

# Aspekti groteske u modeliranju prostora i likova u romanu *Gubilište* Mirka Kovača

*Voli knjigu kroz koju se prolazi kao kroz labirint.*

M. Kovač

## 1. UVOD

Mirko Kovač<sup>1</sup> jedan je od najznačajnijih predstavnika južnoslavenske postmoderne književnosti. S Danilom Kišom i Borislavom Pekićem čini grupu mladih darovitih pisaca koji početkom šezdesetih godina 20. stoljeća u prostor jugoslavenskih književnosti donose literarne novine, odnosno nove poetike. Na književnu scenu Kovač ulazi pripovijetkama koje, počevši od 1958. godine, objavljuje u omladinskim i studentskim listovima i kojima odmah na sebe skreće pažnju i interes kako čitatelja, tako i književne kritike. Stoga je pojava njegovog prvog romana *Gubilište*<sup>2</sup>, koji je objavljen u Novom Sadu 1962. godine, dočeka s velikim interesom i pohvalama s mnogih adresa. Gotovo da nema časopisa u kojem nije pohvalno pisano o talentu, snazi, zrelosti i osobitosti mladog pisca povodom njegovog romana prvijenca. M. Pervić će u *Politici* 1963. godine napisati:

Mirko Kovač se ovom knjigom predstavio 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. (prema Mirković, 2003: 173)

U književnom časopisu *Savremenik* povodom pojave *Gubilišta* 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. (Protić, 1963: 77)

Međutim, veoma brzo pohvale se počinju smjenjivati žestokim osudama i napadima zbog prikazivanja crne slike jugoslavenske stvarnosti u romanu. Nastaje pravi književno-politički skandal i kreće hajka na pisca koja će obilježiti jugoslavensku kulturnu scenu i koja će trajati tijekom cijele 1963. godine. Mladog pisca književno-ideološki cenzori stavljaju na crnu listu i osuđuju na literarni bojkot i progon. Pesimistična slika stvarnosti u *Gubilištu* nikako se nije mogla uklopiti u viziju i estetiku socrealističkog nadahnuća. Otudženost kao primarno načelo u koncepciji literarnih junaka u *Gubilištu* osporavala je jedan od glavnih zadataka čovjeka socijalizma a to je upravo nadilaženje otudženosti. Zbog svega toga knjiga je morala biti i osporena i sankcionirana:

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 oskrvrnuće. Svako drukčije viđenje jednom i zauvijek datih istina, primano je sa zlovoljom. Svaki pokušaj da se stvari prevrednuju dočekan je kao sabotaža. (Kovač, 2008: 45)

Pojavu *Gubilišta* i osudu istog kao reakcionarskog teksta koji skrnavi sliku svijetle socijalističke budućnosti moramo dovesti u vezu s tzv. *crnim valom*. Naime, na jugoslavenskoj kulturnoj sceni početkom šezdesetih godina prošlog stoljeća, do početka sedamdesetih, aktivan je otpor i bunt jugoslavenskih sineasta prema dominantnoj politici socijalističkog realizma. Težnja sineasta crnog vala bila je “traganje za novim oblicima umetničkog izraza koje prati estetizacija

<sup>1</sup> Rođen u Crnoj Gori, u Petrovićima, 26. prosinca 1938. godine. Gimnaziju je završio u Beogradu 1958. godine. Četiri godine kasnije studirao je, ali nije 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. kolovoza 2013. godine, sahranjen je u Rovinju. Iza sebe je ostavio izuzetno opsežan i žanrovski razgranat stvaralački opus. Njegova djela prevedena su na više od deset jezika. Za svoje stvaralaštvo dobio je mnoge kako međunarodne, tako i nagrade s prostora bivše Jugoslavije. Neke od njih su: prestižna Herderova nagrada (Bečko sveučilište), nagrada Tucholsky (Švedski PEN klub), Vilenica (Slovenija), Stefan Mitrov Ljubiša, 13. srpnja, Njegoševa nagrada (Crna Gora), Bosanski stećak i Meša Selimović (Bosna i Hercegovina), Vladimir Nazor, August Šenoa, Kiklop (Hrvatska), Andrićeva i Ninova nagrada (Srbija).

<sup>2</sup> Kovač je pisac koji je prepravljao i ponovo objavljivao svoje tekstove. Korigiranje i mijenjanje već objavljenih knjiga “bilo je njegov estetički *credo*, sama suština njegovog književnog stvaranja” (Vukićević-Janković 401). Ova činjenica pokazatelj je neprestanog procesa traženja savršene verzije teksta. U obnovljena izdanja svojih djela umetao je iskaze iz prethodnih, što govori da je proces autocitiranosti jedno od obilježja njegove poetike. *Gubilište* prepravljeno izdanje dobiva 1979. godine u Titogradu, današnjoj Podgorici, a s manjim izmjenama i kompozicijskim doradivanjem 2003. godine roman dobiva i finalnu verziju ispisanu na hrvatskom jeziku.

nezadovoljstva društvenim stanjem” (Lazarević-Radak, 2016: 497). Dakle, jezikom slike ukazuje se na slabosti, krize i kompleksne društvene probleme. Svakako da se ta težnja transponirala i na jezik literature, te nije greška Kovačev roman prvijenac promatrati u tom kontekstu. S obzirom na to da romanom *Gubilište* Kovač u tom periodu prvi pravi snažan otklon od ustaljenih literarnih modela i načina prezentacije svijeta, nije čudno da se danas, sve češće, upravo on određuje kao začetnik crnog vala u literaturi. Slučaj romana *Gubilište* donio je Kovaču “književnu gorku slavu i označio put njegove životne drame” (Paić, 2009: 62). Kroz još dvije hajke Kovač će proći nakon iskustva s *Gubilištem*. Prvo 1972. godine sa zbirkom pripovijetki *Rane Luke Meštrevića*, također zbog crne i iskrivljene slike stvarnosti. O tome autor kaže: “Strah od izmjene *point de vue*, istodobno je strah od književnosti kojoj se oduzimalo pravo da sumnja, da pretura kosti historije, a pogotovu da se ruga novim svetinjama i napada mitove” (Kovač, 2008: 46). Sljedeću hajku doživio je i preživio kriznih i ratnih devedesetih godina kada se u Beogradu suprotstavio nacionalizmu.

Danas opus Mirka Kovača predstavlja jednu od najvrednijih tekovina južnoslavenskih književnosti. Kažemo široko južnoslavenskih jer je Kovač pisac koga ne možemo jednostavno stacionirati u okviru određene nacionalne književnosti. Kao autor koji se svojim djelom uspio izdići iznad ideologije i svake vrste nacionalizma, Kovač je sebe smatrao piscem svih onih koji ga žele čitati: “Osjećam se piscem svih onih koji me žele čitati, to mi je neki stav i neko pravilo, i svih jezika koji me razumiju.”<sup>3</sup>

## 2. GROTESKA KAO OTKLON

Kao što smo rekli, Mirko Kovač svojim prvim romanom pravi radikalnaskid s 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 koja svojim djelom donosi postmoderne strategije pripovijedanja: “poetički preokret koji je usvajao modernističko iskustvo i oblikovao 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 historiju, tako i istinu. Groteska, kao moćno razgrađivačko sredstvo, na različite načine poslužila je svakom od navedenih autora da u svojim

tekstovima uspješno izvrši razgradnju i dekanonizaciju. Kada govorimo o groteski, neoprostivo je ne istaknuti Miodraga Bulatovića koji je uspoređivan čak s Rabelaisom i koji je prvi pisac nakon Drugog svjetskog rata koji je revitalizirao grotesku kao izražajno sredstvo. Baveći se problemom groteske u djelu Bulatovića, Pekića i Pavića, M. Zečević konstatira da je s novim valom u književnost ušla na velika vrata i groteska, kao stara i tradicionalno zapadna književno-slikarska forma, čiji su elementi prisutni u djelima cjelokupnoga srpskoga književnog naslijeđa, počevši od narodne i srednjovjekovne književnosti. Oživljavanje groteske u književnim djelima druge polovice 20. stoljeća književnost čini mnogo značajnijom, asocijativnijom i mnogo bližom europskoj čitateljskoj i kritičkoj publici<sup>4</sup> a “otpor prema groteskno uobličeni djelima kod domaće javnosti prevladan je relativno brzo, uprkos ideološkoj (za)brani koja je postojala u dijelu oficijelne komesarske kritike” (Zečević, 2016: 73).

Kada je u pitanju primjena postupka groteske kod Mirka Kovača neizostavno je istaknuti utjecaj Gogolja i Faulknera, kao i Kafke i Camusa. Gogolja sam autor navodi, kako u nekim esejičkim zapisima, tako i u literarnim djelima (roman *Moja sestra Elida* iz 1965. godine možemo sagledavati analogno s Gogoljevim *Mrtvim dušama*. U samom romanu lajtmotivski, eksplicitni autor, odnosno kroničar u funkciji pripovjedača, više se puta poziva na Gogolja). Tematska zainteresiranost, tragična vizija svijeta i čovjeka u njemu, dominacija zla, a sve to oživljeno kroz prizmu grotesknog postupka svakako spaja Kovača s Faulknerom.<sup>5</sup> 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 Camusom. Iz navedenog možemo zaključiti da, između ostalog, Kovačev tekst i preko primjene grotesknog postupka ulazi u širi europski kontekst. Također, kroz esejičke zapise i intervjuje, koji ujedno predstavljaju vrijedno polazište za rekonstrukciju eksplicitne piščeve poetike<sup>6</sup>, Kovač je govorio o svojim literarnim

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

<sup>5</sup> Radoman Kordić, tumačeći Kovačevo stvaralaštvo, ukazuje na Faulknerov utjecaj 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...” (180).

<sup>6</sup> Seid Serdarević Kovačevu sklonost ka elaboriranju, stalnom preispitivanju i zapisivanju stavova o vlastitoj poetici vidi kao jedinstvenost: “Ta Kovačeva promišljanja, zapisana, zapravo su jedinstvena u našim književnostima. Najbliži tome u promišljanjima bio je Danilo Kiš, Kovačev prijatelj i književni sudrug u svome *Času anatomije*, u nekim svojim pasažima i esejima o tome je raspravljao i Miroslav Krleža, a ponekad i Ivo Andrić. No Mirko Kovač svojim se poetičkim načelima stalno iznova vraćao, preispitivao ih, razmišljao o izvorima svoga književnoga djela, o stilu kojim piše i na koji način svoje opsesivne teme obrađuje” (5).

<sup>3</sup> Iz intervjua sa Sašom Ćirićem iz 2008. godine. Intervju je dostupan na: <http://www.elektrobeton.net> (pristup: 26. studenog 2020).

uzorima. Tako je u razgovoru za *Vijenac* istaknuo sljedeće: “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.”<sup>7</sup>

Groteskne elemente u Kovačevom opusu konstatiraju proučavatelji njegovog djela. Navest ćemo neke od njih: D. Beganović, između ostalog, izučavao je groteskno-karnevalske scene i grotesknu tjelesnost u *Elidi*; V. Ribnikar konstatira ironiju i grotesku kao osnovna obilježja Kovačevih prvih romana; R. Kordić smatra da je Kovač najuspjeliji tamo gdje realnost dobiva groteskna obilježja; V. Jokić povodom *Gubilišta* u predgovoru popravljenog izdanja piše o otuđenom i grotesknom svijetu Kovačeve proze; T. Bečanović, naglašavajući da je groteska dijabolični stilski mehanizam, istražuje postmodernističku strategiju prikazivanja stvarnosti u romanu *Vrata od utrobe*; P. Meić, dajući pregled kompletnoga 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; S. Kalezić-Đuričković, govoreći o Kovačevim romanima, ukazuje na grotesku kao sredstvo objektivizacije zla; N. Ibrahimović kroz istraživanje narativne strukture prvog izdanja *Gubilišta* ironiju i grotesku, kao tipološke odlike avangarde, uočava od nivoa naratora do nivoa likova.<sup>8</sup>

### 3. GROTESKA I GROTESKNO

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 europskoj književnosti imaju tisućgodišnju tradiciju, tek se uspostavljanjem postulata suvremene znanosti o književnosti izučavanje ovog književnoteorijskog problema počinje kretati od fona ka središtu interesa proučavatelja književnosti. Istraživanje aktivacije i sa-

<sup>7</sup> Iz *Vijenca*: “Razgovor s književnikom Mirkom Kovačom”, 3. srpnja 2008; razgovor vodio Andrija Tunjić. Dostupno na: <https://www.matica.hr/vijenac/374/ja-sam-pisac-koji-se-ispovijeda-4395/>, pristup: 10. siječnja 2018.

<sup>8</sup> O tome vidjeti: D. Beganović: “Ruganje s dokumentom”; V. Ribnikar: “O stvaralačkom putu Mirka Kovača”; R. Kordić: “Mit o čudnom detetu”; V. Jokić: “*Gubilište* kao svijet u cjelini”; T. Bečanović: “Postmodernistička strategija prikazivanja stvarnosti u Kovačevom romanu *Vrata od utrobe*”; P. Meić: “Živjeti da bi se pripovijedalo, pripovijedati da bi se živjelo – romaneskni opus Mirka Kovača”; V. Vukićević-Janković: “Životopis Malvine Trifković Mirka Kovača”; S. Kalezić-Đuričković: “Romani Mirka Kovača”; N. Ibrahimović: “Od kroničara do pripovjedača – narativna struktura romana *Gubilište* iz 1962. godine”.

gledavanje posljedica grotesknog koda u Kovačevom romanu *Gubilište* zasnivamo prvenstveno na teorijskim stavovima Wolfganga Kaysera i ruskog književnog teoretičara i filozofa jezika Mihaila Bahtina. Studije ovih dvaju autora (Kayserova *Groteskno u slikarstvu i književnosti* iz 1957. godine i Bahtinova *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* iz 1965. godine) u znanosti o književnosti danas se uzimaju 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. Kayserovo viđenje groteske u umjetnosti je kozmičko-pesimističko viđenje svijeta: “Iskrivljenost svih sastojaka, spajanje različitih oblasti, supostojanje lijepog, bizarnog, sablasnog i odurnih elemenata, stapanje dijelova u turbulentnu cjelinu; povlačenje u fantazmogorični i noćni svijet” (Kayser, 1981: 79), dok Bahtin u grotesknom vidi kozmičko-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. (Bahtin, prema Mustedanagić, 2002: 42)<sup>9</sup>

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 Geoffrey Harpham kada kaže da je pojmu groteske moguće pripisati status estetskog siročeta koje luta od forme do forme, od ere do ere (Harpham, 2009: 45). Sve u svemu, sagledavajući i navedene epohalne studije i moderne teorije groteske (Otkar Bartoš: “Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske”; Alfred Walter: “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 Kayser ističe, mišljenja smo da viđenje groteske, odnosno uvjetno rečeno definicija groteske Aleksandra Flakera koju iznosi u studiji *Poetika osporavanja*, u svojoj sažetosti i jednostavnosti, daje najjednostavnije a u isti mah i obuhvatno viđenje grotesknog i upravo nju uzimamo kao temelj s kojega ćemo pokrenuti istraživanje:

<sup>9</sup> Navedeni citati ne ilustriraju krajnje rezultate i zaključke o grotesci ovih dvaju autora. I Kayserovo i Bahtinovo tumačenje groteske široko je i kompleksno te se ne može svesti pod određenu definiciju ili jedinstven stav. A opseg i problematika ovog rada ne dozvoljavaju nam opširnije predstavljanje navedenih teorija.

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 kombiniranje disparatnih semantičkih nizova. Također, u sagledavanju likova oslanjamo se na 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 dijelova strukture). Mikrostrukturalnu grotesku Detoni Dujmić vidi kao parcijalnu grotesku koja se odnosi na pojedine elemente strukture, kao devijantnost koja se realizira na fonu karakterizacije likova, na planu motivacije, sižea, jezika i drugog. Takva groteska realizira se primjenom postupaka hiperbolizacije i redukcije.

#### 4. GROTESKNO U ROMANU *GUBILIŠTE*

Aktivaciju grotesknog koda u romanu *Gubilište* pratit ćemo 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 s kršćanskom 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 s ovim sakralnim tekstom jest paradigmatsko obilježje njegovog romanesknog opusa. Intenzivna komunikacija s *Biblijom* jest jedan od vidova Kovačevog otklona od tradicionalnog književnog diskursa, i to u vrijeme jedne ateističke kulture kakav je bio komunizam.<sup>10</sup> Možemo reći da Kovač svojim prvim romanom uskršava *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 kršćanski simbolički poredak.

Roman *Gubilište* od prološke do epiloške granice uspostavlja metatekstualni dijalog s *Biblijom*. Dija-kronijska komunikacija s prototekstom u konstanti je kontroverzna. Desemantizacija i negacija idejnog sloja i sustava vrijednosti *Biblije* kao prototeksta utječe na

konstituiranje 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 vanjske kompozicije romana. Naime, svakom od pet poglavlja prethodi citat eksplicitno preuzet iz *Biblije*. Navodimo ih redom:

1. "I stade sunce nasred neba i nije se nagnulo k zapadu gotovo cio dan" (Kovač, 2003: 9);
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 kršćanske Svete Knjige nije teško uočiti da iz nje izabrani i u tekst inkorporirani citati bez dvojbe tvore apokaliptički model univerzuma. Takav model univerzuma konkretizira se, razvija i usložnjava u tekstu poglavlja koja slijede nakon citata. Dakle, upravo kršćanska Sveta Knjiga poslužila je vještom autoru da modelira umjetnički univerzum čija svojstva imaju obilježja isključivo paklenog kronotopa. Suvišno je govoriti da *Biblija* kao sakralni tekst propagira kategoriju dobra i vjeru u pobjedu dobra. Ovo odmah jasno ukazuje da se u *Gubilištu* montiraju, odnosno dovode u vezu sustavi koji pripadaju disparatnim semantičkim nizovima, pri čemu se aktivira groteskni dojam. Ovakvim postupkom bespoštedno se vrši desakralizacija biblijskog teksta i sprovodi izvrtnje njegovog semantičkog konteksta s lica na naličje. Na ovaj način roman *Gubilište* kroz paklene prostorne strukture i dijabolične junake koji se po njima kreću organizira se kao poruka o izokrenutom univerzumu. A upravo izvrtnje stvari s lica na naličje jest jedna od osnovnih rušilačkih moći groteske.

##### 4.1. Groteskno oblikovanje prostornih struktura u *Gubilištu*

Prema teoriji Y. M. Lotmana, prostorne strukture teksta predstavljaju "model prostorne strukture vasseljene, 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

<sup>10</sup> Tri godine nakon pojave *Gubilišta*, 1965. izlazi prvi roman Borislava Pekića *Vreme čuda* koji kroz polemički odnos s *Biblijom* destruktuira i desemantizira kršćansku mitopoetiku. S biblijskom fabulom, a također primjenom postupka groteske, i Pekić će ovim romanom dovesti u pitanje kršćanski kanon i model svijeta i mišljenja.

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 organizirana na osi gore-dolje predstavlja najčešći model organizacije prostora u književnim tekstovima. Ona istovremeno organizira i etički prostor. Lotman govori o normativnoj, tj. uobičajenoj prostornoj shemi kojoj odgovaraju široko prihvaćene vrijednosno-moralne opozicije. Prostorne strukture u romanu *Gubilište* nisu ni raznolike, ni brojne, ni razgranate, ali su razgranata značenja koja nose. Naime, model svijeta predočen u romanu realiziran 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-zatvoren prostor. Obje opozicije, prema Lotmanu, mogu imati suštinsko značenje u organiziranju i vrednovanju prostornih struktura teksta. U širokom krugu kultura odrednice gore-dolje imaju sljedeća značenja: dobro-zlo, nebo-zemlja, tama-svjetlost, dan-noć, širina-skućenost, duhovnomaterijalno; sfera života-sfera smrti. Usporedno s opozicijom gore-dolje stoji opozicija otvoreni-zatvoreni prostor “koji se u tekstovima interpretira u obliku različitih svakidašnjih prostornih slika: kuće, grada, zavičaja i snabdeven je određenim obeležjima: rodni, topli, bezbedni, – stoji nasuprot otvorenom, spoljnjem prostoru i njegovim obeležjima: tuđ, neprijateljski, hladni” (300).

Zasnivajući tumačenje prostora na Lotmanovim teorijskim stavovima analizom romana možemo zaključiti da se destruktivno i demonsko u tekstu realizira posredstvom zemaljskog kronotopa, 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 invertiranja određenih motiva-simbola koji grade prostor Hercegovine, čije funkcije invertiranjem 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, 2003: 37). Sunce, kao moćan prirodni simbol, u većini simboličkih sustava ima pozitivne, životvorne funkcije. Ono je izvor 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 uvjet 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 podmakli, 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 sveopći simbol božanskog bića, vječnosti i svetosti. Ono je prostor sklada, reda i logosa. Nebeski prostor je gornji prostor koji uređuju dobronamjerne i božanske sile.<sup>11</sup> Nebo je boravište samog Boga.<sup>12</sup> Također, 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 djelovanjem Sunca. Ne samo da nebo ne može ponuditi spasenje već s neba, dakle odozgo, dolazi uništenje: “...počeo je gorjeti 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 naćeo komad plavetnila” (Kovač, 2003: 135). Prostor Hercegovine modeliran je kao prostor sotonske 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 s destruktivnim djelovanjem Sunca. Tim spojem nebo i njegove redundantne funkcije se ukidaju, 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, modeliranje univerzuma pod potpunim ustrojstvom sila destrukcije.

Prostor tamnice je prostor kroz koji ulazimo u romaneskni svijet *Gubilišta*: “Oдавде проmatрам све: горе и долје је тамница” (Kovač, 2003: 11). Tamnica u kojoj je glavni junak je zatvorska tamnica. Sam termin predstavlja riječ izvedenu od riječi “tama”. Dakle, osnovno svojstvo tamničkog prostora jest tama, mrak. Mračna, skućena i zatvorena prostorna struktura

<sup>11</sup> O značenju i simboličkim funkcijama neba v. Gerbran-Ševalije, *Rečnik simbola*.

<sup>12</sup> U Novom zavjetu, u Evanđelju po Mateju stoji: “...i gle, otvoriše mu se nebesa, i vidje Duha Božjega gdje silazi kao golub i dolazi na njega. I gle, glas sa nebesa koji govori: Ovo je Sin moj ljubljani koji je po mojoj volji.”

tamnice svakako nosi negativna vrijednosna značenja.<sup>13</sup> Međutim, za junaka romana, koji je ujedno i kronicar-pripovjedač, prostor tamnice jedini je siguran prostor. Izlazak iz tog skućenog, tamnog, pod lokotom zaključanog, rešetkama i kamenom ograničenog prostora i prelazak u otvoreni prostor, u prirodu Suncem obasjanu, u dan i svjetlost glavnom junaku donijet će 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 mojega 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 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 sigurnosti, donio mu je progon, susret s vragom 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 također obilježava prostor *Gubilišta*. U romanu se i ovaj motiv ponavlja više puta i na taj način usložnjava svoju funkciju i dobiva status lajtmotiva, odnosno simboličko značenje. Simbolika ptice na način na koji je realizirana u tekstu potvrđuje konstataciju o ukidanju prostora nebeskog kronotopa 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 let sam po sebi vezuje se za visinu i nebo. Stoga u svim simboličkim sustavima 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 udara 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-amom. (...) 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 mjesta u romanu i na svakom od njih simboliziraju smrt. Ptičji zvuk zapravo je eksplicitno vezan s motivom smrti. Neposredno pred izvršenje samoubojstva u WC-u vlaka Starac čuje zvuk ptica: "Negdje daleko čulo se ptičje krećanje nad skupinom ljudi, nad tamnom mrljom dana" (84); i neposredno pred spuštanje u grob oca sin kronicar primjećuje: "Tri crne ptičurine graktale su nad nama, a i pelin je mirisao" (120). Dakle, pjesma, odnosno zvuk ptica u tekstu pod djelovanjem grotesknog izobličavanja sveden je samo na krećanje i graktanje. Tim postupkom jedine ptice koje ispuštaju zvuk nad zažarenim, suhim i ispucanim hercegovačkim tlom poprimaju funkciju folklornih ptica zloslutnica koje najavljuju zlo i smrt.<sup>14</sup> Ptice zloslutnice uklapaju se u ambijent žege, žeđi, prašine, znoja, spržene trave, muha i drugih insekata i gmizavaca.

#### 4.2. Groteskno oblikovanje romaneskni 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 i Ševalije, 2009: 899). U romanu *Gubilište* nepomično Sunce u času zloga demonsko je Sunce i kao takvo ostvaruje vezu, odnosno jasno korespondira s demonskim u centru bića, demonskim u središtu romaneskni 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* prezentiraju jedan otuđeni svijet odnosno, kako Kayser ističe tumačeći grotesku, "naš poznati i domaći svijet koji se preobražava i otuđuje i odjednom se razotkriva kao stran i strašan" (Kayser, 1981: 37). U Bahtinovom smislu grotesknog junaci *Gubilišta*, koji tumaraju po usijanom, hercegovačkom kršu

<sup>13</sup> Iako je prostor tamnice zatvoreni prostor, s obzirom na njegov izgled i funkciju nikako ne može nositi pozitivne vrijednosne konotacije o kojima Lotman govori.

<sup>14</sup> Ovoj konstataciji o vezi s folklornim motivom ptice zloslutnice u prilog ide crna boja ptica iz drugog navedenog primjera (gavrani), ali i veza tih ptica s pelinom, iz istog primjera. Pelin, aromatična biljka, jedan je od stereotipnih folklornih motiva. Njegova upotreba posebno je izražena u narodnoj književnosti gdje ova gorka biljka simbolizira bol i životnu gorčinu.

prepunom gmizavaca, sve ono što je općepoznato čine da sve postane besmisleno, sumnjivo, strano, zlo i neprijateljsko. Svijet junacima postaje tuđi, što dovodi do deformacije ljudskog. A upravo ono oneobičeno, iščašeno i deformirano jest centar Kovačevog interesa.

Kovačev romaneskni svijet jest devijantan jer ga tvore devijantni i otuđeni književni junaci. Takvi junaci većinom su objedinjeni obiteljskim kontekstom. Obitelj kao ćelija društva ima svojevrsnu konstantu u Kovačevom romanesknom opusu i uvijek je razorena<sup>15</sup> i devijantna. Razgradnja obitelji kao prve, primarne zajednice svakog pojedinca, a samim tim i društvene matice, u velikom dijelu doprinosi prezentaciji poremećene slike svijeta. U *Gubilištu* devijacija obiteljske strukture realizirana je kroz likove oca i sina. Ova dva junaka nose najveće semantičko opterećenje i u centru interesa su ove svojevrsne kronike, kako tekst određuje glavni junak, tj. pripovijedač. Zapravo, cjelokupni roman i možemo okarakterizirati kao jednu troslojnu kroniku: 1. kronika o prijestupniku, zatvoreniku i usamljeniku; 2. kronika o ocu i razorenoj obitelji tog usamljenika i 3. kronika o zavijaču i otuđeniku.

Otac glavnog junaka umobolnik je i razoritelj vlastitog doma. Takav lik u tekstu ostvaruje funkciju proroka koji najavljuje đavla. 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 ćela, mjesto širokih skuta pripasana vreća, mjesto ljepote ogorjelina, mjesto Boga đavo!" (Kovač, 2003: 34). Ovaj događaj predstavlja incident koji će šutljivog crkvenog slugu pretvoriti u gromoglasnog proroka apokalipse:

Haraće zemlju bolesti i pustošice je. Ljude će zahvatiti 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, nakotiče 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)

<sup>15</sup> Baveći se temom obitelji S. Hranjec navodi da postoji nekoliko modela književno oblikovanih obiteljskih 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 s tim i jedno od paradigmatičkih obilježja njegovog romanesknog opusa.

U liku oca s proročkom funkcijom stapa se i analogija sa Isusom Kristom:<sup>16</sup>

Otac je navukao proročke haljine, pridružio se litiji. Lako je hodao u sandalama, kao neki vješt pastir sa svojim stadom. Đakoni su ga tjeroali 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. (Kovač, 2003: 37)

Metatekstualna povezanost lokalnog skitnice i umobolnika sa Sinom Božjim sama po sebi predstavlja groteskni spoj i neosporna je. Prorok u romanu, baš kao Krist, 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 sotonske radnje. A tu sotonsku radnju mučenja, batinanja i zlostavljanja provode prvenstveno božji ljudi. Već na prvo proročanstvo oca-proroka raskrvarit će upravo križ: "Nasrnuše na nj, a načalstvujući ga mlatnu križom preko zuba. Otac je pao okrvavljen, ali rasterećen i smiren" (34). Jasnije je u ovoj sceni vidljiva groteskna razgradnja religijskog koda. Razgradnji dodatno doprinosi i funkcija prostora na kojem se scena realizira. To je sveti prostor bogomolje,<sup>17</sup> i to baš Sv. Petra, temelja kršćanske crkve. Nasilje nad prorokom realizira se i na otvorenom prostoru, ali također u vrijeme crkvenih obreda. Litije, molitvene povorke svećenstva i vjernog naroda prilikom kojih se iznose crkveni barjaci, pod djelovanjem groteske također 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)

Đakon, kao predstavnik oficijelnih vlasti, huška gomilu na proroka, predstavnika alternativnog svijeta, kojega, nakon što ga i ne saslušaju dokraja, premlaćuju i ostavljaju samoga i izubijanjoga na rubu ceste. I njegove posljednje riječi ukazuju na to da je svjestan da se žrtvovao za spas ostatka čovječanstva. (Beganović 2019: 120)

Dakle, oksimoronskim spojevima crkva i crkveni obredi u romanu su nukleusi koji emitiraju animalna i dijabolična ponašanja, koji aktiviraju agresivnost i

<sup>16</sup> U ovoj analogiji prepoznamo i aktivaciju *parodie sacre*, karnevalske kategorije koja je u srednjem vijeku bila pod zaštitom ozakonjene slobode smijeha i koja predstavlja karnevalske parodije na svete tekstove i obrede (o tome vidjeti Bahtin 2000: 117).

<sup>17</sup> Crkva kao duhovna građevina u romanu se spominje na više mjesta. Nismo je razmatrali u okviru bavljenja prostornim strukturama jer su njene funkcije prvenstveno vezane za lik oca proroka. Međutim, interesantno je naglasiti da se spominjanje crkve kao građevine u tekstu također vezuje za prostornom odrednicom – dolje: "u podnožju uzvisine, među hrastovima i koščelama, bijeli se pročelje crkve Sv. Petra (...) Dolje, ispod nas, u krasnom obasjanoj mirovao je hram" (Kovač 2003: 12, 17) (kurziv T. L.).

surovost i koji stoje u suglasju s dijaboličnim modelom univerzuma. Otac-prorok dobiva status žrtve i nosi simboliku žrtve, i to jest njegovo osnovno obilježje. Osim potrebe za proricanjem i žrtvovanjem, on gotovo da nema individualnih karakteristika. Na osnovu te činjenice možemo zaključiti da je modeliranje ovog lika ostvareno kroz djelovanje postupka hiperbolizacije. Hiperbolizacija u građenju likova provodi se tako što "jedan element njihovog psihičkog života, apstrahiran 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, komprimiranja, kompresiranja, a kao posljedicu nosi jednodimenzionalnost likova. Glavni junak vrši funkciju kroničara pa je prema tipologiji Franza Stancela roman organiziran u prvom licu s elementima personalne pripovjedačke paradigme.<sup>18</sup> Funkciju personalnog medija ostvaruje glavni junak, ali otuđenost kao dominantna osobina junaka ne dozvoljava njegovo raslojavanje, što snaži postupak redukcije. Ovako organizirana naracija ukazuje da je kompletno pripovijedanje prelomljeno kroz fokus lika-kroničara, što znači da je i subjektivno vrijeme jedan od ključnih elemenata u strukturi romana.

Redukcija i hiperbolizacija mogu se paralelno provoditi, ali na nivou glavnog junaka romana *Gubilište* redukcija je postupak koji je dominantan. Hiperbolizaciju svakako uočavamo, i to na planu psihološke točke gledišta koja usmjerava i uvjetuje oblikovanje i vrijednosne točke gledišta. Naime, hiperboliraju se određene misli u svijesti glavnog junaka koje na taj način postaju preokupacije. No, dominantna misao nije stabilna već varira, odnosno smjenjuje se kroz roman (u početku je to misao o tammici, pa misao o Bedemi, onda o djetinjstvu, ocu, zmiji, smrti, vlastitoj suvišnosti). Sve ove dominantne misli i preokupacije u svijesti junaka nastale hiperbolizacijom kompresiraju se i podliježu postupku redukcije (koja sprečava razrađivanje i dublje sagledavanje), tako da i ovaj junak nema šire razvijen psihološki profil.<sup>19</sup> Redukcija, kroz nerazrađenost danih misli, a posebno emocija (glavnog junaka karakterizira odsustvo emocionalne perspektive), kao posljedicu nosi stvaranje osjećaja indiferentnosti koju primjećujemo kao konstantu u svijesti glavnog junaka. Indiferentnost je preduvjet za otuđenost, a otuđenost je uzrok stvaranja grotesknog dojma i centralno obilježje Kovačevih junaka. U dvadeset petoj glavi, koja nosi naziv "Blizi se čas pokopa", graktanje crnih ptičurina čuje i miris pelina osjeća sin u trenutku dok mu oca spuštaju

u grob. U maniri hladne groteske<sup>20</sup> 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, aktivirat će 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 trublama, hoće da mu svuku sirotinjske haljine. Bene ga izruguju i gađaju divljakama. Starci se smiju. Vrijedate ga kao carigradskog patrijarha viknuh u akustičnoj Galeriji. (Kovač, 2003: 29)

Vrisak glavnog junaka u galeriji iznenađan je i neočekivan, što prema Kayserovoj teoriji jesu elementi svojstveni otuđenju. Nakon ove egzaltirane emocije junak će ipak otići Bedemi. Po zadovoljenju požude, "još mirišem na Bedemu, na uzbudljive sokove njezina tijela" (33), aktivacijom retrospektivne točke gledišta u poglavljima "Ponižavanje proroka", "Processija", "Propovijed" i "Oporuka" vratit će se mislima o ocu. U sljedećim poglavljima, koja su realizirana kroz kronotop putovanja vlakom, 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, sam čin sahrane u svijesti glavnog junaka nije realiziran kao emotivna trauma. Za vrijeme očevog pogreba junak preuzima funkciju objektivnog pripovjedača koji kao dio kolektiva prisustvuje pokopu i sagledava taj čin i ceremoniju. Indiferentnost na smrt roditelja jest odstupanje od prirodnog poretka stvari i kao takvo jest otuđenost i jest groteska, Kayser bi rekao da su u naš središnji svijet prodrle podzemne sile koje su ga izobličile i u njemu rastočile red (Kayser, 1981: 36).

Indiferentnu poziciju junak i kroničar napušta tek na epiloškoj granici romana. Junak se nalazi u vremenu krize. To je vrijeme pred smrt i realizirano je u scenama sa zmijom. Ove scene u cjelini su groteskne i veoma su bliske karnevalskim scenama, iako komični moment ovdje izostaje. Karnevalizaciji posebno doprinosi prostor trga<sup>21</sup> i gomila ljudi, odnosno svje-

<sup>20</sup> Bartoš govori o hladnoj groteski kao jednom od osnovnih tipova groteske. To je groteska kaskijanskog tipa i u njoj prevladavaju objektivno crtani elementi bezizlazne tragike. O tome vidjeti u Bartoš: "Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske".

<sup>21</sup> U karnevaliziranoj literaturi prostor trga je posebno izražen. Karneval je javna svetkovina pa se i održava na javnom mjestu. Osnovno poprište karnevalskih igara stoga jest 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: M. Bahtin *Problemi poetike Dostojevskog*.

<sup>18</sup> O tome vidjeti F. Štancl: *Tipične forme romana*.

<sup>19</sup> Stvaranje složenijeg psihološkog profila lika onemogućeno je i odsustvom kontakta, interakcije, komunikacije, između glavnog junaka i drugih likova.



tine koja promatra borbu i nasilno gašenje jednog života:

Netko više da stari borci i invalidi priđu bliže. Rezak limeni zvuk otkucava negdje na drugom kraju; zasigurno se nešto najavljuje u času usijanja provincije. (Kovač, 2003: 153)

Posljednja scena sa zmijom građena je na principu izokrenutog ogledala u odnosu na kršćanski prikaz Sv. Georgija koji ubija zmaja i koji je simbol mučeništva i istinskog otpora zlu. Glavni junak i sam je svjestan procesa invertiranja:

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)

Kroničar se u završnoj sceni poistovjećuje s kršćanskim velikomučenikom, ali on neće uspjeti ubiti zmiju. Zmija jest simbol zla, ali zmija pobjeđuje jer je model svijeta u *Gubilištu* demonski, građen pod djelovanjem zla. Glavni junak je neaktivan, odnosno nesposoban za akciju, on se i ne bori sa zmijom već joj samo pokušava pobjeći. 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, počevši 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 Benjamina Kukulja nazvane *Zmije čuvaju Georgija*<sup>22</sup>.

U kršćanskom modelu svijeta stradanje je proces koji kao uvjet 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 vlastitu 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 ima li spasenja

<sup>22</sup> 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.

uopće<sup>23</sup>: “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) Gađenje na pričest i pljuvanje nafore predstavljaju kulminaciju razgradnje religijskog i biblijskog modela svijeta u romanu *Gubilište*. Pričest kao sveti sakrament predstavlja vrhunac veze i ljubavi između Boga i čovjeka. Sveti sakrament pričesti ustanovio je Isus Krist na Posljednjoj večeri.<sup>24</sup> Na krv i tijelo Kristovo junak *Gubilišta* osjeća gađenje. Naforu, koja predstavlja ostatke prosofore (hljeba koji simbolizira tijelo Isusovo) junak pljuje i ostavlja đavlu. Na ovaj način biblijski koncept spasenja doživljava potpunu devastaciju i desemantizaciju. Ostavljanje nafore vragu zapravo znači da je vrag jedini koji je spašen i za koga se Sin Božji žrtvovao. Realizira 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 François Rabelaisa.<sup>25</sup> On smatra da u svojoj raznolikosti postoji čitav ocean grotesknih tijela, a hiperbolizaciju izdvaja kao suštinsku karakteristiku. Pod ugrizom zmije tijelo glavnog junaka se izobličava i dobiva 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” (Kovač, 2003: 156).

## 5. ZAKLJUČAK

Roman *Gubilište* uspostavlja aktivni metatekstualni dijalog s *Biblijom* i neophodno ga je tumačiti kroz kršćanski simbolički poredak. Kao moćan razgrađivački mehanizam, groteska snažno utječe na modeliranje prostornih struktura i romanesknih junaka. Prostor u romanu dobiva odlike dijaboličnog univerzuma. Motivi-simboli, Sunce i nebo u prvom redu, invertiraju svoje redundantne funkcije i na taj

<sup>23</sup> Trideset treća glava romana nosi naslov “Ima li spasa?” Ne možemo ne konstatirati simboliku broja poglavlja u čijem se naslovu nalazi verbalna jedinica – spas. Broj 33 ima naglašenu simboliku u kršćanskoj mitologiji jer označava broj godina Isusa Krista kada je razapet na križu, tj. kada je stradao radi sveopćeg ljudskog spasenja.

<sup>24</sup> O tome vidjeti u Evandelju po Mateju.

<sup>25</sup> O tome vidjeti u M. Bahtin: *Stvaralaštvo François Rabelaisa i narodna kultura srednjeg vijeka i renesanse*.

način zemaljski prostor dobiva 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 obitelji kroz likove oca-umobolnika i sina-prijestupnika. Grotesknim invertiranjem kršćanskih vrijednosti u tekstu je intenziviran osjećaj nemoći i besmisla. Dakle, groteska u romanu *Gubilište* kroz jezik prostora i koncept likova presudno utječe na model prezentacije svijeta, a to je svijet rasula, devijantnosti, ništavila i beznađa. Svijet bez nade i mogućnosti spasenja.

Hrvatskom jeziku prilagodila  
Dijana ČURKOVIĆ

## LITERATURA

- Bahtin, Mihail 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail 2000. *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Nolit.
- Bartoš, Otakar 1965. "Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske", u: *Umjetnost riječi*, IX, br.1, str. 71–87.
- Bečanović, Tatjana 2009. "Poetizacija narativne paradigme u Bulatovićevom romanu crveni petao leti prema nebu", u: *Naratoški i poetički ogledi*. Podgorica: CID, str. 83–98.
- Bečanović, Tatjana 2009. "Postmodernistička strategija prikazivanja stvarnosti u Kovačevom romanu Vrata od utrobe", u: *Naratoški i poetički ogledi*. Podgorica: CID, str. 153–168.
- Beganović, Davor 2009. "Ruganje s dokumentom", u: *Književna republika*, godište VII, br. 7-9, str. 30–41.
- Beganović, Davor 2019. "Bratstvo koje tlači: Drastične slike tijela u Gubilištu Mirka Kovača", u: Kovač, ili o majstorstvu", u: *Kovač, ili o majstorstvu. Peti Dani Mirka Kovača u Rovinju 2018. godine*. Zaprješić: Fraktura, str. 103–128.
- Detoni Dujmić, Dunja 1983. "Začinjavci grotesknog", u: *Forum: časopis Razreda za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, knj. 46, br. 10-12, str. 822–835.
- Flaker, Aleksandar 1982. *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Gerbran, Alen; Ševalije, Žan 2009. *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos Art.
- Harfam, Džefri 2009. "Groteskno: prvi principi", u: *Polja*, br. 429, URL: [www.polja.rs](http://www.polja.rs), pristup: 29. travnja 2018.
- Hranjec, Stjepan 2009. *Ogledi o dječjoj književnosti*. Zagreb: Alfa.
- Ibrahimović, Nedžad 2019. "Od kroničara do pripovjedača – narativna struktura romana *Gubilište* iz 1962. godine", u: *Kovač, ili o majstorstvu. Peti Dani Mirka Kovača u Rovinju 2018. godine*. Zaprješić: Fraktura, str. 133–163.
- Jerkov, Aleksandar 1992. *Nova tekstualnost*, Beograd – Podgorica: Unireks – Prosveta – Oktoih.
- Jokić, Vujadin 1979. "Gubilište kao svijet u cjelini". Predgovor za *Gubilište*, popravljeno izdanje. Titograd: Biblioteka Luča.
- Kalezić-Đuričković, Sofija 2014. "Romani Mirka Kovača", u: *Croatica et Slavica Iadertina*. X/II, str. 319–330, URL: <https://hrcaak.srce.hr/file/201427>, pristup: 28. travnja 2020.
- Kaysner, Wolfgang 1981. *The grotesque in art and literature*. Prev. Ulrich Weisstein. New York: Columbia University Press.
- Kordić, Radoman 1988. "Mit o čudesnom detetu", u: *Tumačenje književnog djela*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Kovač, Mirko 2003. *Gubilište*. Podgorica: Daily Press.
- Kovač, Mirko 2008. *Evropska trulež*. Zaprješić: Fraktura.
- Lazarević-Radak, Sanja 2016. "Jugoslavenski 'crni talas' i kritički diskurs: preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize", u: *Etnoantropološki problemi* 11, sv. 1. str. 497–518.
- Lotman, Jurij 1976. *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit.
- Mirković, K. (ur.) 2003. "Kritika o Gubilištu", u: *Gubilište*, Zagreb: Ceres.
- Meić, Perina 2012. "Živjeti da bi se pripovijedalo, pripovijedati da bi se živjelo – romaneskni opus Mirka Kovača", u: *Smjerokazi (teorijske i književnopovijesne studije)*.
- Mustedanagić, Lidija 2002. *Groteskni brevijar Borislava Pekića*, Novi Sad: Stylos.
- Štancl, Franc 1987. *Tipične forme romana*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Paić, Žarko 2009. "Palimpsest prve ruke", u: *Književna republika*, godište VII, br. 7-9, str. 62–67.
- Protić, Predrag 1963. "Prvi roman Mirka Kovača (Mirko Kovač: *Gubilište*)", u: *Savremeni*, godina IX, knjiga 18, str. 77–79.
- Ribnikar, Vladislava 1979. "O stvaralačkom putu Mirka Kovača". Pogovor za *Vrata od utrobe*. Beograd: BIGZ.
- Serdarević, Seid 2019. "Poetika i autopoetika Mirka Kovača", u: *Kovač, ili o majstorstvu. Peti Dani Mirka Kovača u Rovinju 2018. godine*. Zaprješić: Fraktura, str. 5–12.
- Tamarin, G.R. 1962. *Teorija groteske*, Sarajevo: Svjetlost.
- Vukićević-Janković, Vesna 2018. "Životopis Malvine Trifković Mirka Kovača", u: *Matica crnogorska*, br. 76, str. 399–420, dostupno na: [www.maticacrnogorska.me](http://www.maticacrnogorska.me), pristup: 10. rujna 2019.
- Walter, Albert 1981. *Teorija grotesknog i njegovo oblikovanje u prozi A. G. Matoša*, u: *Umjetnost riječi XXV*/br.3, Zagreb.
- Zečević, A. Mihailo 2016. *Elementi groteske u djelima Miodraga Bulatovića, Borislava Pekića i Milorada Pavića – sličnosti i razlike*. Doktorska disertacija, rukopis. Beograd: Filološki fakultet.

## SUMMARY

### ASPECTS OF THE GROTESQUE IN SPATIAL AND CHARACTER MODELLING IN MIRKO KOVAČ'S NOVEL *GUBILIŠTE* (*GALLOWS*)

With his debut novel Mirko Kovač made a strong departure from the officially espoused literary discourse leading to the novel first being praised and then starkly denounced. Due to pessimism, alienation and insistence on a bleak image of the world, the author grossly “erred” against the aesthetics of so-

cialist inspiration. Nevertheless, Kovač uses the grotesque as a powerful decomposing mechanism in shaping the art world. The article looks at the way the use of the grotesque code infuses the creation of spatial structures and the characters of father and son in the novel *Gubilište (Gallows)*. Insofar as the novel realizes strong metatextual connections with the Biblical text, one should also consider the problem of space and characters through the analysis of sacral motives and the ways of their realization in the text.

Key words: the grotesque, spatial language, deviance, alienation of the hero