovakvoj završnici, prisutan je u cjelokupnom poglavlju, tj. Rukopisu J u kom se prikazuje *dika i ponos hrvatskog naroda*. Kontrast i nesklad između Ivanovog ozbiljnog pripovjedačkog stava i tona i komičnosti koju proizvodi cijela ova priča dodatno su

potpomognuti ili naglašeni slikovnom ilustracijom u vidu crnobijele fotografije. Na fotografiji su nasmijani i zbog fotografisanja nagomilani ljudi, žene i muškarci, u kupaćim kostimima, na nekom kupalištu. Ispod fotografije piše da su to članovi Društva duševne obnove hrvatskog naroda na izletu u Selcu kraj Crikvenice. Komično u ozbiljnom, odnosno ozbiljno-smiješno, podudara se sa Bahtinovim stavovima o grotesci.

Drugi Pavčić koji „slijedi duh i korak svojega brata” (79) je Ivanov stric Juraj. Ova, takođe karikaturalna ličnost, ostvaruje se kroz prikaz dat iz Ivanove perspektive. Kao u slučaju prethodno tumačenog junaka, čisti hrvatski duh je ono ka čemu je usmjereno njegovo društveno i političko djelovanje. Iako Ivan u funkciji prenosioca priče teži da ispred Juraja istakne svog oca, to ne uspijeva. Zapravo, čitajući ovaj fragment romana, jasno stičemo saznanje da je baš stric Juraj onaj jedini koji se u porodici Pavčića istakao. On je bio poslanik, odnosno „saborski zastupnik trećega izbornoga Kotara u Zagrebu.” Njegov lik i njegova politička i društvena zalaganja, njegovi govori i stremljenja gotovo da isključuju, kada je u pitanju čitačeva percepcija, svaki vid komičnosti, mada na momente kao da komika uspije da probije granice krajnje ozbiljne, a donekle i morbidne teme. Naime, osnovni društveni i zakonski problem za čije se razrješenje u određenom pravcu zalagao Juraj Pavčić je problem sahranjivanja pripadnika druge vjere. Juraj se istakao u zalaganjima prilikom specijalne debate o zakonskoj osnovi da se „jednoma uklone ili odobre zapreke o pokapanju inovjeraca na ‘domaćim katoličkim grobljima’ u onim mjestima gdje nema druge crkve i drugih grobišta osim katoličkog...” (83). Prije ove debate Juraj se društveno i politički istakao kao zastupnik nacionalno i vjerski čistih brakova: „on se protivio da se u našu vjersku i narodnu čistotu uvode inovjerci i kvare nam naraštaje, čak je išao daleko i osudio svojega brata i njegovu ženidbu Srpkinjom...” (83). Na osnovu rečenog možemo zaključiti da je upravo Juraj taj nakon koga, odnosno na čijoj zaostavštini, Ivan nastavlja nacionalističko i vjersko-fanatičko djelovanje, tj. proizvodnju mržnje, a ne njegov otac Ladislav. I u ovom Rukopisu pod slovom K vidljiva je aktivacija ironije koja leži u zalaganju Juraja i njegovih istomišljenika za zdrav i čist narod, zalaganju koje se gradi na osnovama mržnje, vjerske i nacionalne. Granice te mržnje su toliko široke i duboke da se prenose i na postegzistencijalni plan i na prostor groblja. Najglasovitiji zastupnik te mržnje je Juraj: „[...] u predvorju su mnogi tapšali strica, čak i oni koji nisu micali s

usana riječ tolerancija.” (83) U tom zalaganju, odnosno pretjerivanju, zna da izbije komika na koju smo nešto ranije ukazali i koju ćemo nešto kasnije ilustrirati citatom.

Učešće u debati o zakonskoj osnovi dozvole ili zabrane sahranjivanja pripadnika druge vjere u prostor katoličkog groblja Juraj uzima kao treći govornik. Rečenica „Nakon stanke treći je govornik bio naš stric Juraj Pavčić” (83) formalno je u tekstu odvojena, u novom je redu a nakon nje slijede Jurajeve riječi koje su opet u novom redu. Formalna samostalnost ove rečenice koja kao posljedicu proizvodi kratku misaonu pauzu kod čitaoca usmjerila nas je na tumačenje broja tri, rednog broja izlaganja Juraja Pavčića. Broj tri temeljni je broj i u različitim simboličkim, vjerskim, kulturnim sistemima ima razučeno značenje. Kompatibilnost broja tri s destruktivnom Jurajevom ličnošću pronašli smo sa značenjem ovog broja na polju etike: „Na području etike broj tri također ima posebno značenje: troje uništava čovekovu veru: laž, bestidnost i zajedljivost. Troje čoveka vodi u pakao: klevetanje, okorelost i mržnja.” (Gebran, Ševalije: 984). Saborski govor Juraja Pavčića prekidano je kako negodovanjima tako i „pljeskom” odobravanja. Nama je u tom govoru posebno interesantna verbalna jedinica, konkretno glagol – *ušuljati se*. Taj glagol Juraj koristi kada govori o dalekosežnim posljedicama koje može donijeti sahranjivanje pripadnika druge vjere na katolička groblja. Upravo u upotrebi te verbalne jedinice konstatujemo aktivaciju komike, jer se u datom slučaju glagol *ušuljati* odnosi na umrle, na mrtvace ili pokojnike:

„Nikako ne bi bilo u redu da se dotični pokojnik inovjerac ukopa među one čije je groblje, a to znači među katolike koji to svoje groblje, taj sveti kutak kršćanskih duša, danomice uređuju i zasađuju cvijeće u male lijehe, a kadikad su to golemi izdatci, pa ne bi dobra donijelo ako se ušuljaju mrtvi inovjernici, jer i njih će netko žaliti, pa će dolaziti i sjediti pokraj groba, a to znači ometati naše uciviljene drugim običajima i navadama.” (85)

Tomislav, Drago i Anton Pavčić, osim riječi drugih o njima i osim tri kratka Tomislavljeva telegrama upućena Katarini, ne uzimaju učešća u zbilji romana. Katarina, a kasnije i njena kćerka Malvina, jedini su Pavčići, a istovremeno i likovi u romanu za koje ne vežemo mržnju. Upravo te dvije junakinje ostvariće funkciju i najvećih žrtava. Ivan, kao najizrazitiji predstavnik porodice, a u isti mah i vjerske i nacionalne mržnje svoju narativnu egzistenciju ostvaruje u bolničkom hronotopu. Njegova fizička slabost,

tj. tjelesna bolest korespondira s duhovnom bolešću i emocionalnom hendikepiranošću i abnormalnošću. Svakako da u koncepciji Ivanove ličnosti uviđamo postupak hiperbolične karakterizacije za koju je „tipična poremećena osjećajnost likova.” (Tadić-Šokac: 50)

9. RUGANJE S DUŠOM

Jednostavnije je napisati povest velikog zemaljskog gibanja

nego cviljenje zarđalih šarki na porodičnim vratima.

Roman *Ruganje s dušom* je četvrti roman Mirka Kovača, objavljen 1976. godine. Po mnogim karakteristikama, prvenstveno tematskim, ovaj tekst možemo posmatrati kao prekomponovanje romana *Moja sestra Elida*. Fabularni tok i likovi koji ga uspostavljaju, iako i u ovom tekstu takođe konfuzan i nesistematičan, osnovni je kohezivni činilac među ova dva teksta. Stoga, istorija porodice Biriš jeste tematska matrica i ovog djela. Porodična istorija opet se prikazuje kroz vizuru hroničara koji pripada toj porodici. Anton Biriš je svoju porodicu predstavljao u romanu *Moja sestra Elida*, a u *Ruganju s dušom* njegovu ulogu preuzima Anđul. Kao tematski nukleus i u jednom i u drugom tekstu stoji Elidin lik. Na kompatibilnost ova dva teksta ukazuje i Perina Meić pri prikazu Kovačevog romanesknog opusa:

„*Ruganje s dušom*, u nekim se svojim segmentima (i semantičkim i sintaksičkim) može smatrati kompatibilnim romanu *Moja sestra Elida*. Kako je u središtu pozornosti i ovoga Kovačeva romana (opet) obitelj Biriš, kao i neke već ispriповijedane situacije iz njihova života, posve je očekivano da Kovač u ovom romanu nudi ‘korekturu vlastitog hermetizma iz *Elide*.’” (Meić: 249)

Nijesmo saglasni sa stavom da roman *Ruganje s dušom* jeste korektura vlastitog piščevoг hermetizma iz *Elide*. Hermetizam u ovom tekstu nije oslabljen već dodatno usložen zbrkom i nejasnošću Anđulovih tekstova i tekstova tuđih koje on koristi u kreiranju mozaika porodice Biriš. Nestabilnost fiktivnog svijeta i „poteškoće koje srećemo prilikom pokušaja da ga upoznamo” (Batler, 2012: 84) karakteristike su postmodernističke proze. Uz to recipijent u dešifrovanju semantičkog sloja teksta sa prethodno usvojenim informacijama iz romana *Moja sestra Elida* ima dodatni problem u spoznavanju narativne istine jer se suočava sa istim situacijama a različitim likovima u njima, kao i sa problemom različitosti porodičnih veza u *Ruganju* u odnosu na *Elidu*. Sređivanje teksta *Elide* u ovom romanu jeste samo privid koji nas dočekuje na prološkoj granici teksta ali koji ubrzo prelazi u narativni kaos. Stoga smo saglasni s Davorom Beganovićem i njegovim stavom povodom date problematike. On ističe upravo da se korektura vlastitog hermetizma iz *Elide* u ovom tekstu može činiti tek na prvi pogled

„da bi ga se odmah potom uvelo u novi svijet arkaniziranog pripovjednog teksta o kojemu se znanje može steći tek intenzivnim skidanjem sedimentalnih naslaga vlastitih i tuđih tekstova.” (Beganović, 2009: 37)

Takođe, u ovom romanu u odnosu na roman *Moja sestra Elida* vidne su mnoge poremećenosti u relacijama rodbinskih veza među članovima porodice Biriš. Ta činjenica dodatno otežava percepciju teksta. Čitalačka svijest, ispunjena informacijama iz prvog romana (*Elida*) u hermetičnom tekstu drugog (*Ruganje*) suočava se sa problemom utvrđivanja relacija među likovima. I to ne samo među sporednim već i ključnim likovima. Na primjer u *Elidi* Mađar Dolfi Biriš je Elidin otac, dok je u *Ruganju* to pravoslavac Josif Biriš. Maloumnik Goja u *Ruganju* kao Elidin brat zauzima značajno mjesto u romanesknoj zbilji dok je u *Elidi* njegova pojava veoma redukovana i uz to ovaj junak nije imenovan osim kao Jakov II. Takođe, prostorna struktura varoši iz *Elide* u *Ruganju* postaje imenovana kao Trebinje. Na ovaj način prekomponovanja teksta možemo gledati kao na aktivaciju postupka udvojenosti likova što jeste jedan od primarnih grotesknih postupaka.

Roman je dat u jedanaest poglavlja koja su označena rimskim brojevima i naslovima. Poglavlja nose sljedeće naslove: *Nad smrtnom posteljom*, *Nebo je grobnica*, *Ignjat ili kuća za rušenje*, *Večni povratak Donata Meštrevića*, *Grob*, *Porodični prsten*, *Ugovoreni znak*, *Spiritističke činjenice*, *Stvorenja ne zadovoljavaju*, *Olujno vreme*, *Večno žuđeno spasenje*. Iz poredanih naslova poglavlja možemo izdvojiti više verbalnih jedinica, tj. sintagmi koje se odnose na porodicu, odnosno koje usmjeravaju na porodičnu strukturu. To su: postelja, kuća, povratak i porodični prsten. Sve ove odrednice, osim prstena, u primarnom doživljaju nose negativne konotacije i ukazuju na razgradnju porodice i doma. Postelja je samrtna ili smrtna, kuća je za rušenje a vječnost usmjerava na konačnost i na kraj. Ovakvu konotaciju dodatno stabilizuju i drugi nazivi poglavlja, prvenstveno *Nebo je grobnica* i *Grob*, kojima se pojačava kontekst motiva smrti. Spajanje, odnosno poistovjećivanje kategorije neba i grobnice jeste svojevrsan oksimoronski spoj čija realizacija nosi ozbiljne posljedice po aksiološki sistem. Nebo, kao izuzetno snažan i složen simbol, u svim simboličkim varijantama u službi je kategorije dobra i reprezent je viših, nedokučivih i čovjeku često nerazumljivih sila. Kao regulator kosmičkog reda simbol je logosa, kao i božanstvenih sila, odnosno simbol boga i božjeg djelovanja. Stoga u religijskom kontekstu kategorija neba

poistovjećuje se sa kategorijom dobra u kome su akumulirani i spas i nada i utjeha i smisao. S druge strane grobnica, bez obzira na značenje mistike tajnog i drugog života, ekvivalent je kategoriji smrti i kao takva umnogome destruktivno djeluje na značenje strukture neba. Destrukcija neba, logosa, sklada, božjeg djelovanja i kategorije dobra uopšte, započeta već u naslovima poglavlja, snažiće kroz tekst romana, produbljivati se i rezultirati potpunom destrukcijom umjetničkog univerzuma. Takođe, treba istaći da naziv posljednjeg poglavlja u sebe uključuje kategoriju spasenja. Semantika te kategorije ugrožena je prethodnim naslovima i samim tim nestabilna. Nestabilnost, odnosno nemogućnost aktivacije kategorije spasenja vrlo brzo potkrepljuje se destruktivnim modelom svijeta romana koji čitaocima čeka od same prološke granice teksta.

9.1. Anđeo nakaza, đavolski dječak i pticoliki hroničar

Na prološkoj granici romana dočekuje nas Anđulov glas i ptičiji profil. U početnoj romanesknoj sceni u kojoj on stoji iznad Elidinog uzglavlja aktivira se motiv anđela, ali anđela nakaze:

„Stao je uz Elidino uzglavlje držeći rukama dve mesingane krevetske kugle. Žute šipke, načete rđom, uokviruju anđela na čonoj tabli. Među nogama anđela-deteta ovalna izbočina. U nju je udenuto lice učenika gimnazije, s đlačkom kapom na glavi. Vreme je otrlo krilca, prste na ručicama učinilo zakrčljanim, iscedilo svaki mogući zvuk iz božjih truba, izdrljilo oči i napuhalo obraščice, slavu neba prometnulo u anđela – nakazu.” (Kovač, 1990: 8).⁶⁸

Autor Anđulov đavolji lik i demonsku ličnost vješto najavljuje ovim prikazom okrnjenog i vremenom deformisanog ukrasa na krevetu umiruće Elide. Transformaciju ukrasne figure anđela – djeteta u anđela – nakazu spoznajemo kao grotesku na mikroplanu. Anđeli su božanski simboli, duhovna bića koja imaju funkciju posrednika između boga i svijeta. Oni su „Božja vojska, njegov dvor i njegova kuća. Oni prenose njegove naredbe i bdiju nad svetom” (Gerbran, Ševalije: 18–19). U hrišćanstvu, odnosno u hrišćanskim predanjima, anđeli se često prikazuju kao djeca, jer su djeca

⁶⁸ Svi citati u poglavlju preuzeti su iz romana *Ruganje s dušom* objavljenog 1990. godine u izdanju sarajevske *Svjetlosti*.

znak nevinosti i čistote. Takođe, predstava djeteta može da ukaže na pobjedu nad „složenošću i teskobom, te na osvajanje unutrašnjeg mira i poverenja u sebe.” (Gerbran, Ševalije: 154). Predstava anđela nakaze stoga predstavlja groteskno izobličenje predstave boga i božje tvoračke funkcije. Ako su anđeli nakaze i sami bog kao njihov tvorac logično jeste nakazan. Nakazni bog, s groteskno izobličenom stvalačkom energijom, može stvoriti samo nakazni univerzum, s nakaznim likovima koji u takvom univerzumu ostvaruju svoju egzistenciju. Anđeo – nakaza, koji čitaoca dočekuje na samoj prološkoj granici romana, odmah nagovještava i priprema čitaočevu svijest za nakazni, tj. nakaradni univerzum.

Predstava o djetetu – anđelu – nakazi dodatno se groteskno kodira slikom lica gimnazijalskog đaka na izbočini, odnosno polnom organu anđela nakaze. Spoj lica dječaka, gimnazijalca s đaćkom kapom, i polnog organa djeteta – anđela nakaze, bizaran je, šokantan i u biti groteskan. Predstava nakaznog i zakržljalog anđela prvo je predstavljala grotesknu figuru u spoljašnjem smislu, ili kako Kajzer objašnjava groteskni lik u pogledu pojave ili pojave i pokreta (v. Kajzer, 2004: 143). U crtavanjem đaćkog lica na izbočini anđela – nakaze produbljuje se groteskna predstava i na taj način uz grotesknu spoljašnjost koncipira se i groteskna unutrašnjost (takođe nakazna) pri čemu se stvaraju, opet prema Kajzerovoj terminologiji, demonski likovi. S obzirom na to da je u pitanju ukrasna figura a ne jedan od romaneskih junaka, radije ćemo govoriti o demonskoj predstavi nego o demonskom liku. No, uzimajući u obzir činjenicu da je Anđul taj koji sagledava prostor i koji govori, demonska predstava lako se projektuje na njegov lik. Dakle, Anđul na samom početku romana postaje nosilac demonskih karakteristika. Fizički opis ovog junaka umnogome doprinosi takvoj percepciji:

„Anđul je nosio svoj ptičiji profil gotovo kao uspomenu na majku. Poduži nos nakalemljen na protegljastom licu po uzoru na ujčevinu. I stasom je otišao na majčinu stranu. Vitak i prav, u hodu otmen. I uman i setan istovremeno. Oko, uvek bistro, igra na svakoj stvari. Pero u ruci drži lako, mimo drugi svet. Ali i alat i kosu i sve što je u domaćinstvu. Rođen je u znaku Jarca (kao i Đavo) ali bez njegovih svojstava. Pa ipak je u detinjstvu nazivan đavolski dečak, a u svim pogrđama i kuđenjima kao vražji kopilan. A on je bio ptica koja gleda, sve prati i boji se (drhti).” (9)

Obličje ptice, tačnije ptičjeg profila biljeg je koji markira Anđula od samog početka. Već na prvoj stranici romana dobijamo informaciju da je on u ulozi pripovjedača, tj. hroničara, da ima ptičoliki profil, da su za njega kao dječaka drugi govorili da je đavolski i da su ga kudili kao vražje (opet dakle đavolsko) kopile. Motiv ptice pod uticajem motiva đavola ovdje ima snažno htonsko značenje i stoji u saglasju s dijaboličnim konotacijama koje se aktiviraju na samoj prološkoj granici romana. Odrednice đavolski (dječak) i vražji (kopilan) koje se vezuju za period Anđulovog djetinjstva potvrđuju našu prethodnu konstataciju o paraleli između figure dječaka – nakaze i Anđula. Takođe, isticanje ptičijeg profila, odnosno izjednačavanje čovjeka i ptice („on je bio ptica koja gleda”), i bez uključivanja motiva đavola i demonskog, samo po sebi aktivira groteskni kod jer je dovođenje u vezu životinjskih i ljudskih odlika jedno od suštinskih i, kako i Bahtin ističe, najstarijih vidova groteske.

Fizički neobičan Anđul u prologu će najaviti i neobičnu porodicu kojoj pripada i čiju će hroniku predstaviti. Porodica odmah dobija sve karakteristike mističnosti, tragičnosti i fantastike, čega je i Anđul kao njen pripadnik i hroničar svjestan. Ulazeći u prostor porodične kuće, u *tminu mrtvog pokućstva*, on će reći:

„U jarkosti simbola rođena je porodična fantastika. Predmeti i obredi u tragičnom ruhu. Doneli su sa sobom stvari koje su bile u suprotnosti s redosledom, čak i zakonom našeg domaćinstva. Pre svega pokućstvom i odevanjem. I načinom uzgajanja dece. Prosto su ovde navrnuti kao voćka jedne sorte na drugu. Dovukli su lica i skupili oko sebe različitu bagru. Njihali su se pod muzikom i padali poput kruški. Pripovedaču su doneli zadovoljstvo. Jer porodica bez kurve, luđaka i barem jednog izroda, ne valja mnogo. Taj izrod je najčešće njen hroničar. Raspadanje nije usledilo na poziv frule. Ono je pripremano.” (12)

Ruganje s dušom kao hronika jeste pisana uspomena na kurve, ludake i izrode jer to jesu članovi groteskne porodične galerije. U informativnim, kratkim uvodnim prikazima Biriša u prvom poglavlju jasno je da će principi i tjelesne i duhovne deformacije dominirati u njihovom oblikovanju. Čak i epizodni junaci imaju obilježje ovih deformiteta. Tako recimo na početku romana nailazimo na *gobavog* Anta i na sestre Mandu i Filomenu koje predskazuju smrt. Ovi likovi ostvaruju funkciju uvoda kojim se pripremaju čitaoci na groteskni svijet predstavljen u Anđulovoj hronici o

Birišima. Autor im takvu funkciju omogućava, iako su tek epizodne figure koje neće dalje egzistirati u tekstu, postupkom kratkih, kompresovanih retrospektivnih epizoda. Ono što je markirano u tim epizodama jeste motiv smrti i samoubistva. Tako sestre Manda i Filomena, koje poput kancera uništava neostvarenost u ulozi žene i nedoživljenost u strasti, pored opsesivnog uzgajanja i njegovanja cvijeća imaju sposobnost da predskazuju smrt: „Jer one predskazuju smrt. Nema pogreba na kojem se nisu isplakale. Neodlučne da zakorače stazom, još iskošene, zagledane u otvorene prozore, one donose strepnju.” (15) Isto tako motivaciju za iznošenje kratke retrospekcije vezane za *gobavog* Anta tumačimo, s obzirom na nepostojanje druge funkcionalnosti njegovog lika, kao uvođenje u izvitopereni, tragični i bolesni univerzum koji na zemlji grade Biriši. Prokletstvo koje se okončava bolestima, samoubistvima, jednom riječju smrću uspostavlja se kao egzistencijalni temeljac koji će se ugraditi u porodično stablo svih onih koji sa Birišima ostvaruju kontakt:

„Stari Gavriilo kasno se oženio i skućio, a sve što je sticao četrdesetak godina savio je u porodicu i izgradio ugled dobrog domaćina. Njegova kćer Tonka zatrudnje rano i kaza na nekog učitelja iz Imotskog. On priznade, ali mu se zametnu svaki trag. Da bi spasio čast kuće Gavriilo nagovori Antu da kaže da je on otac i da se oženi Tonkom. Dade mu imanje, kuću i nešto u gotovom. Gavrilova žena zaslabi, baci krv s proljeća a umre o Ilinu dne. Ne prođe ni po godine i Gavriilo za njom. Tonka pobeže negde u Dalmaciju, žensko dete koje je ostavila zamače se u sedmoj godini. Anto osta na imanju. Ocu mu zagnoji neka micina na ruci, planu rana, zatrova se sva krv, jedva skapula, ali osta sakat. Majka mu prozebe i pjenu na Božić. A Srpčiće nije moglo zadesiti ništa crnje od toga da se Anto svojata s njima. Pregone se s njim oko kiljana, biju se i sude, zagrađuju mu put kad javi živo. I kad god neko od Srpčića prođe kraj Gavrilove grobnice, kaže: ‘Nalet te bilo, đe nam ga ostavi.’” (16–17)

9.2. Fatalnost veze s Birišima

Da je veza sa Birišima fatalna na narednim stranicama teksta detaljnije će pokazati priča o Ignjatu, modelovana u poglavlju *Ignjat ili kuća za rušenje*. Izjednačavanje literarnog junaka i literarnog objekta, dato u naslovu, biće predstavljeno u samom sadržaju. Ignjat i prije veze sa porodicom Biriš, odnosno prije stupanja u ljubavni odnos sa Elidom, koncipira se kao ambivalentan lik, a velika distanca i

disharmonija na kojoj počivaju dvije strane njegove ličnosti ostvaruje groteskni dojam. Naime, spoj crkve i stroge pobožnosti sa jedne, i seksa i bludničenja sa druge strane, jeste spoj nespojivog i jeste groteska. Pri tome, uočljiv je i stabilan efekat iznenađenja, kao jednog od stalnih pratilaca grotesknog, pri iznošenju priče o ovom junaku. Efekat iznenađenja naglašava i stabilna sintaksa kojom se gradi priča, ali i jasan koncept iznošenja informacija o Ignjatu i njegovim roditeljima. Uređenost i logos, pod čijim dejstvom se obrazuje prvi dio poglavlja, oštro odstupa od haotičnosti i hermetičnosti preko kojih se gradi kaos koji jeste narativna zbilja. Uz to i porodični kontekst Ignjatov, uredan i normativan, daje dojam još većeg odstupanja od porodičnog konteksta Biriša, deformisanog i devijantnog. Priča o Ignjatu, dakle, počinje informacijama o njegovim roditeljima:

„Majka mu je bila suva i lepa žena, još i devojkom bolešljiva. Stalno je uređivala baštu i sve je u njoj bilo pod konac. Žena-smira, ni u bolesti nikog nije opteretila ni za čašu vode. Umrla je kad je Ignjat već bio u državnoj službi, cenjen i nagrađivan u svojoj struci. Otac mu je bio držeći starac, prav kao plam i još vitak udovac i po mnogima osobenjak. Neko vreme, nakon ženine smrti, nastojao je održavati njenu baštu, ali je brže popustio u tome no što je vrt svenuo. Svake subote, sve do one konačne, Ignjat je putovao vozom da ga obiđe. Malo je s njim govorio, a više ga slušao. Provodili su nedeljni dan negde uz Neretvu, a vraćali se da večeraju zajedno, popiju bocu vina i posede do noćnog voza.” (29–30)

Navedeni citat predstavlja najljepšu koncepciju porodice koju nalazimo u prva četiri Kovačeva romana. Od *Gubilišta*, preko *Malvine* i *Elide*, do *Ruganja s dušom*, porodična struktura uspostavlja se kao dominantna autorova literarna preokupacija. Predstava o porodici koju smo naveli, iako se ne vezuje za porodicu Biriš, jedina je u ova četiri teksta koja sadrži stabilnost normativne i zdrave porodice. Posebno je u tom smislu interesantan odnos oca i sina, motiv koji leži na paradigmatškoj ravni romana *Gubilište*, koji u Ignjatovom slučaju nosi sve karakteristike idiličnosti i poštovanja.

„Ignjat je doneo sa sobom ne samo otmenost i gospodstvo, lepotu i čaroliju kretnji, već i pobožnost” (31), rečenica je kojom Anđul počinje iznošenje informacija o još jednoj osobini Ignatovoj. U njegovom životu u svemu se znao red a posebno kada je u pitanju vjera i pravoslavni obredi, u čemu je on bio besprekoran. Nakon svih tih

informacija o Ignatu, za koje smo rekli da grade predstavu koja počiva na središnjosti i logosu, uslijediće osvjetljavanje i one druge prirode njegove ličnosti, koja je krajnje oponentna svemu do sada rečenom, a koja se zasniva na strastima i na opsesivnom obožavanju ženskog tijela:

„Uporedo s pobožnošću išla je njegova druga strast: žensko telo, ne samo za uživanje već i pridodato onome što je imao u prirodi – da se izmakne, blago i u igri, od stvarnosti, a u potpunom zadovoljstvu i ka beskonačnom. Od časa kad bi se taj lepi čovek savio nad ženom, za njega više ništa nije bilo stvarno. Nastalo bi uzvišeno razdoblje: silazio bi u ženu kao u raj, nošen oblikom tela i mirisom. Za njega je bilo veselje kad dve stvari protivureče: dnevni ugled i počast zvanice i večernje bludničenje. Sve što bi u službi božjoj pribrao, prosuo bi na ljubavnoj postelji.” (31–32)

Svakako da ambivalentnost na kojoj počiva priroda ovog junaka groteskno razgrađuje hrišćanski aksiološki sistem. Ignjat, gospodin i po izgledu i po zvanju i ponašanju, u okviru konkretnog religijskog sistema neko je ko uživa ugled, ko je počasna zvanica na krsnim slavama i sa kim se sveštenici rado druže i razgovaraju. Stoga njegova opsesija čulnošću i izjednačavanje zadovoljstva erotskog uživanja u ženskom tijelu sa rajem jeste nešto što stoji u oštroj suprotnosti sa hrišćanskim modelom misli i ponašanja i što taj model na taj način duboko razara. Hrišćanski duhovni kontekst ne samo što ne priznaje čulno, odnosno tjelesno uživanje kao jedan od načina postizanja ljudskog zadovoljstva već ga negira i odbacuje kao negativno i devijantno ponašanje koje ugrožava duhovnost i vezu s bogom. Uz to uglednom i pobožnom Ignjatu nije strano ni ugrožavanje jedne od svetih tajni, a to je brak: „Smelo ili olako, ne znam, zalazio je i tamo gde bi drugi uzmicao, pa bi često i uznemirio bračno gnezdo.” (32) Opisivanje Ignjatovih čulnih strasti u tekstu ima sve karakteristike profanacije, karnevalskog svetogrđa koje se realizuje preko spajanja, odnosno poređenja, predmetnosti koje u nekarnevalskom poretku stvari stoje na oštro suprotstavljenim pozicijama i na čiji spoj možemo gledati kao na karnevalske mezalijanse. Nafora, ispovijest i liturgija služe kao sredstva preko kojih se opisuju i dočaravaju tjelesne strasti: „Ženu je uzimao kao naforu, s potpunim uverenjem u duševnu delotvornost. I svakoj se poverio i ispovedio i tako sticao veću naklonost. A to je činio isto tako dostojanstveno kao da je na večernjoj liturgiji.” (32) Dakle, možemo zaključiti da su izuzetni prikazi, odnosno pojašnjenja Ignjatovog strastvenog uživanja u

polnim odnosima i ženskom tijelu kao uslov morali imati prethodno uživanje u hrišćanskim obredima, što bez sumnje degradira i iskrenost i istinitost i djelotvornost tih obreda, sa jedne strane i kao posljedicu nosi spuštanje svih oblika duhovnosti na materijalno-tjelesni plan, s druge strane.

Ignjatova ambivalentna priroda temporalno je klasifikovana i podijeljena na dan i noć. Danju on djeluje kao besprekorno religiozan čovjek, a noću tu religioznost rasipa u blud. Iako su opisi noćne prirode Ignjatove oponentni urednom i hrišćanski normativnom dnevnom djelovanju, iako jesu destrukcija gledano iz religijske perspektive, oni nijesu estetski niski, odnosno ružni, tj. nijesu ona vrsta razvrata i bolesti na koju smo navikli percipirajući izvitoperene seksualne težnje i zadovoljenja istih od strane likova, čitajući roman *Moja sestra Elida*:

„Ignjat nije bio nasrtljivi ženskar, niti je njegova narav bila takva. Tamo gde on spusti pogled i odabere, omamljen najčešće kožom; i kad njuhom pojmi putenost i čar tela, onda se sav predaje tome i voli i posvećuje se obasipanju ljubavnim darovima i svim drugim ugodnostima, sve to muški uzvišeno i dostojno njegovog imena i lepote.” (32)

Drugi dio poglavlja poprima karakteristike konfuznosti i hermetičnosti i na planu razvoja Ignjatovog lika i na planu Anđulovog principa iznošenja priče o njemu, što rezultira i nestabilnošću na frazeološkom, tj. sintaksičkom planu. Haos postaje dominantan a kao krajnja posljedica svega jeste Ignjatov psihološki lom, odlazak iz Varoši i samoubistvo njegovog oca. Varnica koja će zapaliti i u prah pretvoriti Ignjatovu životnu urednost i gospodstvo jeste veza sa Birišima, odnosno ljubav sa Elidom. Ignjat ulazi u biriševski mehanizam koji se nužno mora završiti krahom. Poistovjećivanje ovog junaka sa kućom Donata Meštrevića početak je rušenja njegove lične stamenosti i životnog zadovoljstva. Ljubav i seksualno opštenje sa Elidom postaje Ignjatova jedina životna aktivnost. Kuća Meštrevića kao „neka vrsta porodičnog prestola” (34) jeste njihova ljubavna postelja i upravo na tom prostoru realizuje se igra ruganja s dušom: „Bila je to igra ruganja s dušom, ništa manje opasna od igre s bodežima.” (34) Informacija da je ta kuća planirana za rušenje ima fatalne posljedice po Ignjata. Njegova transformacija je nagla i evidentna ali i kobna. Pripovjedač konstatuje:

„Ne znam šta ga je načelo, ali taj lepi čovek brže je postarao i osedeo no što je dato vremena tome. Lice je zadržalo lepotu, samo je dobilo tavan izgled. Sjaj očiju utnuo u dva pusta ugarka. Gasila se njegova dobra i pitoma priroda. Čak je strogost popustila, a govor sveo na uobičajeni pozdrav, pa često ni to. Glas mu je bio bolan, a kretnje spore kao u čoveka koji je malaksao posle bolesti.” (34)

Fizička promjena samo je uvod u unutrašnju Ignjatovu transformaciju, odnosno nervni slom i ludilo koje će uslijediti a čije je svjedočanstvo njegovo pismo, haotično i konfuzno. Umjesto kuće Donata Meštrevića srušen je Ignjat. Njegov bijeg i rastrojstvo kao i samoubistvo njegovog oca djelovanje je veze i ljubavi sa Birišima. Na poistovjećenost Ignjatovu sa ljubavnim gnijezdom, tj. porodičnom kućom Meštrevića, na koju je ukazano još u naslovu poglavlja (*Ignjat ili kuća za rušenje*), gledamo kao na grotesknu simbiozu. Kuća oživljava kroz Ignjatovu identifikaciju sa njom što potvrđuje i proces rušenja jednog do tada i psihički i porodično stabilnog junaka. Ignjatovo pismo na epilogu poglavlja rezultat je ludila koje je posljedica rušenja, a ludilo je omiljena groteskna tema. Stoga se Ignjat, kao epizodan lik, ostvaruje u funkciji mikrostrukturalne groteske.

9.3. Groteskna kuća Meštrevića

Motiv prokletstva porodične kuće Meštrevića dodatno će se razviti u narednom dijelu romana, u poglavlju *Večni povratak Donata Meštrevića*. Prokletu konotaciju prostora kuće pojačava Donatov lik ispunjen mistikom i vezom i ljubavlju prema mrtvima. Kao kamenorezac, djelatelj nadgrobnih spomenika, Donato ostvaruje objektivnu vezu sa umrlima, ali jača je njegova subjektivna veza sa onozemaljskim svijetom koju uspostavlja ljubavlju prema počivšima. Naime, Donato će jasno reći da ljubav osjeća samo prema mrtvima (v. 48). S takvom koncepcijom lika u saglasju stoji i simbolika njegove kuće.

Kajzer u dominantne groteskne motive, mimo životinjskih i ljudskih oblika, ubraja i predmete koji imaju neki sopstveni, opasan život. Tema prokletstva svakako da spada u okrilje opasnog života, odnosno djelovanja o kome Kajzer govori. Dakle, kuća Meštrevića se na dva plana ostvaruje u grotesknom kontekstu. Prvi je plan proces antropomorfizacije kroz Ignjatov lik, a drugi plan je sopstveni život kuće realizovan kroz motiv prokletosti:

„Tamo se odavna ne živi, ali se uvek kaže: ‘Zaobiđeš Donatovu kuću i pravo si u varoš.’ Uvek bi se prema njoj triput otpljunulo, onako brzo i sitno kao protiv uroka. Prokleta je zato što u njoj nema nikog da sve to opovrgne. Događaji što su se tamo zbili nisu neobični, mogli su jedino biti drukčije raspoređeni. Čak i ono što se ovde nije desilo vezano je za taj dom. Svaka iznenadna smrt vuče korene otuda. Ko god je prešao taj prag bivalo je da se istraži. Tako su i Rusu pomrli svi, četiri brata i dve sestre, i to u kratkom razmaku.” (49)

Groteskni dojam proklete kuće, uz lik Donatov koji je okrenut ka mrtvima, snažno podspješuju i dva motiva koji svojom izraženošću prerastaju u simbole. To su simbol svraka i simbol smokve. Svrake se vežu za retrospektivnu partiju teksta okrenutu ka periodu nastanjivanja Meštrevića na imanje: „Bilo je reči i o gnezdima svraka koja su se za ovo vreme utrostručila u vrhu orahove krošnje.” (42) Simbolizam svrake kreće se na lepezi značenja od brbljivosti, bračne nevjere do zloslutnosti (v. Gerbran, Ševalije: 923). Od dolaska Meštrevića utrostručuje se broj gnijezda svraka što predstavlja simboličku anticipaciju zloslutnosti i prokletstva koje sa tom porodicom dolazi. Uz to izbor baš orahovog drveta u čijoj krošnji se svrake masovno gnijezde nije slučajan jer se orah u različitim simboličkim sistemima povezuje sa proročkim darom. (v. Gerbran, Ševalije: 640)

Donato svojim glasom u tekst ulazi rečenicom: „‘Naberi smokava prije nego svenu’ – javio se njegov glas iz kuće. Stablo je u stanju osušiti se do prvog mraka; čitav kraj, negde od polovine polja, bio je proklet a u središtu je dom Meštrevića.” (Kovač: 41) Kuća sa smokvinim drvetom locirana je u središtu prokletstva i ima funkciju jezgra iz koga se to prokletstvo širi prostorom. U simboličkom kontekstu, zajedno sa maslinom i lozom, smokva simbolizuje stablo koje označava izobilje. Međutim, ona ima i negativan vid značenja koji se prvenstveno manifestuje kroz sasušeno stablo: „sasušena smokva postaje loše stablo, pa takva u hrišćanskoj simbolici predstavlja Sinagogu koja, pošto nije priznala Mesiju Novog zaveta, ne donosi više ploda; isto tako će predstavljati i onu crkvu kojoj je jeres sasušila grane.” (Gerbran, Ševalije: 850) Stoga smokvu pored kuće Meštrevića tumačimo kao biljku s grotesknim značenjem kojim se ostvaruje relacija sa silama tame, prokletstvom i onozemeljskim djelovanjem. U tom smislu valjano je istaći i simboliku koju stablo smokve ima u afričkim kulturama a koja se ogleda u plodnosti koja dolazi od mrtvih. (v. Isto: 852) Proročka funkcija i svraka i

smokve transponovana je i na lik vlasnika kuće Donata. Pored usmjerenosti i ljubavi prema mrtvima, ovaj junak ostvaruje se i sam u ulozi proroka: „Sve je to jednom već bilo, govori Donato, pa i ono što će tek biti pod smokvom.” (Kovač: 49) Simbolika, natopljena mistikom, prokletstvom i vezom sa umrlima, cijelog poglavlja dostići će vrhunac u epilogu istog. Donato će obrati smokvu, ona će se osušiti i Donato će umrijeti.

U tekstu dešifrujemo uzroke prokletstva porodične kuće Meštrevića. Taj dio romana ostvaruje snažne, na nivou analogije gledano, metatekstualne veze sa romanom *Moja sestra Elida*. U pitanju je porod maloumne Zazije, događaj koji je u ovom tekstu mnogo konciznije i jednostavnije predstavljen nego u *Elidi*. Međutim, konciznost iznošenja priče ne znači i njenu jednostavnost u odnosu na prvi roman. Ovdje je jasno navedeno da je Zazijin plod đavolje djelo. Tajna babica, koja je porađala Zaziju, na Donatovo pitanje ko je otac djeteta daće odgovor: „Otac je đavo!” (44):

„I tako se u temelje kuće, a šta je podrum no osnova na kojoj leži svaka ona greda gore, i to još pre svršetka finih radova: kartanja zidova, čatme, postavljanja tavana, a da ne spominjemo drvenariju i molovanje – nastanio đavo, preko Zazijinog poroda koji je zakopan tamo, ako se stvarno može dokazati njegovo očinstvo.” (44)

Prisustvo đavola, odnosno njegovo djelovanje kroz očinstvo, osim prokletstva kuće kao posljedice, predstavlja i najavu pojave samog đavola, đavola lično, u epiloškom dijelu romana.

Kuća Meštrevića kao nukleus prokletstva čije zračenje prekriva kompletan prostor romaneskne zbilje, iako od prološke granice teksta postoji informacija da je predviđena za rušenje, neće biti srušena, niti pod svjetlošću munje pretvorena u prah kao kuća Biriša u *Elidi*. Ona će odoljeti zubu vremena kako saznajemo kroz informaciju datu u drugom dijelu romana: „Ovde povest dodaje da ni rušenje nije usledilo, eno je tamo gde odoleva Zubu Vremena.” (81) Opstanak kuće takođe uslovljava pojavu đavola lično.

9.4. Đavo lično ili đavo – estetika

Elidin lik i u romanu *Ruganje s dušom* ostaje kompoziciono čvorište i magnet vezivanja članova porodice Biriš. Upravo zbog toga nije iznenađujuće da će lik đavola ostvariti odnos i komunikaciju sa njom, kao što nije u krajnje dijaboličnom univerzumu iznenađujuća pojava đavola lično. Njegovo djelovanje smo spoznali prolaskom kroz umjetničku zbilju. No, iznenađujući jeste izgled đavola. Đavo je lijep! Upravo u tom iznenađenju vidimo aktivaciju grotesknog koda, a ne u samom prisustvu đavola. Kao tradicionalan motiv đavo je u većini religija i kultura nakazan i ružan. Tipične koncepcije njegovog lika predstavljaju grotesknu kombinatoriku koja podrazumijeva miješanje disparatnih semantičkih nizova, odnosno sklapanje đavoljeg koncepta od različitih životinjskih elemenata i predstava iz folklornih vjerovanja. U *Jevanđeljima* đavo nije fizički opisan, već se predstava o njemu konstituiše na osnovu posljedica njegovog djelovanja. „Isus ga pominje i različito je označavan kao Nečastivi, Neprijatelj, Velzevul, Lažljivac, Gospodar ovoga sveta.”

„Izgleda očigledno, i zbog tradicionalnih motiva, da đavo mora da bude ružan. Kao takvog je pominjao i sveti Petar ('Braćo, budite trezveni i na oprezu, jer vaš neprijatelj, đavo, poput lava koji riče, kruži oko vas tražeći koga da proždre'), u životima pustinjaka je opisivao u životinjskom obliku, i polagano osvaja, u krešendu ružnoće, patrističku i srednjovjekovnu književnost, posebno onu religijskog karaktera. (Eko, 2007: 90–92)

Predstava o zgodnom muškarcu s njegovanim i mirisnim tijelom u romanu *Ruganje s dušom* oponentna je i hrišćanskoj i arhetipskoj koncepciji đavola, ali i koncepciji prikazane zbilje. Upravo o toj opoziciji u tekstu nalazimo sljedeće:

„Đavo ne uzima onu slabo predočenu spodobu: protegljasto i unakaženo lice, usta razjapljena, svijena na obe strane sve do ušiju, a jezik daleko van isplažen, obrastao ostrim dlakama, oči vatrene, na koje se sagovornik teško privikava, a kapci prepuni čmičaka, nos velik i crven kao u pijanca, uši klapave, stalno usijane i potkresane s gornje strane, podbradak modar i podliven krvlju, vrat kratak i sav u čirevima, trbuh nadut kao kod rahitičnog deteta, članci od stopala i ruku s pandžama poput grifona.” (Kovač: 89)

Grotesknu predstavu đavola smjenjuje estetika:

„Tada u sobu ulazi đavo. Njegova poseta je najavljena. To je stari Ugovoreni znak. Đavo je hladan i samouveren, siguran u nastupu i koraku, odvažan u pokretu, suzdržan i umeren u gesti. [...] Odeća je sapeta uz njega. Ona daje prijatan oblik muskulaturi. Luk njegove njegove muževnosti brižljivo se usredsređuje na telu. Osmeh mu je blag, lice sveže izbrijano. Njegova jedinstvena ruka položena je na koleno. Bela put čini je nežnijom nego što jeste. [...] Večernja svetlost ogledala daje očima pitom sjaj. [...] Njegov glas je blago obeležje dobrote. On svemu daje razumno držanje.” (89–95)

Đavo je visoko estetski kodiran i kao takav odstupa od koncepcije svih drugih likova u tekstu. Posljedica navedene groteskne transformacije, pri kojoj je izuzetno izražen spektar iznenađenja, degradira status đavola kao tvorca destruktivnog i izopačenog univerzuma. Nameće se pitanje: ako je đavo tako lijep kako je njegovo djelo (romaneskna stvarnost) tako ružna? U konstanti opozicije između dobra i zla, odnosno boga i đavola, a u skladu sa konkretnim obličjem koga đavo u tekstu dobija, gradi se predstava o ružnom i nakaznom bogu. U skladu sa tim narativna zbilja, svijet rasula, devijantan i neprihvatljiv, doima se kao kreativna tvoračka moć nakaradnog boga a ne lijepog đavola.⁶⁹ Data konstatacija nas povezuje sa rečenicom iz *Gubilišta* koju izgovara glavni junak na epiloškoj granici teksta: „Pa, sad, tko je naš gospodar, razmislimo o tome.” (Kovač 2003: 146) i na riječi propovjednika koji u romanu *Moja sestra Elida* uzvikuje: „Bog je na strani zla!” (Kovač, 1965: 94)

9.5. Maloumni Goja na epiloškoj granici romana ili ukrsnuća i spasenja nema

Egzistenciju u romanesknoj zbilji Goja počinje u poglavlju *Grob*. Ovaj dio romana u cjelini možemo sagledati na stilsko-jezičkom planu kao grotesknu kombinatoriku. Kako smo istakli u dijelu rada u kom smo tumačili fatalne veze drugih sa Birišima, preko sagledavanja sudbine Ignjatove, u ovom romanu u odnosu na *Elidu* možemo identifikovati djelove teksta koji podliježu visokim estetskim principima

⁶⁹ Ovdje samo da napomenemo da je u počecima razvoja hrišćanstva (iako je predstava o đavolu, tj. demonu postojala i ranije) potencirana predstava o Satani kao lijepom. Naime, on je bio anđeo i shodno tome morao je da bude lijep. Tek kasnije đavo kao simbol zla dobija oblića ružnoće.

modelovanja pri čemu mislimo na odvajanje estetike lijepog od estetike ružnog. Poglavlje o kome je riječ tako počinje izuzetno lirskom deskripcijom čije predstavljanje aktivira poetski kod. Prisustvo deskriptivnog poetskog koda u dijaboličnom univerzumu romana djeluje iščašeno jer ne može stajati u saglasju sa likovima i radnjama koji djeluju na principu zla. U ovoj lirskoj deskripciji izražene su temporalne odrednice koje pripadaju hrišćanskom ideološkom sistemu, odnosno koje obilježavaju hrišćanske praznike: Spasovdan i Mala Gospojina. Uz to su markirane i prostorne strukture iz istog religijskog konteksta, a u pitanju su crkve Svetog Ilije i Svetog Mihaila. Pored hrišćanskih simbola prološka deskripcija nosi i prirodne simbole kao što su Mjesec, nebo, oblaci, kiša, zora. Grotesknu kombinatoriku na jezičko-stilskom planu vidimo u opoziciji navedene deskripcije, čije predmetnosti ukazuju, po Lotmanovoj prostornoj teoriji, na prostornu strukturu *gore*, u odnosu na pojavu groba koji kao da je nikao iz *mokre i gnjecave zemlje*. Grob vrijednosno nosi konotacije donjeg svijeta, tj. prostorne kategorije *dolje*, jer zauzima prostor ispod zemlje. Opoziciju prema lirskoj deskripciji naglasiće i pojava maloumnog Goje koji kleči nad humkom, u svitanje, pred izlazak sunca.

Iako smo pojavu Gojinu odvojili i kontrastno konstatovali u odnosu na poetsku deskripciju u kojoj se javlja, nužno se mora konstatovati i veza koju ovaj lik sa lirskim kodom uspostavlja. Na tu paralelu navodi nas sljedeći Kajzerov iskaz: „Svet – je ludnica. Ali stvari stoje i obrnuto: da kod ludaka, čini se, zapravo deluje razum.” (Kajzer, 2004: 81) Upravo maloumni Goja je usamljena instanca u narativnom univerzumu koja žali, plače, jeca i svoju redukovanu misao usmjerava na „večno žuđeno spasenje”, kako je i naslovljeno jedanaesto poglavlje. Ovaj dio teksta počinje sljedećom rečenicom: „Kada ludak ostavlja rodni grad (ili selo ili pustinju) prati ga ptica. Može biti grlica ali i vrabac.” (173) Motiv ptice već smo komentarisali u Kovačevom romanesknom diskursu. Ove ptice kojima se najavljuje Goja odstupaju od negativnog simboličkog značenja koje taj motiv ostvaruje u drugim romanima i naravno to stoji u korespondenciji sa samim junakom čije modelovanje slijedi. Grlica i vrabac ovdje simbolizuju duhovno stanje, tj. više stanje bića (v. Gerbran, Ševalije: 755). I jedna i druga vrsta ptice pripadaju manjim pticama, nježnim i krhkim, što stoji u saglasju sa Gojinom krhkošću. On je lud, malouman, nezreo ali ujedno i jedino stvorenje u grotesknom univerzumu koje je nevino. Njegova nevinost, ali i krhkost i ugroženost

posebno su izražena preko motiva majke i djeteta: „Jer ludak je onaj koji večno želi ostati dete, kod svoje majke i u njenoj spavaćoj sobi. To se stvorenje jednako kreće sada kao i u detinjstvu.” (173) Gojina jedina zaštita u surovom svijetu zla krhka je koliko i njegov um, a to je košulja: „Istkana je košulja kao večno ruho. Neodvojiva od Goje, ona mu je grobnica. Nakon majčine smrti sklopčao se u nju poput deteta u materici.” (173) Košulja u diskursu simbolike ima funkciju zaštite i upravo takvo značenje Gojino vječito ruho ima i njemu samom. Košulju Gojinu kroz motive majke i zaštite semantičkim paralelizmom možemo dovesti u vezu sa materinskom posteljicom koja u utrobi štiti i hrani plod. Dakle, na samom prološkom dijelu poglavlja koje je posvećeno ovom junaku kroz izuzetnu lirsku tendenciju počinje konstituisanje predstave o „dobročudnoj zveri” koja se pepelu raduje:

„On se raduje nad hrpom pepela koja je izručena iz lužare na patos. Sve što izgori i promeni oblik blisko mu je. Pepeo je kruna njegovog zadovoljstva. U detinjstvu kao prah sagorevanja nad neplodnim krajem, a docnije kao tačka kroz koju sagledava svet.” (171–174)

Zahvatiće Goja i šaku pepela kao sopstvenu zavičajnu prćiju neposredno pred odlazak iz porodične kuće u Mostar, u dobrotvornu crkvenu ustanovu. Dakle, pepeo je ono što je pored košulje neodvojivo od Goje. Prah pepela u Gojinim rukama ima značenje produkta očišćenja koje je izvršila vatra. Takvo značenje objašnjava i Gojino radovanje pepelu i vezanost za njega. Ako tako tumačimo navedenu problematiku, jasno dešifrujemo način na koji se Gojina redukovana svijest o svijetu odupire zlu u tom svijetu. Ludak čistog srca u svojoj nevinosti i u devijaciji sopstvene porodice kao da je svjesno odlučio da nikada ne izađe iz majčine sigurne utrobe u nesigurni avetinjski svijet. Upravo u ovome vidimo realizaciju Kajzerove misli koju smo prethodno naveli i koja sugerše da je svijet ludnica a da kod ludaka vlada razum, ali u Gojinom slučaju i emocija, jedina čista emocija u romanesknoj zbilji.

Kajzer ludilo posmatra kao nešto što groteska voli. Maloumna Gojina svijest predstavlja otuđeni i zatvoreni svijet i stoga jeste groteskna. Uz to i Gojino tijelo uz attribute kojima ga pripovjedač opisuje ima groteskne karakteristike: *nakazna grimasa, dobroćudna zver, anđeo – klippan, pripitomljeni idiot, divlja zver, nakazno dete*.

Grotesknost posebno ističe bliskost njegovog tijela sa životinjskim tijelom sa jedne strane, ali i sa nakaznim tijelom sa druge strane:

„To se stvorenje jednako kreće sad kao i u detinjstvu. Tek mu je telo nešto okrupnjalo, posebno stopala i glava. Vrat mu je ostao isti, oči malene nekako ugašene s krajeva kao nešto što je svojevremeno gorelo. Od delova tako nalik ljudskim, sačinjena je životinja. Ona bali u određeno vreme kada svi udovi otežaju. U pokretu koji načini, košulja opiše krug oko njega. Tako se nadima trbuh nekog mrtvog stvora.” (173)

Koncepciji grotesknog tijela doprinosi i aktivacija paralingvističkog mehanizma znakova. Goja nije posredovan govorom i jedini zvuci koji izlaze iz njegovih usta su krici, urlici, rzanje, ridanje i ječanje, dakle glasovi koji stoje na pragu jezika. Proizvedeći te glasove Goja pravi pokrete tijela i facijalne izraze, odnosno grimase koje ga pretvaraju u nakazu i koje kao takve jesu čista groteska. Jednu od tih radnji ilustovaćemo sljedećim citatom: „Uvek kad ostavlja roditeljski dom Goja zaurla. To je ozbiljna radnja kojoj se lice podređuje. Ona postaje nakazna grimasa.” (174)

Gojin lik je vezan za tri prostorne strukture. Prva je grob za koji je jasno da Goja misli i osjeća da je grob njegovog brata. Kao ranjena zvijer on nad humkom ječi i u tom bolnom jeku kao da je sadržana kompletna tragika Gojine porodice. Druga prostorna struktura je crkva. Zvuk crkvenog zvona sa pravoslavne crkve Sv. Arhangela predstavlja neku vrstu totema za Goju. Pod dejstvom zvuka zvona Goja se preobražava. U tom preobražaju, otuđenom od ljudskog, stvara se dojam grotesknog rituala. Simbolično, a svojstveno ritualnim obredima, Gojin preobražaj temporalno je vezan za ponoć. Ponoć najavljuje sat na crkvi: „Obično stane u senku oraha, sluša kako izbija ponoć koju šalje sat na crkvi [...] a čim zvono izbije dvanaesti put on zaurla.” (177) Preko ovih slika jasno možemo uspostaviti vezu za Tamarinovom teorijom groteske koja se zasniva na stavu o korijenskoj vezi grotesknog i totemizma, a u kojoj rituali imaju centralno mjesto. U ritualnim radnjama maloumnika, koji više liči na životinju nego na ljudsko biće, a koje se realizuju na granici između svjesnog i nesvjesnog, vidljive su karakteristike *đavolskih neuroza* i *ceremonijala primitivaca* o kojima govori Tamarin. (v. Tamarin: 112):

„Kada se Goja predaje zvonima razdražljiv je i opasan. Tada jednim snažnim pokretom ruke isključuje svet. Najčešće je samo nepomičan kip, predan gluhoći, skoro u

tmini užeglog konjskog mirisa. Kao da se sva zvonjava taloži u njemu da bi u određeni sat zaridao sličan starcu koji je pridržavan na malim ljestvama kao rab božji. Goja voli njegov pokret prema nebu. Svejedno što je krezub i što pije s dlana kao ptica. On je okamenjeni svetac u magli. Bespomoćno plače kao otkupitelj. Gle, povraća nagnut preko merdevina. Povraća naforu, krv Isusovu, a zatim i usitnjene komade njegovog tela, povraća sveukupnu misteriju uskrsnuća, a to se tako čvrsto drži kao da ništa nije žvakao, što je i moguće jer je starac krezub. Naglo postiđen prizorom menja položaj tela. Još presamićen oponaša svršetak svega. Nokti-kandže pripomažu jedan mučni arpedo.” (Kovač: 179)

U krajnjem dijelu citata, koji predstavlja i kulminatornu tačku Gojinog razdraženja koje je posljedica zvuka ckvenog zvona, realizovana je *parodia sacra*. Spuštanje svete radnje na materijalno-tjelesni plan, na nivo izlučevine tijela u vidu povraćanja, vrhunac je destrukcije ideje i misli na kojima počiva religija. Motivom pljuvanja, odnosno povraćanja nafore *Ruganje* uspostavlja metatekstualni dijalog sa romanom *Gubilište*, u kom je, takođe na epiloškoj lokaciji teksta, realizovan isti motiv. Sa *Gubilištem*, a preko Gojinog lika, roman *Ruganje s dušom* semantičku paralelu ostvaruje i preko motiva oca. U Gojinoj svijesti, koja je opterećena i u potpunosti oblikovana pod teretom porodičnog konteksta dominira motiv majke. Taj motiv je očigledan i razvijen. No, pažljivim iščitavanjem teksta iz nesređenog konteksta toka Gojine nestabilne i poremećene svijesti moguće je percipirati i motiv oca. Taj motiv nije razvijen ni približno kao motiv majke, ali jeste konstantan, što kao posledicu donosi njegovo ostvarenje u funkciji lajtmotiva. Motiv oca u Gojinom doživljaju neraskidivo je vezan sa motivom puta, odnosno staze kojom je u nepovrat odjahao otac:

„Još ga samo očarava stari prizor: staza gledana s prozora ima oblik zmiје koja vijuga prema čistom predelu. Ona se gubi iza preнке u okrilju guste drače. Otac uzmiče na niskom kljusetu upravo tamo gde sunce zalazi. Njegova leđa prati roj svetlucavih muva. Ponekad ptica prhne jer kopito svaki put naruši tišinu kamenjara. Blistava hulja na konju više se ne osvrće na porodicu, mada se sunce pri zalasku održava u oknimа.” (174–175)

Put, baš u obliku zmiје, simbola prazla, usmjeren, nimalo slučajno, prema predjelu gdje sunce zalazi i konjanik predstavljen grotesknom, oksimoronskom

sintagmom *blistava hulja*, koji se ne osvrće na porodicu i odlazi predstavlja kompresiju semantičkog opterećenja Gojine svijesti. Odlazak oca stoga ima funkciju žarišta nesreće i tragedije jedne porodice koja će, saglasno dijaboličnom univerzumu u kom egzistira i koji sama gradi, metaforički izgorjeti u vatri pakla.

Gojina usmjerenost na majku i njegova neraskidiva veza sa njom, realizovana je na različitim planovima. Primarni simbol te neraskidivosti je Gojino *vječito ruho*, odnosno košulja koja ima funkciju materinske i materične zaštite. Pored nje, Gojina sadašnjost se zasniva na konstantnoj aktivaciji veza sa prošlošću. Tako u Gojinoj svijesti trpezarijski sto u porodičnoj kući i mnogo godina nakon majčine smrti nosi ulogu odra na kom je mrtva počivala. Isto tako se u sjaju ploče odražava majčina rukavica, ili tako uz suvomeđu koja okružuje imanje zauvijek stoje podešena dva ili tri kamena potrebna da na njih stane majčina noga, a u pčelinjaku još uvijek leži stara cipela koju je nekad nosila majka. Na osnovu svega prethodnog nije teško donijeti zaključak da Gojina maloumna svijest počiva na simbolima. Te simbole je, vidimo, uz sav kaos koji vlada u Gojinoj perspektivi viđenja i doživljavanja stvarnosti, moguće dešifrovati. Upravo u njihovom dešifrovanju leži jedini ključ za spoznavanje i tumačenje ovog literarnog junaka, odnosno cjelokupnog literarnog univerzuma u kojem je baš Goja, groteskna karikatura, ludak i vječno dijete, jedini u svojoj nesvjesnosti svjestan uzroka sopstvene nesreće i prokletstva njegovih najbližih srodnika. Taj uzrok jeste djetinjstvo, jeste porodica okrnjena i razorena očevim odlaskom i majčinom smrću. Stoga ovo poglavlje obiluje refleksijama o djetinjstvu kao dobu pod čijim se apsolutističkim tretmanom formira ličnost, o porodičnoj prošlosti čije taloženje predstavlja sadašnjost: „Sve ono što mu se u djetinjstvu priviđalo, dobija trajan pečat.” (176)

Kada govorimo o simbolima i motivima oca i majke u Gojinom tretmanu uočavamo i jednu, prilično, u smislu prepoznavanja, prikrivenu simboličku opoziciju. Riječ je o diskretnim motivima pčele i ose. Majčina cipela leži u pčelinjaku kao dokaz vječite duhovne povezanosti, *priljubljenosti*, djeteta i majke, jer pčela je duhovni simbol nevinosti: „U pčelinjaku leži stara cipela koju je nekad nosila majka. Ona ju je vezivala ispod gležnjeva, zapravo to je bila crna kopča na tankom kaišu. (Toliko je stvari

stvoren da se priljubi.)” (175)⁷⁰ Pozitivnu simboliku, koliko god Gojina povezanost s majkom bila čudna i bizarna, pčela ovdje ne gubi. Simbol ose vezuje se za onaj dio Gojine svijesti koji uključuje stalna podsjećanja na oca i njegov odlazak: „Pod divljom kruškom trule plodovi, na njih nasrcu ose.” (174) Pčela i osa, insekti u isti mah i slični i dijametralno suprotni, projekcije su blagotvornog doživljaja majke i bolnog i toksičnog doživljaja oca, tačnije njegovog odlaska i ostavljanja porodice.

Kroz djelove teksta koji su oblikovani kroz Gojinu prizmu svijesti, neracionalnu, haotičnu i iščašenu, možemo primijetiti aktivaciju veze groteske i sna koja se takođe potencira u Tamarinovoj teoriji o grotesknom. Naime, percepcija posljednjeg poglavlja je otežana. Uzročno-posljedični slijed događaja poremećen je, što čitaoca suočava s problemom određivanja događajne temporalnosti. Uz to, aktivirana Gojina poremećena svijest pravi dodatne poteškoće u perceptivnom razdvajanju onoga što je njegov san od onoga što je zbilja. Konceptija porodične kuće, kao treće prostorne strukture za koju je vezan Gojin lik, podliježe mehanizmu temporalne poremećenosti. Odlazak Gojin iz doma u ustanovu, kojim i počinje posljednje poglavlje jeste temporalno kraj romana *Ruganje s dušom*, iako je u iznošenju sadržaja poglavlja taj događajni tok poremećen. Dok se u romanu *Moja sestra Elida* kraj Biriša realizuje kroz sliku pretvaranja u prah porodične kuće, u *Ruganju* je taj kraj realističnije postavljen, mada sagledan kroz zatvorenu i od svijeta otuđenu Gojinu perspektivu. Odlaskom ovog junaka iz porodičnog doma zatvara se biriševski svijet: „Goja se tromo giba, očajnik nad kojim još bdiju porodična vrata. Sluša kako se zatvara kuća, a sva imovina sklapa u ništa, sve je to sad u pozadini kao na staroj fotografiji.” (176) Hronotop putovanja kroz Gojin odlazak i boravak u kupeu voza predstavlja istovremeno i Gojin i pripovjedačev lirski oprost od svega onoga što Biriši jesu. Suze koje ne kvase već svojom žestokošću i toplotom poput varnica spaljuju Gojino lice znak su svjesnosti i *sjajne, duboke maloumnosti* ovog nakaznog anđela, koji na svojim plećima nosi cjelokupnu nesreću svoje porodice:

„Goja ulazi na peron kroz vrata od živičine ograde. Razmahao se jer je u pratnji detinjstva. [...] Goja se penje na papučicu prve klase, zanesen trzajem, snažnim i neprirodnim, jer prekida pupčanu vrpцу zavičaja. Za to vreme dve sleđene suze spaljuju

⁷⁰ Podvukla T. L.

mu lice. Nikako da se otkinu i slete u ambis nad kojim je. [...] Metalna pločica upozorava ga: *ne naginji se kroz prozor*. Prikovan za staklo – raspet kao sveti prošnjak. Iza njega prostire se zeleni pliš sedišta. [...] Goja je velika divlja zver koja se klata u kavezu kupea. Povremeno je sklupčan u haljini kao u majčinoj košuljici. Nakazno dete plod je porodičnog stiskanja. U njemu su ostaci sanjanih zločina. Svojim nezgrapnim pokretima on u porodičnu nesreću unosi dobrotu. Čak i kad odvrće malu slavinu na umivaoniku. Njega mimoilazi roditeljska srdžba. Jer on je božje čedo malko posrnulo. Ostaju otisci dlanova, vidljiva linija života, duga na nesreću rodbine, jer se za njegova života ništa od nasljedstva ne može taknuti. Ističe se tako i erotski brežuljak svenuo u žudnji. I crta sjajne, duboke maloumnosti srećno darovane u slavu porodičnog svršetka.” (183–184)

I devijantnost i kraj Biriša kao u ogledalu reflektuju se u posljednjem poglavlju kroz Gojin prikaz i njegov doživljaj odvajanja od zavičaja. Preko više motiva, ovaj junak eksplicitno uspostavlja vezu sa Isusom Hristom. Navešćemo te motive:

1. Bosa Gojina stopala koja krvare: „Gojina bosa stopala krvare iako naviknuta na oštro tlo” (176);
2. Raspeće koje Goja opanaša svojim tijelom u kupeu voza i uz to poređenje sa svetim prošnjakom: „Prikovan za staklo – raspet kao sveti prošnjak” (184)⁷¹;
3. Jasle napunjene slamom: „Goja odlazi bos do štale, tamo gde su jasle napunjene slamom.” (186)

I pored svega što smo konstatovali za Gojin lik, koji se ostvaruje u funkciji i žrtve i vječnog djeteta⁷², destrukcija i Biriša i kompletnog umjetničkog univerzuma, ali i

⁷¹ U ovom dijelu teksta vidljiva je groteska koja se realizuje na mikroplanu, tj. na planu jezika. Naime, nakon jasne analogije koju Goja uspostavlja sa Hristom u vidu raspeća, pri čemu se aktivira sakralnost i lika i teksta, odmah će uslijediti primjena infantilne tačke gledišta, odnosno Gojine perspektive i to u vidu doživljaja konduktera dok naplaćuje karte: „Zadržan u tom položaju, Goja posmatra čoveka dok nešto naplaćuje.” (184) Na ovaj način primijenom postupka groteske surovo se na niži nivo, kom pripada Gojina maloumna svijest, snižava, odnosno degradira Hristova sakralnost.

⁷² Sagledavanje nevinosti Gojinog lika u destruktivnoj romenskoj stvarnosti asociralo nas je na stav Mihaila Pantića o Kovačevom pripovjedačkom postupku koga iznosi u tekstu *Mirko Kovač: i o Bogu i o Davolu*. Pantić kao najkarakterističniju stvaralačku osobinu Kovačevu vidi sklonost da u pripovijedanju

potpuna devastacija religijskog koda, ostvarena je upravo kroz njega na samoj epiloškoj granici teksta. Gojin lik se u potpunosti animalizuje i on sprovodi gnusan zločin u vidu obljuje dječaka. U taj dio teksta ukorporiran je motiv jasala i slame, kao i motiv pčele koji sada gubi svoje predašnje, na duhovnost, nevinost i vezu sa majkom usmjereno značenje i dobija grotesknu konotaciju zločina i to nimalo slučajno zločina nad djetetom. Temporalno Goja zločin vrši u jeku slavljenja najvećeg hrišćanskog praznika Vaskrsa čime se groteskno invertuje semantika ne samo Hristovog lika nego vjere i religije u cjelini:

„U Gojinom telu stalno kunja neka stara životinja, tromo spušta očni kapak i ne mari mnogo za svog gospodara. U punom jeku proljeća pomalja se zavičajni Uskrs. Taj dan donosi obilje zvukova. Goja odlazi bos do štale, tamo su jaslje napunjene slamom. Raduje se što izvodi kravu na pašu. Sledi ga Dečak, njegov pas-čuvar, mada grad još govori da je taj momčić nečiji ljubavnik. Gojini tabani su žuti od hodanja. Dok krava žvaće, glavu podiže gore i čarobno žmirka očima. Vime nabrekne tek u smiraj dana. U majčinom vrtlogu trave Goja nasrće na Dečaka. Celim svojim ludačkim priborom. U pratnji roktanja. To su kratkotrajni trzaji besa. I to u jeku praznika kada sve pogoduje za poslednji čin porodične sramote.” (186)

„Maska porodičnog stida” (187) ostaje odbljesak dječakovog tijela⁷³ kao „zaveštanje u povesti ruganja s dušom” (187). Gojina redukovana i poremećena svijest

„objedini andeosku nježnost i demonsku brutalnost, biblijsku verodostojnost i 'devijantnost' apokrifa, da u pisanju pomiri krajnosti koje su objektivno nepomirljive, dakako, gledano iz perspektive svima pripadajuće stvarnosti, jedine za koju znamo.” (Pantić, 1987: 49) U spajanju tih nepomirljivih krajnosti zapravo vidimo aktivnost groteske.

⁷³ U osmom poglavlju romana koje je naslovljeno *Spiritističke činjenice* data je koncizna porodična geneza gotovo svih junaka koji se u poglavlju pominju, od Tomića i Gaja, ključnih aktera spiritističke igre, pa do Dečaka, lika koji će biti istaknut tako što zauzima poziciju i na samoj epiloškoj granici romana. Kao što primjećujemo, lik dječaka nije posredovan imenom. On je samo Dečak. Ovakav način imenovanja usmjerava nas na zaključak o ostvarenim metatekstualnim vezama ovog teksta sa filozofijom apsurda, odnosno sa Beketovom antidramom *Čekajući Godoa*, u kojoj kao veza između Vladimira i Estragona na jednoj strani i Boga, tj. Godoa na drugoj strani stoji takode Dječak. U navedenom poglavlju date su neke informacije o Dečaku. Ono što je za nas interesantno tiče se priče o njegovom začeću, tj. njegovoj majci: „Ispaćena i potištena, a lepa žena, uvek usamljena i brižna, čekala je da začne ravno osam godina. Ustajala je iz bračne postelje i bosonoga prilazila Isusu, ne toliko pobožna koliko ponizna pred

ipak nije bila njegova zaštita od amoralna i zločina sopstvene porodice. I Goja se ovim činom uspostavlja kao Biriš, što znači da od porodičnih zlih i devijantnih gena zaštite nema.

9.6. Groteskni fratar, perveznjak i mrzitelj i raskomadani Isus Hrist

U romanu *Ruganje s dušom* ističe se i epizodni junak fratar Didak Nujić. Njegovo ponašanje i radnje koje u korist vjere obavlja predstavljaju groteskno invertovane religijske vrijednosti. Ovaj junak ne ističe se po destruktivnom djelovanju, jer su gotovo svi likovi sili destrukcije podložni, ali se ističe po jasnoj i zloj namjeri koja iz njega otklanja svaki vid tragičnosti: „Fra Didak Nujić bio je mali čovek. Ne samo rastom već i po svemu drugom.” (75) Pojavu grotesknog fratra podspješuje i izgled njegovog tijela, odnosno koža koja se neprestano ljušti i peruta. Groteska ovdje, kroz lik božjeg čovjeka, krajnje negativan lik, ogoljava zlo koje cvjeta u okrilju religije i koje se rađa iz jasne fratrove namjere. Nujić prinudno pokrštava stanovništvo. U tom sopstvenom projektu on, da bi sakupio što više duša, podliježe nekom obliku nekrofilije. Naime, mrtve ljude druge vjeroispovjeti on otprema „u zemlju po njegovom obredu” (75) i na taj način vrši pokrštavanje umrlih, odnosno prelazak u katoličanstvo i to sa opravdanjem: „Treba nam mnoštvo duša.” (75) Nujićeva težnja i namjera da očuva vjeru je karikaturalna:

„Istina, mislio je samo na svoju (vjeru, dodala T.L), jer kad druga veroispovest stupi u njegovu, smatrao je to, ne više izborom pojedinca, već nadahnućem i nagovorom Božjim, ali kad vernik iz njegova stada ode na drugi pašnjak, onda je to prokletstvo i delo Sotonino.” (75)

svim što ju je moglo barem malo obdariti nadom; a isto tako ulazila je u postelju, naga i čista, nakon razgovora sa Isusom, da ju je suprug, na način ljubomorna čoveka (mada to nije bio) katkad znao ukotiti: „Vala ako začneš to će biti Njegovo dijete.” (Kovač: 129) Osim grotesknog povezivanja erotskog s Hristom, što je vidljivo u očevom komentaru, markirana je i veza koju lik Dečaka uspostavlja sa Sinom božjim. Kao žrtva Gojinog nagonkog animalnog prolivanja Dečak, sa ovakvom pričom o začeću, dodatno usložnjava biblijske konotacije u tekstu koje se u potpunosti devastiraju. Dečak kao Isusovo dijete i Elidino posvojče obilježen je krvlju i preko roditeljskih sudbina. Majka mu je umrla na porođaju a otac se ubio i to na način da je kosom sebi grkljan prerezao.

Da je ljubav prema sopstvenoj vjeri fratra Nujića groteskna i da njegov lik oblikuje prevashodno mržnja kazuje nam i njegov odnos prema sopstvenom stadi: „Sam se zagradio od sveta, ali bi se uvek javljao kad i neka nevolja. Samo da je obrne pod svoje i podjari mržnju u narodu.” (75) Ovim postupkom religija gubi sve odbrambene funkcije, gubi vjeru u djelovanje dobra i dobija karakteristike đavolje djelatnosti. Fratra koji pokrštava u katoličanstvo nalazimo i u romanu *Vrata od utrobe*. U pitanju je lik fratra Ambra Nevestića. No, za razliku od Nujića taj fratar pokrštava narod sa jasnim ciljem, a to je zaštita od ustaških zločina i pokolja.

Razgradnja religijskog koda postignuta je i kratkom informacijom o perverzizmu Nujićevom. Naime, pripovjedač kaže: „No fra Didak voleo je i sve drugo da drži pod ključem, posebno svečano žensko rublje u koje se sam ponekad preoblačio, tek da zasmije i razveseli nekog od svoje braće.” (73) Ovim fratar Nujić gubi svaku dodirnu tačku sa normativnim religijskim ponašanjem i sistemom vrijednosti i ulazi u sferu koja se obrazuje po principima logike obratnosti, pri čemu se stvara groteskna koncepcija religije, toliko kontrastna u odnosu na normativne vrijednosti da u doživljaju takvih kontrasta, kako Kajzer ističe, „izmiče tlo ispod nogu” (Kajzer, 2004: 65). Perverzija u vidu sveštenika u ženskom donjem rublju građena je na principu karnevalskih kategorija, mezalijanse i profanacije. Karnevalska logika nije ograničena samo na lik fratra Nujića već na kompletan sistem koji on predstavlja i u kome ostvaruje egzistenciju što svjedoči informacija da je oblačenjem ženskog rublja razveseljavao „nekog od svoje braće.” Fanatično i upravo zbog te fanatičnosti karikaturalno religijsko djelovanje ovog junaka datom scenom spušta se na materijalno-tjelesni plan što dodatno puni groteskno značenje i umanjuje bilo koju vrstu duhovnosti na kojima se religijski sistemi zasnivaju. Kroz ovog literarnog junaka možemo pratiti karikaturalno uobličavanje rugobne stvarnosti i potenciranje nesklada (v. Kajzer, 2004: 35) što vodi ka destrukciji religije. Simbol potpune destrukcije religije je polomljen i raskomadan Hrist koga fratar Nujić drži u vitrini: „Fra Didak Nujić otvori zastor na jednoj vitrini: tamo su neki komadi, čudno i bezlično grumenje. ‘Krist koji je pao s gornje galerije’.” (75)⁷⁴

⁷⁴ Zadržaćemo se na razbijenom Hristovom tijelu, motivu koji pronalazimo i u romanu *Moja sestra Elida* (u postupku izrađivanja i ukrašavanja mrtvačkog sanduka). Tumačeći ulični govor u Rableovom djelu

Priča o fratra Didaku Nujiću završava se vatrom, tj. požarom. Neznanac koji dolazi u Trebinje, a za koga bez preciznih dokaza možemo naslutiti da je Jakov, u potrazi za svojom majkom dolazi kod fratra Didaka u Crkvu sv. Ante. Ovdje je interesantno konstatovati jednu činjenicu koja dodatno dijabolički oblikuje lik grotesknog fratra. Naime, dajući neznancu informacije o sudbini majke koju ovaj traži fratar će reći:

„Majka ti je bila teška i zla, zasigurno s đavolom svezana’, reče fra Didak. ‘Ovdje su složene njene žalbe i prigovori, ovdje je izopćena i prokleta. Umrla je u mukama, na radost onih koji su ostali vjerni svetoj katoličkoj crkvi, posebice sjajnom biskupu fra Alojzu. Odbila je čak da se ispovjedi. Nešto njenih stvari i nakita ostaje za oltar svetog Ante.’” (Kovač: 77)

Njegov iskaz „o sjajnom biskupu fra Alojzu” tumačimo kao činjenicu koja se uklapa u koncepciju samog lika. Naime, iako ime Alojzo (Alojzije) nije rijetko u biskupskim redovima katoličke crkve, mržnjom i usmjerenošću ka zlu oblikovan, Didakov lik nas dovodi do zaključka da je u pitanju biskup Alojzije Stepinac, zagrebački nadbiskup i kardinal koga je jugoslovenski sud 1946. godine osudio kao ratnog zločinca zbog saradnje sa ustašama. Pomen Stepinca se na jednoj strani

Bahtin govori i o komadanju svetog tijela: „Kletve s kuhinjskim profanisanjem i rasčlanjivanjem svetog tela povezane su sa kuhinjskom tematikom *Krika Pariza* i grotesknom telesnom tematikom uličnih kletvi i ruganja (bolesti, anomalije, organi telesnog dole). Svi ulični elementi su međusobno srodni, tematski i formalno. Nezavisno od svojih svakodnevnih funkcija daju jedinstven neslužbeni aspekt sveta, po svom tonu (smeh) i po svom sadržaju (materijalno-telesno dole).” (prema Mustedanagić: 51–52) S obzirom na to da se u Kovačevim romanima konstituišu umjetnički svjetovi otuđenosti, tragičnosti i anomalija, oblikovani pod prevlašću grotesknog mehanizma, i pored učestale aktivacije karnevalskog koda ne možemo govoriti o veseloj relativnosti na čemu se zasniva Bahtinova koncepcija karnevala. Isključivanje konteksta karnevalske veselosti kao posljedicu nosi i krajnje redukovanje ili potpuno odstranjivanje prigušenog karnevalskog smijeha. Stoga, u scenama komadanja tijela Sina božjeg, u dva navedena romana, ne možemo identifikovati ton smijeha, ali svakako možemo konstatovati sadržaj koji jeste usmjeren ka materijalno-tjelesnom dolje. Komadanje svetog Hristovog tijela ima karakteristike kuhinjske profanacije o kojoj Bahtin govori, a cilj tog postupka je degradacija i desemantizacija svega onoga na čemu vjera počiva, a prije svega kategorije spasenja u čiju žrtvu je Hrist razapet na krstu. Raskomadani Isus simbolizuje odsustvo svake mogućnosti spasenja pri čemu se obrazuje univerzum kojim rukovodi, tj. nad kojim prevlast ima isključivo zlo.

semantički uklapa sa dijaboličnim likom fratra Didaka, a na drugoj strani preko njega će se ostvariti metatekstualni dijalog ovog romana sa *Vratima od utrobe*, koji nakon *Ruganja* Kovač objavljuje.

Iako epizodan, Didakov lik je izuzetno snažan. Koncizna predstava o božjem čovjeku zahvaljujući Kovačevom spisateljskom talentu dobila je sve karakteristike reinkarnacije zla. Stoga je i Didakov kraj mogao imati samo jedno rješenje, a to je njegovo smještanje u prostor vatre. Vatra kao izuzetno stabilan i snažan simbol uz niz semantički pozitivnih konotacija nosi i simboliku pakla. Didak Nujić, zlo u fratarskoj odeždi, završava u paklenoj vatri, „bi sveden na ništa ili tek na ugljen, brže i lakše no što je sam mislio da će skončati.” (77) Sa njim se u pepeo pretvara od strane neznanca (Jakova) zapaljena Crkva sv. Ante. Destrukcija je dostigla vrhunac i jedini dalji put je pretvaranje u prah i pepeo. Ovakvo finiširanje priče o biskupu i njegovoj bogomolji možemo sada sagledati kroz prizmu bahtinovske koncepcije karnevala u čijoj srži leži maksima da je svako rođenje bremenito smrću a smrt novim rođenjem. Zlo je kroz biskupov lik dostiglo vrhunac i uništeno je. Ovakav zaključak nosi naznake pozitivnih konotacija u krajnje negativnom univerzumu, što potvrđuje i uvođenje motiva neba u tekst, kojim se ipak hrišćanska institucionalna simbolika modelovana u tekstu, ne samo kritički sagledava već dodatno unižava: „Na nebu je ostala, kao ukopana, crna i teška stopa u obliku Raspeća, nešto od turobne hrišćanske simbolike koja je dodijala i bogu i narodu.” (77) Metafizičko značenje na prostoru neba, u istom semantičkom kontekstu, nalazimo i u desetom poglavlju naslovljenom *Olujno vreme*. Kroz motiv mjeseca na nebu uključen je motiv Bogorodice čija je dojka umrljana krvlju: „Mesec je izgrejao. Nije to više ona kriška presečena obzorjem. Sada je uglačana Madona, dojka pomalo umrljana krvlju koja visi nad gradom” (160).

10. VRATA OD UTOBE

*Pozobano je i žito na dolini, godina je omanula,
takva je bila i lanjska i onomlanjska i svaka druga,
jer bogme je u Hercegovini podvig živjeti.*

Vrata od utrobe peti je roman Mirka Kovača, štampan u Zagrebu i objavljen 1978. godine u izdanju kuće *Naprijed*. Za ovo djelo Kovač je iste godine dobio *NIN*-ovu nagradu kritike. Godinu dana kasnije objavljeno je drugo izdanje u Zagrebu i prvo u Beogradu, koje je štampano u više od trideset hiljada primjeraka. Iste godine za ovaj roman Kovač dobija *Nagradu Željezare Sisak*, a 1980. godine i *Nagradu Biblioteke Srbije za najčitaniju knjigu*. Roman je našao svoje mjesto i u izboru najuglednijih intelektualaca u časopisu *Dani* tako što je proglašen jednim od najboljih romana dvadesetog vijeka, nakon Selimovićevog romana *Derviš i smrt* i Andrićeve *Travničke hronike*. Dakle, *Vrata od utrobe* su najnagrađivaniji tekst Mirka Kovača, a i po mišljenju proučavalaca književnosti njegovo najbolje literarno ostvarenje.

10.1. Uvod ili o postmodernističkim devijacijama funkcije pripovjedača

U romanu *Vrata od utrobe* razgrađivanje tradicionalnog literarnog diskursa sprovedeno je na svim nivoima teksta što rezultira devijacijom svih elemenata narativne strukture. Osobenom narativnom strategijom Kovač ovdje vješto realizuje jednu od osnovnih teza postmodernističke poetike koja se ogleda u preispitivanju istorijskih, religijskih, ideoloških i svih drugih vrsta istine:

„U romanu *Vrata od utrobe* koristi se narativna strategija kojom se ugrožavaju tradicionalni narativni obrasci, a koja se, u stvari, zasniva na kontroverznim i ironičnim postupcima, čiji je osnovni cilj osporavanje hronologije, pravolinijskog proticanja vremena, logike, uzročnosti i celovitosti, dakle, svih faktora relevantnih u spoznavanju empirijske stvarnosti, što rezultira razgrađivanjem i preispitivanjem kanonizovanih kulturnih modela, epistemoloških i aksioloških sistema, kao i čuvenih „istorijskih” istina.” (Bečanović, 2009a: 163)

XX vijek, između ostalog, u književnost unosi posebnu autorsku sklonost ka eksperimentisanju sa pripovjedačkom instancom. Postmodernistički narativni tekstovi u

kontekstu organizovanja naracije donose čitav spektar devijacija u odnosu na status i funkciju tradicionalnog pripovjedača. Uz to, postmodernističkom tekstu nije strano ni razgrađivanje one čvrste i jasne distinkcije između pripovjedača i autora djela koju je uspostavila savremena teorija pripovijedanja. U romanu *Vrata od utrobe* Kovač primjenjuje upravo takvo ukidanje distinkcije pri čemu se čitalac suočava sa percepcijom da autor sebe, kao pripovjedača i hroničara sa inicijalima M. K., uvodi u umjetnički svijet. Tim postupkom ozbiljno se ugrožavaju granice umjetničkog prostora, koji treba da je omeđen, odnosno da ima jasno izdiferenciran okvir, koji se, prema teoriji Jurija Lotmana, sastoji od dva elementa: početka i kraja, što precizno dijeli svijet umjetničke zbilje od autorove, tj. čitačeve realnosti. Kao posljedica urušavanja granica umjetničkog univerzuma u procesu čitanja romana *Vrata od utrobe* u čitačevoj svijesti neminovno se nameće utisak da pripovjedač, tj. hroničar M. K. rođen upravo 1938. godine u Hercegovini, može biti autor djela (pisac) koji kazuje priču o svom vlastitom djetinjstvu.

U postmodernističkom narativnom maniru prološka granica romana posjeduje svojevrstan uvod kojim se pripovjedač obraća čitaocu:

„Molim čitaoca da mi uvaži onu već ustaljenu zagradu da je svaka sličnost s postojećim licima slučajna, te da mi sklonost prema raspadljivom životu uzme dobronamjerno. Isto, objavljujem da sam ovom knjigom želeo da se ispitam i lišim napasti i svega ranjivog na sebi pa se uzdam da će čitalac istinitost događaja i tačne podatke primiti kao zamku za duševnu verodostojnost.” (Kovač, 1990: 9)⁷⁵

Naglašavajući sopstvenu *sklonost prema raspadljivom životu* pripovjedač se nadovezuje na aksiološki i semantički koncept inicijalnog citata koji je preuzet iz *Biblije*, odnosno iz starozavjetne Knjige o Jovu: „Što mi nije zatvorila vrata od utrobe i nije sakrila muku od mojih očiju” (7), a koji se ogleda u biblijskom viđenju i vrednovanju ovozemaljskog života kao *Doline plača* i kao univerzuma stradanja. Nakon navedenog pripovjedačevog pojašnjenja slijedi dio teksta koji je naslovljen kao *Uvod književnika*. U posljednjoj rečenici uvoda, obimnoj i razuđenoj, pripovjedač žanrovski određuje svoj tekst:

⁷⁵ Svi citati u poglavlju preuzeti su iz romana *Vrata od utrobe* objavljenog 1990. godine u izdanju sarajevske *Svjetlosti*.

„Rukopis ove knjige pročitao je Gabrijel K., obeležio ga pri kraju svojim znakom prijateljstva, u neku ruku odobrio ga i složio se, ne mareći za mnoge protivurečnosti, a ja sam to uzeo kao *imprimi potest* i evo predajem ga čitaocu s pouzdanjem da ovaj čin obelodanjenja neće tumačiti kao slavljublje, već kao odanost patnji Stjepana K. koja je stvorila i pisca ovih redova, učinila ga dobrim, smernim i poniznim, pa tako ova knjiga i nije roman, nije pripovest, već samo uspomena.” (11)

Uspomena kao književna forma, čiji sinonim jesu memoari ili sjećanja, ostvaruje se kroz izlaganje, odnosno iznošenje događajnog toka u prvom licu. Ona obično predstavlja autobiografsku, dokumentarnu prozu o minulim vremenima u kojima je autor bio jedan od važnijih učesnika. (v. Popović: 764). Ništa od navedenog ne nalazimo dosljedno sprovedeno u daljem tekstu romana. Dakle, narativna instanca već na početku iznevjerava očekivanja čitaoca. U velikom dijelu teksta amputiran je privid ličnog, subjektivnog i jednougaoanog posmatranja i iznošenja priče, a aktiviran je privid objektivnosti i distance u odnosu na modelovani svijet i sve u njemu. U tim djelovima teksta organizacija naracije, suprotno najavi pripovjedne instance, realizuje se, prema Štanclovoj tipologiji, kroz auktorijalnu formu pripovijedanja. Ono što je svojstveno auktorijalnoj narativnoj instanci a što jeste učestalo u romanu *Vrata od utrobe* jesu pripovjedačeva diskurzivna uplitanja i komentari. Dakle, pripovjedač – hroničar cjelokupnu narativnu zbilju opterećuje brojnim, u postmodernističkom maniru realizovanim autopoetičkim komentarima kojima „skreće pažnju na organizaciju teksta, na njegovo segmentovanje, pri čemu se ugrožava mimetičko načelo i naglašava da je u pitanju tekst koji se organizuje u poglavlja, a ne u stvarnost.” (Bečanović, 2009a: 159).

Kovač u ovom romanu duplira funkciju pripovjedača i na taj način dodatno širi i razuđuje njegov status. Naime, u jednom liku on spaja pripovjedača i hroničara, čije funkcije stoje u međusobno oponentnim odnosima. Hroničar teži da objektivno, većinom u formi izvještaja koja podrazumijeva ređanje kratkih informacija, prikaže stvarnost, dok pripovjedač, praveći različite vrste temporalnih distorzija, kroz subjektivnu perspektivu, tumači i vrednuje narativnu zbilju i sve u njoj. Pripovjedač – hroničar, dakle, od prološke do epiloške granice nema ujednačen princip građenja, odnosno iznošenja priče. Njegov odnos prema prikazanoj stvarnosti varira, pri čemu se upečatljivo mijenja i priroda narativne perspektive i ton pripovijedanja. Promjenljiv odnos prema priči koju sastavlja svakako problematizuje i usložnjava njegov status i

položaj. Varijacije tona naracije, koje se najjasnije, ali bez mogućnosti dijagnostifikovanja sheme po kojoj se realizuju, mogu pratiti na jezičko-stilskom fonu, kreću se od hladne distance i hroničarske preciznosti, gdje pripovijedanje poprima sve karakteristike šturog izvještaja, pa do suptilnog, emotivnog i empatičnog prikazivanja narativne zbilje i likova u njoj, što skupa tvori osobenu i prilično u unutrašnjosti tenzičnu narativnu strategiju. Gotovo potpuna neutralnost i oštra distanca svojstvena je Kovačevom pripovjedaču – hroničaru dosljedno u onim djelovima teksta gdje postoji mogućnost za realizovanje antifašističke naracije. Otklon prema antifašističkoj naraciji dodatno je primjetan zbog razvijene komentatorske funkcije narativne instance. S obzirom na tu sklonost oglušenost prema komentarisanju fašizma izrazitija je. U djelovima teksta gdje se, prvenstveno kroz ustaške zločine, u narativnu stvarnost unose realizacije fašisoidnog djelovanja, osim ponekad prisutne hladne ironije, hroničar M. K. dosljedno zadržava distancu prema iskazanom, odnosno dosljedno vuče kočnicu za bilo kakvu vrstu komentara, bilo sopstvenog bilo kroz svijest, emociju, postupak ili riječ nekog od likova. Na taj način on se odriče one produktivne i efikasne uloge da kroz proces prikazivanja narativne zbilje neusiljeno a učinkovito usmjeri čitaoca ka određenom putu u donošenju sopstvenog vrijednosnog suda. S toga smo mišljenja da se u ovom romanu Mirka Kovača kao konstanta pripovjedačkog postupka uspostavlja uzdržanost prema antifašističkoj naraciji u čemu vidimo aktivaciju tzv. hladne groteske. Takva konstatacija odstupa od poetike postmodernizma na čijim principa jeste građen roman *Vrata od utrobe*, jer je jedno od osnovnih obilježja postmodernizma upravo ideja antifašizma. Ovakav stav Kovača kao autora, jer smatramo da se može pokazati i dokazati i u svim drugim romanima, čini izuzetkom među ostalim postmodernističkim piscima, prvenstveno u odnosu na Danila Kiša i Borislava Pekića.

10.2. Uzdržanost prema antifašističkoj naraciji i aktivacija hladne groteske

S obzirom na vrijeme i prostor na kom se realizuje narativna zbilja romana *Vrata od utrobe*, prostor Hercegovine u periodu od 1941. godine do novembra 1948. godine, sasvim je jasno da je Kovač tematski stvorio izuzetno povoljno tlo za aktivaciju i sprovođenje antifašističke naracije. Krenimo od pomena ustaških pokolja. Semantizovano upotrebljavamo verbalnu jedinicu *pomen*, jer su zapravo ustaški zločini u Hercegovini u romanu svedeni samo na pomen, uprkos činjenici da u jednom dijelu teksta Ilindanski pokolji preuzimaju, doduše labavu, ali opet funkciju lajtmotiva.

Lajtmotivsku funkciju ova sintagma ne ostvaruje po dubini, odnosno po razuđenosti značenja, već samo u kontekstu ponavljanja, tj. pominjanja u formi izvještaja.

U petom poglavlju romana, u glavi naslovljenoj *Okrutan glasnik*, interesantan je postupak uvođenja u narativnu zbilju likova dvojice neznanaca, koji u L. zaustavljaju kamion prekriven ceradom. I u ovom dijelu teksta, kao uostalom u cijelom romanu, vidno je postmodernističko ugrožavanje pripovjedačke instance, koje kao posljedicu nosi neodređenost, tj. čitaočevu nemogućnost da precizno odredi i tvrdi da li se dati opis daje iz perspektive Stjepana K. ili pripovjedača, a što bi umnogome doprinijelo tumačenju lika, kako Stjepanovog tako i samog pripovjedača M. K.⁷⁶ Naime, na početku scene daje se gotovo lirski opis nepoznatih ljudi:

„Dva neznanca izgledala su udaljena od svega i zatečena u bezumnoj zemaljskoj povesti, dve nedužne protuhe koje tumaraju po selima da priskoče u pomoć kad zatreba, a pomoći vazda fali. Gde li će se skružati ta dva usamljena stvora kad se sve ovo slegne, a bili su deo bezimene stvarnosti na izmaku julskih suša, kao osuđenici na kamenoj klupi, u sporom opuštanju dnevne žege.” (Kovač: 72);

da bi nešto kasnije uslijedila metamorfoza istih:

„Obojica su prišli zadnjem delu kamiona, odigli kraj cerade koji je mlatarao kako bi ga zategli i učvrstili, odškrinuli su toliko da je Stjepan K. ugledao naslagane ljudske glave; otuda ga je zapahnuo vonj, mućan i ustajao, proširio se na otežali zrak i zastao u grlu. Obojica opaziše kako Stjepan zadrhta i poblede, na licu jednog od njih izađe zao osmeh i zadrža se kao plamen. Bejahu to dvojica donosilaca Strašne vesti ilindanskih pokolja, žešćih i brojnijih od dosadašnjih: podatak je unesen u knjige.” (73)

Bez obzira na ličnu i lirsku naraciju sa početka scene i groteskno preoblikovanje neznanaca na kraju scene, s kulminacijom u sintagmi *zao osmeh*, autor kroz pripovjedača ne dozvoljava nastavak emotivnog doživljavanja sa koga kreće scena o neznacima prispjelim u L. Ne dozvoljava emociju pred morbidnim prizorom u kamionskoj prikolici naslaganih ljudskih tijela, već naglo uspostavlja uzdržanost prema

⁷⁶ Tumačenje frazeološke tačke gledišta takođe ne donosi određenost kada je u pitanju pripovjedni glas. Naime, pripovjedač–hroničar nije dosljedan kada je u pitanju prihvatanje, odnosno neprihvatanje frazeologije literarnih junaka.

svemu, ne dozvoljavajući ni Stjepanu K., direktno suočenom sa tim prizorom, da osjeti ili iskaže nešto više od mučnine. Čak i ta Stjepanova mučnina, zbog štureg i hladnog prikazivanja scene, može se tumačiti kao fizička posljedica djelovanja smrada leševa u ionako sparnom ljetnjem danu: „otuda ga je zapahnuo vonj, mučan i ustajao, proširio se na otežali zrak i zastao u grlu. [...] Stjepana K. bejaše spopala muka i pozlilo mu.” (73) Dakle, ni Stjepanovu mučninu sa sigurnošću ne možemo posmatrati kao reakciju na zločin, na pokolj, na prolivenu krv i žrtve niti je zato možemo dešifrovati kao oblik antifašističke naracije. Ovdje je vidno da se prilikom prikazivanja iste scene lični pripovjedač povlači u pozadinu ustupajući mjesto hroničaru, a sa ciljem ostvarivanja distance prema antifašističkoj naraciji.

Za razliku od prethodne scene gdje smo, na samom početku njene realizacije konstatovali ličnu i lirsku naraciju koja u posljednoj informaciji o neznancima prerasta, baš zbog takve osnove sa koje kreće, dakle lične i lirske, u grotesknu izvještajnu metamorfozu, ni naredni pomeni ustaških zločina ne izdižu se iznad nivoa tek informativne hladne groteske. U svom članku *Istorija i pojedinačna svijest* Stanko Korać govori o specifičnom objektivnom i hladnom tonu pripovijedanja u Pekićevom romanu *Hodočašće Arsenija Njegovana*, ukazujući na nov odnos pisca prema empirijskoj stvarnosti pri čemu se uspostavlja ton koji Korać naziva hladnim, odnosno prizori koje on naziva hladnom groteskom (Korać, 1979: 44). U Kajzerom proučavanju groteske pronalazimo kontekst hladnoće u formi interesovanja i iskaza. On o tome kaže: „‘Sa hladnim interesovanjem’ Brojgel slika sve otuđeniji svet našeg dnevnog života, ne sa namerom podučavanja, upozoravanja ili izazivanja saosećanja već samo da bi oslikao naobjašnjivo, nerazumljivo, smešno i strašno.” (Kajzer, 1981: 35) Takođe, hladnoću i objektivnost u pripovijedanju Kajzer pojašnjava primjerom Kafkinim pri čemu naglašava da je upravo Kafkin mehanizam groteske hladna groteska:

„[...] kada čitamo Kafkina dela ne znamo da li treba da se smejemo kada konji sažaljivo njište i kada se doktor spušta u pacijentov krevet. Ne znamo ni da li ni kada treba da se ježimo. Pripovedač je odvojen od svog čitaoca jednim dosad nepoznatim ambisom, premda smo u našem proučavanju grotesknog naišli na sličan fenomen. Kafka razvija jednu potpuno novu narativnu tehniku. Obično više voli pripovedanje u prvom licu ili kao u *Preobražaju*, govori svoje priče viđene očima protagoniste. Ali ovo nije

ništa novo, Mejrink je koristio istu tehniku. Kod Kafkinih junaka nije novo ni to što su niti sveznajući niti sposobni da objasne događaje čiji su svedoci. Ali Kafkini pripovedači na jedan ili drugi način postaju otuđeni od nas veoma neočekivanim reakcijama na različite situacije. Mi smo užasnuti nalazeći pripovedača, seoskog doktora kako se smeje i šali na pojavu misterioznih konja, potom se radosno penje u kočije i sebi razignirano dopušta da bude neobučen. Izgleda samo neobično za Gregora u *Preobražaju* da bude tako lako pomiren sa svojom animalnom prirodom i za naratora da izveštava o transformaciji tako hladno i objektivno. Ljudi koji pripovedaju nisu više ljudska bića.” (Isto: 147)

Nesumnjivo je da upravo u samo informativnim prikazima ustaških pokolja na prostoru Hercegovine u romanu *Vrata od utrobe* Kovač svog pripovjedača u najvećoj mjeri naoružava objektivizacijom i hladnoćom iskaza, što, bez obzira na ironijski ton koji ovdje može biti prisutan, kao što jeste u sceni čija analiza slijedi, ukazuje na aktivnost kočnice za antifašističku naraciju, a kao posljedica toga pojavu hladne groteske. Dakle, u postupku prikazivanja šokantnih zločina tek u maniru kratkih izvještaja, bez ikakvog komentara i uključenja emocije ili makar čuđenja nad zločinom, možemo konstatovati aktivaciju hladne groteske. Tako u trećem poglavlju romana u glavi naslovljenoj *Osvrt* hladnim tonom izvještaja daje se svojevrstan popis ustaških zločina gdje se i na sintaksičkom planu manifestuje forma izvještaja, jer se nakon interpunkcijskog znaka dvije tačke nabrajaju zločini:

„Žrtvena gozba, kao znak sakralnog saveza, i nejak čovek u njoj, trovan zloćama i mučen teskobom da izmeni svoj položaj i nemaštinu, privoljen Propagandom po kojoj su stočar i ratar u tvornici, združeni u gotskog ratnika (Hroatang), već su u vidovdanskim žrtvama ostavili tragove obreda: krvlju namazane dovratnice i pragove, poklanu djecu i spaljene domove, izgnane i unesrećene porodice, osakaćenu čeljad i opljačkane trgovine.” (Kovač: 7),

Kroz ironijski spoj u narednoj rečenici naracija se konkretizuje i detaljizuje, ali i dalje ostaje samo u formi izvještaja, tj. u sferi hladne groteske⁷⁷:

⁷⁷ S obzirom na to da u ovom dijelu disertacije govorimo o hladnoj grotesci neophodno je ovdje izložiti Bartoševu klasifikaciju groteske. Naime, ovaj autor svoje izučavanje grotesknog zasniva na stanovištu da

„Čak se i kotarski predstojnik iz Metkovića obratio velikom županu Velike župe Hum, Josipu Trayeru, s molbom da se leševima ne zagađuju, u prvom redu, vode Neretve i da se pronađe bolji način uklanjanja ubijenih kad smo već u domovini kraškog sastava. Jama kod Ararovih kuća bejaše zajednička grobnica dve i po hiljade duša, mahom žena i dece, bačenih nakon kratkotrajnog zatišja, u novom valu ilindanskih zločina.” (67)

O specifičnom pripovjednom postupku Mirka Kovača u ovom romanu kao o literarnoj novosti Gojko Antić 1979. godine u časopisu *Ovdje* govori sljedeće:

„Kovač je avangardni pisac, rušilac tradicionalnog i utemeljivač novog; on je zapravo pisac koji ne kida do kraja s tradicionalnim, tradicija mu je polazište i utočište u formiranju novog, u stvaranju tematske okosnice djela. U romanu 'Vrata od utrobe' Kovačeva literarna novost se ogleda u specifičnom načinu organizovanja fabule. On, zapravo, u ovom romanu postiže jedinstvo kroz priču o ličnostima s istorijske razine. Istorijska perspektiva u pričanju i spajanje raznovrsnog materijala – legende, dokumenti – oduzimaju i u izvjesnoj mjeri umanjuju subjektivnost doživljaju, ali i ističu osobit odnos prema vremenu. Pričajući o ljudima s određene prostorno-pripovjedačke distance, Kovačevo je pripovijedanje i hroničarsko i memoarsko. Pa ipak, za hroniku je potrebna

se izdvajaju dva osnovna tipa groteske. Prvi tip je hladna groteska, a drugi, koji je suprotan od prvog, jeste osjećajno angažovana groteska. Pod hladnom groteskom Bartoš, zasigurno pod uticajem Kajzerove teorije, podrazumijeva kafkijansku grotesku, odnosno grotesku kafkijanskog tipa. U toj vrsti groteske dominaciju imaju objektivno crtani elementi bezizlazne tragike. Bartoš kaže da se nepodnošljivi teret otuđenog svijeta obara na pasivnog junaka i da taj proces kod čitalaca nužno probuđuje strah, grozu i tjeskobu.

Za razliku od hladne groteske, prema Bartoševom mišljenju, osjećajno angažovana groteska, za koju smatra da je najčešće satiričke prirode, ostvaruje se kroz postupke u kojima su otuđenje i mehanizam spoljnog svijeta i društvenih konvencija savladani smijehom. Upravo taj smijeh daje junakovoј svijesti prvenstvo i pred čitaocima otvara perspektivu svijeta ljudskosti. Bartoš pri tumačenju ovog tipa groteske konstatuje i mogućnost olakšavanja težine apsolutnog lirizmom, senzualizmom većim dozama humorističkog komizma, ali smatra da je pri tome od najveće važnosti da elementi grotesknog održe dominantnu i određujuću i ulogu i funkciju. (v. Bartoš, 1965)

„Sinteza ovih tipova dovela je 30-tih godina do rađanja intelektualne groteske (prema G. Sabou: analitičke groteske) u kojoj se spajaju crte hladne i angažovane satiričke groteske i znatno ojačavaju njen filozofski podtekst. Predstavnici su Majakovski, Krleža, Mrožek i drugi.” (Mustedanagić: 60)

izvjesna hroničarska objektivnost, a za memoare stvarnost. A 'Vrata od utrobe' nemaju dovoljno ni jedno ni drugo."

10.3. Antifistička borba i njena semantizovana redukcija

Osim po principu uzdržanosti, antifašistička naracija na marginu teksta smještena je i uvođenjem u minus-postupak aktivnih borbi protiv zla i fašizma na putu revolucije, što bi uprkos postmodernističkoj poetici, kako hronotopski tako i kroz lik jednog od ključnih aktera teksta, a to je Dimitrije V., svakako moglo biti ukorporirano u narativnu zbilju romana. Zapravo i jeste ukorporirano, ali sa krajnjom semantizovanom redukcijom. Komunisti i partizani se bore, hronotop rata neizostavan je element pri umjetničkoj realizaciji komunističke borbe protiv fašizma, ali kod Kovača, bez obzira na centralnu vremensku dimenziju, kao i na opsežan kvantitet prisutnosti lika najzaslužnijeg i najvećeg borca iz mjesta L., Dimitrija, aktivne borbe partizana gotovo da nema. U trećem poglavlju romana naširoko se realizuje, uključujući i aktivaciju retrospektivne tačke gledišta, modelovanje Dimitrijevog lika. Jedna od glava ovog poglavlja nosi naslov *Bitka*, što bi trebalo da stoji u saglasju za koncepcijom Dimitrijevog lika, odnosno lika borca i revolucionarnog prvaka. Međutim, autor iznevjerava očekivanje i baš u ovom poglavlju mnogo prostora daje prikazu nerazvijenog epizodnog ženskog lika koji egzistenciju ostvaruje samo u ovom dijelu teksta, i taj prikaz nije dat u kontekstu borbe, što jeste krajnje oponentno semantici naslova glave. Uvođenje epizodnog lika, koji je za tok fabule neefikasan, odnosno nebitan, i njegovo sagledavanje i sa retrospektivne tačke gledišta ima funkciju retardacionog sredstva. Tim postupkom autor vješto svodi na minimum modelovanje i bitke i podviga jedne od partizanskih brigada u NOB-u, pa i samog Dimitrija kao njenog istaknutog borca. No, pažljivim iščitavanjem teksta dolazimo do zaključka da lik mlade partizanke Maruše ima još jednu funkciju u tekstu, odnosno posebnu motivisanost, a to je osvjetljavanje sa jednog specifičnog aspekta Dimitrijevog lika. Naprotiv, umjesto Dimitrijeve hrabrosti i spremnosti na borbu (o čemu u ovom poglavlju dobijamo samo kratke i šture informacije) pripovjedač konkretizuje, tj. opširnije govori o njegovoj trenutnoj požudi, odnosno seksualnoj želji prema Maruši:

„Dimitrije zadrža pogled na devojci kako samo može željan čovek. Konj je stajao na zaravanku, muhe su mu napadale naboje i rane, džaba ih je razgonio repom i

njihao glavom, nije ni nogama mirovao tako da se i devojka pomicala, a ispod bluze od padobranske svile tresle joj se grudi, uzburkale bi se i smirile do novog pokreta, a iznad nje se osipalo nebo kao opustošeno, plavetnilo bez značenja, samo gluho i bleštavo, a večno. Dimitriji se ote s usta, kao što se omakne neuljudan prigovor: - Šta držiš u njedrima, drugarice? De, pokaži! [...] Devojka se uvi u pasu, isturi grudi koje zategoš bluzu, a vrat, dug i preplanuo, istegnu. Oči joj veselo sevnuse, osmeh zadrhta, prstima lako raskopča bluzu, u njenim pokretima nije bilo ničeg drskog ni zlovoljnog, sva blaga i ustreptala pokaza mu dojke, čarobne pod nebeskim svodom, odvojene od svega stvarnog i surovog, zemaljsko obilje užitka i nežnosti, udaljeno od njega od kad zna za sebe. [...] Hteo je da ustane i priđe dojkama kao izvoru, no one se zanjihase na konju, uzorno i nedopustivo i kao dva vala što se sustižu udaljiše se u galopu i udoše u brisani prostor tek otvorene mitraljeske vatre s drugog kraja neprijateljskih utvrđenja.” (Kovač: 95–96)

Individualizacija, a prije svega čulna ambicija koja je ovdje realizovana, nedopustiva je u krugu revolucionarno-komunističkog sistema vrijednosti i kao takva, sa stanovišta tog sistema, degradira Dimitrijevi status borca i heroja. Jasno je da sa tom namjerom Kovač kroz pripovjedača – hroničara, koji ovdje preuzima funkciju sveznajućeg, u istom poglavlju planski, sa distance, suvim stilom izvještaja daje kratke informacije o ratnoj operaciji i u samo jednoj rečenici o momentu u kom teške rane zadobija ratnik i bratoubica Dimitrije, rane koje će ga osakatiti i pretvoriti u invalida. Ovakav ton pripovijedanja i striktnu pripovjedačku distancu naglo i neočekivano zamijeniće sasvim lirski opis neba i sunca u trenutku bombardovanja, kao i pomjeranje neutralne tačke gledišta hroničara vremenski distanciranog od vremena priče na infantilnu tačku gledišta pripovjedača – dječaka koji se nalazi u vremenu priče:

„Negde u predvečerje oko 19 sati delovala je poslednja avijacijska oznaka, a Dimitrije V. pogođen mitraljeskim rafalom. Na zapadnoj strani neba bejaše nanesena tanka skrama izmaglice, kao da se tamo povukao prah i dim ratišta. Sunce se izdvojilo u užarenu kuglu i već na silasku, a pripovedač ovde unosi svoju sliku večeri: svetlosni ponor gledan iz zbega Somina, ni dva sata hoda od događaja, i priseća se Rosinog glasa.” (98)

Sa druge strane epizoda sa Marušom interesantna je i kada je posmatramo sa jednog drugačijeg stanovišta. Naime, nakon čina bratoubistva dolazi do svojevrstne transformacije Dimitrijevog lika. Do tada miran, neporočan čovjek i dobar domaćin, koji nakon gubitka roditelja vodi brigu o mlađem bratu Milutinu, postaje simbol odlučnosti, snage i hrabrosti. No, u fizičkom opisu te njegove transformacije ne možemo a da ne konstatujemo aktivaciju animalnosti koja se ogleda u životinjskoj okretnosti, krvavim očima i u surovom znaku po sredini čela, koji percipiramo kao pečat krvavog ubistva brata:

„Od toga se događaja Dimitrije V. izmenio, više to nije bio onaj čovek odmerenih pokreta, niti ga je kao ranije moglo držati jedno mesto. Stalno u hodu, živo bi se okrenuo gde treba, oštrog pogleda ispod nadnesenih i gustih obrva koje se sastaju među očima sve češće zakrvavljenim, razdvaja ih u čvor stegnuta bora, surov znak po sredini čela, a pri uzbuđenju iskaču mu i nabubre vene na slepoočnicama, krv prođe i splasne, a plam se drži i obaspe mu obraze.” (87)

O istaknutom Dimitrijevom junaštvu tokom borbe potvrdu donosi i tretman koji on dobija po povratku u zavičaj: „U L. se o Dimitriji V. govorilo kao i za ratnih godina, ništa manje protivurečno, zasluge su mu isticane i preuveličavane javno, a mane isto tako samo u potaji.” (103). Dakle, Dimitrije se u L. vraća kao bogalj, ali je njegova moć koju tamo uživa velika: „ovaj invalid kome su amputirane obje noge, postaje utjelovljenje moći. On postaje gospodar života i smrti.” (Meić: 283) Sada Dimitrija kao simbol moći, koga osakaćenost i svedenost tijela na truplo i jednu ruku ne sputavaju, ni voljom ni djelovanjem, u realizaciji te moći, treba opet sagledati u odnosu na trenutak pred Marušom i sopstvenom požudom, kada se ovaj junak osjetio postišen: „Postišen, on se oseti kao čovek koji ne vlada sobom i ne poznaje svoje misli. To nije išlo uz njega. Obli ga rumen kao znak nepouzdanja. On je uvek znao da suspreže svoju želju i obuzda se u nagonu, a kad mu se nepromišljenost omakne, to ga snuži i obeshrabri.” (Kovač: 96) Navedeno poređenje, koje je u tekstu vješto šifrovano, tj. prikrieno, suptilno ukazuje na izvještačenost socijalističke dogme, odnosno na otuđenost od ljudske prirode te dogme, koja je kao moralnu nužnost postavila principe autocenzure svega ličnog i na ličnom planu emocionalnog. Osim toga, kroz ovo poređenje, opet suptilno u prikazivanju a snažno u djelovanju, pravi se moćan kontrast koji se ogleda u

Dimitrijevom stidu pred požudom, na jednoj strani i u odsustvu svake vrste stida i preispitivanja, a kamoli kajanja radi ubistva brata, na drugoj strani. Ovaj kontrast predstavlja hipertrofirano otuđenje od ljudske prirode i zato u suštini jeste groteskan. Prisustvo u tekstu, pod lirskim načelom organizovanih Dimitrijevih misli i emocionalnih reakcija, koje su posljedica pogleda na bujne Marušine grudi i osjećaja sopstvenog prekora zbog toga, oštro je konfrontirano potpunom izostanku informacije o njegovom doživljaju čina bratoubistva. Pomen tog čina, a na fonu Dimitrijevog lika, naći ćemo na dva mjesta u tekstu, ali ni u jednom slučaju iniciran s Dimitrijeve tačke gledišta. Pripovjedač će na kraju poglavlja u kom je realizovano ubistvo reći: „Milutina su sahranili odmah i svečano, uz počasni plotun, otpratili su ga i oni što su se slagali s njim i oni što nisu, a ožalio ga je više od svih onaj koji ga je ubio.” (87) Dalje informacije o tom žaljenju u tekstu ne pronalazimo. Naprotiv, u drugom slučaju pomen bratoubistva i Dimitrijeva reakcija na njega anulira bilo kakav kontekst kajanja. Naime, u hronotopu bolnice, gdje Dimitrije osakaćen i unakažen u zavojima, koji mu čak i oči prekrivaju, ranjen leži između života i smrti, u toku posjete partijskog druga Andrije odvija se sljedeći dijalog:

„– Surova je ovo kazna, Dimitrije! Božja ili vražja, ne znam čija je. Ali surova je, brate! – rekao je Andrija, pomalo nespretno, kao da mu se omaklo.

– Nisam kažnjen, Andrija! Ranjenik je podigao i tako slab glas, a gaza na ustima dala mu je blagu škripu i promuklost. – Mnogi su umrli za ista uvjerenja za koja sam ja osto u životu. I ne treba mi ništa više snage no ovoliko koliko je imam. Ni mozga više no da shvatim ono što čovjeku valja shvatit. Ako sam bogalj tijelom, jezikom, beli, nisam i baratam njime ko ti oružjem.” (62)

U skladu sa revolucionarni idejama i tekovinama dat ovakav Dimitrijevi stav, i to formiran i iznesen u specifičnom trenutku, koji bi Bahtih imenovao kao trenutak, odnosno vrijeme krize, a koji podrazumijeva duboko preispitivanje sebe, takođe groteskno uobličava lik ovog junaka čineći ga i otuđenim i animalnim u odnosu na ljudsko.

O Dimitrijevoj jedinoj slabosti i to izazvanom ženskim dojčkama govori i Perina Meić, ukazujući na postajanje gesta koji je subverzivan u odnosu i na poetiku

socrealizma i na kolektivnu, optimističku socijalističku perspektivu, praveći interesantno poređenje sa djelom pjesnikinje Parun:

„Dimitrijeva ‘slabost’ pred ženom, te hitra reakcija obuzdavanja uzbuđenosti funkcionira kao snažna ironijska gesta koja u pitanje dovodi poznata načela ‘epske poetike.’ Gesta je to koja djeluje subverzivno i u kontekstu ‘poetičkih propisa’ socrealizma i njegove optimistične, kolektivne perspektive. A kad se to uzme u obzir ova lirska epizoda čitatelja može lako podsjetiti na ‘slučaj’ jedne hrvatske pjesnikinje – Vesne Parun. Naime, u vrijeme kad su objavljeni, ljubavni stihovi Paruničine pjesničke zbirke *Zore i vihuri* (1947), odjeknuli kao ‘opasna’ subverzija uperena protiv socrealističke poetike i tečevina revolucije. Pjevati o ljubavi značilo je iznevjeravanje poetičkih načela koja su u prvi plan stavljala pozitivne vrijednosti revolucije i radnika kao njezina nositelja. I baš kao što se Paruničina poezija doimala subverzivnom, tako isto djeluje ova ‘lirska’ zgoda Dimitrija V. [...] Dimitrije V. bio je, kako veli pripovjedač, ‘čovjek strogih nazora koji je život podredio podvizima, a tijelo pokorama’, onda treba dodati da baš zahvaljujući toj ‘epskoj logici’ Kovač postiže snažan ironijski naboj, stvarajući još jednu literarno subverzivnu gestu.” (284–285)

10.4. Kvaziuzdržanost prema komunizmu; Stjepan K. i Tomislav K.

U romanu je uspostavljena i uzdržanost prema komunizmu, ali samo prividna uzdržanost, kvaziuzdržanost. Već prvi sloj grebanja smisla, tj. ulaska u proces dešifrovanja teksta, otkriva snažnu aktivaciju antikomunističkog koda. Pored Dimitrija, koji jeste refleksija revolucionarne borbe, u romanu je izražen i Tomislavljev lik, koji jeste refleksija komunističke ideologije.

Govoreći o postmodernističkoj strategiji prikazivanja stvarnosti u ovom romanu, Bečanović postmodernističku semiozu određuje kao neku vrstu groteskno izobličene socrealističke semioze, jer se u ovim tekstovima iz temelja izvrće odnos između stvarnosti i teksta. (v. Bečanović, 2009b: 155). Prema istom principu grotesknog djelovanja možemo tumačiti likove nosioce revolucionarnih i komunističkih ideja koji su u romanu dominantno oblikovani kroz prestupe koje čine. I Tomislav i Dimitrije su prestupnici, a u okviru religijskog aksiološkog sistema, koji snažno utiče na oblikovanje ovog teksta, a o čemu ćemo kasnije govoriti, oni su i grešnici. Krv bratoubistva nalazi

se i na Tomislavljevim rukama. On je tvorac ideje o ubistvu koju Dimitrije sprovodi u djelo, tako da na toj prolivenoj krvi započinje i njegov revolucionarni put. Uz to Tomislavljev lik dodatno groteskno deformiše sve one vrijednosti koje su literarna djela socrealizma, preko komunističke dogme koja je zahtijevala partijnost i idejnost u umjetnosti, proklamovala kao vid ponašanja revolucionara i komunista, moralnog i partijskog čistunca, a koji se odnosi na potiskivanje čulnog:

„Slika stvarnosti zasnovana na takvim poetičkim konstantama bila je prelomljena i pri tom iskrivljena kroz ideološku i moralnu prizmu autora, čime je, u stvari, proklamovani princip objektivnosti negiran i pretvoren u svoju suprotnost, u naglašenu subjektivnost. Književnost stavljena u službu revolucije pružala je potpuno lažnu, ružičastu sliku naše posleratne stvarnosti, gradeći likove takozvanih ‘pozitivnih junaka’ i proklamajući pregalaštvo, entuzijizam i svetlu socijalističku budućnost.” (Bečanović, 2006: 19)

U navedenom smislu interesantno je kao ilustraciju pomenuti Andriju, epizodnog junaka koji svoje mjesto u romanu ostvaruje kroz priču o ljubavi sa Paulinom Menze:

„Uporedo sa izgradnjom socijalizma, rasla je ljubav između Pauline i Andrije, grabeći između zaduženja, pred procvatom i u prohladnom promicanju vremena. [...] Bilo je lepše dok su izgarali na zadacima što ih stavljaše Aktiv omladine pred nju, a istorijska nužnost i obnova, ratom opustošene zemlje, pred nj. [...] Bližio se kraj velike ljubavi; ona je, Paulina sve češće i bez ustezanja odlazila negde u lakim haljinicama od cica, a on se opet sve više uvlačio u se, ponekad i naglo kao spuž, samo što je još dužnosti obavljao, a to je iznad ličnog života i potreba pojedinca.” (Kovač: 126, 131)⁷⁸

Autorov ironijski postupak u odnosu prema revnosnom socijalističkom i komunističkom poslu, koji je neprikosnoven i iznad svih ličnih potreba i života pojedinca, vidan je u realizaciji ove priče. Aktivacijom ironije ukazuje se na hipertrofirano, a samim tim i agresivno i neprirodno, odstranjivanje ličnog, unutarnjeg i individualnog na račun kolektivnosti u komunističkom režimu mišljenja.

⁷⁸ Podvukla T. L.

Tomislav kroz romanesknu zbilju egzistira upravo kroz seksualne radnje, pri čemu se ostvaruje kao „sejač bola” za druge, kako će ga u jednom trenutku i nazvati Matko F.:

„Malo poboljšanje i srdačnost osutilo se kada je Matko iznosio, prijatnim glasom i s više topline, stalno obuzdavajući osmeh, da je time dobijao u šarmu, o tome kako je iza Tomislava K., gde god je boravio, ostalo rasulo, a koju god je ženu taknuo ili voleo stigla ju je nedaća. Onda bi zastao, pa potegao iz dubine neki svoj sud o tome; može to biti kakvo prokletstvo ili čarobnjaštvo, uglavnom si kao sejač bola.” (293–294)

Ovakav Tomislav oponent je svom bratu Stjepanu K., koji je biće poretka i koji simbolizuje tradicionalni hercegovački kulturni model, u tekstu prilično agresivno smijenjen novom, komunističkom, ateističkom kulturom. Govoreći o heterogenosti prostora jedne semiosfere, Lotman govori o dvije vrste njenih strukturalnih elemenata. Prvi su elementi čvrsto i stabilno učvršćeni u prostoru semiosfere, a drugi su labilni i imaju slobodu premještanja: „Prvi su učvršćeni u socijalnoj, kulturnoj, religioznoj i drugim strukturama, drugi imaju veći stepen slobode svog ponašanja nego njihova okolina. Heroj drugog tipa u stanju je da čini postupke, to jest da preseca granice zabrana nedostupne drugima.” (Lotman, 2004: 226) Tomislavljeva sloboda, bez primjera izuzetka, donosi destrukciju i zlo, a s obzirom na to da se on premješta, odnosno djeluje pod okriljem komunizma, možemo izvesti zaključak da komunizam donosi zlo. Potvrdu za ovu konstataciju nalazimo u koncepciji lika Stjepana K., koji ostaje unutar klasifikacionog semantičkog polja tradicionalne Hercegovine, do kraja moralno čist i stamen u svojoj patnji. Stamenost ovog junaka vidna je i u njegovom djelovanju koje sprovodi sa ciljem da učvrsti i nadolazećoj destrukciji otrgne vrijednosti kulture kojoj pripada i za koju je svjestan da je ugrožena: „Stjepan je bio od onih ljudi koji se vežu za sudbinu svog mjesta, raduju se preuređenju i gradnji i ulažu u to, a protive se svemu što bi moglo narušiti izgled, makar da je to i od koristi.” (Kovač: 50) Upravo zbog toga Stjepan K. ispisuje *Kalendar* u kome detaljno izlaže uputstva o različitim seoskim radovima, o tradicionalnom načinu praznikovanja i o drugim značajnim zbivanjima, s jasnim ciljem da ih sačuva od uništenja novog doba, odnosno novih težnji usmjerenih na prekodiranje tradicionalnog. Stjepanov *Kalendar*, koji u odnosu na tok fabule funkcioniše kao ekskursni materijal, ima istaknuto mjesto u strukturi romana i posvećeno mu je cijelo jedno poglavlje:

„Ispisivanje kalendara označava pokušaj da se u vremenu koje neprestano izmiče utvrde čvrste, stabilne tačke, a njegova glavna funkcija jeste da se odupre prolaznosti i besmislu tako što će izmeriti vreme, koje je u stvari nesamerljivo. Zato je ispisivanje kalendara povezano sa prirodnim pojavama čije se odvijanje može iskusiti, posmatrati i vezati za određeno doba godine, a njihova periodičnost i *stalno vraćanje istog*, stvaraju iluziju o izmerenom i savladanom vremenu. Utvrditi kalendar znači organizovati vreme, podrediti ga nekoj paradigmi i ovladati njime, makar prividno. Kalendarom se obeležavaju etape razvoja, individualnog i opšteg, a tačnim datumima, praznicima slavi se ono što podseća na veze čoveka sa bogovima, kosmosom i mrtvima.” (Bečanović, 2009b: 158)

Uočavamo da Stjepan K. u svom nastojanju da vrijeme koje protiče uredi i podredi očuvanju tradicionalnog, pruža otpor agresiji novog. Zato upravo u ispisivanju *Kalendara* vidimo jedini aktivan otpor ovog literarnog junaka. Ovdje moramo konstatovati još jedan vid Stjepanovog otpora, dosta blagog i krajnje neuspješnog, ali za našu analizu interesantnog zbog simbolike drveta, tačnije hrasta. Ispisivanje *Kalendara* predstavlja posljednju vrstu otpora za koju je Stjepan svjestan da mu je jedina preostala. Ali i prije toga Stjepan se dolasku novog odupire tako što piše prigovore na akcije uređenja koje se sprovode nakon rata. Na primjer, Stjepan se protivi otvaranju kamenoloma s argumentacijom da će kamenolom i podizanje radničkih baraka da naruži zapadnu stranu L., ili rušenju kapelice Gospe od Zdravlja, za koju naglašava bogotvoračku moć i prisustvo relikvije u vidu srebrne pincete koja je kroz uzimanje pričešti blagotvorno djelovala na bolesne, kao i sječi starih hrastova. Pri tome su posebno interesantni odgovori koje na prigovore Stjepan K. dobija od Andrije, perspektivnog i mladog predstavnika novog doba, koji je na funkciji predsjednika Mjesnog odbora, uključujući i analizu prirode njegove frazeološke tačke gledišta:

„Kapelica Gospe od Zdravlja srušena je jer je ‘više ličila na štenaru no bogomolju, a nikakve srebrne pincete tamo ne bijaše, i ništa vrijednoga, čak ni raspela’. [...] Što se tiče pokoljenja, Stjepane, mi ćemo ih stvarati i neće smjet pisnut. Drugo, ti su dubovi štetni i od njihovih žila ne mogu nam se primiti nove sadnice. Kao najvažnije, oni su stari i puni šupljina u kojima se kote gmizavci, a mi moramo voditi računa o omladini. Nego, ti sastavi neke korisnije predloge i uputi nam ih. I gledaj da manje zamjeraš, a više pomažeš narodnu vlast. Ne bih želio da te svrstamo u neprijatelje

režima. Ko što ne bi valjalo da ti jedini kočiš napredak i razvoj našeg mjesta. Mi ode ne pravimo gospočko ladanje no tešku industriju ako treba.” (Kovač, 1990b: 50–51)⁷⁹

Evidentno je da cijeli ovaj proces Stjepanovog odupiranja i Andrijinog obrazlaganja vrijednosti koje on i partija kojoj pripada baštine i teže da svim sredstvima sprovedu radi opšteg napretka i boljitka, natopljen ironijskim kontekstom. Ekspanziji novog ne smetaju samo stare sakralne građevine već i ono što je u prirodi staro. U tom smislu posebno nam je, kao što smo kazali, interesantna sječa starih hrastova i to iz razloga što je upravo hrast drvo koje u mnogim simboličkim sistemima i predanjima i legendama ima božanske funkcije, doživljava se kao sveto stablo, a time kao konstantu dobija i status uzvišenosti. (v. Gerbran, Ševalije: 279). Osim toga hrast je „uvek i svugde sinonim snage: taj utisak očigledno ostavlja odraslo stablo.” (Isto: 279) Stoga, sječa starog drvoreda hrastova, pod izgovorom brige za omladinu i remećenja rasta mladih sadnica, simbolizuje sječu i božanskog i duhovnog, ali etičkog, tj. moralne snage, simbolike koju ovo drvo takođe u sebe uključuje.

Stjepan do kraja romana, uz sve promjene koje donosi novi kulturni model, i čije posljedice snažno osjeća i na sopstvenoj koži, ostaje vjeran religioznoj i kulturnoj strukturi tradicionalne Hercegovine ili prema Lotmanovoj terminologiji, do kraja romana ostaje u težnjama da očuva tradicionalne kodove u centru zavičajne semiosfere. Upravo to jeste uzrok njegove patnje. Nimalo slučajno, Stjepanov rođeni brat Tomislav glavni je nosilac novog, čime autor ukazuje na idejnu raspolućenost porodice u određenom trenutku. Dakle, ista krv kao Stjepanova ostvaruje se u funkciji glavnog uzurpatora svega onoga što Stjepan teži da sačuva od destrukcije. Tomislav kao nosilac komunističkog sociokulturnog koda, koji u poslijeratnom vremenu preuzima vlast u centru jugoslovenske, pa tako i hercegovačke semiosfere, modelovan je kao biće haosa i nereda. Kroz njegov lik, a postupkom grotesknog preuobličavanja svega onoga što je proklamovao komunizam, reflektuje se samo izopačenost, samovolja, blud i kaos.

Autor smješta Tomislava u određene prostorne strukture gotovo svaki put kada se aktivira snaga njegovog destruktivnog djelovanja. U tom smislu u tekstu su markirane tri prostorne strukture, koje prema Lotmanovoj tipologiji nose opterećena neprostorna značenja. To su izba, tavan i groblje, dakle mjesta čije osnovno obilježje jesu mrak i hladnoća, a upravo noć u romanu ima funkciju neophodnog uslova za

⁷⁹ Podvukla T. L.

Tomislavljevo djelovanje. Na tavanu porodične kuće, sakriven, prikriven u tmuši, Tomislav će čitati Lenjina:

„Ceo gornji sprat bio je hladan, senovit, osim hodnika koji je izlazio na istočnu terasu. Iz hodnika su vodile drvene merdevine na tavan, omiljeno sklonište Stjepanovog brata Tomislava. Bio je to tajanstveni dio kuće, neka vrsta opreznosti u hodu i istodobno odvajanje od ljudi i glasova, savršena i potpuna samoća, polumrak s povremenim probijanjem svetlosti kroz rozetu na lastavici: tuda je jedino dopirao vanjski svet. Pod tim obasjajem Tomislav je prvi put čitao *Ljenjin, seoskoj sirotinji*, izdvajao je sam one delove su koji podsticali na akciju, dok je *Nacrt programa o slobodi mišljenja i štampe, kretanja i zanimanja*, o pravima na udruživanje i štrajk, zanemarivao.” (40)

U prostoru izbe „koja nije lako puštala zrake sunca” (78), dakle takođe mračnoj strukturi u kojoj borave životinje (što svakako u koncepciju Tomislavljevog lika uključuje i princip animalnosti), Tomislav će, obdaren besjedničkim darom i umijećem taktičnosti u govoru, nagovoriti Dimitrija da likvidira brata. U ovom dijelu tumačenja moramo se osvrnuti na stav o intelektualcu. Naime, Tomislavljeva besjeda o intelektualizmu kao zlu, koja je jedan od impulsa koji će u Dimitriju, a u korist ideje, pokrenuti bratoubilački nagon, pažljivim iščitavanjem teksta doima se kao Dimitrijevo likvidiranje ne samo brata već svega onoga što mu je u nasljedstvu i amanetu kao porodični zavjet ostavio otac. Na taj način postupak ubistva brata dodatno se semantički opterećuje, čime i tako težak zločin postaje još teži i krvaviji. Naime, u dijelu teksta, koji prethodi navedenoj situaciji u izbi, odnosno činu bratoubistva, a u kom se iznose podaci o Dimitriju, stoji i to da su Dimitrije i Milutin rano ostali bez roditelja, da je stariji Dimitrije, u težaštvu siromaštva, brinuo o mlađem bratu koji je išao u gimnaziju i da je tim postupkom ispunjavao očevu molbu i amanet „u predsmrtnoj uri da se sve domaćinske snage upru da iz njihove familije izađe školovan čovek, po svoj prilici prvi i jedini. Milutin je bio na pragu da se to obistini, proricali su mu uspon i karijeru i najviše dokle se može siromašan čovek ispeti.” (63) Dimitrijevi svakako krvavi bratski prestup upravo zbog navedenog postaje još krvaviji. U mračnom prostoru izbe, Tomislav će vještim svojim govorom, u kom uz isticanje ideje u koju vjeruje stoji i snažna manipulativna moć, anulirati u Dimitrijevoj svijesti i očev amanet i porodični zavjet i ljubav prema mlađem bratu koga je teškom mukom sam podizao. Baš o

intelektualcu Tomislav egzaltirano, ali verbalno uredno i vješto uobličeno, govori sljedeće:

„Intelektualac je zlo! – rekao je Tomislav. – Svuda u svijetu, pa i ovdje, bogu iza leđa. Prijemčiv za sve, potreban i poguban u isto vreme. Prevrtljiv i brzoplet, kod njega misao ne stiže jedna drugu, a htio bi sve. I tamo i ovamo. Njemu se lako pomute granice, a onda je teško da uoči šta je stvarno pred njim. Ne voli zakon a voli silu. On opčinjava druge, a sam je opčinjen. Ja ih ne volim. A samo će ih komunizam učiniti odgovornim, iscrpljivaće ih u zaduženju. Ovo nije vrijeme za njih. Stvari su odviše muške i surove. Da je meni još dvojicu ko ti, no nemam ni tebe. A ne znam što ti ne uzmeš sve u ruke, po svom osjećaju pravice i svojim idealima?” (80)

Dakle, Tomislav svog ideološkog istomišljenika, seljaka Dimitrija navodi na ubistvo brata, a Dimitrijeva pucanj jeste smrt ne samo za Milutina već za sve njegove porodične vrijednosti, uključujući očev predsmrtni amanet. Takođe, kroz ovaj dio teksta gdje se realizuje bratoubistvo, prosuti su signali koji ukazuju da je Milutin zapravo bio Tomislavljev lični konkurent. Opisujući Milutina kao privlačnog, komunikativnog, samostalnog i društveno aktivnog muškarca, pripovjedač kaže „mještani su držali do njega i njegovih misli” (64), ali kaže i da je Tomislav, taj koji mu je bio „jedini takmac” (64) u L., bio manje cijenjen i „zbog svoje naravi i glasa koji je išao za njim da je ženskar i grub čovek.” (64) Stoga, Tomislavljevo djelovanje u vidu navođenja da brat ubije brata nema samo ideološku pozadinu već i ličnu, što njegov lik čini destruktivnijim, a zlo koje sprovodi većim. Viši stupanj destrukcije paralelan je višem stepenu groteskne transformacije nosioca revolucionarnih i komunističkih ideja oblikovane u liku Tomislavljevom.

Destruktivno Tomislavljevo ponašanje, čije su posljedice dalekosežne po likove sa kojima on ostvaruje vezu, rodbinsku, ideološku ili ljubavnu i seksualnu, donose smrt i upravo u saglasju sa tim treća prostorna struktura koja je vezana za njegov lik jeste groblje, tj. mjesto koje njega posebno privlači po povratku u zavičaj.

Da bismo bolje opisali grotesknu transformaciju lika revolucionara i komuniste modelovanu u romanu moramo skrenuti pažnju i na još jedan veliki Tomislavljev prestup koji pravi pod krovom porodičnog doma, opet pod okriljem mraka, odnosno noći. On svoju snahu Rosu, ženu Stjepanovu, potpomognut dejstvom njene bolesti i

tjelesne temperature i opet svojim vještim govorničkim moćima, kroz koje propušta komunističku propagandu u vidu pljuvanja po Jevanđeljima i kroz riječi kojima pravi razliku između rodoskrvnuća i preljube, obljubljuje. I sama Rosa, do tog trenutka oblikovana, uz muža Stjepana, kao biće poretka i logosa, učiniće prestup. Veoma je interesantan način na koji Tomislav djeluje da pridobije Rosinu saglasnost za rodoskrvnuće, odnosno način na koji Rosa podliježe njegovom uticaju:

„Rosa se opet snizala i legla, olakšica je potisnuta, temperatura se pela, a on joj je stavio gradi ispod pazuha, seo i čekao i još govorio o hrišćanskom sramu, razdvajao rodoskrvnuće od preljuba, te da je sve već počinjeno u srcu, a čin je samo slika omamljenosti, svaki događaj zbio se ranije, pljuvao je po Evanđeljima i zastupao prekršaj i greh i bratovljevu golotinju, jer treba razotkriti sve što je učmalo i neplodno, sve takođe mora sadržavati strast i kad se ljubi žena svog brata i rodica. On se trudio previše, zapravo se sam pravdao, nije još bio načisto s mnogim opterećenjima, jednom se mora početi da bi ih se skršilo. Ona je bila žena čvrstog i nasleđenog zakona u sebi, teško je od nje dobiti privolu, u tom pogledu je nepokolebljiva, sve njegovo rušiteljstvo za nju bejaše igra mladića učenog i njoj stranog. No ne treba mnogo da se načne taj unutarnji sklad, jedna pomisao, naopaka ili ne o tome nije reč, ne obuzda li se u pravom času, vladanje se naglo poljulja, nešto tajanstveno dogodi se između dva bića. Kako se kod bolesnice temperatura pela i već prelazila trideset deveti podeok, on joj je držao dojke u oblogama svojih hladnih šaka i predočavao joj čvrst i sladak san. Kad je spustio usne na njene, blede, suhe i vrele, opet je šaputao da su izdvojeni iz sveta i usamljeni, da su njih dvoje na pustom otoku stvarnosti. I ušao je kod nje u krevet u preljubničku postelju ratne hiljadu devetsto četrdeset prve, kroz pomrčinu je prostrujao ljubavni šum dok se njeno telo treslo od groznice.” (286–287)

U ovom dijelu teksta zapravo u malom vidimo agresiju i manipulativnost svega onoga što smo označili da podrazumijeva novi, dolazeći poredak pod čijem uticajem se ugrožava sve ono što smo označili kao tradicionalne vrijednosti. Naime, kroz datu literarnu sliku Rosa, kao biće poretka i logosa, podliježe Tomislavljevom djelovanju, odnosno uticaju bića haosa i nereda. Pokazuje se kako rušilački faktor ima moć da prodre u zonu ustaljenog reda i poretka, da ga razori i da uz sve pokušaje odupiranja i odbrane taj poredak biva razoren. Vrlo je informativno u navedenoj konstataciji i prikazano ponašanje likova nakon samog čina rodoskrvnuća. Kada se uzbuđenje stižalo

uočavamo, kroz dvije rečenice modelovano, ponašanje likova kojim se otkriva njihov, krajnje suprotan, doživljaj navedenog čina: „njen plač je dopirao ispod pokrova; on je ustao i obukao se, nije osećao krivnju već pre nešto nalik na provalništvo, dakle ne kao oskrvnitelj, već samo kao lupež. A ipak je to uzimao za podvig.” (287) Ono što je za Tomislava podvig, za Rosu će biti početak neminovne smrti. Njen grijeh transformiše njenu ličnost i mijenja njeno djelovanje odnosno život uopšte. Nakon prestupa, Rosa će i dalje uložiti trud da se odupre, sada već učinjenom grijehu, sve češće će napuštati dom i pomagati bolesnima i nesrećnima. No, njeno misionarstvo samo je bezuspešan pokušaj spasenja i neće joj donijeti mir i spas, naprotiv. Donijeće joj tifus i u mukama umiranja na kraju i smrt.

Na osnovu prethodne analize možemo zaključiti da novo vrijeme i nova ideologija, predstavljena na jednom hercegovačkom prostoru koji nosi karakteristike univerzalnog jugoslovenskog prostora, ima moć i snagu da razori tradicionalne vrijednosti i vjekovima uspostavljan i njegovan poredak. Međutim, ako sagledamo sudbinu likova prestupnika u ovom tekstu, a to smo prethodno uradili kroz tumačenje Tomislavljevog, Rosinog i Dimitrijevog lika, a uzimajući u obzir, pored svih ličnih nedaća, konstantno odupiranje i nepredaju Stjepana K., možemo ipak govoriti i o jačini i snazi tradicionalnog modela hercegovačke semiosfere. Naime, svi navedeni likovi prestupnici bivaju kažnjeni. Rosa u mukama umire, Dimitrije završava fizički osakaćen i sveden na truplo, a Tomislav biva uhapšen.

Da bismo do kraja doveli tumačenje Tomislavljevog lika, koji smo postavili na pijedastal destrukcije i djelovanja zla, moramo se osvrnuti i na proces njegovog hapšenja. Naime, o revolucionarnom djelovanju ovog junaka nemamo u tekstu informacija. Nakon narativnog zatišja, tj. ostavljanja Tomislavljevog lika u većem djelu romana, čitalac biva informisan samo o njegovim bludnim radnjama i seksualnim perverzijama. Takav Tomislav će u zavičaju L. biti dočekan na crvenom tepihu uz sve počasti koje uglednim ljudima, borcima i ideolozima sljeduju. Nakon kraćeg vremena po povratku u zavičaj, Tomislav će biti uhapšen. Neposredno prije hapšenja on je lociran u prostornoj strukturi groblja. Stičemo utisak da tek tada u njegovom liku možemo identifikovati elemente ljudskog, koji uključuju preispitivanje, zamišljenost i strah. Do tog momenta ovaj samoživac je funkcionisao kao mašina koja je programirana da zadovoljava, bez obzira na puteve kojima se stiže do tog zadovoljenja i bez obzira na

posljedice koje iz njega po druge likove proizlaze, samo sopstvene i uvijek destruktivne potrebe:

„[...] samo što ga je zebnja načela kao rdav predznak, na koncu je sve odagnao i ulaskom na groblje sabrao se, skupivši se na porodičnoj ploči, zagledan u stari krst pod patinom i obrastao u mahovinu; to je roditeljska grobnica u koju je mati prešla iste godine kad se on rodio, a otac, satrven glađu i tuberkulozom, svega tri godine kasnije. I kad god je došao i seo tu, nije s njima osećao nikakvu bliskost, a sad mu se jasno bejaše predočila žalosna roditeljska sudbina, povezana s njegovom ovde, na ovom belegu, našem stalnom pratiocu, podučeni smo toliko da nosimo taj kamen koji svakim danom krupnja i čekamo da ga naša nutrina izruči i na dobrom mestu postavi.” (312)

Tomislavljevu prvu čistu emociju u tekstu pred porodičnom grobnicom i pogledom koji mu je fiksiran baš za stari krst poremetiće pojava Paola Menze. Na ovog romanesknog junaka, sa takođe naglašenim funkcijama u romanu, osvrnućemo se u datom prikazu upravo zbog aktivacije grotesknog koda. Paolo, kao jedna od žrtava novog poretka, u navedenoj sceni do te mjere je animalizovan da predstavlja grotesknu konstrukciju. Na prostoru groblja, on će Tomislavu prići poput zmije puzeći. On nije govorio već je „šištao iz suhe trave” (313), a od njegovog šištanja naglo će se *sručiti* cvrkut ptica u groblju. Paolo na groblju leži, spava i jede. Njegova ljudska priroda je do te mjere u tim radnjama otuđena da dominaciju preuzimaju životinjske osobine.

Hapšenje Tomislavljevo odvija se pod okriljem noći, što nije nimalo slučajno. Tomislav kao lik destrukcije i vezan je za noć, vremensku odrednicu kada je i činio najveće zločine.

10.5. Biblijski koncept mučeništva i dominacija simbola

Naziv romana, odnosno naslov kao početni signal u iščitavanju teksta jasno upućuje na metatekstualni dijalog sa hrišćanskom svetom knjigom *Biblijom*. Ostvarenje metatekstualne veze s ovim sakralnim tekstom kroz naslovnu sintagmu predstavlja početak dijaloga datog romana, kao metateksta, sa *Biblijom* kao prototekstom. Dijalog započet već u naslovu razvijaće se, širiti svoje semantičke koncepte i biti aktivan sve do epiloške granice. Mile Stojić, govoreći o Kovačevoj poetskoj naraciji, smatra da je

hrišćanska metafizika ono što je tipično za cjelokupnu literaturu ovog autora, ali i naglašava njeno konstantno urušavanje i osipanje:

„Kovač čak i formalno ‘oponaša’ mudri jezik Starog zavjeta, izbjegavajući metaforu, ali mu dodaje žestinu savremenosti, jauk bogohulne prispodobe. Ta filozofija ‘ruševnog hrišćanstva’ (termin je skovao Hugo Fridrich u povodu Baudelairea) ako nas više i ne šokira – jer šokirati nas ne može više ništa – onda nas barem upućuje na propitivanje, na razmišljanje o uzaludnosti svake vere.” (28)

Sintagma *vrata od utrobe* doslovno je preuzeta iz biblijskog teksta. Autor romana na taj postupak jasno ukazuje citatom koji prethodi samom tekstu romana. Naime, na pretprološkoj granici naveden je citat preuzet iz *Biblije* u kom je ostvarena naslovna sintagma. Radi se o rečenici iz Starog zavjeta, odnosno iz *Knjige o Jovu*. Citat glasi: „Što mi nije zatvorila vrata od utrobe i nije sakrila muku od mojih očiju”. (Kovač: 7) Pored navođenja citata, autor ovdje jasno ukazuje i na izvor, odnosno pokazuje da rečenica pripada *Knjizi o Jovu*, gl. 3, stih 10. Sa navođenjem ovog citata naslovna sintagma, dakle već prije ulaska u narativnu stvarnost, dobija konotacije koje je vrijednosno povezuju sa pričom o starozavjetnom mučeniku Jovu. Jov je, prema biblijskom tekstu, bio iskušavan od strane đavola. Proces njegovog iskušavanja doveden je do paroksizma, odnosno do krajnjih granica, tj. do najvišeg stepena bola i patnje. Iskušavanje i patnja dodjeljuju Jovu status biblijskog mučenika koji će u hrišćanskoj mitologiji dostignuti nivo simbola. Preuzimanje, odnosno navođenje citata iz aksiološkog sistema koncipiranog na simboličnom mučeništvu, usmjerava, i prije susreta sa umjetničkom zbiljom, na biblijski koncept ovozemaljskog svijeta kao univerzuma bola, patnje, stradanja i plača. Da bismo dopunili percepciju navedene konstatacije, a izbjegli dužu digresiju o starozavjetnoj priči, navešćemo dva citata iz *Knjige o Jovu*: prvi prethodi, a drugi slijedi citatu ukorporiranom u pretprološku granicu Kovačevog romana *Vrata od utrobe*:

1. „Potamnjele zvijezde u sumračje njezino, čekala i ne dočekala ga, i ne vidjela zori trepavica;
2. Zašto ne umrijev u utrobi, ne izdahnuh izlazeći iz utrobe.” (v. *Biblija*)

Dakle, jasno je da inicijalne ostvarene metatekstualne veze romana sa *Biblijom*, i kroz naslovnu sintagmu i kroz navedeni citat, aktiviraju kategorije đavola, patnje, mučeništva i proklinjanja sopstvenog rođenja, koje se kroz čitaočevu svijest neophodno prenose u narativnu zbilju čije modelovanje nakon ove aktivacije slijedi. Ukazujući na to da se ovaj Kovačev roman iščitava na fonu metatekstualnih nizova koji izvire iz hrišćanske svete knjige i simboličkog poretka kojeg uspostavlja hrišćanstvo, Bečanović govori o aktiviranju procesa poetizacije i simbolizacije:

„Naime, metatekstualnost je jedno od sredstava poetizacije narativnog teksta, jer aktivira simbolički kod iščitavanja i nameće uključivanje teksta u odgovarajući simbolički kontekst, u okviru kojeg se realizuju dopunska značenja. Međutekstovno nadovezivanje zasniva se na principima binarne opozicije, pa se između teksta i prototeksta, pored jezgra sličnosti i semantičkih analogija, uspostavljaju distinktivna obeležja, koja im omogućavaju da postoje kao samostalni znakovi. Kod iskaza koji sadrže potencijalna metatekstualna značenja dolazi do povećanja arbitrarnosti jer, uz svoja, osnovna značenja, oni asociraju i dopunska, koja mogu da aktiviraju čitav jedan simbolički poredak, što znači da funkcionišu na principu simboličkog znaka.” (Bečanović, 2009a: 163)

Analizirajući problem metatekstualnih relacija, Bečanović izvodi zaključak da metatekstualnost, kao dijalog koji podrazumijeva u semiozi pojačanu aktivnost simboličkih znakova, sebi podređuje, odnosno potčinjava čitav diskurs i definiše njegova značenja. Sve to kao posljedicu stvara povećanje arbitrarnosti dijagezisa u cjelini. Dopunska pomoć realizacije navedenog procesa vidljiva je u načinu organizovanja prološke i epiloške granice teksta, kao semantički najizraženijih djelova svake narativne strukture. Okvire teksta uobličava istovjetna auditivna slika oblikovana pod dejstvom zvuka zvona, i to crkvenih. Kažemo auditivna slika jer je simbolizam zvona, uopšte gledano, dakle i mimo hrišćanske simbolike, u naročitoj vezi s percepcijom zvuka. Naime, u postmodernističkom maniru ovaj Kovačev roman oblikovan je kroz ogrešenje o postupke tradicionalne naracije. Tako je i temporalna organizacija teksta konfuzna i razglobljena, što je posljedica krutog ugrožavanja hronološkog niza. Roman počinje trenutkom koji se u logosu objektivnog vremena realizuje sedamnaest mjeseci nakon trenutka kojim se završava narativna zbilja.

Pripovjedač u *Uvodu književnika* daje informaciju o posljednjem viđenju Stjepana K. i kaže:

„Stjepana K. potonji put sam video pred crkvom Sv. Arh. Mihaila negdje marta hiljadu devetsto pedesete godine, otprilike u vreme kad se smenjuju vetrovi, čas oštar severac od kojeg ispucaju ruke i oprlji se lice, čas jugo od kojeg sve omeči, a povremeno puhne i onaj bočni vetar s jugozapada i nanese dah Mediterana. Odmah iza večernje ušao je u crkvu i uždio sveću za dušu dobre Rose koja već sedamnaest meseci počiva u tmini pravoslavnog, arhangelovskog groblja, u hladu starog drveća, tamo gde je, vele, počinak ugodan a san tvrd.” (Kovač: 11)

Ovdje, na prološkoj granici romana, zvuk crkvenih zvona nije naveden ali se svakako podrazumijeva i čuje jer je uobičajen na kraju večernje službe. Na epiloškoj granici romana, u Poglavlju 13, u kom je modelovana Rosina sahrana navodi se zvuk crkvenih zvona: „Večernja zvona dopratila su svet, svak je izašao kako se i zatekao, samo su ženska čeljad bila u crnini.” (374) Dakle, crkvena zvona, i to večernja, uokviruju roman i imaju funkciju kohezivnog činioca u ovoj razglobljenoj narativnoj strukturi. U pravoslavnoj crkvi zvona spadaju u neodvojive svestene predmete i njihova uloga je veoma značajna. Crkveni zvonici su božji glasnici kojima se narod poziva i okuplja na molitvu i snaženje duhovne jačine. Zvuk zvona u romanu svakako da proizlazi iz čvrste metatekstualne veze koja se ostvaruje sa hrišćanskim kodom. Iako Stjepana K. sa sižejnim završetkom ostavljamo kao patnika, ali i kao stamenog vjernika i čuvara vjerske tradicije, zvuk crkvenih zvona na okvirima romana ne možemo i ne smijemo isključivo tumačiti u pozitivnom vrijednosnom kontekstu. U prilog toj konstataciji navodimo i motiv smrti koji je takođe ukorporiran uz zvuk zvona na okvirima romana. I na fonu hrišćanske simbolike jedno od značenja zvuka crkvenog zvona je oglašavanje povodom pomora, stradanja, progona i smrti. Kroz Stjepanov lik i sudbinu, kroz različite činioce ugrožavanja tradicionalnih semantičkih kodova koji su modelovani u tekstu, kroz smjenu vodećih ideoloških stavova možemo konstatovati da je zvuk zvona na okvirima romana zvuk stradanja i propasti. Na taj način kategorija dobra, izuzetno ugrožena u narativnoj zbilji, doživljava potpuni poraz. To svakako da predstavlja dominaciju zla, što kao posljedicu nosi i kontroverznu prirodu metatekstualnih veza koje ovaj roman uspostavlja sa religijskim, hrišćanskim kodovima. Upravo u toj kontroverzi, a s obzirom na to da je tekst natopljen hrišćanskom

simbolikom, detektujemo aktivaciju grotesknog koda. Dakle, groteskom kao stilskim mehanizmom i njenom snažnom razgrađivačkom energijom, uz prisustvo mnoštva religioznih znakova, simbola i motiva, autor uspijeva da univerzum konstituiše kao proizvod dominacije sila zla. U odnosu na biblijski koncept svijeta, to jeste groteskno izobličavanje kojim se sakralne vrijednosti izvrću sa lica na naličje.

Destrukcija simbolike zvona, kao veze boga i čovjeka, vidljiva je na još jednom mjestu u romanu. Nimalo slučajno, zvono se ovdje vezuje za Tomislavljev lik. Pripovjedač iznosi informaciju kako je Tomislav još kao student donio u L. jedno crkveno zvono koje je prodao fratru Ambru Nevjestiću:

„[...] ovaj ga je izdigao gore kao treće i više od ostalih, a kad zazvoni daje tanji zvuk ali rezak, vele da ga čuju i susedne crkve i pominju mu ime, jer narod ga je prozvao *Tomislav* još od prvih uzbuna s proleća 1941. godine, tako se pročulo svuda dokle doseže njegovo ciliktanje, a tako je ostala i uspomena na onoga koji ga pronađe pod zemljom; glasno prisustvo u zavičaju.

To je zvono služilo više za poziv na okup i zbor no za pastvu, dakle znalo se kad zove fra Ambro Nevjestić a kad *Tomislav*, samo što se prvom odazivahu poneki a ovom drugom svi, jer župnikovo donosi obećanje i okrepu možebiti duševnu, dočim ovo jasno predočenu vest o zapleni ili delidbi; pod njim se ispunjavaju mnoge naredbe i čitaju zapovedi, daju se zaduženja i kažnjenici odvođe na prisilni rad, učlanjuje se u zadrugu i upisuje zajam, prirodno je onda da čovek trči tamo čim ga čuje, boji se stalno da ne bude u nečem zakinut...” (299–300)

U navedenom citatu groteskno izobličavanje semantike i simbolike crkvenog zvona sprovedeno je na više planova. Prvi se odnosi na porijeklo zvona. Pronašao ga je baš Tomislav i to pod zemljom. Tomislav, čije će ime i zvono nositi, u romanu ugrožava božanski princip jer je on „buntovnik, ateista, komunista i prestupnik, glavni nosilac greha i izopačenja” (Bečanović, 2009b: 164). Takođe, mjesto gdje je pronašao zvono nosi groteskne konotacije udaljene od božanskog principa. To je zvono bilo ispod zemlje ili pod zemljom što ukazuje na aktivaciju đavoljeg hronotopa i svih njegovih vrijednosnih karakteristika, a što stoji u krajnje oponentnom odnosu sa primarnim značenjem koje crkveno zvono ima, tj. na vezu i komunikaciju čovjeka i neba, a na nebu boga. Dalje, groteskno djelovanje jeste vidljivo u prethodno navedenom citatu gdje

zvono prozvano Tomislav nema snagu da priziva na duhovno okrepljenje i bogaćenje (jer mu se tada malo ko odaziva), već njegovo djelovanje, odnosno zvuk postaje poziv za demonstraciju moći vlasti koja preko zvona okuplja ljude na izricanje naredbi, kazni i zaduženja. Destrukcija zvona u tekstu izvršena je i izborom verbalnih jedinica, odnosno glagola kojima se opisuje njegov zvuk, *ciliktati* i *zacukati*. Naime, zvono kao predmet zvoni, njegov zvuk se jasno čuje i razliježe. Međutim, u tekstu nailazimo na ciliktanje i cukanje/zacukavanje čime se dodatno potvrđuje njegova devastacija:

„No eto, uoči Velike gospojine hiljadu devetsto četrdeset osme, zakucalo je za doček, klatno je cimala Špirova ruka, pa ciliktanje bejaše veselo. Sadašnji sveštenik fra Pavo, po strani od svega toga, u svom župskom stanu, upozoren od Kuzme da se ne pomalja do daljnega, bejaše podrugljiv i dobro raspoložen, pa je govorio da je konačno i *Tomislav* zacukao i pozvao samog sebe da se sredi i poveže iznutra u nešto čvršće no što je sad.” (301)

Jasan destruktizam navedenog motiva, odnosno simbola, sada temporalnom odrednicom vidljivo pod dejstvom novog vremena i komunističke ideologije, nalazimo u prvom dijelu romana. Pripovjedač zapisuje sljedeće:

„Dobro je da se počne bez gorčine i psovanja i naizgled nevažnim datumom za sudbinu Stjepana K., 18. VI 1946. Dan je bio tegoban, sparan sa obiljem uznemirujućih znakova, najpre reski zvuci cirkulara za drva, a predveče i crkvena zvona, ne u harmoniji angelusa, već u nekom prizemnom, muklom udaranju.” (47)

Vidimo da se cirkular za drva, odnosno njegov zvuk postavlja u istu semantičku ravan sa zvukom crkvenog zvona. Značenjska paralela, odnosno bliskost zvuka cirkulara za drva i crkvenog zvona jeste groteskna kombinatorika. Obilježje i jednog i drugog zvuka su nesklad i uznemirenje. Na taj način, postignuta je devastacija kompletne simbolike crkvenog zvona. I to nimalo slučajno baš u vremenu prve poslijeratne godine, vremenu komunističkog progresa i obnove. Negativno vrednovanje novog poretka, koji je kao svoj cilj proklamovao kolektivnu obnovu Jugoslavije, uz zvučno oglašavanje različitih vrsta mašina nalazimo u više segmenata teksta, kako sa tačke gledišta i doživljaja Stjepana K., tako i iz perspektive pripovjedača. Osim zvuka cirkulara, koji se ponavlja i koji „kida mirno predvečerje i to u dugačkim rezovima koji narastaju u tišini kao što zlatni opiljci i strugotina narastaju u hrpe” (56), romanesknom

zbiljom s dolaskom novog poretka odjekuju i udarci maca u kamen, potom zvuci eksplozije od miniranja, žagor radnika, zvuk betonske mješalice koja baš „pred crkvom izručuje iz trbuha kofe betona,” stenjanje pumpi za vodu i tome slično. Vidimo da je autor, prilično suptilno ili bolje reći prikriveno, kroz izbor auditivnih slika kao sredstava za vrijednosno određivanje novog doba, vješto isto negatorski i ironično sagledao. I ovdje mu je na jednom mjestu u tekstu motiv zvona poslužio da stvori ambivalentnu auditivnu sliku u kojoj je moćno a jednostavno predstavljen odnos novog poretka prema religiji. Naime, u opštem neskladu i haosu zvuka raznih mašina, mina i radničkog žamora kao suprotnost javlja se zvuk crkvenog zvona: „i stidljiv zvuk crkvenog zvona koji ne oglašava ništa do usamljenost i samovolju zvonara” (56). U ovoj slici vidljiva je kroz slabašan, tj. stidljiv zvuk zvona cjelokupna nemoć religijskih kodova u odnosu na novo vrijeme i ideje. U ateističkoj, bratoubilačkoj kulturi, ovaj motiv i simbolika koju nosi, nema moć da uspostavi logos. Dakle, od tog novog Kovač u romanu *Vrata od utrobe* pokazuje da zaštite nema.

10.6. Utroba rodne Hercegovine

Metaforiku riječi *utroba* svakako da treba tumačiti i izvan značenja koje ima u kontekstu navedene biblijske sintagme. Utroba u većini simboličkih sistema ima isto primarno značenje, a to je simbolika majke, nježnosti, zaštite, utočišta i toplote. (v. Gerbran, Ševalije: 1017) Nije teško u romanu uočiti semantičku paralelu između utrobe i zavičaja, odnosno označavanja zavičajnog prostora kroz verbalnu jedinicu *utroba*. Uostalom, svaki čovjek potiče iz utrobe majčine i utrobe zavičajne. Sintagmu *zavičajna utroba*, preciznije iskaz *utroba rodne Hercegovine*, nalazimo ostvarenu u romanu i time potvrđujemo konstataciju da se verbalna jedinica utroba ostvaruje u kontekstu označavanja zavičajnog podneblja. Naime, u desetom poglavlju, u kom je pripovjedač koncentrisan na iznošenje priče o Tomislavu, opisujući Tomislavljev povratak u Hercegovinu, on kaže sljedeće:

„Dakle, naš se putnik vraća tamo odakle je kao đak otišao, a samo povremeno dolazio otkidajući sedmicu-dve od ferija, a ovdje je snevao o revoluciji i čitao, zaljubljen u Gorkog, a opsednut mišlju da će sam istražiti zemaljsku utrobu rodne Hercegovine i otkriti u najmanju ruku podzemne gradove, bogate velikaškim ostacima i nakitom.” (Kovač: 299)

U navedenom kontekstu i simboliku verbalne jedinice *vrata* neophodno je dešifrovati. Naime, vrata simbolizuju mjesto prelaza između dva svijeta, između poznatog i nepoznatog, između svjetlosti i tame ili pak između bogatstva i bijede. Vrata su otvor ili prolaz koji omogućava kretanje, odnosno prelazak iz jednog domena u drugi, iz jednog područja u drugo (v. Gerbran, Ševalije: 1062). Stoga sintagmu *vrata od utrobe* možemo sagledati u kontekstu zavičaja, tj. napuštanja, povratka, neizlaska, nepripadanja ili potpunog saglasja sa zavičajnim podnebljem. Ovako posmatrajući naslovnu sintagmu dolazimo do zaključka da je prostorna struktura Hercegovine, tj. prostorno romaneskno odredište posebno semantički markirano i da na taj način preuzima funkciju dominantne predmetnosti teksta. Svakako da, naratološki posmatrano, dominantna predmetnost mora uticati na konstituisanje i prirodu svih drugih predmetnosti koje su joj podređene. Prema tome, prostor Hercegovine, inače poetska toponimska preokupacija Mirka Kovača, u ovom tekstu ostvaruje se u funkciji nukleusa čije zračenje utiče na sve ono što u tekstu pronalazimo, od likova preko radnje do vremena, ne izuzimajući i snažan uticaj na samog pripovjedača. S obzirom na to da smo simboliku vrata objasnili kao mjesto prelaza i da smo odredili prostor Hercegovine kao vodeću predmetnost baš ovdje je zgodno pozvati se na teoriju Jurija Lotmana, na njegovo tumačenje semiosfere i na pojam granice. Naime, semiosfera kao prostor koji određuju i uređuju različiti kulturni kodovi, čija je zastupljenost i djelotvornost različita, jeste kulturni prostor. Lotman ukazuje da je na paradoksalan način unutrašnji prostor jedne semiosfere istovremeno i neravnomjeran i asimetričan i jedinstven i istovrstan:

„Sastavljen od struktura u konfliktu, on posjeduje i individualnost. Samoopisivanje tog prostora podrazumeva zamenicu u prvom licu. Jedan od osnovnih mehanizama semiotičke individualnosti jeste granica. A tu granicu možemo da odredimo kao liniju na kojoj se završava forma prvog lica. Taj prostor određujemo kao ‘naš’, ‘svoj’, ‘kulturan’, ‘bezbedan’, ‘harmonično organizovan’ itd. Njemu se suprotstavlja ‘njihov prostor’, ‘tuđe’, ‘neprijateljsko’, ‘opasno’, ‘haotično’. Svaka kultura započinje podelom sveta na unutrašnji (‘svoj’) i vanjski (‘njihov’) prostor. Kako se ta binarna podela interpretira zavisi od tipologije kulture. Međutim, samo to razbijanje spada u univerzalije. Granica može da razdvaja žive i mrtve, sedelačke i nomadske narode, grad i stepu, može da ima državni, socijalni, nacionalni, konfesionalni ili neki drugi karakter.” (Lotman, 2004: 194–195)

Dakle, prostor Hercegovine, prema paradoksu koji Lotman uočava, u isti je mah i homogen i heterogen. To je osobena prostorna struktura, to je kompaktna i zatvorena semiosfera koja počiva na nizu unutarnjih raznorodnosti i tenzija. Različitost i netrpeljivost unutrašnjeg sloja semiosfere najbolje je prikazati na fonu likova, jer je vidno da zavičajni prostor dominantno utiče na njihovu ideološku i psihološku tačku gledišta. Kao primjer uzećemo likove braće Tomislava i Stjepana K. Obojica pripadaju istom semiosferskom polju, ali među njima postoji oštra i čvrsta, aktivno tenzična granica. Najbliže krvno srodstvo tu tenziju ne ublažava već je, naprotiv, podspješuje. Kulturna, vjerska, ideološka i socijalna struktura hercegovačkog podneblja je čvrsta i stabilna. Lik koji u potpunosti pripada takvoj strukturi je Stjepan K. Osim što joj pripada, on je svojim djelovanjem afirmiše i čuva. Dakle, u odnosu na tradicionalni hercegovački koncept svijeta i mišljenja ovaj lik ima status bića poretka. U smislu pojašnjenja navedene konstatacije dovoljno je uzeti primjer *Kalendara* koje on piše i kojima je u romanu dato cijelo poglavlje, čime se i formalno, tj. obimom zastupljenosti skreće pažnja na semantičku težinu i širinu značenja koje taj dio teksta u romanu ima. Bećanović o likovima braće koji su građeni na binarnoj, višeslojnoj opoziciji govori sljedeće:

„Upravo zato *težak zadatak sklapanja Kalendar* autor poverava Stjepanu jer ispisujući kalendar, on savladava vreme, uvodi red, i nameće se kao biće poretka, stabilnosti, predvidljivosti sistema, za razliku od svog brata Tomislava koji se modeluje kao demonsko biće haosa, greha, izopačenosti, pobune, nereda i entropije. Dakle, likovi braće građeni su na principu binarne opozicije: Stjepan je oličenje konstruktivnog principa, smiren i plemenit, iskreni vernik koji poštuje pravila i zakone, dok je Tomislav oličenje destruktivnog principa, surov i plahovit, ateista kome ništa nije sveto, koji krši pravila i zakone.” (Bećanović, 2009b: 157)

Na osnovu binarne opozicije na čijem principu su građeni likovi dva rođena brata na prostoru Hercegovine moguće je, postupkom semantičkog paralelizma, uvidjeti heterogenost i tenzičnost na kojima počiva jedna kompaktna semiosfera. Dakle, hercegovačko podneblje strukturalno, ispod površine prostornog pripadanja, jeste ispunjeno kontroverzama i višebrojnim unutrašnjim granicama. Upravo zbog takve prirode semiosfere Lotman u svojoj teoriji ističe da predstava o granici koja unutrašnji prostor semiosfere odvaja od spoljašnjeg daje tek prvobitnu grubu podjelu. Cjelokupan

prostor jedne semiosfere ispresijecan je granicama raznih nivoa, granicama posebnih jezika i tekstova. Stoga Lotman govori o postojanju više subsemiosfera u unutrašnjosti jedne semiosfere, pri čemu svaka subsemiosfera ima svoje semantičko *ja*. (v. Lotman, 2004: 205) Dakle, *utroba rodne Hercegovine* u romanu *Vrata od utrobe* jeste secirana različitim vrstama opozicije, kontroverzi i tenzija.

Kroz proces modelovanja Tomislavljevog lika, na jednoj strani i lika njegovog brata Stjepana, na drugoj strani jasno je vidljiv princip dinamike kodova koji uređuju hercegovačku semiosferu. Semiosfera kao živi prostor neprestano se mijenja. Kretanje kulturnih kodova koji je konstituišu stalan je i neprekidan proces. Na primjeru ovog teksta može se pratiti kretanje kodova i kao posljedica toga izmjena strukture semiosfere. Proces transfera tradicionalnih i religijskih kodova iz centra hercegovačkog kulturnog prostora na periferiju i proces transfera komunističkih kodova iz periferije u centralni dio jasno pratimo kroz, nejasan i konfuzan, hronološki slijed u romanu.

Naslovnu sintagmu, a uzimajući u kontekst prethodno analiziran semiotički prostor Hercegovine, odnosno simbolizam i semantičku opterećenost verbalne jedinice *utroba*, treba posmatrati i u okviru odnosa jedne semiosfere prema spoljašnjosti. Ponašanje, djelovanje, ali i sudbinu junaka Stjepana K., koga smo okarakterisali kao nosioca poretka i stabilnosti, uzimamo kao ono što predstavlja klasifikaciono semantičko polje. Ovaj junak stoga u tekstu ima status konstruktivnog elementa. Njegov brat i oponent Tomislav, iznikao iz istog semiotičkog prostora, shodno tome ostvaruje status destruktivnog principa. On ruši norme i pravila u okviru unutrašnje strukture semiotičkog prostora kom pripada. Međutim, Tomislav se ne zadržava u granicama tog prostora već iz njega i izlazi, odnosno prelazi u semantičko antipolje. Dakle, za razliku od Stjepana, Tomislavljevo destruktivno ponašanje jeste u isti mah i ponašanje sa visokim stepenom slobode. Njegovo djelovanje stoga nije destruktivno samo zbog kršenja normi u okviru semiotičkog prostora, već i zbog probijanja granice tog prostora i prelaska u *drugost*, što dodatno ukazuje na zatvorenost i negativan stav prema *drugom* tradicionalne hercegovačke kulture i aksiološkog sistema koji je iz nje iznikao. Naravno, destruktivni princip i sloboda ponašanja nijesu nimalo slučajno dodijeljeni ovom junaku, baš nosiocu revolucionarnih ideja i komunisti.

10.7. Groteskno izobličenje likova kroz biblijski motiv bratoubistva

Djelovanje grotesknog koda na likove u ovom romanu, kao što prethodno istakli, najaktivnije je pri modelovanju junaka koji pripadaju revolucionarnom, odnosno komunističkom semantičkom kontekstu, a predstavnici su Tomislav i Dimitrije. I za jednog i za drugog vezujemo biblijski motiv bratoubistva, koji smatramo centralnim motivom na kome se kao na temelju izgrađuje Kovačeva kritika komunizma kao totalitarističkog sistema.

Stjepan završava otuđen i usamljen, a Tomislav, čije je komunističko djelovanje realizovano kroz nemoral, seks i rodoskrvnuće, završava na crvenom tepihu koji se prostire njemu u čast u rodnom mjestu L. U odnosima ova dva brata biblijski motiv bratoubistva svakako jeste aktiviran, ali ne i do kraja realizovan, u smislu prisustva doslovnog čina bratoubistva. Međutim, kroz likove druge braće, Dimitrija i Milutina motiv bratoubistva jeste do kraja realizovan. Dimitrije, koji u romanu ima status najvećeg borca i revolucionara, svoje revolucionarno djelovanje započinje krvavim ubistvom rođenog brata:

„Dimitrije je bio od onih ljudi koji se retko uzbuđuju, a kada dođe do toga onda su pokreti tela naglašeni, geste neumerene, sav deluje nezgrapno, čak i neprirodno, brza u govoru, ali njegovo telo dobija na jakosti, raskorači se i povije u plećima, čvrst je i neodvojiv od tla. Tako je u dva skoka prišao tavulinu i udario šakom, rukav od košulje bio mu je zavrnut a ruka maljava, stvorio je pometnju i neslaganje, pale su uvrede i psovke, a onda se nad L., u jeku dana i mirmoći okoline, u času plandovanja i pastirskog sna, na izmaku kasnog leta, razleglo nekoliko pucnjeva jedan za drugim, a hitac bratoubistva proneo brže od ostalih.” (86)

Cjelokupno kasnije borbeno djelovanje i vojevanje Dimitrijevo protiv fašizma u okviru partizanskih trupa, njegova hrabrost i odlučnost, modelovani su tako da počivaju na zločinu. Ubistvo brata koje će Dimitrija osakatiti na duhovnom i etičkom planu rezultiraće i strašnim fizičkim hendikepom. Naime, ovaj veliki borac preživjeće rat, ali kao teški invalid:

„Dimitrije V. prebačen je u Italiju; u zgradi italijanske vojne bolnice u Modugnu nad njim su izvršene, u kratkom roku, dve hirurške intervencije, u prvoj su mu

amputirane obe noge, a u drugoj leva ruka nakon mnogo pokušaja da se spase i molbi samog ranjenika da je ne seku. Sledeće mesece proveo je u tmini i pod zavojima izukrštanim preko trupa, vrat mu je bio u gipsanom koritu, oči povezane, mogao je samo slutiti smenjivanje dana i noći, a on je više razabirao, čak i onu tačnu granicu između sutona i večeri ili svitanja, i svaku drugu promenu, makar da samo naiđe senka oblaka kao golemo krilo.” (101)

U Dimitrijevom osakaćenom tijelu prepoznamo karakteristike grotesknog tijela, pri čemu se na planu njegovog lika pored etike umnogome razara i estetika. Autor će u jednom dijelu romana, vrlo vješto, osakaćenog Dimitrija smjestiti u sveti prostor, prostor Crkve Marijinog Uznesenja. Naime, po povratku u zavičaj Dimitrije će dobiti tretman kakav i zaslužuje kao borac za slobodu. Ali ono što će mu fiksirati pogled od samog povratka u L. jeste bjelina Crkve Marijinog Uznesenja: „Čim se Dimitrije namestio i prisionio, pogled mu je zastao na belini Marijine crkve koju je obasjavala mesečina i širila prostranstvo noći sve do senovitog brda.” (108) Njenu bjelinu u Dimitrijevom pogledu neće ugasiti ni svjetlost dana: „Kada je osvanulo, probudio se i pomakao feder da odigne zaslon: opet je pred njim, u obasjanju rodnog pejzaža, izronila belina crkve Marijinog Uznesenja, pod jutarnjim videlom i u blagom buđenju dana, s mnogo zvukova i udaraca.” (108) Iako u tekstu nemamo informaciju o doživljaju crkvene bjeline u svijesti ovog junaka, njegova odluka, koja je bila strogo povjerljiva, da se prostor crkve preuredi u prostor Mjesnog odbora, dešifruje nam navedeni kontekst, ali i potisnuti nivo Dimitrijeve svijesti koji oblikuje krvavi čin, njegovom snažnom i maljavom rukom sprovedenog, bratoubistva. Dimitrijevo nakazno truplo u sakralnom prostoru crkve jeste vrhunac Kovačeve kritike komunizma kao sistema koji počiva na toploj krvi bratoubistva. U toj literarnoj slici, u novom prostoru izgrađenom na uzurpaciji starog i svetog, Dimitrije će se ostvariti u ulozi grotesknog sveštenika:

„Dimitrije je ostao unutra, fotelju je privukao bliže, a na naslon prozora stavio litrenjak i čašu, lepu i vrednu, od venecijanskog stakla, u pozlaćenoj kotarici, na izduženom dršku s čvorom i kratkom stalku s ukrašenim podnoškom. Blistala je u njegovoj ruci sjajnim vencem zrenja“ (111). Dakle, u sjedištu crkve Dimitrije, unakažen i osakaćen, drži sjajnu čašu koja svojom otmenošću i svojim sjajem neodoljivo podsjeća na putir. Karikaturalni, dijabolični i groteskni sveštenik ili komunistički duhovnik,

bratoubica, nakon ove scene zaspće „ljudski i neporočno, pod senkom blage noći, ispivši kalež crne i guste pomrčine.” (111)

11. UVOD U DRUGI ŽIVOT KAO POETIČKA PREKRETNICA

Na kraju bih rekao: nadati se ne znači ništa drugo

do pozdraviti sve ono što sadrži znakove novog života!

11.1. Groteska kao klasifikator Kovačevog romanesknog opusa

Nakon iščitavanja postavljenog korpusa, odnosno cjelokupnog romanesknog opusa Mirka Kovača, na samom početku istraživanja konstatovali smo kao jednu od hipoteza slabljenje i nestajanje dejstva groteske u tekstovima koji slijede poslije romana *Vrata od utrobe*. Groteska kao stilski mehanizam u romanima *Uvod u drugi život*, *Kristalne rešetke*, *Grad u zrcalu* i u posthumno objavljenom djelu romaneskno-memoarske strukture *Vrijeme koje se udaljava* gubi i dominantnu aktivnost i dejstvo koje utiče na način prezentacije svijeta, odnosno iščezava kao poetski mehanizam u peru Mirka Kovača. Od navedena četiri romana o prisustvu grotesknog, sporadično i nedosljedno, više možemo govoriti samo kada je u pitanju *Uvod u drugi život*. Stoga smo odlučili posvetiti i ovom tekstu pažnju, tj. iščitavanje u sferi groteske, naravno u redukovanoj mjeri u odnosu na tekstove koji mu prethode i u kojima smo konstatovali snažno prisustvo grotesknog koda i jasne posljedice koje iz toga proizlaze. Dakle, kroz *Uvod u drugi život* Kovačeva poetika ulazi u sferu u kojoj je groteska izgubila status koji je imala u ranijim romanima. Upravo zbog toga, dakle zbog upotrebe i tretiranja grotesknog mehanizma, smatramo da romaneskni opus ovog autora možemo klasifikovati na dva nivoa. Prvi (*Gubilište*, *Moja sestra Elida*, *Malvina*, *Životopis Malvine Trifković*, *Ruganje s dušom* i *Vrata od utrobe*) u kom je dominantno djelovanje koda groteske i koje primarno oblikuje umjetnički univerzum i drugi (*Uvod u drugi život*, *Kristalne rešetke*, *Grad u zrcalu* i *Vrijeme koje se udaljava*) u kom, nakon sporadične i redukovane aktivacije u *Uvodu*, groteska iščezava kao dominantno poetsko načelo i stoga ne utiče na način prezentacije svijeta.

Roman *Uvod u drugi život* objavljen je 1983. godine u izdanju *Prosvete* iz Beograda i šesti je Kovačev roman. Osim razdvajanja sa grotesknim kodom kao imanentnim elementom poetike, ovaj tekst predstavlja i Kovačevu prekretnicu kada je u pitanju prostorno umjetničko modelovanje. *Uvod* je prvi roman u kom modelovana zbilja ne pripada hercegovačkom podneblju, već se u najvećoj mjeri realizuje u Beogradu. Iz te činjenice, a uzimajući u obzir i hronotopska određenja kasnijih romana,

izvodimo zaključak da je prisustvo zavičajnog hercegovačkog podneblja srazmjerno prisustvu grotesknog koda u literaturi ovog autora. Takođe, jasno se može uočiti i veza između groteske i u tekst ukorporiranih autobiografskih elemenata u Kovačevom romanesknom opusu. Aktivacija groteske obrnuto je srazmjerna prisustvu autobiografskog koda. I u tom kontekstu roman *Uvod u drugi život* predstavlja autorovu poetičku prekretnicu.

O klasifikaciji Kovačevog romanesknog opusa pisala je Perina Meić, ali ne kroz prizmu grotesknog, što mi uzimamo kao osnovno mjerilo diferenciranosti poetičkih načela ovog autora. Meić, ispitujući prvenstveno narativne strategije, Kovačeve romane grupiše u tri etape, koje prema njenom mišljenju podrazumijevaju tri romaneskne prakse. U prvu etapu svrstava romane *Gubilište*, *Moja sestra Elida*, *Malvina*, *Životopis Malvine Trifković* i *Ruganje s dušom* i smatra da ovaj period Kovačevog stvaralaštva počiva na „prikazu povijesnih zbivanja i obiteljskih sudbina s pripovjedačkim postupcima u kojima asocijativno vezivanje narativnih sekvenci predstavlja oslonac narativne strukture” (Meić: 250). Druga etapa ogleda se u karakteristikama romana *Vrata od utrobe* za koji Meić konstatuje da predstavlja Kovačev poetički prelazak prema nešto konzistentnijoj priči:

„Zbivanja prividno idu *naprijed*, a umnožavanje pripovjedača ili izmjene točki motrenja rezultiraju usložnjavanjem narativne strukture. Neusaglašenost *pripovjednog vremena* i *vremena pripovijedanja*, prisjećanje kao motivacijski mehanizam dodatno povećava značenjski potencijal teksta. U prvi plan izbijaju motivi stvarnosne provenijencije. Najčešće su prezentirani kroz složene relacije između povijesti – obitelji – pojedinca.” (251)

U treću Kovačevu stvaralačku fazu Meić smješta romane *Uvod u drugi život*, *Kristalne rešetke* i *Grad u zrcalu* u kojima identifikuje izraženost autobiografskih elemenata izводеći iz toga zaključak da autor u ovim tekstovima „sve češće poseže za preispitivanjem vlastitog životnog i spisateljskog iskustva.” (252)

Interesantan je i pogled Boguslava Zjelinjskog na klasifikaciju Kovačevog opusa koji iznosi u članku pod nazivom *Identitet male otadžbine u prozi Mirka Kovača*. Uz zaključak da Kovačevo stvaralaštvo odlikuju ispreplitane potke i pravci, Zjelinjski određuje ranu fazu koju čini roman *Gubilište* i zbirka pripovjedaka *Rane Luke*

Meštrevića. Autor naglašava da ova faza Kovačevog stvaralaštva najavljuje prozu razračunavanja i da označava protest protiv diktature i *vremena poniženja*:

„Romani *Gubilište* i *Moja sestra Elida*, smatrane nagoveštajem kasnijih, za Kovača tipičnih postmodernističkih proznih tehnika, najavljuju osnovne topose koji će se pojavljivati u njegovoj prozi: zločin i kazna, razvrat i lažna skromnost, topos oca i majke i tematika povezana s raspadom porodičnih veza.” (Zjelinjski, 2013: 236)⁸⁰

Ovu fazu, prema Zjelinjskom, slijedi antitotalitaristički ciklus koji čine romani *Vrata od utrobe* i *Kristalne rešetke*. Totalitarističkom pravcu blizak je motiv tragične vizije ljudske sudbine, mraka i očaja realizovan u romanima *Životopis Malvine Trifković*, *Uvod u drugi život* i *Ruganje s dušom*. Kao konačnu fazu koja je „svojevrsno zaokruženje dela pisca, *summa* koja povezuje autobiografizam, temu ‘zavičaja’ i antitotalitarizam” Zjelinjski vidi *Grad u zrcalu*.

11.2. Dva pogleda na *Uvod u drugi život*

S obrzirom na to da smo u svom istraživanju Kovačevog romanesknog opusa jedan dio posvetili i analizi percepcije njegovih romana u vremenu objavljivanja, istražujući prikaze i kritike iz tog perioda, ovdje ćemo navesti komentare dva književna kritičara, a povodom pojave romana *Uvod u drugi život*. Odlučili smo da izaberemo jednog kritičara iz Srbije i jednog iz Crne Gore. Tako u nedjeljniku *Ilustovana Politika* od 3. aprila 1984. godine Predrag Protić u prikazu po nazivom *Povest o porazu* o ovom romanu kaže sljedeće:

„Ono što Mirka Kovača kao pisca odlikuje od samih početaka njegovog rada jeste nepristajanje ni uz kakve utvrđene vrednosti, konvencije, dogme, nego traganje za istinom koja nastaje ispod i između tih vrednosti, konvencija i dogmi, najčešće i uprkos njima. Otuda i njegova nova knjiga ‘Uvod u drugi život’ nije roman u uobičajenom smislu tog pojma, iako jeste povest i to povest sa slojem onoga što sam Kovač zove ‘prividnom biografijom’. Ima mnogo razloga da se prvo lice, koje je glavni junak ove proze, ono što priča događaje, izjednači sa samim piscem, ali ima isto toliko razloga da se veruje da je u ova svoja sećanja, od kojih je izatkana proza, Kovač unosio i doživljaje koje je samo zamišljao kao moguće, autentične i stvarne. Taj spoj ličnog, na izgled

⁸⁰ Iz navedenog citata jasno je da Zjelinjski u ovu fazu svrstava i roman *Moja sestra Elida*.

nesumnjivo doživljenog, gotovo dokumentarnog i onog što je isto toliko lično i stvarno iako ostaje u predelima fantastičnog, imaginarnog, iracionalnog, što se moglo dogoditi a verovatno nije, što je ostalo na međama snoviđenja, tako je kod Kovača tanan i teško uhvatljiv da vam se čini, dok čitate knjigu, da neprekidno prolazite kroz predele neke čudne, izobličene stvarnosti koja je toliko ubedljiva i istinita da počinje da liči na nestvarnost.

O čemu sve priča to 'ja' ove povesti koju čine kraći i duži zapisi, priče, pesme, sećanja, zabeležene misli? Kazuje, sasvim uprošćeno rečeno, o svojim susretima sa ljudima i ženama, u raznim trenucima dana i noći, godišnjim dobima, po različitim gradovima i na različitim mestima. Ljudi se sreću, slučajno ili namerno, sudaraju u pokušaju da uspostave neki odnos između sebe, obično prijateljstvo ili ljubav, i to im najčešće ne uspeva: kao da se pokazuje da je ljudska jedinka, učeurena u svojoj samoći, u svom egocentrizmu, svom strahu, uglavnom onesposobljena da dublje oseća i da se potpunije vezuje i da je zato osuđena, u svojim susretima sa drugim jedinkama, na poraze.

Kao i sve knjige Mirka Kovača, i ova je izvanredno napisana. Moglo bi se reći da u ovoj moderno koncipiranoj povesti o tragičnoj emotivnoj jalovosti savremenog čoveka, naročito intelektualca, nema ni jedne jedine rečenice koja ne deluje kao isklesana. Mirko Kovač nije pisac čija se dela lako čitaju, on svog čitaoca tera da zagleda i u tamne strane sopstvenog bića, ali je autor koji to radi kao savršeni gospodar u teškom majstorstvu pisanja.”

U crnogorskoj *Pobjedi* 11. februara 1984. godine, u članku *Život kroz prizmu literature* Slobodan P. Bošković o ovom djelu iznosi sljedeće:

„U koji rod svrstati novu Kovačevu knjigu? Pitanje svakako nije bez razloga, jer ono što nam je sada ponudio, strogo uzevši odudara od bilo koje klasične forme pripovjednog kazivanja. Složićemo se (sa piscem) da je to, prije svega spontano zapisivanje i bilježenje svega što može da stane pod kupolom literarnog svoda. I baš sve: priče, prisjećanja, pisma savjeti, dileme, ispovijesti, susreti sa običnim i nesvakidašnjim ljudima iz raznih branši. Knjiga liči i na dnevnik, i ko zna još na šta od doživljenog, snova ili fikcije, ali sve u funkciji jedne iskustvenosti koja oprobava svijet u kojem prebivamo. Kovač se igra, ali prevashodno ispituje dovodeći opšte čuđenje do

povišene temperature. Igrajući se osvetljavanja života, sudbina, susreta on faktički raščinja, u vidu dnevničke istrajnosti bilježenja, međuprostor preko kojeg život prelazi u literaturu. U ovaj, kadšto 'komedijski' svijet Kovač je unio dozu pretakanja kako bi osvijestio one koji uporno hukću nad uzaludnošću bivstvovanja.

Isto tako, Kovačeva osjetljivost i ozbiljnost nad pomamama ove ljudske egzistencije savršeno približava sve svom pravom biću. To, recimo, da život koji nudimo ovom vremenu mjera je naše podle, surove i lakrdijaške svijesti sa kojom ostvarujemo život – od erotske ponesenosti do gole egzistencije. Preciznije, Kovač je svoje istraživačko interesovanje usmjerio na tri, u datom času, životna pravca: fenomen polnosti, politiku i umjetnost, bolje reći književnost. U situaciji kada pisac stvarnost, dokumentarno pretvara u fikciju, u imaginativno, njegovo istraživanje konstituiše brojne vjerovatnoće, raslađujući dubokim porivom misao o funkcionisanju svog i naših života. Ništica na koju često pada naša razdijeljenost između ova tri fenomena (ali, dakako i uzvisuje se), u ovom slučaju manje je (literarna) novina a više pokazatelj istupanja u prvi plan prilježnosti za pohotom. Ne pisca, nego onih koje pisac 'osvješćuje' za nas, čitateljstvo. Naš duh je u suštini više kukavičan i lascivan nego što ima potrebu da se potvrdi u slojevitoj izvjesnosti.

Kovač je ovakvom proznom objedinjenošću, koja nema klasičan sižejni postulat (ali ima svoju jaku sabirnu obojenost), pokazao umijeće i hrabrost da rastegljivi 'haos' zbivajnog pretvori u žestoku, ironičnu, prije svega fragmentarno obrađenu, mnogostruko osvetljavanu udarnost koja više nagovještava, više podstiče nego što direktno objašnjava. Vještina saopštavanja umijeće je koje knjigu čini, i iz ovog ugla gledanja, odista neobičnom i osobenom.

Da li je ovo, istodobno, i autobiografska knjiga? Neki podaci očito i na to upućuju. Ali je autobiografska u mjeri kojom je pisac htio potkrijepiti, značajnije, njenu autentičnost, njenu svodljivost na život. Pravi. 'Uvod u drugi život' početak je jedne literarne građevine koja u svojoj namjernoj nedovršenosti provocira i život i čitača ovog i ovakvih života – kakvog nam je, ovom prilikom, ponudio Kovač. Ovo je, istodobno, i jedan oblik, metod literarnog stvaranja. I u ovoj knjizi do izraza je došla Kovačeva magičnost pripovijedanja."

11.3. Složeni žanrovski mozaik i groteskna destrukcija simbola

Uvod u drugi život predstavlja složeni žanrovski mozaik. Sklop narativnih fragmenata koji podrazumijeva različite pripovjedne forme i poetske, tj. stihovane strukture. Pripovjedne forme realizuju se u od novelističkog žanra, preko esejistike do autobiografskih odnosno dnevničkih zapisa. Uz to esejistički fragmenti, koji su ostvareni opet kroz raznolike forme (zabilješke, razgovore, pisma) sadrže brojne autopoetičke stavove o umjetnosti, odnosno prvenstveno o literaturi (kako pripovjedača tako i drugih likova). Svi segmenti iz kojih je izgrađen ovaj roman odlikuju se jezgrovitošću, odnosno sadržajnom i misaonom kompresovanošću. Dakle, roman *Uvod u drugi život* predstavlja riznicu različitih diskurzivnih nivoa koji nijesu čvrsto semantički povezani, ali zbog jezgrovitosti izraza u cjelini ipak predstavljaju kompaktnu strukturu.

U ovom romanu preovladava dnevnička struktura, koja temporalno obuhvata period od 1969. do 1974. godine, što jasno ukazuje na izraženost pripovjedača, odnosno junaka koji piše dnevničke zapise. Jasmina Ahmetagić na ovaj Kovačev tekst gleda kao na „najdirektniju ispovest, budući da se sve situacije koje su ušle u okvir ovog romana služe autorovom procenjivanju vlastitog života” (Ahmetagić, 2007: 139):

„*Uvod u drugi život* je difuzan roman i u sadržinskom i u kompozicionom smislu i prečesto ostavlja utisak da se stvaraju okolnosti, opisuju situacije u kojima bi se mogla saopštiti već pripremljena misao (i sama ne mnogo duboka) ili nekakva neobičnost, koja često, i kada je uobičajena, ostaje samo nerazvijeni literarni zametak. Pisac i ne ide za tim da produbi ili razvije širu sliku, već od elementarnih sredstava sačinjava kroki priča, od niza takvih fragmenata i oblikuje ovaj roman. Jedinstvena ličnost pripovedača (samog pisca), ali i njegov doživljaj sveta, povezuje sve što je izneto u ovoj prozi, koja je mešavina dnevničkih i memoarskih beležaka, kratkih priča i zapisa, iz kojih se oformljuje roman kao svedočanstvo o hibridnosti žanra.” (Isto: 138)

U velikom dijelu romana lako i jasno se može uspostaviti paralela između lika pripovjedača i autora, stoga je ovaj tekst interesantan i kao materijal koji obiluje Kovačevim autopoetičkim komentarima o književnosti, odnosno umjetnosti uopšte. U njegovu strukturu su ukorporirane mnoge sekvence u kojima se razmatraju i status pisca i status same literature i na koje se stoga može gledati kao na proces demistifikacije

književnog stvaralaštva. Otuda se u tekstu na različite načine javljaju i likovi pisaca i pjesnika poput Borislava Pekića, Miodraga Bulatovića, Danila Kiša, Tina Ujevića, kao i informacije o genezi nekih Kovačevih tekstova, prvenstveno o *Životopisu Malvine Trifković*:

„Raspituješ se kako sam došao do *Životopisa Malvine Trifković*. To si tako pitao kao da sam ga stvarno negde pronašao već uređenog. Želeo sam da to bude knjiga u kojoj će moja uloga biti uloga njuškala. Raspolagao sam jednim testamentom i snopom porodičnih fotografija uglavnom s otpada ili dobijenih od znanaca koji su sređivali stare škrinje, ili preturali po spremištima. Hteo sam da klasifikujem otpad i to jednim sistemom registracije da jedan otpadak pronalazi drugi. Kada sam u antikvarnici pronašao raspadnuti godišnjak Srpske pravoslavne prosvetne ženske zadruge sv. Majke Angeline u Budimpešti sve je bilo rešeno: biografija se na neki način utemeljila. U poduljem spisku učenica i dobrotvora Zadruga pronašao sam ime junakinje; tu sam probirljiv i neodlučan i po sto puta se preispitujem dok mi ime ne legne. Jedan mi je pisac rekao da je odabir imena posebna kultura. Fasciklu sam obeležio naslovom: *Životopis Malvine Trifković*.”⁸¹ (Kovač 1990c: 344–345)⁸²

Govoreći o postmodernističkom maniru organizovanja naracije, odnosno teksta u cjelini Sava Damjanov kao najznačajnije postupke naglašava konstruktivni princip i metaprozni diskurs. Konstruktivni princip podrazumijeva proces u kom se već postojeći modeli i inovacijske forme integrišu u novu formu, dok se metaprozni diskurs realizuje u dva oblika: eksplicitno i implicitno. Upravo su za eksplicitnu realizaciju metaproznog diskursa karakteristični „direktni iskazi o samom književnom djelu ili o umetnosti uopšte.” (v. Damjanov, 2004: 19–20)

Kao što vidimo, roman *Uvod u drugi život* predstavlja i svojevrsnu rekonstrukciju stvaralačke radionice Mirka Kovača kao pisca (navedeni citat iz romana posebno je vrijedan za tumačenje postupka dokumentarnosti kao suštinskog obilježja

⁸¹ U navedenom citatu vidan je i postupak postmodernističkog nastojanja da se održava bliska komunikacija sa čitaocem i da se u svijesti čitaoca obrazuje privid uključenosti u djelo, što je, uz razlike u distanci odnosa, prisutno u cijelom romanu.

⁸² Svi citati u poglavlju preuzeti su iz romana *Uvod u drugi život* objavljenog 1990. godine u izdanju sarajevske *Svjetlosti*.

Malvine). No, ta sfera istraživanja ne potpada pod predmet našeg interesovanja pa roman nećemo dalje u tom kontekstu tumačiti. Naša pažnja usmjeriće se na pronalaženje aktivacije grotesknog koda i na tumačenje posljedica tog procesa.

Roman počinje dvama prološkim tekstovima, pjesmom *Reči istine* i nenaslovljenom, kraćom narativnom sekvencom. I u jednom i drugom tekstu aktiviran je religijski kod. U pjesmi metatekstualnu vezu sa *Biblijom* uspostavljaju posljednji stihovi i to preko motiva Jevanđelja: „Sledi Jevanđelje koje savetuje / Da se zatvore vrata tvoje sobe” (7), a u narativnom prološkom tekstu preko *anđeoskog lika tvorca*. Navešćemo navedenu narativnu prološku sekvencu zbog njene semantičke opterećenosti, naročito važne i za žanrovsku definisanost i za svojevrsnu autorovu težnju pisanja knjige:

„U kafani ili čekaonici, u gradskoj vrevi, na autobuskoj, u avionu, na palubi trajekta, naveče u sobi, smišljao sam i nizao besmislice, katkad igrarije ili literarne zametke, sklapao portrete, izdvajao neobične susrete da ne propadnu, i sve to zapisivao i slagao odvojeno, ne znajući mu namenu, ali uvek s užitkom. Ponekad su to bile i pripreve za nešto što će tek doći, istrgnute misli nakon čitanja ili duge šutnje, na izgled odbačene rečenice, odblesci nekog nejasnog stanja, rugajući pasusi, erotične dosetke, neka lična čudesa – sve u svemu, to je narastalo u knjigu, u onu vrstu knjige koja pomaže u razaranju predstave *o anđeoskom liku tvorca*, a istovremeno održava čaroliju igre i zabave i daje snimku duševnih stanja, neki biografski privid ili fantastičnu ispoved. Književnost nastaje i na papirićima, stoga ih sačuvaj da ne odlete, a ona spretna, naknadna ruka osiguraće im formu u kojoj će istrajati i za koju su se sami izborili.” (9)

Navedeni tekst, u već kovačevski prepoznatljivom, ali ovdje ne hermetički zatvorenom maniru otkriva građu za roman, ali i sadržaj njegov i idejnost. Nakon ove prološke sekvence, a prije prve zabilješke narativnog subjekta koju u dnevničkom maniru zapisuje u *Ich formi*, na formalno odvojenom dijelu romana, odnosno na zasebnoj stranici stoji tekst sastavljen od jedne rečenice naslovljen *Život u groznici*: „Najljepše je kad se prostorija zamračí, kad nijedna zraka nema mjesta u tvom kraljevstvu.” (11) Kategorija tame, tj. mraka ovom narativnom sekvencom, koja dobija status inicijalnog signala za dalje iščitavanje teksta, i prije ulaska u romaneskni

univerzum dobija semantičko opterećenje. Naglašena kategorija tame⁸³ dodatnu opterećenost dobije odmah na prvim stranicama teksta i to uvođenjem kontrastnog motiva sunca: „Popodne: sunce je u sobi odvratno kao spljeskana žaba.” (14) Dakle, odmah postaje jasno da motiv sunca, kojim počinje Kovačev romaneskni opus preko snage i destruktivnog djelovanja ovog motiva u prvom romanu *Gubilište*, a nakon njega i u narednim romanima u manjem intenzitetu i u manjoj upotrebnoj frekvenciji, do *Uvoda*. U *Uvodu* već na prološkoj granici romana postaje jasno da sunce nije nosilac te iste snage i značenja, što, između ostalog, navedeni roman odvaja od prve faze Kovačevog romanesknog opusa. Tama, naznačena na prologu romana preuzima vrijednosne funkcije kovačevskog destruktivnog sunca. U tekstu romana mogu se detektovati različiti, nenaglašeni motivi, koji upotpunjuju prisustvo i moć kategorije tame. Tako će kroz asocijativno sjećanje pripovjedača na gospodina Balaša tapetara, takođe na prološkom dijelu romana, odjeknuti motiv morske trave koja se poredi, odnosno imenuje kao *đavolja vlasulja*. Dijabolično dejstvo u umjetničkom univerzumu, vidljivo kroz realizaciju kategorije tame, produbljuje se i motivom crnog psa, koji u prvom dijelu romana, intenzitetom ponavljanja dobija status lajtmotiva. Crni pas, iako osim forme ponavljanja u romanu nema razgranate semantičke funkcije, uz dejstvo sile tame ostvaruje i uspostavlja semantičku paralelu sa mitskim psom Kerberom, čuvarom pakla.⁸⁴ Upravo religijski, odnosno hrišćanski i biblijski motivi, podvrgnuti mehanizmu groteske, kojim se invertuju njihove primarne vrijednosti, potvrđuju navedenu konstataciju. Naime, u poglavlju pod naslovom *Crni pas, rođako Tina*, u kom jedan fratar kaže: „Nad nama se nadnosi crna životinja smrti!” moramo skrenuti pažnju na motive nafore i rođenja. Oba motiva u religijskom poretku stvari imaju simboliku pobjede svjetlosti nad tamom, dobra nad zlom i života nad smrću. Postupkom groteske, koji se realizuje spajanjem oponentnih semantičkih nizova, navedeni motivi realizovani

⁸³ Semantizovano, zbog pozicionalne i formalne naglašenosti rečenice u kojoj je data ova verbalna jedinica, upotrebljavamo odrednicu kategorija a ne motiv.

⁸⁴ Predstava o psu Kerberu sama je po sebi groteskna jer podrazumijeva nakazno biće sa više glava, sa repom zmaja i mnoštvom zmijskih glava na leđima. Njegova funkcija je čuvanje ulaza u podzemni svijet. Živima je branio ulazak u njega, a mrtvima izlazak. Za naš kontekst proučavanja mistične predstave, tj. motiva crnog psa u romanu *Uvod u drugi život* naročito je interesantna jedna posebna simbolika koju ovo mitsko biće nosi, a koje predstavlja kako strah od smrti tako i unutrašnji pakao koji je prisutan u svakom biću. (v. Gerbran, Ševalije: 361)

su tako da stoje u saglasju sa djelovanjem tame, odnosno zla: „Sećanje na magarca pred crkvom Sv. Marije, na hladnu naforu u ustima, na krv pored stočnog pazarišta; što misliš da je to povest naših bolesti?” Nafora je hladna i povezana sa krvlju životinja. Kroz spajanje Hristovog tijela u vidu hladne nfore sa prolivenom životinjskom krvlju lik Sina božjeg animalizuje se i degradira. Magarac iz sjećanja i to smješten ispred svetog prostora, upravo pred crkvom Isusove majke Marije, dodatno uvršćuje navedenu grotesknu kombinatoriku. Na istoj semantičkoj ravni, a pod okriljem simbolike motiva crnog psa, degradira se i simbolika rođenja: „Ima li gadnijeg trenutka od pomaljanja ljigave glave novorođenčeta?” (19) Ovakvim estetskim doživljajem rođenja u vidu gađenja i prizora ljigavosti glave novorođenčeta degradira se život uopšte, koji počiva na rođenju, ali, kroz vezu sa prethodno tumačenom simbolikom, i konkretno rođenje Isusa Hrista, simbola života i uskrsnuća. Dakle, kroz ukorporiranje biblijskih motiva u narativni univerzum, groteskni mehanizam deformacijom semantičke simbolike istih, kao posljedicu proizvodi oblikovanje dijaboličnog univerzuma.

Prostorna struktura neba, iako u ovom romanu nije dominantno naglašena, već prilično suptilno u vidu samo kratkih impulsa tek istaknuta, takođe se nameće u procesu dešifrovanja teksta za tumačenje. Kažemo suptilno jer se prostor neba spominje tek kao kratak dio deskripcije: „Ti kažeš da se večernja rumen zalaska nešto kasnije pretvara u nebesku zver.” (22) Nebo u funkciji nebeske zvijeri semantički se uklapa u kontekst razgradnje hrišćanske simbolike pri čemu se potvrđuje naša konstatacija o doživljaju narativnog univerzuma kao dijaboličnog prostora. Motiv crkve, u dijelu teksta gdje se nalazi i motiv neba kao nebeske zvijeri, potvrđuje naš zaključak: „Iz crkve, kao iz jame, kroz razbijeno okno, slušali smo glas fra-Kamila.” (22) Crkve kao sveti prostori i mjesta služenja bogu i komunikacije sa njim u realnom poretku stvari, kroz dejstvo religijske, tj. konkretno hrišćanske simbolike, uvijek su povezane sa kategorijom gore, odnosno sa visinom kao težnjom približavanja bogu. Ili su smještene na visini, na uzdignutom prostoru ili su građene tako da ih odlikuje visina. Doživljaj crkve, odnosno fratarskog glasa iz crkve, kao zvuka koji dolazi iz jame, dubokog tamnog prostora ispod zemlje, groteskno invertuje sveti prostor i uklapa se u dijaboličnu koncepciju univerzuma koja se najavljuje još od samog prološkog dijela teksta. U narednom dijelu romana epizodna junakinja Fatima će jednom replikom jasno usmjeriti pažnju i liku – hroničaru kome govori i čitaocima i na donji prostor i na tamu kao primarne karakteristike u tekstu

modelovanog svijeta: „‘Sve se odvija u pomrčini, u jazbinama i sasvim dole u memljivim podrumima. Nikad nije bilo gore,’ rekla je.” (30)

Prostor crkve u cijelom romanu podliježe postupku razgradnje i uvijek uz primjese svetogrđa koje se ogleda u grotesknim spojevima onoga što crkva kao bogomolja primarno predstavlja i onoga što se u romanesknoj stvarnosti u njoj realizuje: „Nemoj se hvaliti da sam te ševio uz orgulje / Bila je to muzika mog pounutranja.” (128) ili iz perspektive sporednog romanesknog junaka: „Jednom mi je u crkvi otvorila šlic i gurnula ruku u moje hlače, to sam podnosio ma koliko bilo u oprečnosti s mojim katoličkim moralom.” (154) Tako u dužoj stihovanoj formi koja nosi naslov *Razvaline* i koja je žanrovski, u podnaslovnoj napomeni određena kao poema, u jednoj strofi stoji sljedeće:

„Uđoh u nedovršenu crkvu
Tu gde me jedan mladić zgrabi za mošnje.
Videh Bogorodicu koja okreće glavu
I njenog sina kako čisti riblje kosti.
Sve se svrši u trenutnom bolu.
Pri obasjanju ugledah lice mladića
Zapravo zbaci šminku
Pod svodovima morbidnih lukova
Izvedenih gotskim alatom.
Mrzim klesare koji razrađuju
Biblijske priče
U plesnivoj ornamentici.
U tom mladiću prepoznah sebe
U živom ogledalu razvaline
Koja postaje svratište kao kad

Ugledam kurvicu u crnini.

Tad viknuh samom sebi:

‘Skupi svoja jaja napolje

Iz moje razvaline.’ ” (128)⁸⁵

Nije samo u romanu prostor crkve predodređen za realizaciju profanacije i postupka *parodia sacra*, već se i kroz djelovanje likova koji pripadaju religijskom kodu (kao što smo imali priliku da vidimo, ali ne u kontekstu profanacije, i kroz u radu prethodno citiranih riječi fratra Kamila: „Nad nama se nadnosi crna životinja smrti”). Tako u jednom dijelu teksta dobijamo kratke informacije o bizarnim seksualnim orgijama u kojima mladi sveštenik dobija status počasnog gosta: „Čest gost na njihovim seansama je mladi sveštenik, njega bičuju po stražnjici, mantija služi kao vreća u koju vežu šesnaestogodišnje dete, leče mu akne i mažu lice. Zar to nije sknavljenje plašta, svođenje asketskog simbola na sarkastički stav?” (163)

11.4. Obed sa popovima

U svojoj teoriji o grotesci, G. R. Tamarin govori i o grotesknom tretmanu sveštenih lica. Naime, u groteskno-karnevalskim svečanostima i ceremonijama uže gledano, odnosno u groteskno-karnevalskoj literaturi šire gledano, posebno semantičko opterećenje nose sveštena lica. Ako prihvatimo Tamarinov stav da je obred uništavanja boga – totema praoblik groteske naravno da je izraženost i markiranost sveštenih lica jasna, jer sveštenici, duhovna lica prema religijskom poretku jesu najbliži božanstvu, odnosno bogu. Uz to, kako Tamarin ističe, svešteno lice uvijek je glavni glumac ritualnih svečanosti. Dakle, u karnevalskim, grotesknim i burlesknim prizorima, scenama, obredima, paradama i svečanostima sveštenici igraju, tj. imaju odlučujuću ulogu. U romanu *Uvod u drugi život* u dijelu teksta koji je naslovljen *Obed* i koji počinje kratkom rečenicom „Obedujem s popovima” (250) realizovana je svečanost koja od početka do kraja podrazumijeva aktivnost grotesknog i karnevalskog koda. Čulno i erotsko, perverzno i iščašeno grade literarnu sliku oslobođenu svih vrsta

⁸⁵ Ovdje želimo napomenuti da je Mirko Kovač 2002. godine u izdanju međugorskog *Obzora* objavio zbirku pjesama koja je naslovljena *Razvaline*. To je jedina knjiga poezije ovog autora.

ograničenja u ponašanju i govoru, u kojoj su svi učesnici veseli i nesputani.⁸⁶ Prema scenskom mehanizmu, koji jeste karakterističan za karnevalske obrede, glavnu ulogu u datoj svečanosti dobija pop koji je sklon mladićima i koji svojim životom i ponašanjem slavi ženski princip univezuma smatrajući da „samo Bezglavi i Ograničeni ne poznaju hrišćanski ideal da se muškarac, ako je od Strasti i blizak Bogu, stavlja u položaj žene, jer je zaručnik Hristov i mora da se okreće i povinuje ako hoće Radost.” (251) U cijelom ovom poglavlju, blasfemičnom i šokantnom izvan karnevalske logike, potencira se prisustvo Boga i njegova saglasnost sa datim dešavanjima: „A Bog je prisutan uvek, bilo da se prežderavamo ili jebemo kurve, koje sam najčešće dovlačio iz Splita.” (251) Vrijeme ručka, odnosno zabave sa popovima i temporalno je markirano, tj. nimalo slučajno vezano za hrišćanski praznik kojim se slavi Djevica Marija i koji se označava kao Velika Gospojina:

⁸⁶ S obzirom na to da se dio romana o kome je riječ od početka do kraja odvija pod dejstvom snažne karnevalske logike, ovdje moramo konstatovati snažno prisustvo ključnih karnevalskih kategorija familijarnosti i ekscentričnosti, koje smo već u disertaciji konstatovali, a koje navodi Mihail Bahtin u svojoj teoriji o postupku karnevalizacije datoj u studiji *Problemi poetike Dostojevskog*.

„Familijarnost predstavlja ukidanje svake distance među ljudima, a odsustvo distanciranosti uslovljava slobodan, familijaran kontakt. Takva priroda kontakta među ljudima doima se kao naročito bitan element karnevalskog osjećanja svijeta, pa ova kategorija presudno oblikuje prirodu masovnih karnevalskih igara. Masovne igre kroz familijaran kontakt među ljudima ostvaruju sasvim *slobodnu karnevalsku gestikulaciju i otvorenu karnevalsku riječ*. Samo ova karnevalska kategorija iz korijena mijenja i u potpunosti preoblikuje odnos među ljudima i uspostavlja se kao oponent nekarnevalskom međuljudskom kontaktu, koji je ukalupljen čvrstim socijalno-hijerarhijskim oblicima. Neograničenu slobodu kontakta za vrijeme karnevala Bahtin karakteriše na sljedeći način: *Ponašanje, pokret i reč čovekova oslobađaju se dominacije svake moguće hijerarhijske situacije (staleža, položaja, uzrasta, imovnog stanja), koja ih je potpuno određivala u nekarnevalskom životu, i zato postaju ekscentrični, neumesni sa tačke gledišta običnog nekarnevalskog života*. Neograničena sloboda, kao neumjesnost gledana iz nekarnevalskog života, ostvaruje se kroz posebnu karnevalsku kategoriju koja je bliska kategoriji familijarnosti, a to je ekscentričnost. Sam termin ekscentričnost upotrebljava se za označavanje nečega što je van središta, nekoga koji odstupa od uspostavljenih pravila, koji je nastran, pretjeran. Nastranost, pretjeranost, dejstvovanje izvan svih pravila su upravo elementi koji se u potpunosti uklapaju u karnevalski koncept života. Bahtin naglašava da ova kategorija omogućava da se u konkretno-čulnom obliku otkriju i predstave sve skrivene strane ljudske prirode. Otkrivanje skrivenih strana ljudske prirode ostvaruje se kroz naglašeno oživljavanje prirodnih instinkata i nagona.“ (Labudović, 2022: 28–29)

„Moj provod s popovima svršava se negde o Velikoj Gospojini, rastajemo se i ljubimo i mislimo na ponovni susret i okretanje janjca, na piće i mezu, na sve one šale i priče koje nas čekaju, na kurve koje jebemo gotovo u svakom kutu manastirskog imanja, počev od blagovaone do pevnice i vani do janjila do mlina i vinograda. Radujemo se idućoj godini i Gospinim praznicima, mislimo na Susret, čitajmo i uzdižimo se da lakše primamo i čvršće dajemo, Bog je na našoj strani, prisutan je u svakoj radnji i pomisli, sve nam odobrava jer je Velik.” (252)

Karnevalska logika koja ne dozvoljava nikakvu vrstu ograničenja u ovom dijelu teksta transponovana je i na frazeološku tačku gledišta, pa je kao što vidimo iz navedenog citata, literarna slika opterećena vulgarizmima.

11.5. Nužnik Majke Tereze

Udruženu grotesku i karnevalsku meزالijansu⁸⁷ možemo identifikovati u dijelu teksta u kom lik pripovjedač iznosi priču o nužniku Majke Tereze. Spajanje primarne funkcije i namjene koju ta prostorna struktura ima i uzvišenog imena i djela Majke Tereze jeste spajanje krajnje oponentnih semantičkih nizova preko kojih se ostvaruje razgradnja hrišćanskog idejnog sistema. Majka Tereza, koja predstavlja jednu od najznamenitijih ličnosti iz reda katoličkih časnih sestara na svjetskom nivou, simbol je milosrđa i ljubavi. Kao misionarka život je usmjerila na pomaganje bolesnima i siromašnima, 1979. godine dobila je Nobelovu nagradu za mir, a 2016. godine Vatikan ju je proglasio sveticom. U romanu *Uvod u drugi život* ne pronalazimo nikakav trag njenog stvarnog djelovanja (mada je aluzija na njen misionarski rad obavljan kroz putovanja vidljiva u potenciranju procesa kretanja) već priču o tome kako ona shvata nuždu i proces nuždenja. Nakon detaljnog opisa izgleda nužnika Majke Tereze pripovjedač objašnjava:

⁸⁷ „Kao posljedica familijarizacije uspostavlja se i treća karnevalska kategorija – karnevalske meزالijanse koje ujedinjuju sve ono što nekarnevalski poredak udaljuje. Nikakve podjele i razlike za karnevalsku logiku ne postoje pa je sasvim uobičajen proces spajanja, ujedinjavanja elemenata koji u *običnom* životu stoje na oštro suprotstavljenim vrijednosnim pozicijama. Slobodan, familijaran odnos dozvoljava karnevalu da 'zbližava, ujedinjuje, zaručuje i sjedinjuje sveto i profano, uzvišeno i nisko, veliko i ništavno, mudro i glupo'.” (Labudović, 2022: 29–30)

„Majka Tereza nuždu shvata kao protok nezadržive materije; na ovom svetu ništa ne miruje, sve se kreće u različitim pravcima, a ipak je ceo zemaljski tok kružni i zaista nije u redu koristiti bilo kakav zastoj da bi se čovek ispraznio, stoga je Majka Tereza, podržavalac kretanja, unela u svoj nužnik, iako nepomičan, metafizički znak da se ne vrši nužda u času mirovanja, da se sačeka pokret kao najviši stupanj slobode.” (231)

Dakle, u spoju načina fiziološke potrebe pražnjenja crijeva i metafizičkog značenja koga o toj potrebi ostavlja duhovno lice groteskno se prizemljuje i desemantizuje svaka vrsta duhovnosti, ali i konkretno kroz lik Majke Tereze svaka vrsta milosrđa i humanosti.

11.6. Anđeli – buljooki imbecili i svete tajne

Već smo tumačeći roman *Moja sestra Elida* govorili o grotesknom prikazu anđela. U *Uvodu*, u poglavlju naslovljenom *Početak užasa*, pronalazimo govor izvjesnog Hubera koji prisutne pokušava da ubijedi u prisustvo anđela. Objašnjavajući religiozne impresionističke prikaze anđela, on kroz sopstveni doživljaj istih stvara groteskne konstrukcije dobronamjernih duhovnih bića bliskih Bogu: „Mnogi religiozni impresionisti anđele su prikazivali kao lascivne i bucimate punoglavce, te buljooke imbecile s glatkim guzičicama i kratkim rahitičnim nožicama, te spermatozoide koji nisu u stanju ništa oploditi.” (291) Svoj govor o anđelima, u kom potencira da je svakom čovjeku potrebna anđeoska zaštita i da se od Boga ne smije odustati, Huber drži u prostoru katedrale. Po principu propagandističkih mitinga i hipnotičkog uticaja na mase na kraju govora on slušaocima pita: „Jesmo li odustali od boga?” (291) na šta oni ekstazično u jedan glas odgovaraju: „Nismo!” (292) i kao nagradu za lojalnost Bogu na galeriji katedrale pojavljuju se dvije gole plesačice:

„Na njihova lepa tela padalo je gornje obasjanje, svetlo koje se prelamalo u monumentalnom vitražu. Svi smo mogli dotaknuti njihove sise, one su nam se nudile, primicale i udaljavale. Bile su toplina i svetlo i gibanje stvari i preobražaj i savršenstvo i telesnost i duhovnost i dejstvo i trans. One su povezivale sliku materijalnog sveta sa drugim životom.” (292)

Dakle, u svetom prostoru katedrale priča o anđelima koji su Bogu bliski i koji su čovjeku neophodni završava se prizorom golih žena koje preuzimaju anđeosku funkciju. I ljepota i duhovnost, ples i dodir njihovog golog tijela modeluju se kao uspon „jedne nove anđeologije”. Dakle i u navedenoj literarnoj slici djelovanje grotesknog i karnevalskog koda evidentno je i kao posljedica tog djelovanja na snazi je logika obratnosti. Čulnost uzima prevlast duhovnosti i jedino ima moć da čovjeka dovede u trans.

U navedenim epizodama romana, o Majci Terezi i anđelima, u hrišćanskom modelu svijeta uzvišena i sveta funkcija spasenja razgrađuje se i desakralizuje.

Poglavlje *Početak užasa* nosi funkciju prološkog dijela kome slijede poglavlja pod naslovima *Ispovest kurve* i *Krštenje*. Vidimo da se naslovi odnose na dvije svete hrišćanske tajne. Oba poglavlja nose visok nivo hermetičnosti i predstavljaju samostalne cjeline, odnosno epizode koje ne ostvaruju semantičke veze sa drugim djelovima romana. Lik – pripovjedač povučen je u pozadinu, poglavlja su data u dramskom maniru dijaloga te je aktiviran scensko-mimetički prikaz. Frazeološka tačka gledišta u oba poglavlja opterećena je vulgarizmima što s obzirom na uzvišenu tematiku (ispovijest i krštenje) predstavlja potvrdu dominantne aktivacije grotesknog i karnevalskog mehanizma. U oba poglavlja izraženi su likovi sveštenika što stoji u saglasju sa tematikom jer svete tajne ispovijesti i krštenja obavljaju isključivo duhovna lica. Groteskni sveštenici glavni su nosioci frazeologije opterećene vulgarizmima koja je izraženija jer se realizuje u toku obavljanja sakralnih obreda: „‘Mi ćemo te uvesti u gimnaziju, pod je sveže katranisan. I mi ćemo te u gimnaziji jebati’, reče krezubi pop” ili u toku krštenja: „‘Umukni, kurvo!’ viknu sveštenik i gurnu dete koje ispade iz njenih ruku.” (295) Osim desakralizacije čina ispovijesti, procesa koji se obavlja između grotesknog popa i kurve („‘Imam zakazanu ševu, oče. Htela bih se pre ispovediti’, reče kurva.” (293) i čina krštenja, ovdje je devastirana i sveta tajna pričesti. Pop pričešćuje kurvu riječima: „Zini, kurvo! Ovo je moje telo, ovo je moja krv!” (294) Groteskni pop na sebe preuzima funkciju Hrista putem izjednačenja Hristove i sopstvene krvi i tijela. Takav božji sljedbenik navedenim postupkom pravi grotesknu kombinatoriku i samog Hrista. Svete tajne krštenja i ispovijesti realizovane su pod okriljem travestije, književnog postupka koji je zasnovan na neusaglašenosti između sadržine i forme, odnosno između sakralne predmetnosti i njoj oponentnog niskog stila. Sin božji će se

nakaradan i desakralizovan i lično pojaviti u poglavlju *Krštenje* i to u crkvi koja je pretvorena u zatvor: „Na glavna vrata milicioner uvodi Isusa koji nosi ćebe, porciju i pola kila hleba. To je debela i troma, slabo pokretna svinja. Usne su mu mesnate, crn je u licu. Stalno puše u hodu.” (296) Hrist je ovdje posredovan i govorom. Iznosi priču o svom strogom ocu i događaju kad je otac prdnuo i mladog Isusa istjerao iz kuće riječima: „I odmah da se čistiš iz ovog doma, svinjo! I dabogda vrat slomio u tim prokletim klompama!” (296)

Groteskno izobličene figure sveštenika, Isusa Hrista i Boga, bizarne i iščašene, građene po principu kombinovanja disparatnih semantičkih nizova, desematizuju religijski koncept svijeta. Pražnjenje smisla ne podrazumijeva uspostavljanje novog smisaonog poretka već destruktivno načelo, na čijem principu su i građeni navedeni likovi, u potpunosti razara religijsku ideologiju.

Pakleni prostor svojim karakteristikama, osim crkve kao manje prostorne strukture koja je samo dio, odnosno jedna od mikrostrukturalnih prostornih struktura makrostrukturalnog prostora, odnosno umjetničkog univerzuma, ulazi i u jedan još manji prostor, u sobu glavnog junaka, tj. naratora koji jednom naslovnom konstrukcijom u dnevničkom zapisu od 16. septembra na to ukazuje. Taj dio teksta naslovljen je *Pakao moje sobe*. Ovdje se ponovo pojavljuje motiv psa koji je vezan sa motivom bogoslužjenja i sa nedjeljom, kao sedmim danom određenim za slavljenje Boga:

„Gotovo svake nedjelje kad u crkvi počinje misa u moju sobu ulazi pas i leže kraj mene. Moja postelja donosi na pseći zadah. Zubima cepa moje čaršave, prekriva se jorganom i laje, svaki put opogani moj krevet i ja to strpljivo podnosim. On isto tako oseća kada se svršava misa i postoje dobar. Liže moje telo i cvili nada mnom kao da sam mrtav. Sasvim ponizan i plemenit napušta moju sobu i plače.” (24)

Ovaj groteskni ritual ostvaruje se u statusu postupka *parodia sacra*. Naime, sveti obred, misa, spušta se i unizuje grotesknim spojem sa psom i njegovim ponašanjem. Za vrijeme trajanja religijskog obreda poput zvijeri pas cijepa čaršave, laje i prazni bešiku i crijeva. Nakon svetog obreda pas se smiruje i postaje dobar. Narator, koji je u većem dijelu teksta sklon komentarisanju onoga o čemu govori, ovdje ne daje nikakav perceptivni komentar na dolazak i ponašanje životinje nedjeljom u vrijeme trajanja

mise, što umnogome pojačava groteskni efekat koji je izražen u iščašenosti, bizarnosti i otuđenosti datog događaja, tj. rituala. Otუđenost i groteskni koncept svijeta naročito je markiran odsustvom bilo kakvog čuđenja lika hroničara na sablasnu pojavu i djelovanje psa. Dio romana naslovljen *Pakao moje sobe* u cjelosti je, upravo zbog odsustva saznanje i emotivne angažovanosti lika koji iznosi bizarne događaje, prikazan kao slika otuđenog svijeta koji jeste zastrašujuć. Pored rituala koji izvodi pas za prostor sobe vezano je još bizarnih pojava i radnji koje glavni junak ne tumači niti emotivno doživljava, već samo konstatuje i iznosi. Bizarnosti se ređaju od žene koja danima u sobu donosi nečiji prljav veš, do nekog nepoznatog koji po zidovima sobe (ali i u hodniku i stepeništu) lijepi posmrtnе plakate, preko dvije sestre koje se kupaju i koje u kadi ostavljaju vlasi, prljavu vodu i krv, do nagih mladića koji pjevaju *Zdravo Marijo* i čija lijepa tijela i udove grize vitka žena sa pomodrelim grudima, ostavljajući tragove zuba na njihovoj koži. Bizarni događaji vezani su i za prostor van sobe ali neposredno uz nju. Jedan se odnosi na prostor gostionice ispod sobe pred čijom terasom se okupljaju nadrealisti i u kojoj „s vremena na vreme nestaje svjetla, a golubovi mirno proleću iznad gostiju” (24) i na čijem podu krvari jedno dijete. Drugi događaj odnosi se na spoljašnji prostor, odnosno zemlju ispod prozora sobe gdje nepoznati ljudi kopaju grob, a oko koga se mota i sa mačkom igra djevojčica sa tragom krvi niz noge, grob koji obilazi i sveštenik pijuci vino, grob u koji će leći dva zagrljena čovjeka i koje će neko prekriti zemljom. Treći događaj odnosi se na sobu junakove majke:

„Tu, u sobi do moje, umire majka i traži vode. Neko ustaje i pali svjetlo. Ona je nepokretna, njena soba zaudara i ja ne odlazim tamo. Neko joj donosi vodu u bokal, provetrava sobu i sprema posteljinu. Ponekad me zove, ali ja se pravim da je ne čujem. Neko ulazi u njenu sobu, smiruje je, gasi svjetlo, a onda je čujem kako jeca i izgovara moje ime. Neko dolazi u zoru i odnosi je niz stepenice. Umire na Internoj A, pokopavaju je na Novom groblju. Neko ulazi u moju sobu i kaže da je mrtva. Ja je čujem kako jeca i izgovara moje ime.” (25)

Navedena sekvenca teksta i motivski i načinom iznošenja priče u kom je dominantna emotivna distanca jasno ostvaruje metatekstualnu vezu sa Kamiševim *Strancem*. Informacija o smrti majke nema nikakvo dejstvo na lika hroničara koji je prima, niti izaziva njegovu uključenost, odnosno angažovanost u procesu sahranjivanja roditelja. Upravo ta vrsta distance na smrt i pokop roditelja jeste groteska i jeste

odstupanje od normativnog poretka stvari, posebno u emocionalnoj sferi. Informacije o bolovanju majke u susjednoj sobi i ogлуšenost sina, odnosno pripovjedača na njene jecaje, njeno dozivanje i traženje vode predstavljaju vrhunac te distance.⁸⁸

Možemo primijetiti da svi navedeni događaji, za koje smo zaključili da su modelovani posredstvom grotesknog mehanizma, podsjećaju na princip rada sna, odnosno na somnabularne prikaze, što zbog mističnosti, što zbog neodređenosti, što zbog izostanka njihove semantičke povezanosti. No, ne možemo izvesti zaključak da je na snazi u sklapanju ovog dijela teksta aktivnost sna. Čak se ovaj dio romana završava rečenicom: „Od kad je grob tu, pod mojim prozorom, izgubio sam san” (25) što jasno amputira mogućnost da je navedeni dio teksta dio sna glavnog junaka. Isključenje mogućnosti sna grotesknu kombinatoriku, bizarnost i otuđenost svijeta koja izvire iz datih događaja čini snažnijim.

Rekli smo da heterogenu strukturalnu cjelinu romana *Uvod u drugi život* čine i stihovani djelovi, odnosno pjesme. Jedna od njih, u kojoj je markiran glagol *voljeti* dat u prvom licu jednine (što kroz ponavljanje istog donosi recipijentu predstavu o egzaltiranoj emociji lirskog subjekta, tj. doživljaj aktivacije indeksnog znaka) predstavlja svojevrsnu himnu raspadljivom životu i sublimaciju umjetničkog univerzuma kao donjeg prostora koji ispunjava tama:

⁸⁸ Ova narativna sekvenca o smrti majke doživjeće u drugoj polovini teksta svojevrsnu rekonstrukciju. Događaj se opisuje sa većim stepenom informativnosti, tj. manjom dozom hermetizma. No, fantastični element je aktiviran upravo u drugoj, racionalno središnjoj obradi motiva smrti majke. Iako je otvorena granica između polja fantastike i groteske, dati događaj nema groteskne karakteristike i to upravo zbog semantizovanog odstranjivanja faktora iznenađenja, a taj faktor je ono što u suštini karakteriše grotesku. Naime, junak opisuje telefonski poziv i razgovor sa mrtvom majkom i to jeste ulazak u sferu fantastike. Izostanak groteske preko izostanka iznenađenja i čuđenja u svijesti recipijenta postignut je junakovim načinom iznošenja priče. Redajući hronološke događaje u vrijeme fantastičnog telefonskog poziva on se eksplicitno obraća čitaocima najavljujući čudo i mistiku: „Sada dolazi ono što se već graniči sa čudom, nećete mi verovati, ali se kunem da je istina.” (243) i upravo to je razlog odsustva čuđenja i iznenađenja, tj. odsustva aktivacije grotesknog koda u ovom dijelu teksta. Osim toga, rekonstrukcija motiva smrti majke donosi i nove informacije koje stoje u oponentnom odnosu sa prvobitnim tretmanom ovog motiva: junak je prvo zabrinut što se majka ne javlja na telefon, potom je nalazi u kući mrtvu, a nakon toga govori o povratku sa majčine sahrane i odsustvu sa posla i žaljenju zbog gubitka: „Šta da vam kažem, kao izgnanik. Majku sam ožalio, a mnoge svoje grehove i zablude uspeo da počistim.” (245)

„Volim stare stvari, potrošene posude,

Staro klatno sata,

Sve što je kucalo i zvonilo

I odbrojavalo vreme precima –

Srećni oni kojih više nema.

Volim toranj crkve,

Viseće lustere,

Omču koja je stezala grla samoubica,

Stare grede pune čađi.

Volim sve rabljeno, rastočeno, izlizano,

Volim svaki predmet s tragom krvi,

Crvotočne drvene krstače,

Gnjile križeve,

Drvena raspela, zgrčenog Hrista

Popljuvanog muhama.

Volim buđ, volim stara dna,

Mahovinu na kućnom pragu,

Rukotvorine u drvetu i metalu podjednako,

Kristal, opalin, srebro, alpak,

Volim sve što u sebi nosi smrt epohe,

Volim zadah truljenja.

Volim sve sačinjemo u slavu raspadljivog života.” (73–74)

Sintagma raspadljivi život zaslužila je finalnu poziciju u stihu, odnosno u cijeloj pjesmi čime se i formalno naglašava njena sadržajnost. Uz to, posljednji stih je izdvojen i nosi funkciju zasebne strofe. U pjesmi izraženi motivi jasno grade simboliku prolaznosti, odnosno raspadljivosti života čime se razgrađuje religijski koncept svijeta simbolizovan u liku Isusa Hrista, njegovog raspeća i vaskrsnuća. Otuda je krst, odnosno raspelo sa zgrčenim Hristom, u pjesmi gnjilo, tj. kao i sve podložno raspadanju. Predstava Hrista koji je *popljuvan muhama* groteskna je kombinatorika i kao takva počiva na dijametralno suprotnom semantičkom konceptu od religijskog koda koji upravo Hrista predstavlja amblemom neprolaznosti i vječnog života. Dakle, i ova stihovana forma ukazuje na dijaboličnost i destruktivnost umjetničkog svijeta u kome je sve podložno prolaznosti, rastakanju i raspadanju.

11.7. Zavičaj i grad – pakao

Karakteristike paklenog hronotopa vezuju se i za zavičajno sjećanje glavnog junaka. Naime, rekli smo da roman *Uvod u drugi život* predstavlja Kovačevu poetičku prekretnicu i u smislu hronotopičnosti, odnosno u postupku napuštanja zavičajne Hercegovine kao primarnog romanesknog prostora. Dakle, romanom *Vrata od utrobe* ovaj autor zatvara vrata prostoru Hercegovine kao tematske preokupacije. Međutim, moramo konstatovati aktivaciju zavičaja kao prostora pakla i u romanu o kome govorimo, ali samo kroz prizmu kratkog emotivnog sjećanja junaka:

„Kad se uznemiri paučina kovilja sav pretrnem od straha, to je zmija krenula na svoj pobjedonosni put, to je mudrica rešila da pecne nekog, ona će svoje zadovoljstvo izraziti begom, stoga se šum ponavlja kao kad kroz kovilje prostruji vetar. Ovde sam stigao da pecnem samog sebe i da se vratim u grad-pakao.

‘Jesi li čuo moj krik?’” (118)

Iz navedenog citata moramo konstatovati aktivaciju afirmativne sinhrone metatekstualne veze sa Kovačevim romanom prvencem *Gubilište*, tekstom u čijem središtu jeste zavičajni prostor Hercegovine. Motiv zmije, koja kreće na pobjedonosni put i koja ima jasan naum da nekog ugrize, umnogome jača datu metatekstualnu vezu. Iako zavičajni motiv nije dovoljno razvijen u *Uvodu* u navedenom citatu možemo

konstatovati semantičku kompresovanost kojom, bez obzira na nerazudnost motiva, doživljaj zavičaja kao prostora pakla ostaje upečatljiv.

U istom semantičkom kontekstu prostor zavičaja prisutan je, sada eksplicitno, i u još jednom dijelu teksta. Ta kratka narativna sekvenca nosi naslov *Petrovići* i glasi:

„Sada ovdje na ovim brdima zalazi sunce. Ja vidim duboko dolje kako se pomjera zavičajno drveće. Odavde čujem kako spuštaju u zemlju tijelo mog oca. Evo i ja silazim niz kameniti predio, evo i ja otvaram svoju lobanju, evo i ja svoje ruke mećem u studenu jamu, evo i mene gušterice i zmije razvlače pustim ledinama.

Gledam kako se niz brda strovaljuje orao. Gledam kako ptice razvlače moju djecu. Gledam kako nad majkom mojom pada jedno nesnosno sunce. Iza njenih leđa ostaje veće, cvjeta grki šipur. Osjećam kako ledena voda ispire moje srce pod zemljom.

Nebo silazi u moje prazne oči, u moj prazni dom.” (89)

Interesantna je izmjena frazeološke tačke gledišta lika – pripovjedača koja se u navedenom dijelu teksta manifestuje smjenom ekavice ijekavskom govornom varijantom i upotrebom verbalnih jedinica karakterističnih za tu varijantu kao što su *mećem*, *studen*a i druge, čime snažnije u junakovoj svijesti oživljava zavičajni prostor. Zalazak sunca, odrednica *duboko dolje*, spuštanje očevog tijela u zemlju, kameniti predio, ledine po kojima gmižu gušterice i zmije, orao koji se strovaljuje, majka na koju pada nesnosno sunce, grki šipur i ledena voda i na kraju nebo koje silazi u prazne oči i prazan dom takođe se, kao i prethodni citat, ostvaruju u funkciji metatekstualnog razgovora sa romanom *Gubilište*, ali i konstatuju prisustvo zavičajne traume u biću glavnog junaka, kroz čiju svijest je prelomljena narativna zbilja romana *Uvod u drugi život* i upravo u kojoj vidimo maticu iz koje izvire opšti osjećaj otuđenja i izgnanstva junaka pričaoca, kako među ljudima tako i u različitim prostorima:

„Što li se osjećam jadnim? U Zagrebu izgnanik, u Beogradu izgnanik, u zavičaju izgnanik. Sa ženom tuđin, s prijateljima prazan. U društvu nezadovoljan, sebi samom nedovoljan. Što se ovo mrcvarenje ne dovrši. Šta ću ja ovom svetu i šta će oni meni. Šta je ovo sa mnom?” (169)

11.8. Praznovanje i životinjsko krvoproliće

Groteskno djelovanje identifikujemo u onim djelovima teksta gdje možemo dešifrovati razgradnju komunističke ideologije. Kao spoj oponentnih literarnih slika, groteska izranja iz pričanja oca Petre Sakre, koji pripovjedaču iznosi priču o svojoj prošlosti. Naime, Petrin otac je jedno vrijeme službovao kao upravnik lovišta i lovočuvar. Autor doživljaj ovog perioda u svijesti iznosioca priče oblikuje idilično, čak i bajkovito:

„S Tatjanom sam uredio domaćinstvo, stara šumska kuća preuređena je za stanovanje, podignut je i lovački dom s restoranom i sobama za odmor. Živjeli smo mirno, u obiteljskoj harmoniji, složnost i ljubav bili su obilježje mog doma; o tome možete čuti i od drugih. Upoznao sam i životinje, mnoga božja stvorenja, slušao poj ptica, mnogo različitih glasova, poziva i tajnih dogovora prirode, a nećete mi vjerovati da sam imao srndaća koji mi je lizao dlan.” (101)

U retrospektivnim sekvencama ovog lika posebno je markirana saglasnost sa prirodom u kojoj leži harmonija. Lik će reći: „Kada se čovjek suoči sa prirodom nužno postaje religiozan, ako se suoči onako kako to Stvoritelj želi.” (101) A upravo se on na taj način saživio sa prirodom i tako dobio sposobnost da empatično osjeti samoubistvo usamljene biljke ili patnju zaljubljene životinje. Nakon iznošenja ovog doživljaja, u kom se reflektuje božansko djelovanje kroz ljepotu i logos prirode kao djela tvorca, uslijediće prikaz morbidnih dana kada nosioci vlasti, odnosno, komunistički rukovodioci dolaze u lov. Upravo u spoju idiličnih slika sa krvavim slikama masakra nad životinjama uočavamo grotesku: „[...] u vrijeme nedjeljnih i prazničnih dana kada su rukovodioci dolazili u lov; bio je to masakr životinja, lovište je postajalo klanica, žalosna slika pomora.” (101) Dakle, jedna retrospektivna romaneskna slika građena je na principu spajanja oponentnih semantičkih nizova pri čemu se, preko klanja i pomora životinja, razara prethodno uspostavljen logos i stvara jedan krvožedni kaos, kroz koji se oštro razgrađuje mehanizam djelovanja komunističke vlasti, a stoga i ideje. Pri tome je posebno izražena opterećenost ideološke i frazeološke tačke gledišta religijskom prizmom lika koji percipira događaj iz prošlosti i iznosi priču. On jednog od komunističkih rukovodilaca koji sprovode krvavi lovački pir, a na osnovu njegovog spoljašnjeg, odnosno fizičkog izgleda, naziva anđelom – zavodnikom:

„Šta je s tobom?’ upitao je anđeo-zavodnik, ‘svraćaš u crkvu a komunista si? Povjerena ti je odgovorna dužnost, a mi te moramo držati na oku. Ipak nastoj da te đavo ne odnese’, rekao je i pokazao mi vrata, bilo mi je jasno da on saobraća s demonima i unamljuje ih; namjeravao je da me smakne, a taj mladić možda nije niko drugi do jedan od demona.” (102)

Percipiranje navedenog događaja kroz opterećenost religijskim kodom pojačava tretiranje date romaneskne slike kao prikaza dijaboličnog djelovanja kroz predstavnike komunističke vlasti. Uz to nimalo slučajno događaj opisuje baš otac Petre Sakre, žene čije ime nosi snažne aluzije na hrišćanski religijski sistem.

Kroz navedenu literarnu sliku kao i kroz prethodne sekvence koje smo tumačili, aktivacija grotesknog koda jeste evidentna i umnogome doprinosi prikazu *raspadljivosti života* i *razaranju anđeoske slike tvorca*. Dakle, djelovanje groteske u romanu *Uvod u drugi život* jeste snažno, ali u odnosu na romane koji prethode ovom tekstu groteska nije dominantna kao način prezentacije svijeta, odnosno kao osnovni stilski mehanizam.

12. DAŽD OD ŽIVOG UGLJEVLJA – prikaz u funkciji priloga

Na osnovu obavljenog istraživanja, odnosno tumačenja Kovačevih romana, možemo da izvedemo zaključak da je paradigmatičko obilježje poetike ovog autora aktivan i konstantan metatekstualni dijalog sa svetom hrišćanskom knjigom *Biblijom*. U skladu sa navedenim zaključkom smatrali smo za shodno da se u disertaciji osvrnemo, kratko i sažeto, na studiju Jasmine Ahmetagić *Dažd od živog ugljevlja (čitanje s Biblijom u ruci: proza Danila Kiša i Mirka Kovača)* u kojoj se izučava odnos proze Danila Kiša i Mirka Kovača prema biblijskom podtekstu. Naime, istakli smo da istraživanje Kovačevog literarnog opusa još uvijek čeka aktivaciju svoje uzlazne putanje, odnosno naglasili smo da postoji tek mali broj kritičkih tekstova u kojima se izučava njegovo stvaralaštvo, pa smo i iz tog razloga odlučili da se dotaknemo ove studije, koja predstavlja jednu od rijetkih u kojoj se šire sagledava njegov opus.

Prije prelaska na osnovni predmet istraživanja autorka ukazuje na srodnost opusa Danila Kiša i Mirka Kovača. Korišćenje dokumentarne tehnike, autoreferencijalnost, fragmentarnost, intertekstualnost, mozaičnost, odnos prema stvarnosti i naglašena ironija postupci su koje u svom stvaralaštvu baštine oba autora:

„Dodaćemo još i to da je podražavanje starozavetnih letopisa koje je upisano u strukturu Kovačevog romana (*Vrata od utrobe*) analogno, svojom načelnom sveobuhvatnošću, enciklopedijskoj formi kojoj je težio Kiš, da tematizacija sukoba među bližnjima (rođacima) i slika istorije obeležava oba opusa, te da oba upućuju na promišljanje metafizičkih problema.” (7)

Dakle autorka odnos prema *Bibliji* kao prototekstu smatra izuzetnom značajnom sferom proze ova dva autora i ističe da je upravo taj odnos ključna komponenta njihovih djela. Istražujući biblijsku građu kod Kiša i Kovača, a težeći zaključivanju o estetskoj svrsi i funkcionalnosti postupka intertekstualnosti, Ahmetagić istražuje prizivanje *Biblije* kroz citate, aluzije, razvijene slike, reminiscencije, kao i kroz strukturu tekstova, odnosno djelova tekstova, u kojima vidi podražavanje strukture pojedinih biblijskih cjelina. Cilj tog istraživanja jeste preispitivanje dijaloga koji se na taj način uspostavlja između jednog proznog djela i tuđeg teksta koji je u njega, sa manjom ili većom očiglednošću, uključen, a sa namjerom da se utvrdi da li se novi kontekst približava smislu izvornika, da li dobija njegovim posredstvom novo značenje ili izvoru dopisuje

značenje. U centru proučavanja u ovoj studiji stoga su biblijski citati, veze junaka sa biblijskim likovima koji funkcionišu kao arhetipovi koji se obnavljaju kroz prostor i vrijeme, zatim koncepcija istorije oblikovana u književnom djelu u odnosu na koncepciju istorije koja je prisutna u *Bibliji*: „Biblijski citati se javljaju u obliku motiva, tema, referenci, reminiscencija, naslovnih sintagmi, parafraza, aluzija, karaktera, stilskih postupaka, a njihova doslovnost, kao i deformacija, očudenje, ostavljaju različite posledice na samo književno djelo.” (10–11)

Naglasćemo da autorka u studiji naglašava da je o Kišovoj prozi, uključujući i konkretnu problematiku, pisano mnogo, te stoga njegova proza danas ima manje stranica od knjiga koje se njome bave, ali i čudenje na činjenicu da je o djelu Mirka Kovača vrlo malo kritičkih tekstova, odnosno iznenađenje zbog toga što opšta kritičarska saglasnost o značaju Kovačevog djela ipak nije praćena iscrpnijim studijama o njemu.

Proučavanje biblijskog konteksta u Kovačevoj literaturi Ahmetagić sprovodi kroz analizu u romanima *Vrata od utrobe*, *Ruganje s dušom*, *Gubilište*, *Moja sestra Elida*, *Uvod u drugi život* i u zbirkama pripovjedaka *Nebeski zaručnici* i *Rane Luke Meštovića*, ali se dotiče u svom istraživanju i drugih tekstova (romana *Malvina* prije svega). Ovdje ćemo koncizno navesti, prvenstveno kroz sagledavanje romana *Vrata od utrobe*, neke od najizrazitijih konstatacija u okrilju date problematike. Naime, autorka kroz način na koji je modelovana određena vremenska dimenzija u *Vratima od utrobe*, a to je vrijeme od Prvog svjetskog rata do Rezolucije Informbiroa i sadržaje koji se u umjetničkom svijetu u tom periodu realizuju, kroz konstantnu pripovjedačevu praksu narušavanja neutralnosti i objektivnosti hronike, vidi vezu sa starozavjetnim ljetopisnim knjigama, u kojima predstavljanje prošlosti Izrailjaca znači u isti mah i njeno tumačenje:

„Kao što starozavetne letopisne knjige jesu istorijske, ali u isti mah nisu *samo* istorijske, jer je i samo prikazivanje istorije obojeno teološkim tumačenjem (u istoriji se ogleda Božija namera, Božije učešće), tako ni Kovačev hroničar, pišući istoriju loze Stjepana K. i Hercegovine u izabranom vremenskom periodu, nije oslobođen sagledavanja opisanih zbivanja u kontekstu ideje o Božijoj nameri i svrhovitosti čovekovog učešća u istoriji. Drugim rečima, Kovačev hroničar zaveštava čitaocu pitanje

svrhovitosti i prepoznavanje obnovljivosti i funkcionalnosti arhetipova u odlomku dvadesetovekovne istorije jednog lokaliteta.” (43)

Autorka ukazuje i na konstantnu protkanost hroničarevog govora i kazivanja biblijskim reminiscencijama. Recimo kada govori o teškom životu hercegovačkog stanovništva za vrijeme Prvog svjetskog rata, pripovjedač kaže: „Svet je već bio istekao od gladi, sirotinja se nadala spasitelju, ali on nije dolazio.” (44) Konstatujući da je hroničarevo kazivanje opterećeno biblijskim poređenjima u cijelom romanu, autorka zaključuje da su njegova objašnjenja, poređenja i proširivanje iskaza kao veza sa biblijskim tekstom, dokaz da se on ne ostvaruje u ulozi neutralnog hroničara.

Takođe, Ahmetagić sadržinski sloj romana *Vrata od utrobe* vidi kao ponovljivost biblijskih zbivanja koja su u funkciji arhetipa u čemu identifikuje postupak mitologizacije istorije:

„Ako je svrha starozavetnog letopisa isticanje istorijskog kontinuiteta Izabranog naroda, u čijoj se sudbini ogleda Božije delovanje i namera, te posebno ukazivanje na one pojedince preko kojih se Božiji plan ispunjava, onda je svrha Kovačevog hroničara da nam brojnim biblijskim aluzijama na dvadesetovekovna zbivanja, odnosno posmatranjem tih zbivanja na biblijskoj podlozi, dočara da su posebne istorije njegovih junaka samo pojedinačni popisi truda čovečjeg na zemlji, te da nema ništa novo pod suncem. Takvim sagledavanjem pripovedač ostvaruje sintezu prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, što presuđuje u utisku mitizacije istorije.” (45) Dakle, metafizičke probleme Kovač sagledava kao jezgro istorijskih okolnosti. Autorka naglašava da se Kovačev svijet u starozavjetnom iscrpljuje, da ostaje bez mogućnosti spasenja i baš zbog toga je obrnut biblijskom.

Način organizovanja naracije i modelovanje likova, po mišljenju autorke, uspostavljaju veze sa svojstvima biblijskog stila. Jedna od tih osobenosti je i uspostavljanje leksikografske paradigme. Tako svako lice koje pripovjedač uvede u narativnu zbilju ili spomene, bez obzira na semantičku težinu koju će taj lik nositi u romanesknom svijetu, biva, makar u kratkoj formi, anegdota ili tek jednoj rečenici, specifikovano. Na taj način biografske informacije o junacima obiluju temporalnim odrednicama koje podrazumijevaju crkvene praznike. Na primjer i glavni junak Stjepan K. biografski se određuje datumom rođenja, ali uz tu informaciju odmah stoji i da je to

bilo u vremenu dok je u Trebinju službu vršio bogoslov Petar Papac iz Stoca, koji je postao kasnije župnik na Trebinji. Ovakav način modelovanja i narativne zbilje i likova sadrži u sebi i elemente folklora i pokazuje način sagledavanja i računanja vremena na prostoru kome i hroničar, odnosno pripovjedač pripada.

Na snažno kontrastiranje literarnih junaka u ovom romanu, prema kom su Stijepan K. i Milutin naglašeno pozitivni, a Tomislav i Dimitrije naglašeno negativni, autorka gleda kao na biblijske provenijencije. Naime, biblijski junaci često su snažno kontrastno oblikovani i postavljeni, a upravo to je rezultat biblijske namjere „da njihove sudbine budu paradigme: njihov uspon je uslovljen verom, poslušnošću Bogu, kao što je stradanje motivisano odsustvom vere i neposlušnošću.” (48) Gotovo svaki junak u romanu definisan je u sopstvenom odnosu prema crkvi, vjeri i tradiciji i taj odnos jeste bitan distinktivni faktor među njima, a upravo taj postupak u studiji se objašnjava kao analogija prema postupanjima u starozavjetnim ljetopisima u kojima se opisuju „poduhvati judejskih kraljeva koji su negovali religijski život.” (48) Prema tome autorka iznosi zaključak da ono što se obnavlja u istorijskom zbivanju, nezavisno od povoda, jeste borba dobra i zla, „što nije raspodeljeno prema stranama koje u ratu učestvuju, već sagledano prema pojedincima koji su na takav način obeleženi.” (48) Iz tog razloga roman *Vrata od utrobe* širi svoje semantičke domete i prerasta u tekst koji metafizičke probleme vidi kao jezgro istorijskih okolnosti.

Zbirka pripovjedaka *Nebeski zaručnici* u studiji se tretira kao izvorište arhetipskih situacija koje se prepoznaju u čovjekovom životu. Autorka posebno izdvaja u tom smislu priču *Trideset treća godina života*, u kojoj pripovjedač iznosi i povezuje tri sudbine, sopstvenu, očevu i stričevu. Kroz te sudbine ilustrovano je individualno proživljavanje arhetipa, odnosno sudbine Isusa Hrista. Posebno je zanimljiv pogled na datu problematiku kojim se identifikuje postupak objedinjavanja u svakom liku uloge žrtve i uloge izdajnika, a to znači da je u likovima spojena uloga Hrista i Jude, biblijskih simbola žrtvovanja i izdaje. Dakle, priča je koncipirana tako da se arhetipski utemeljuje u *Bibliji*. U svakom junaku prepoznaje se prisustvo oba arhetipa, i Hrista i Jude, „što potvrđuje širinu i obuhvatnost piščeve antropološke projekcije.” (61)

Govoreći o Kovačevom romanesknom prvencu *Gubilištu* kao o antropološkom romanu Ahmetagić naglašava da je izgrađen na podlozi starozavjetnog proroka

Jeremije, Jova i samog Hrista, ali i da pisac oduzima metafizičku dimenziju profetstvu. Pri tome ona sagledava očev lik i govori o sprovedenom postupku ironizacije „starozavjetnog stanja čovečanstva kome je nakon Pedesetnice darovana proročka moć.” (103) U tom smislu proučava i lik Mojsijev, ujaka glavnog junaka, koji se oblikuje u ironijskom otklonu od arhetipa: „Starozavetni Mojsije izvodi narod iz egipatskog sužanjstva, a u *Gubilištu* je data njegova hercegovačka verzija – izvodi sestra iz zatvora, kako bi ovaj prisustvovao očevoj sahrani.” (104). Takođe, kameniti hercegovački prostor koji prži nepomično sunce, ambijent koji snaže riječi proroka koji najavljuje samo zlo i patnju, o čemu smo u disertaciji govorili, autorka posmatra kao vezu sa Izrailjom kakav je u proročkim knjigama.

Na *Uvod u drugi život* Ahmetagić gleda kao na najdirektniju ispovijest jer sve situacije predočene u tekstu služe autorovom procjenjivanju vlastitog života. Stoga i smatra da je ovaj tekst značajniji za razumijevanje duhovnog profila autora nego u književnom smislu. Međutim i ovaj roman markira „Kovačevu intimnu dramu, ličnu opsesiju Hristom i biblijskim temama iz koje nastaje njegova dobra literatura.” (143) Autorka naglašava da se taj stav kosi sa autorovim stavom koji je izrekao u knjizi eseja *Evropska trulež*, gdje govori da je prisustvo *Biblije* u njegovim romanima prije svega obredno. I na *Malvinu* autorka gleda kao na tekst koji komunicira sa *Biblijom* i u tom smislu pažnju istraživanja privlači izrazito kontrastiranje smisla Pavlove *Prve poslanice Korićanima*: „Ako svetom, kako govori Kovačev junak, jedino može ovladati ‘ideologije neodoljive mržnje i odvratnosti’, onda se ovakvim stavom poriče čitava novozavetna istina.” (166)

Kao sublimacija istraživanja metatekstualnih veza sa svetim tekstom literature Kovača i Kiša u studiji se zaključuje:

„I Kovač i Kiš odbacuju religiju kao ograničavajuću ideologiju. S druge strane, oni, eksplicitnije ili implicitnije, nalaze duhovni uvir u *Novom zavetu*. U tom smislu, očigledno da ovi autori potvrđuju da dobra književnost (kao i sva velika dela ljudska), uprkos teorijama i promenama poetika, nastaje uvek iz istog jezgra: iz napora i delatnosti ljudskog duha, koji već svojim postojanjem svedoči da svet nikada ne može biti puka materijalnost. U suprotnom, sveta u pravom smislu te reči ne bi ni bilo, jer bi u njemu dominirali Kišovi komesari i Kovačeva ruganja s dušom. Tematizovanje izgona

ljudskog duha zajedničko je mesto oba razmatrana opusa, pa u njima oblikovana slika sveta izgleda kao posledica delovanja neke od razornih starozavetnih kazni: svet natopljen *daždom od živog ugljevlja, ognja i sumpora...*” (167)

Dijalog Kovačevog opusa sa sakralnim tekstom nakon izrade doktorske disertacije smatramo stabilnim kohezivnim elementom svih analiziranih Kovačevih romana. To znači da je *Biblija* zapravo konstruktivni element kojim se ostvaruje sihrona, afirmativna veza među njegovim djelima. Kovač uzima biblijske motive, strukturiira ih u svoj tekst i po pravilu ih razgrađuje, odnosno uspostavlja kontroverzni metatekstualni dijalog sa njima. Međutim, ta vrsta kontroverze ne može se uzeti kao osnovni cilj oblikovanja umjetničkog univerzuma. Naprotiv, jezgro kontroverze leži u prevazi sila zla nad silama dobra u romanima, što ukazuje na koncepciju ljudske prirode koja ne može podnijeti i iznijeti ono što se u *Bibliji* proklamuje kao dobro. Biblijski motivi stoga u Kovačevoj literaturi predstavljaju prije svega sredstvo da se zbilja, odnosno ljudski život prikaže kao konstrukcija djelovanja sila zla koje leže u čovjeku, a ne kao cilj, odnosno primarna meta razgradnje.

13. ZAKLJUČAK

Predmet ove doktorske disertacije bio je istraživanje groteske kao stilskog postupka u romanima Mirka Kovača. Baviti se istraživanjem mehanizma groteske u Kovačevom opusu podrazumijevalo je istraživanje pojma groteske i njenog umjetničkog efekta, kao i proučavanje stvaralačkih načela, tehnika i postulata, odnosno Kovačeve poetike u cjelini.

Groteska, koja u umjetnosti ima hiljadugodišnju tradiciju i za koju je tek s metodama savremene nauke o književnosti pomjereno interesovanje s margine ka centru istraživanja, kompleksan je problem koji ne podliježe jasnom i preciznom definisanju. Nemogućnost preciznijeg određivanja uslovljavaju otvorene granice, prvenstveno između groteske i fantastike, a onda i između groteske i estetike ružnog. Oslanjajući se na teorijske stavove Volfganga Kajzera, Mihaila Bahtina, G. R. Tamarina i uključujući moderna naučna shvatanja grotesknog, identifikovali smo primjenu grotesknog postupka kao dominantnog mehanizma pod kojim se prezentuje umjetnička slika svijeta u romanima Mirka Kovača. Do ovog cilja dovelo nas je dokazivanje uticaja grotesknog koda na modelovanje literarnih junaka, na oblikovanje tačaka gledišta, na organizaciju hronotopa i na dokazivanje razgrađivačkog dejstva groteske, što su i bili naši ciljevi na početku istraživanja. Kroz analizu i dokazivanje navedene problematike tumačili smo i estetski efekat koji groteska proizvodi u romanima i na taj način dešifrovali stvaralaštvo Mirka Kovača iz do sada nesagledavanog ugla proučavanja.

U skladu s postavljenim predmetom i ciljevima, u disertaciji smo se bavili ukazivanjem na grotesku kao sredstvo Kovačevog otklona od tradicionalne narativne paradigme i tradicionalnog modela koncepcije umjetničkog univerzuma. Iako o problemu groteske u Kovačevom stvaralaštvu do danas nije objavljena obimnija naučna studija, niti je kao primarni fokus problem groteske istraživan, ukazali smo na autore koji su konstatovali prisustvo groteske u Kovačevom opusu (Kordić, Pantić, Beganović, Vukićević-Janković, Meić i drugi).

Svojim prvim romanom *Gubilište* (1962), Mirko Kovač izaziva književno-politički skandal širokih razmjera i stoga se danas smatra začetnikom crnog talasa u književnosti. U grotesknom postupku prisutnom u njegovoj literaturi vidimo razlog i posljedicu

takvog tretmana ovog autora. Svojim romanom prvencem, Kovač je začetnik u revitalizaciji groteske na prostoru jugoslovenske književnosti, procesa koji se događa u drugoj polovini XX vijeka. *Gubilištem* pisac vaskrsava i religiju iz prisilne ideološke smrti i postavlja dijaloški odnos prema *Bibliji*, koji će preko kasnijih romana dobiti status paradigmatškog obilježja njegove poetike. Slučaj romana *Gubilište*, koji je prvo hvaljen, a onda okarakterisan kao reakcionarsko djelo jer je mračna slika svijeta oštro odstupila od estetike socijalističkog nadahnuća, u radu je analiziran kroz društveno-istorijsku ekskurziju koja je pokazala da su ideološka cenzura i partijska reakcija djelovali kao snažni faktori koji su oblikovali sferu umjetnosti i kulture.

Roman *Gubilište* uspostavlja aktivan metatekstualni dijalog s *Biblijom* i neophodno ga je tumačiti kroz hrišćanski simbolički poredak. U *Gubilištu* hrišćanska sveta knjiga, iz koje se i eksplicitno preuzimaju citati, poslužila je autoru da modeluje umjetnički univerzum čija svojstva imaju obilježja isključivo paklenog hronotopa. Takvim postupkom montiraju se, odnosno spajaju sistemi vrijednosti koji pripadaju disparatnim semantičkim nizovima, pri čemu se kao posljedica ostvaruje groteskni dojam. Aktivacijom groteske izvršena je desakralizacija biblijskog teksta, tj sprovedeno je izvrtnje sa lica na naličje njegovog semantičkog konteksta kojim se u tekstu intenzivira osjećaj nemoći i besmisla.

Kao moćan razgrađivački mehanizam, groteska snažno utiče na modelovanje prostornih struktura i romaneskni junaka. Prostor u romanu dobija odlike dijaboličnog univerzuma. Motivi-simboli, sunce i nebo u prvom redu, invertuju svoje redundantne funkcije i na taj način zemaljski prostor dobija paklena obilježja. Likovi koji svoju egzistenciju ostvaruju na takvom prostoru predodređeni su da budu destruktivni. Grotesknu funkciju ostvaruju otuđenošću i odstupanjem od poželjnog modela ponašanja. Groteska snažno razara status porodice kroz likove oca – umobolnika i sina – prestupnika. Dakle, groteska u romanu *Gubilište* kroz jezik prostora i koncept likova presudno utiče na model prezentacije svijeta, a to je svijet rasula, devijantnosti, ništavila i beznađa. Svijet bez nade i mogućnosti spasenja.

Groteska kao vodeći oblikovni postupak sižea svoje djelovanje nastavlja i u drugom Kovačevom romanu *Moja sestra Elida* (1965), u čijem središtu je jedna porodica, predstavljena kao krajnje devijantna, u kojoj su ubistvo, silovanje, incest i

blud uobičajene genealoške pojave. Groteskni princip tjelesnosti, odnosno deformiteta i spoljašnjih (fizičkih) i unutrašnjih (duhovnih i moralnih) sproveden je dosljedno u konstituisanju svih likova koji pripadaju porodici Biriš ili koji se vezuju tu porodicu, bez obzira na to da li su u pitanju marginalni junaci ili oni koji zauzimaju više mjesta u narativnoj zbilji. U radu smo analizirali koncepciju više romanesknih junaka i dokazali aktivaciju groteske kao dominantnog stvaralačkog načela u njihovom konstituisanju. Groteskno djelovanje ostvareno je u rasponu od spoljašnje koncepcije tijela pa do unutrašnjosti junaka, tj. do svih tačaka gledišta kroz koje se oni ostvaruju. Primarne groteskne principe, prema vodećim teorijama o grotesknom, identifikovali smo prvenstveno u liku hodajućeg mrtvaca, u priči o Zazijinoj hipertrofiranoj trudnoći i grotesknom porodu, u koncepciji tijela prestolonasljednika sa malom glavom i velikim polnim organom, pri čemu smo utvrdili devastiranje misaonih i duhovnih procesa njihovim spuštanjem na materijalno-tjelesni plan. Karakteristike grotesknog bala analizirali smo u sceni okupljene porodice Biriš i pritom, kroz erotizaciju posmrtnog odra i mrtvog Elidinog tijela, ukazali smo na djelovanje logike obratnosti kojom se devastiraju kako normativne porodične tako i religijske vrijednosti. Kroz grotesknu porodicu Biriš kao primarnu kancerogenu strukturu, kompletan prostor Hercegovine i naroda u njoj ima odlike društvenog maligniteta, odnosno destrukcije i raspadanja. Hercegovina, kao dijabolična prostorna struktura koju uređuju destruktivne sile, koncipirana je kao žarište zaraze i stjecište bolesnog naroda, kako tjelesno tako i duhovno, moralno i emocionalno.

Dijabolični univerzum modelovan u romanu i pored kompletne dinamike zla ipak na samom kraju doživljava poraz. Kuću Biriša će uništiti i u prah pretvoriti munja, dakle sila koja dolazi odozgo, iz hronotopa neba. Stoga smo u epilogu romana konstatovali aktivaciju Bahtinovskog tipa groteske ili „kosmičko-optimistički pogled na svijet”, grotesku koja je po svojoj suštini bliska krajnjem značenju karnevala i koja ima katartičku moć. Munja i početak revolucije označavaju uništenje univerzuma zločina, incesta, bolesti i devijantnosti i početak nekog novog, boljeg svijeta.

Treći roman Mirka Kovača, *Malvina*, *Životopis Malvine Trifković* (1977), tekst je stvoren od dokumentarne građe. Lik glavne junakinje ne dopunjuje se dokumentima već se iz dokumenata stvara. Unoseći u literarni tekst vanliterarne i granične literarne forme

u postmodernističkom maniru, autor se umjetnički poigrava sa istinom i sa biografijom kao žanrom. Kroz predstavljanje života junakinje Malvine Kovač, vješto i nepretenciozno, u romanu se predstavljaju i društveno-istorijske okolnosti koje počivaju na srpsko-hrvatsko i pravoslavno – katoličkoj netrpeljivosti, odnosno mržnji.

Malvinin lik smo na više planova sagledavali kroz njenu homoseksualnost, koja je oblikovana pod dejstvom groteske. U prostoru pravoslavnog vaspitališta, gdje Malvina počinje svoju homoseksualnu identifikaciju, uočili smo realizuju grotesknog spajanja suprotnosti i aktivaciju karnevalske profanacije. Konstatovali smo dominantnost religijskog koda u oblikovanju sfere klasifikacionog semantičkog polja, ali i kroz likove grotesknu razgradnju svih sakralnih vrijednosti i religijskog koncepta svijeta u cjelini. Svi likovi u djelu se na različite načine ostvaruju u kontekstu religije, tj. njenog devijantnog oblika kao proizvoda nacionalne i vjerske netrpeljivosti i mržnje. Pokazali smo da destruktivno djelovanje likova utiče i na funkcije prostora u tekstu, pri čemu se groteskni uticaj i na prostorno oblikovanje jasno očituje. Kroz Malvinin lik pratili smo i aktivaciju mikrostrukturalne groteske, koja je posebno izražena na frazeološkom planu. Dakle, analizom smo pokazali da ovaj je kratki roman sastavljen od dokumentarne građe oblikovan pod dominantnim dejstvom grotesknog mehanizma koji se prostire na sve nivoe narativne strukture.

Sagledavanje romana *Ruganje s dušom* (1976) započeli smo analizom đavolikog pripovjedača s anđeoskim imenom i pticolikim profilom koji nas uvodi u romanesknu zbilju. Groteskno kodiranje, započeto Anđulovim govorom i aktivacijom retrospektivne tačke gledišta na prološkoj granici teksta, nastavljeno je i usložnjeno u cijelom tekstu romana, odnosno razvijeno je do epiloške granice. Devijaciju porodice kao društvene matrice konstatovali smo i na različitim nivoima pratili i u ovom romanu. Fatalnost interakcije sa Birišima sagledali smo u prvom redu kroz Ignatov lik, kroz koga smo pratili groteskno razgrađivanje hrišćanskog aksiološkog sistema. Kroz prostor kuće Meštrevića konstatovali smo i pratili temu prokletstva koja spada u okrilje opasnog života o kom Kajzer u tumačenju groteske govori. Prokleta kuća u grotesknom kontekstu ostvaruje se na dva plana. Prvi je proces antropomorfizacije kroz Ignjatov lik, a drugi plan je sopstveni život kuće realizovan kroz motiv prokletosti.

Groteskno invertovanje i dejstvo logike obratnosti identifikovali smo u koncepciji lika đavola. Đavo je visoko estetski kodiran i kao takav odstupa od koncepcije svih drugih likova u tekstu. Posljedica navedene groteskne transformacije, pri kojoj je izuzetno izražen spektar iznenađenja, degradira status đavola kao tvorca destruktivnog i izopačenog univerzuma, pri čemu se nameće pitanje: ako je đavo tako lijep kako je njegovo djelo (romaneskna stvarnost) tako ružna? U konstanti opozicije između dobra i zla, odnosno boga i đavola, a u skladu sa konkretnim obličjem koje đavo u tekstu dobija, gradi se predstava o ružnom i nakaznom bogu. Fanatično i karikaturalno religijsko djelovanje ostvareno aktivacijom grotesknog mehanizma analizirali smo i kroz lik perverznojaka i mrzitelja fratra Didaka Nujića.

Najveće semantičko opterećenje konstatovali smo u složenosti lika maloumnog Goje. Pokazali smo na koji način u koncepciji ovog animalizovanog junaka groteska djeluje na svim nivoima, od spoljašnjeg izgleda do unutrašnje tačke gledišta. Takođe smo tumačili aktivaciju lirskog koda u procesu Gojinog modelovanja i posebnost redukovane Gojine svijesti koja žudi vječno spasenje, čime se ovaj lik obrazuje kao usamljena instanca u dijaboličnom univerzumu romana. Aktivacija simboličkog koda kroz Gojinu redukovanu svijest u istraživanju nam se nametnula kao posebna problematika analize koju smo tumačili kroz paralelu sa hrišćanskim kodom, odnosno likom Isusa Hrista.

Peti Kovačev roman – *Vrata od utrobe* (1978), sagledali smo prvo sa stanovišta razgradnje tradicionalnog narativnog modela, koja je postignuta aktivacijom postmoderničkog manevra u oblikovanju teksta, a kojom se ugrožavaju granice umjetničkog univerzuma, narušava hronologija i pravolinijsko proticanje vremena i logike, što kao krajnji cilj ima preispitivanje istine.

Analizom ovog romana, uzdržanost prema antifašističkoj naraciji konstatovali smo kao dominantno stvaralačko načelo koje se ostvaruje aktivacijom hladne groteske. U tom smislu govorili smo o varijacijama pripovijedanja i zaključili da autor pripovjedača – hroničara, sklonog autopoetičkim komentarima, u najvećoj mjeri naoružava hladnoćom iskaza upravo u onim djelovima teksta koji predstavljaju pogodno tlo za aktivaciju antifašističke naracije, prvenstveno kroz prikaz ustaških pokolja. U datom procesu uočili smo i pratili aktivnost hladne groteske, a po istom

principu tumačili smo prikaz narodnooslobodilačkog vojevanja, pri čemu smo konstatovali semantičku redukciju istog, kao i kvaziuzdržanost prema komunizmu. Konceptiju grotesknog tijela uočili smo i dokazali na fonu Dimitrijevog lika, čija se tjelesna osakaćenost prenosi na duhovni i etički hendikep.

Poseban predmet naše analize bili su likovi koje smo prevashodno tumačili kroz metatekstualni dijalog sa biblijskim tekstom i dominantnim motivom bratoubistva. Stjepan K., koji je biće poretka, simbolizuje tradicionalni hercegovački kulturni model, koji se u tekstu prilično agresivno smijenjuje novom, komunističkom, ateističkom kulturom. Dok Stjepan do kraja ostaje dosljedan u svom otporu prema novom, njegova žena Rosa, kao biće logosa, podliježe Tomislavljevom djelovanju, to jest djelovanju bića haosa i nereda. Kroz Tomislavljev i Dimitrijevi lik pratili smo komunističke kodove kao rušilačke faktore i religije i tradicionalnih, ali i porodičnih vrijednosti. Groteska u oblikovanju ovih junaka dokazala je moć svog razgrađivačkog mehanizma i pokazala da je upravo ona postupak kojim Kovač razgrađuje komunističku ideologiju, što je bila jedna od postavljenih hipoteza na početku istraživanja. Zaključili smo da invazija novog u romanu koja razara ustaljeni i vjekovima njegovani poredak ipak doživljava devastaciju, koja se ogleda u sudbini likova prestupnika koji bivaju kažnjeni. Rosa u mukama umire, Dimitrije završava fizički osakaćen i sveden na truplo, a Tomislav biva uhapšen.

Biblijski koncept mučeništva i dominaciju aktivnosti simboličkog koda kroz prizmu groteske takođe smo tumačili u ovom romanu, počev od naslovne sintagme preko funkcija prostora do statusa u kom se likovi ostvaruju. Utroba rodne Hercegovine kao specifična semiosfera u isti je mah i homogena i heterogena i kao takva počiva na nizu unutarnjih raznorodnosti i tenzija. Različitost i netrpeljivost unutrašnjeg sloja semiosfere pokazali smo na fonu likova, pri čemu smo došli do zaključka da prostor dominantno utiče na njihovu ideološku i psihološku tačku gledišta.

Roman *Uvod u drugi život* (1983) postavili smo kao granicu koju prema grotesci kao dominantnom stilskom mehanizmu i presudnom faktoru za prezentaciju umjetničke slike svijeta uspostavlja Kovačevo stvaralačko pero. U skladu sa tim zaključkom, a ukazujući na dosadašnje klasifikacije romanesknog opusa ovog autora, izveli smo zaključak da romaneskni opus Mirka Kovača možemo podijeliti na dva nivoa. Prvi

obuhvata romane *Gubilište*, *Moja sestra Elida*, *Malvina*, *Životopis Malvine Trifković*, *Ruganje s dušom* i *Vrata od utrobe*, u kojima je dominantno djelovanje koda groteske i koje dominantno utiče na oblikovanje umjetničkog univerzuma. Drugi nivo čine romani *Uvod u drugi život*, *Kristalne rešetke*, *Grad u zrcalu* i *Vrijeme koje se udaljava*, u kojima, nakon sporadične i redukovane aktivacije (u najvećoj mjeri u *Uvodu u drugi život*), groteska iščezava kao dominantno poetsko načelo i stoga ne utiče na način prezentacije svijeta.

Uzimajući u obzir kompletan romaneskni opus, zaključili smo da *Uvod u drugi život* predstavlja i Kovačevu prekretnicu kada je u pitanju prostorno umjetničko modelovanje. To je prvi roman u kom modelovana zbilja ne pripada hercegovačkom podneblju, već se u najvećoj mjeri realizuje u Beogradu. Iz te činjenice, a uzimajući u obzir i hronotopska određenja kasnijih romana, izveli smo zaključak da je prisustvo zavičajnog hercegovačkog podneblja srazmjerno prisustvu grotesknog koda u literaturi Mirka Kovača. Takođe smo uočili i vezu između groteske i u tekst ukorporiranih autobiografskih elemenata. Aktivacija groteske obrnuto je srazmjerna prisustvu autobiografskog koda u Kovačevim romanima.

U romanu *Uvod u drugi život* aktivaciju grotesknog koda, koji gubi dominaciju u oblikovnom mehanizmu djela, tumačili smo kroz sagledavanje kompleksnog žanrovskog mozaika, kroz konstatovanje postupka groteskne destrukcije simbola i prostornih struktura, kroz devastiranje religijskog sistema vrijednosti, kroz razgradnju komunističke ideologije i kroz snažan uticaj na frazeološku tačku gledišta. U segmentima romana građenim pod uticajem grotesknog koda vidna je i aktivacija karnevalskih kategorija: familijarnosti, ekscentričnosti, profanacije i parodije sakre. Naglašeno čulno i erotsko, koje na taj način postaje pervezno i iščašeno, grade literarne slike u kojima su likovi oslobođeni svih vrsta ograničenja u ponašanju i govoru. Takvom tretmanu izloženi su u prvom redu likovi sveštenih i svetih lica, pri čemu se duhovnost groteskno izobličava i prizemljuje. Groteskno izobličene figure sveštenika, Isusa Hrista i Boga, bizarne i iščašene, građene po principu kombinovanja disparatnih semantičkih nizova, desematizuju religijsku ideologiju i osnovne kategorije na kojima se ona zasniva.

Groteskno djelovanje u ovom romanu identifikovali smo i u onim djelovima teksta gdje smo dešifrovati razgradnju komunističke ideologije i socijalističkog modela kulture. Kao spoj oponentnih literarnih slika uspostavljenih na principu logosa i haosa, komunistička vlast je modelovana kao destruktivizam.

Detaljnim iščitavanjem navedenih romana po principu kompleksnog i raznorodnog grotesknog ključa dokazali smo sve na početku istraživanja postavljene hipoteze i time potvrdili osnovnu hipotezu da je u Kovačevim romanima aktiviran groteskni kod i da posljedice njegove aktivacije uslovljavaju način prezentacije svijeta. Na taj način postigli smo i osnovni cilj disertacije, koji se ogleda u istraživanju prisustva i aktivnosti grotesknog koda u romanima Mirka Kovača.

Na osnovu svega navedenog smatramo da su naučni doprinos i značaj ove disertacije višestruki. Vjerujemo da činjenica da je romaneskni opus Mirka Kovača prvi put predmet jedne doktorske teze dovoljno ukazuje na potrebu studiozne naučne interpretacije djela ovog nagrađivanog, hvaljenog i međunarodno priznatog pisca, a koju smo mi ovom disertacijom započeli. Smatramo da istraživanje postupka groteske, kroz stabilne i na naučnoj metodologiji zasnovane zaključke, umnogome doprinosi dešifrovanju Kovačevog kompleksnog djela i njegovoj afirmaciji, ali i lakšem prezentovanju Kovačeve hermetičke poetike u nastavi o književnosti. Stoga vjerujemo da smo ovom doktorskom tezom doprinijeli ne samo proučavanju montenegrstike nego južnoslovenske književnosti uopšte, jer kako je i sam Mirko Kovač jednom rekao: „Osjećam se piscem svih onih koji me žele čitati, to mi je neki stav i neko pravilo, i svih jezika koji me razumiju.”⁸⁹

⁸⁹ Iz intervju sa Sašom Ćirićem iz 2008. godine. Intervju je dostupan na: <http://www.elektrobeton.net>.

14. LITERATURA:

IZVORI:

1. Kovač, Mirko. *Gubilište*. Novi Sad: Progres, 1962.
2. Kovač, Mirko. *Moja sestra Elida*. Beograd: Prosveta, 1965.
3. Kovač, Mirko. *Ruganje s dušom*. Sarajevo: Svjetlost, 1990a.
4. Kovač, Mirko. *Vrata od utrobe*. Sarajevo: Svjetlost, 1990b.
5. Kovač, Mirko. *Uvod u drugi život*. Sarajevo: Svjetlost, 1990c.
6. Kovač, Mirko. *Gubilište*. Podgorica: Daily Press, 2003.
7. Kovač, Mirko. *Gubilište*. Zagreb: Ceres, 2003.
8. Kovač, Mirko. *Kristalne rešetke*. Zatrešić: Fraktura, 2004.
9. Kovač, Mirko. *Malvina, Životopis Malvine Trifković*. Zatrešić: Fraktura, 2007.
10. Kovač, Mirko. *Grad u zrcalu (Obiteljski nokturno)*. Zatrešić: Fraktura, 2007.
11. Kovač, Mirko. *Evropska trulež*. Zatrešić: Fraktura, 2008.
12. Kovač, Mirko. *Pisanje ili nostalgija*. Zatrešić: Fraktura, 2008.
13. Kovač, Mirko. *Elita gora od rulje*. Zatrešić: Fraktura, 2009.
14. Kovač, Mirko. *Vrijeme koje se udaljava*. Beograd: Laguna, 2015.

POSEBNA LITERATURA:

15. Aćin, Zdenka. *Mirko Kovač – Pisac koji menja svoje knjige*. Duga. Yugopapir, 1986. Web. 6. Nov. 2020. Mirko Kovač – Pisac koji menja svoje knjige | Strane
16. Ametagić, Jasmina. *Dažd od živog ugljevlja (čitanje s Biblijom u ruci: proza Danila Kiša i Mirka Kovača)*. Beograd: Biblioteka Trag, 2007.
17. Bazdulj, Muharem. *Književnost, pamćenje*. Sarajevo: Novi izraz, 2009. Web. 21. Dec. 2021. <https://www.vreme.com/kultura/knjizevnost-pamcenje/>
18. Bečanović, Tatjana. *Poetika Lalićeve trilogije*. Podgorica: CANU, 2006.
19. Bečanović, Tatjana. *Poetizacija narativne paradigme u Bulatovićevom romanu crveni petao leti prema nebu*. u: *Naratološki i poetički ogledi*. Podgorica: CID, 2009a, 83–98.

20. Bečanović, Tatjana. *Postmodernistička strategija prikazivanja stvarnosti u Kovačevom romanu Vrata od utrobe*. u: *Naratološki i poetički ogledi*. Podgorica: CID, 2009b, 153–168.
21. Beganović, Davor. *Bratstvo koje tlači: Drastične slike tijela u Gubilištu Mirka Kovača*, u: *Kovač, ili o majstorstvu*. U: Zbornik radova *Peti Dani Mirka Kovača*, Zaprešić: Fraktura, 2019, 103–128.
22. Beganović, Davor. *Ruganje s dokumentom*, u: *Književna republika*, godište VII, broj 7–9, Zagreb, 2009, 30–41.
23. Beket, Samjuel. *Čekajući Godoa*. Beograd: Knjiga komerc, 2014.
24. *Biblija*. Beograd: Metafizika, 2003.
25. Bošković, Slobodan. *Život kroz prizmu literature*, U: *Pobjeda*, Podgorica, 11. 2. 1984.
26. Časopis *Život*. Uredništvo (Mak Dizdar, Ivan Fogl, Ahmet Hromadžić, Izet Sarajlić, Meša Selimović, Risto Trifković, Duško Trifunović i Vladimir Čerkez). *Prašina oko romana Gubilište M. Kovača*. Časopis za književnost i kulturu. XII, broj 4, Sarajevo 1963, 110–111.
27. Cidilko, Vesna. *Mirko Kovač ili o jeziku i književnosti*. U: *Slavica Tergestina* 3.11–12, Università degli Studi di Trieste – Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, 2004, 139–161.
28. Ćirić, Biljana. *Ideološka orijentacija književne kritike u časopisu Mladost (1945–1952)*. U: *Philologia Mediana* 3. Niš: Filozofski fakultet, 2013, 169–184.
29. Ćirić, Saša. *Povratak u grad*. Intervju s Mirkom Kovačem, 2008, Web. 21. Dec. 2020. <http://www.elektrobeton.net/beton-plus/intervju-sa-mirkom-kovacem/>
30. Damjanov, Sava. *Postmoderna srpska fantastika*. Novi Sad: Dnevnik – novine i časopisi, 2004.
31. Damjanov, Sava. *While I am writing, postmodernism is happening*. U: *Nasleđe, Kragujevac* 7.16, 2010, 75–81.
32. David, Filip i Kovač, Mirko. *Knjiga pisama, 1992–1995*. Fraktura: Zaprešić 2008.
33. David, Filip. *Mirko Kovač – svedok mračnih vremena*. U: *Ars*, Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, XVI, Broj 5–6. Cetinje: OKF, 2014, 107–110.

34. Detoni-Dujmić, Dunja. *Začinjavci grotesknog*. u: *Forum*, Časopis Razreda za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, glavni i odgovorni urednik Marijan Matković. knj. 46, br. 10–12, Trst, 1983. 822–835.
35. Đilas, Milovan. *Legenda o Njegošu*. Beograd: Kultura, 1952.
36. Gluščević, Zoran. *Perom u doboš, (književne kritike)*. Sarajevo: Svjetlost, 1966.
37. Gogolj, Nikolaj Vasiljevič. *Mrtve duše*. Zagreb: Liber, 1980.
38. Hranjec, Stjepan. *Ogledi o dječjoj književnosti*. Zagreb: Alfa, 2009.
39. Ibrahimović, Nedžad. *Od kroničara do pripovjedača – narativna struktura romana Gubilište iz 1962. godine*, u: *Kovač, ili o majstorstvu*, Zbornik radova *Peti Dani Mirka Kovača*, Zaprešić: Fraktura, 2019, 133–163.
40. Ilić, Saša. *Mrtav pesnik koji je ostao u životu*. *Elektrobeta*, broj 48, 2008. Web. 12. Avg. 2020. <http://www.elektrobeta.net/mikser/mrtav-pesnik-koji-je-ostao-u-zivotu/>
41. Jerkov, Aleksandar. *Nova tekstualnost*, Beograd–Podgorica: Unireks–Prosveta–Oktoih, 1992.
42. Jokić, Vujadin. *Gubilište kao svijet u cjelini*. Predgovor za *Gubilište* popravljeno izdanje. Titograd: Biblioteka Luča, 1979.
43. Kami, Albert. *Stranac*. Podgorica: Daily Press, 2003.
44. Korać, Stanko. *Istorija i pojedinačna svijest*. U: *Savremenik*, broj 25, Beograd, 1979.
45. Kordić, Radoman. *Tumačenje književnog djela*. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1988.
46. Kozlica, Amra. *Gubilište kao ogledalo postmodernističke pesimistično-ironične dekonstrukcije socrealističke ateističke ideologije optimizma*. U: *Riječ*, Nova serija, br. 12. Nikšić: Filološki fakultet, 2015, 115–131.
47. Krleža, Miroslav. *Govor na kongresu književnika u Ljubljani*. U: *Republika*, God. VIII, Knj. II, broj 10–11, listopad–studenj, Zagreb, 1952, 205–243.
48. Labudović, Tamara. *Aspekti groteske u modeliranju prostora i likova u romanu Gubilište Mirka Kovača*. u: *Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost* 53 (199 (1)), 2021. 113–123.
49. Labudović, Tamara. *Sloboda menipeje*. Bijelo Polje: Književne paralele, 2022.
50. Lasić, Stanko. *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*. Zagreb: Liber, 1970.

51. Lazarević-Radak, Sanja. *Jugoslovenski „crni talas“ i kritički diskurs: preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize*. U: *Etnoantropološki problemi* 11, sv.1. Beograd: Filozofski fakultet, 2016, 497–518.
52. Lukić, Sveta. *Savremena jugoslovenska literatura (1945–1965)*. Beograd: Prosveta, 1968.
53. Mihailović, Branka. *Kovač: Ne mogu se više obračunavati*. Intervju za Radio Slobodna Evropa, 2011. Web. 13. Okt. 2020, Kovač: Ne mogu se više obračunavati (slobodnaevropa.org)
54. Milić, Novica. *Adio, Mirko*. Dokumentarni film. Beograd: Liberto. net, 2014. Web. 14. Dec. 2020, <https://youtu.be/72xtIdliUaU>
55. Mirković, K. *Kritika o Gubilištu*. Uz izdanje *Gubilišta*, Zagreb: Ceres, 2003.
56. Mondimore, Francis Mark. *Prirodna povijest homoseksualnosti*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003.
57. Mustedanagić, Lidija. *Groteskni brevijar Borislava Pekića (Groteskno oblikovanje romana 'Hodočašće Arsenija Njegovana', 'Kako upokojiti vampira' i '1999')*. Novi Sad: Stylos, 2002.
58. Paić, Žarko 2009: *Palimpsest prve ruke*, u: *Književna republika*, godište VII, broj 7–9, Zagreb. 62–67.
59. Palavestra, Predrag. *Posleratna srpska književnost 1945–1970 i njena istorija*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
60. Palavestra, Predrag. *Posleratna srpska književnost*. Beograd: Prosveta, 1972.
61. Pantić, Mihailo. *Aleksandrijski sindrom 4, Ogledi i kritike o savremenoj srpskoj prozi*, Beograd: Prosveta, 1987.
62. Pantić, Mihailo. *Aleksandrijski sindrom II, Ogledi i kritike o savremenoj srpskoj prozi*, Beograd: Srpska književna zadruga, 1994.
63. Peić, Merina. *Smjerokazi (teorijske i književnopovijesne studije)*. Zagreb–Sarajevo: Synopsis, 2012.
64. Pervić, Muharem. *Kako se postaje ždanovac*. U: *Delo*, godina VII, broj 7. Beograd: Nolit, 1962, 897–911.
65. Protić, Predrag 1984. *Povest o porazu*. U: *Ilustrovana politika*, Beograd, 3. 4. 1984.

66. Protić, Predrag. *Prvi roman Mirka Kovača (Mirko Kovač: Gubilište)*. U: *Savremenik*, godina IX, knjiga 18, 1963, 77–79.
67. Radonjić, Svetozar. *Snažna i autentična poetska nit*. U: *Život*, godina XII, broj 4, Sarajevo, 1963, 93–95.
68. Ribnikar, Vladislava. *O stvaralačkom putu Mirka Kovača*. Pogovor za *Vrata od utrobe*. Beograd: BIGZ, 1979.
69. Sablak, Tomislav. Predgovor romanu *Malvina*. Fraktura, Zaprešić, 2007.
70. Tadić, Šokac. 2001. *Groteska–karikature–ironija*. U: *Fluminensia* 13, br. 1–2, 2001, 41–74, dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/file/11173>
71. Timofijev, Leonid. *O književnom stvaranju*. U: *Mladost* 3, 1946: 42–65.
72. Vlajčić, Milan. *Pripovedačka objava Mirka Kovača*. U: *Delo*, godina IX broj 2. Beograd: Nolit, 1963: 281–284.
73. Vukićević-Janković, Vesna. *Životopis Malvine Trifković Mirka Kovača*, u: *Matica crnogorska*, br. 76, 2018, 399–420, dostupno na: www.maticacrnogorska.me
74. Vukićević-Janković, Vesna. *Lik Blažene Ozane Kotorkinje kao kulturalnomemorijski kod*. U: *Annales. Series Historia et Sociologia*, 27, 2. Koper: Zgodovinsko društvo za južno primorsko, 2017, 429–439.
75. Zečević, A. Mihailo. *Elementi groteske u djelima Miodraga Bulatovića, Borislava Pekića i Milorada Pavića – sličnosti i razlike*. Doktorska disertacija, Beograd: Filološki fakultet, 2016.
76. Zjelinjski, Boguslav. *Identitet male otadžbine u prozi Mirka Kovača*, Zbornik radova *Njegoševi dani* 4, Univerzitet Crne Gore, Filološki fakultet, 2013, 235–245.
77. Zlataar, Jelena. *Pojam i značenje mase u nekim filozofskim, sociološkim i psihološkim teorijama*. U: *Čemu*, Časopis studenata filozofije V (11), Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta Zagreb, 2003, 27–42, dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/62278>

OPŠTA LITERATURA:

78. Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.
79. Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit, 2000.
80. Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
81. Bal, Mike. *Naratologija, Teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 2000.
82. Bart, Ronald. *Književnost, Mitologija, Semiologija*. Beograd: Nolit, 1979.
83. Bartoš, Otakar. *Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske*. U: *Umjetnost riječi*, IX–br.1, Zagreb, 1965.
84. Batler, Kristofer. *Postmodernizam*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
85. Eko, Umberto. *Istorija ružnoće*, Beograd: Plato, 2007.
86. Flaker, Aleksandar. *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.
87. Gerbran, Alen i Ševalije, Žan. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos Art, 2009.
88. Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad: Svetovi, 1996.
89. Harfam, Džefri. *Groteskno: prvi principi*, u: časopis *Polja*, br. 429, 2009, www.polja.rs (29. 4. 2018).
90. Kajzer, Wolfgang. *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*. Novi Sad: Svetovi, 2004.
91. Kajzer, Wolfgang. *Jezičko umetničko delo*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1973.
92. Kayser, Wolfgang. *The grotesque in art and literature*. Translated by Ulrich Weisstein. New York: Columbia University Press, 1981.
93. Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
94. Lotman, Jurij. *Semiosfera*. Beograd: Svetovi, 2004.
95. Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, 1976.
96. Marčetić Adrijana. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 2003.
97. Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, Beograd. 2007
98. Prins, Džerald. *Naratološki rečnik*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

99. Škreb, Zdenko. *Wolfgang Kayser, Groteskni duh i njegov izraz u slikarstvu i pjesništvu*. U: *Umjetnost riječi*, I/br. 4, Zagreb, 1957, 259–268.
100. Štancl, Franc. *Tipične forme romana*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1987.
101. Tamarin, G.R. *Teorija groteske*. Sarajevo: Svjetlost, 1962.
102. Tartalja, Ivo. *Teorija književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003.
103. Tolić-Oraić, Dubravka. *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
104. Uspenski, Boris. *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. Beograd: Nolit, 1979.
105. Walter, Albert. *Teorija grotesknog i njegovo oblikovanje u prozi A. G. Matoša*. U: *Umjetnost riječi*, XXV/br. 3, Zagreb, 1981.
106. Ženet, Žerar. *Figure V*. Novi Sad: Svetovi, 2002.

BIOGRAFIJA AUTORA

Tamara Labudović rođena je u Nikšiću, gdje je završila osnovnu školu. Gimnaziju *Slobodan Škerović*, sa odličnim uspjehom, završila je u Podgorici. Zvanje profesora srpskog jezika i književnosti stekla je na Filozofskom fakultetu u Nikšiću, na Odsjeku za srpski jezik i južnoslovenske književnosti, odbranivši diplomski rad pod nazivom *Poetika Lalićeve Hajke* sa ocjenom deset (10). Postdiplomske magistarske studije pohađala je na Filozofskom fakultetu u Nikšiću, na Studijskom programu za crnogorski jezik i južnoslovenske književnosti, oblast Nauka o književnosti, predmet uže struke Semiotika. Magistarski rad pod nazivom *Proces karnevalizacije u Bulatovićevom romanu Heroj na magarcu* odbranila je 2016. godine sa ocjenom A i time kao magistrand generacije stekla zvanje magistra književnih nauka.

U studijskoj 2017/2018. godini upisala je doktorske studije na Filološkom fakultetu u Nikšiću, na Studijskom programu za crnogorski jezik i južnoslovenske književnosti. Nakon uspješno završene prve godine studija kao nagradu dobila je stipendiju Ministarstva prosvjete Crne Gore.

Pedagoško iskustvo sticala je na Filozofskom, a potom Filološkom fakultetu Univerziteta Crne Gore, na Studijskom programu za crnogorski jezik i južnoslovenske književnosti prvo kao honorarni, a onda kao zaposleni saradnik u nastavi. Tokom dosadašnjeg radnog angažmana na Filološkom fakultetu obavljala je nastavu iz niza predmeta na osnovnim, specijalističkim i master studijama.

Učestvovala je na brojnim naučnim konferencijama, književnim događajima i simpozijumima, domaćim i međunarodnim. Autor je više radova iz oblasti nauke o književnosti i studije *Sloboda menipeje*. Član je Vijeća Filološkog fakulteta u Nikšiću kao predstavica saradnika u nastavi i dugogodišnji sekretar Međunarodnog slavističkog skupa *Njegoševi dani*.

IZJAVA O AUTORSTVU

Potpisana: Tamara Labudović

Broj indeksa: 1/2017

IZJAVLJUJEM

da je doktorska disertacija pod naslovom *Groteska kao stilski postupak u romanima Mirka Kovača*

- rezultat sopstvenog istraživačkog rada,
- da predložena disertacija ni u cjelini ni u djelovima nije bila predložena za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih ustanova visokog obrazovanja.
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nijesam povrijedila autorska i druga prava intelektualne svojine koja pripadaju trećim licima.

Potpis doktoranda



U Nikšiću, 22. marta 2023.

PRILOG 2.

IZJAVA O ISTOVJETNOSTI ŠTAMPANE I ELEKTRONSKE VERZIJE DOKTORSKOG RADA

Ime i prezime autora: Tamara Labudović

Broj indeksa: 1/2017

Studijski program: Crnogorski jezik i južnoslovenske književnosti

Naslov rada: *Groteska kao stilski postupak u romanima Mirka Kovača*

Mentor: Prof. dr Vesna Vukićević-Janković

Potpisana: Tamara Labudović

IZJAVLJUJEM

da je štampana verzija mog doktorskog rada istovjetna elektronskoj verziji koju sam predala za objavljivanje u Digitalni arhiv Univerziteta Crne Gore. Istovremeno izjavljujem da dozvoljavam objavljivanje mojih ličnih podataka u vezi sa dobijanjem akademskog naziva doktora nauka, odnosno zvanja doktora umjetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mjesto rođenja, naziv disertacije i datum odbrane rada.

Potpis doktoranda



U Nikšiću, 22. marta 2023.

PRILOG 3.

IZJAVA O KORIŠĆENJU

Ovlašćujem Univerzitetsku biblioteku da u Digitalni arhiv Univerziteta Crne Gore unese moju doktorsku disertaciju pod nazivom *Groteska kao stilski postupak u romanima Mirka Kovača*, koja je moje autorsko djelo.

Disertaciju sa svim prilogima predala sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno arhiviranje.

Moju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalnom arhivu Univerziteta Crne Gore mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučila.

1. Autorstvo
2. Autorstvo – nekomercijalno
- 3. Autorstvo – nekomercijalno – bez prerade**
4. Autorstvo – nekomercijalno – dijeliti pod istim uslovima
5. Autorstvo – bez prerade
6. Autorstvo – dijeliti pod istim uslovima

Potpis doktoranda:



U Nikšiću, 22. marta 2023.