

# Groteskni i karnevaleskni aspekti Kovačeva romana *Moja sestra Elida*

## 1. O nekim kompozicijskim specifičnostima romana

*Moja sestra Elida* drugi je roman Mirka Kovača, objavljen 1965. godine. Ovom se knjigom Kovač kao povratnik, nakon bojkota i literarnog progona izazvanoga *Gubilištem*, vraća na jugoslavensku književnu scenu. Godine 1966. roman je nagrađen književnom nagradom *Mladost*. Roman se sastoji od uvodnog djela i sedam poglavlja. Svakom poglavlju nakon naslova prethodi kratak tekst koji ima funkciju svojevrsnog pripovjedačeva, odnosno priređivačeva pojašnjenja ili, preciznije, ima funkciju najave sadržaja poglavlja koje slijedi.<sup>1</sup> Anticipacije budućih događaja dramske su manire i u romanu su u velikoj mjeri hermetične, bez uočljive uzročno-posljedične veze u njima i među njima. Gramatička i pravopisna nesređenost teksta najave u korespondenciji je s visokom razinom sadržajne konfuznosti samog poglavlja, odnosno romana u cjelini jer je isti princip i najave, i realizacije sadržaja poglavlja primijenjen u cijelom tekstu. Nesređenost i konfuznost postmodernistički su izazovi tradicionalnom modelu pripovijedanja. Ogrešenje o tradicionalnu predodžbu i perspektivu pripovijedanja provedeno je na svim razinama teksta pa se suočavamo s osporavanjem kronologije, pravolinijskog protjecanja vremena, logike, uzročnosti i cjelovitosti, što umnogome usporava percepciju teksta. Romanesknim poglavljima prethodi *Uvod* koji je informativan i ima funkciju ključnoga početnog koda za daljnje iščitavanje teksta. Priređivač rukopisa u uvodnom dijelu govori o sebi i otkriva da je knjiga posvećena obitelji, podcrtava i najavljuje čitatelju sadržaj samoga *Uvoda* kojim će se rasvijetliti motivacija za pisanje knjige i sagledati okolnosti njena nastajanja, kao i utjecaji na oblikovanje priče. Svakako da u ovakvom postupku možemo detektirati primjenu elemenata postmodernističke poetike koji pažnju čitatelja usmjeravaju na način stvaranja priče, a ne na samu priču, odnosno njen sadržaj. *Uvod*, a samim tim i roman, počinje sljedećom rečenicom: „Moj život počinje ovom knjigom” (Kovač,

---

<sup>1</sup> Ove kratke najave koje prethode tekstu poglavlja dane su u grafički neobičnoj formi. Naime, riječi se ne redaju uobičajeno od početka do kraja lista već nalikuju na grafički prikaz stiha.

1965: 10).<sup>2</sup> Danim iskazom Anton Biriš, kako je potpisan uvodni tekst, najavljuje sebe i započinje knjigu o svojoj obitelji Biriš. U postmodernističkoj maniri onaj koji iznosi priču pripisuje sebi ulogu kroničara, tj. priređivača priče. Primjena ovog postupka ukazuje na visok stupanj mogućnosti ugrožavanja funkcija pripovjednog subjekta. Anton, kao interpretator, komentator i priređivač tuđih tekstova i priča, dobiva karakteristike postmodernog pripovjedača. Prema teoriji Linde Hutcheon tipičan postmoderan tekst odbacuje sveznanje i prisutnost trećeg lica i umjesto toga ulazi u dijalog između narativnog glasa i zamišljenog čitatelja. Iako su komentatorske forme u ovom romanu prisutne, ipak nisu razvijene u dovoljnoj mjeri da bi se moglo govoriti o formi dijaloga već je komunikacija sa zamišljenim čitateljima realizirana u vidu smjernica, uputstava, pojašnjenja, priprema za iščitavanje teksta. Interpretator, odnosno priređivač genealogije Biriša ostvarivanjem otvorene komunikacije s čitateljima i komentiranjem priče sebi dodaje retoričku funkciju. Ovdje uočavamo svojevrsni paradoks koji je posljedica postmodernističke igre koja podrazumijeva invertiranje i razgrađivanje tradicionalnih pripovjernih načela. Naime, cilj retoričke funkcije onoga tko priču iznosi, kroz komentare, intervencije, sugestije ili kroz direktno obraćanje čitateljstvu, usmjeravanje je čitatelja u određenom smjeru na putu donošenja određenoga vrijednosnog suda, a da toga čitatelj nije ni svjestan. U svojoj teoriji pripovijedanja, a govoreći o funkcijama pripovjedača, Franz Stanzel ističe:

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. (Stanzel, 1987: 38)

Paradoks leži u tome što samo nakon čitanja *Uvoda* romana čitatelj postaje svjestan velike mogućnosti nepouzdanosti kazivanja Antona Biriša, nepouzdanosti izvora koje on nudi, tj. odmah biva suočen s problemom sumnje u pouzdanost i istinitost iskaza i predstava onoga tko priču iznosi, odnosno priređuje. Na pitanje zašto čitatelj odmah neizbježno izražava sumnju u pouzdanost Antonovih iskaza, dajemo sljedeći niz odgovora koje oblikujemo iz pripovjedačeva samopredstavljanja: Zato što je Anton Biriš šikaniran i prognan od svih stanovnika Varoši; Zato što su ga dugo opsjedala poput čudnih biblijskih bića lica braće, sestara i rođaka; Zato što je palio i uništavao svoje pjesme u trenucima psihičke nestabilnosti i emocionalne napetosti; Zato što se brani od tvrdnji drugih da ima neka živčana rastrojstva; Zato što priznaje da su ga zaplašenost i nedozvoljene požude nagonile

---

<sup>2</sup> Svi citati u radu preuzeti su iz romana *Moja sestra Elida*, objavljenoga 1965. godine u izdanju beogradske *Prosvete*.

na samoubojstvo; I zato što se prvo poziva na Gogolja, potom govori o snažnom Gogoljevu utjecaju na njegov rad, a na kraju se poistovjećuje s Gogoljem i za sebe kaže: „Jer ja sam Gogolj” (1965: 11). Dakle, Antona Biriša na samoj uvodnoj granici teksta čitatelj će neminovno doživjeti kao nepouzdanog posrednika, tj. u svojoj će svijesti uvijek držati aktivnu mogućnost osporavanja Antonove istine. To znači da kritičko sagledavanje i preispitivanje narativne istine od prvih stranica romana postaje aktivno u svijesti čitatelja, što je nesumnjivo produktivna narativna strategija, ali i bit postmodernizma kao stilske formacije koja leži u sumnji i u preispitivanju uspostavljenih istina.

Govoreći o *Elidi* i Kišovu 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” (Jerkov, 1992: 18). Pozivajući se na Gogolja, Anton u *Uvodu* najavljuje aktiviranje fantastičnog koda. Anticipacija budućih događaja u romanu ne utječe na smanjenje estetske informacije, odnosno na intenzitet sile entropije. Bizarnost tematike, iščašenost obitelji i konfuznost pripovjedne perspektive u cijelom tekstu održavaju stupanj nepredvidivosti koji je razmjeran količini estetske informacije. U Antonovu predstavljanju čitateljima lajtmotivski status dobiva uspostavljena veza, a potom i identifikacija s Gogoljem, koja je aktivna u cijelom romanu. Identifikacija s Gogoljem najvidljivija je u kontekstu uništavanja, tj. spaljivanja vlastitog rukopisa.<sup>3</sup> Poistovjećivanje s Gogoljem i poznatim činjenicama iz njegova života i djela vješto je uklopljeno u postmodernistički koncept organiziranja stvarnosti. Udvajanje ličnosti, kao jedna od suštinskih odlika grotesknoga, te fingiranje i deformacija autorstva, elementi su postmodernističke poetike. Također, priređivač kronike o Birišima, koristeći se tuđim tekstovima, ostvaruje postupak dokumentarnosti što kao posljedicu donosi fragmentarnost romana. Koncipiranje teksta kao fragmentarnog mozaika bez veće međusobne povezanosti fragmenata ukida cjelovitost i razbija jedinstvo narativne cjeline. Iz svega navedenoga donosimo zaključak da je kompozicijski sklop romana *Moja sestra Elida* krajnje razglobljen i disperzivan, a osnovni uzrok tome leži u pripovjednoj instanci.

---

<sup>3</sup> Iako o životu Nikolaja Vasiljeviča Gogolja ne postoji dovoljno pouzdanih informacija kao najupečatljiviji detalji izdvajaju se događaji iz posljednjeg perioda piščeva života. Gogolj je patio od depresije i paranoidne psihoze. Psihičko i emotivno rastrojstvo dovelo je ovog velikana pera u stanje manije pod čijom je prevlašću zapalio veliki broj svojih rukopisa, među kojima je i drugi dio romana *Mrtve duše*. O tome vidjeti na: [www.biografija.org](http://www.biografija.org), 18. 10. 2022.

## 2. Groteskna i destruktivna Hercegovina bez vjetra

Groteskni princip deformiteta i vanjskih (fizičkih) i unutarnjih (emotivnih i moralnih) proveden je dosljedno u konstituiranju svih likova koji pripadaju obitelji Biriš ili koji se vežu za Biriše, bez obzira na to jesu li 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 obitelji autor istovremeno ukazuje i na patrijarhalnost i zatvorenost hercegovačke kulture kojoj oni pripadaju. U tom spoju nemorala i patrijarhalnih kulturnih ograničenja ostvaruje se ironijski i groteskni dojam. Ovo je posebno naglašeno u posljednjem poglavlju romana gdje su svi članovi obitelji na okupu iznad Elidina odra. Navest ćemo dva reprezentativna primjera za našu tvrdnju. Prvi podrazumijeva scenu u kojoj pristigli Elidin ljubavnik Josif prilazi odru i strasno cjeliva njene mrtve usne, a drugi se odnosi na pripovjedačevo komentiranje toga kako se u Hercegovini na proces kremacije tijela pokojnika gleda kao na grijeh i sramotu:

1. 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 plaču 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)
2. U Hercegovini je spaliti leš najveća sramota i greh 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. (Kovač, 1965: 250)

U narativnoj zbilji u kojoj su ubojstvo, silovanje, incest i blud uobičajene genealoške pojave obitelji Biriš, u kojoj razvrat i tjelesni deformiteti predstavljaju konstantu, govoriti o zdravom narodu i poštovanju principa patrijarhalne kulture tog naroda kombiniranje je disparatnih semantičkih nizova odnosno groteska.<sup>4</sup> Groteska realizirana u ovom kontekstu približava se kategoriji ironije. Naime, ironijski koncept evidentan je u spoju doživljaja vlastitog naroda kao hrabroga, ponosnoga, čestitoga i zdravoga, s jedne strane, i bolesti, zaraze, smrada, bluda i zločina kojima je obavijena obitelj Biriš kao slika tog naroda s druge strane. Kroz obitelj Biriš i sve one koji dolaze s njom u kontakt prostor Varoši i Hercegovine uopće poprima sva obilježja dijaboličnog univerzuma. U tom univerzumu bludne i zločinačke radnje predstavljaju osnovni princip komunikacije među likovima.

---

<sup>4</sup> Ovdje se u prvom redu pozivamo na definiranje groteske A. Flakera koji je tumači kao montiranje nespojivog, odnosno montiranje znakova koji pripadaju različitim znakovnim sustavima. Kada se suprotnosti spajaju uzajamno se usporavaju i tako se stvara groteskni dojam koji izaziva tjeskobu zbog poremećenog reda stvari. (v. Flaker, 1982: 355)

Dakle, nisu Hercegovci ti koji trebaju strahovati od „svjetskih zaraza” i nisu Hercegovci ti koji sebe mogu smatrati „zdravim narodom.” Obitelj kao organizirana zajednica predstavlja ćeliju društva, odnosno društvo u malom. Obitelj Biriš, kao i svi oni koji s njenim članovima, kako u sadašnjosti tako i u prošlosti, ostvaruju bilo kakav kontakt, oličenje je propasti i društvenog dna. Kroz Biriše 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 prikazanoga devijantnog ljudskog ponašanja kroz roman, Kovač je nanovo uspio šokirati završnim dijelovima teksta u kojim se ostvaruje priča o *pomami za leševima*. Scene o kupovini, potražnji i potrebi za ljudskim tijelima podsjećaju na filmske horror-scene. Kroz svu morbidnost i šokantnost ovih scena možemo razabrati, naravno nespecifičnu i nekanonsku, realizaciju motiva gladi. Potvrdu te tvrdnje nalazimo i u temporalnoj određenosti ovih scena. Naime, one su vezane za ratno vrijeme (Prvi svjetski rat) i za poratne godine. To je povijesno vrijeme gdje je na globalnoj razini, a ne samo na području Hercegovine, glad bila, uz rat i kasnije uz sve druge posljedice rata, najteže egzistencijalno iskušenje. To se iskušenje na prostoru Hercegovine u romanu manifestira na sljedeći način:

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. (1965: 251–252)

Epizodom s leševima ne završava se horor povijesti hercegovačkog kraja. Naime, nakon pomame za leševima i dijelovima ljudskog tijela „hercegovački narod počeo je da pije” (252). Miris krvi zamijenjen je mirisom alkohola. Cijela Hercegovina bila je pijana. U ovim opisima primjetna je prisutnost kategorije familijarnosti koja je specifična za karnevalizirane literarne tekstove.<sup>5</sup> Hercegovci

---

<sup>5</sup> Kategorija familijarnosti ostvaruje se kroz ukidanje svake distance među ljudima što uzrokuje krajnje slobodan kontakt. (v. Bahtin, 2000: 116)

familijarno, pijani, u grupama, kršćani 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 zamijenit će potreba za seksom: „Seoski narod je odjednom osjetio strašnu potrebu 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 općenja, bizarne i šokantne, uključuju informacije o silovanju stranih vojnika, napastovanju kaluđerica, o seksualnom općenju među djecom, o trudnim pjegavim djevojčicama i pomamljenim muškarcima, odnosno informacije o seksualnim ekscentričnostima svake vrste.<sup>6</sup> 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 roditi nadu i život.

U tome smislu važno je istaknuti doživljaj Hercegovine s vanjske točke gledišta, odnosno iz perspektive stranaca koji su stjecajem okolnosti upoznali hercegovački prostor i narod. Tako na samome početku teksta dva austrijska vojnika Jan i Franc, nostalgичno 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’. (1965: 25–26)

U ovom doživljaju hercegovačkog prostora iz perspektive 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 simbolizira visinu pa je nisko nebo radikalno oponent osnovnoj simbolici. Uz to, nebo kao božji prostor treba biti ispunjeno uzvišenim

---

<sup>6</sup> Ekscentričnost Bahtin također vidi kao naglašenu karnevalsku kategoriju, smatra je bliskom familijarnosti i komentira je kao nastranost i pretjeranost, kao ponašanje van uspostavljenih normi. O tome vidjeti: Isto, 117.

kategorijama kao što su nada, spas i smisao. Praznina neba anulira sve navedene kategorije pri čemu se ovaj prostor semantički približava donjem prostoru, prostoru pakla u kojem vladavinu imaju destruktivne sile. Prema Lotmanovoj teoriji jezika toposa prostor neba u romanu je ukinut, a kao posljedica toga zemaljski prostor, odnosno podneblje Hercegovine uređuje se pod dominacijom donjeg, paklenog kronotopa, koji u svakom smislu isključuje postojanje kategorije dobra:

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. (1965: 94)

Snaženje karakteristika pakla ostvareno je i informacijom o odsustvu vjetra u riječima austrijskog vojnika. Iako Franc nije svjestan razloga zbog kojeg bi mu prisustvo vjetra na hercegovačkom prostoru godilo, semantika je ovog motiva snažna. Naime, vjetar je sinonim daha, odnosno Duha i njegova pojava predstavlja duhovni utjecaj s nebesa. Vjetar u takvom značenju prisutan je u sakralnim tekstovima, i u *Bibliji* i u *Kuranu*. U oba sveta teksta vjetrovi predstavljaju božanske vjesnike i imaju anđeosku funkciju (v. Gheerbrant, Chevalier, 2009: 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 oblikuje se kao prostor bez boga, kao reinkarnacija pakla. I jedan od Elidinih ljubavnika osvrnut će se na Hercegovinu u kojoj je boravio riječima:

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: jedna Hercegovino koja si ostavila boga ja te ostavljam, i dolazi što pre u moju srećnu zemlju gde se slavi život... (246)

### 3. Hodajući mrtvac

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

Poglavlje naslovljeno *Donatova smrt* počinje sljedećim riječima:

Barba Donato je bio jedini ako ne i posljednji Dalmatinac na celom ovom području Hercegovine. Ne zna se da je u Varoši išta izazvalo toliko uzbuđenje koliko ne-

obična 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. (1965: 127)

Cjelokupna priča vezana za Donata, od početka do kraja, kao i njegov život, od rođenja do smrti, odiše mistikom koja će kulminirati u sceni njegova pogreba. Na uvodnoj granici priče dana 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 zainteresirala simbolika trešnje, točnije trešnjeva cvijeta. Naime, trešnjev cvijet, koji je lagan, krhak i prolazan, koji brzo i lako odnosi vjetar, simbolizira idealnu smrt, smrt „odvojenu od dobara ovoga sveta i privremenosti postojanja” (Gheerbrant, Chevalier, 2009: 982), a upravo je Donatova smrt događaj posebno markiran u romanu. Status grotesknog tijela dobiva Donato jer se ostvaruje u ulozi mrtvaca koji sjedi, a potom hoda i na nogama ulazi u vlastiti 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 Kayserovu 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). Također, faktor iznenađenja, koji Kayser 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 s Gogoljevima 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” (1965: 141).<sup>7</sup>

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

---

<sup>7</sup> O sablasnosti prisutnosti života u mrtvacu govori i Umberto Eco u svojoj studiji *Povijest ružnoće*. Pozivajući se na Rosenkranza i njegovu *Estetiku ružnog* Eco 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 zanjiše, 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, demona, anđela 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'.” (Eco, 2007: 323)

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 mrtvacu, 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 mrtvacu koji se uspinje da bi pokazao kako su granice između života i smrti nevidljive. (141–142)

U drugim junacima ovog romana groteskno identificiramo u deformaciji ljudskoga, a u slici Donatove smrti groteska je posljedica odsustva ljudskoga, tj. odsustva života. Govoreći o grotesknoj koncepciji tijela, Bahtin naglašava da grotesku zanima sve što izlazi iz tijela, što se boči i što teži prekoračiti granice tijela (v. Bahtin, 1978: 333). Prekoračenje granica tijela, koje primarno prema Bahtinu podrazumijeva hiperboliziranost određenih dijelova tijela, u sceni Donatove smrti nije ostvareno. Međutim, prekoračenje granica tijela svakako možemo identificirati u kontekstu prekoračenja mogućnosti tijela, jer sposobnost beživotnog tijela mrtvacu da sjedi, hoda i pokušava mokriti jest prekoračenje. U sceni pokušaja mokrenja mrtvacu, koja se događa na putu od crkve do groblja, također vidimo osobitost grotesknog tijela. Naime, Bahtin, tumačeći groteskne slike tijela u Rabelaisovu djelu, govori o otvorima tijela i onome što izlazi iz tijela (izlučevine) kao o grotesknom. Izmet i mokraća su prema njegovu mišljenju smiješna i tjelesno shvatljiva materija i u grotesknim slikama upravo njima se pobjeđuje strah. Detalj pokušaja mokrenja mrtvacu u tekstu nije dovoljno razvijen, dakle ostao je samo na razini pokušaja, no svakako ima ulogu ublažavanja straha u prizoru mrtvacu koji hoda.

U sceni hodajućeg mrtvacu upečatljiv je i trenutak koji bismo mogli nazvati paradoksalnom sintagmom *groteskna nekrofilija*. Zašto kažemo paradoksalnom? Zato što je nekrofilija kao kompleksan fenomen u biti, po svojoj prirodi, groteskna jer predstavlja invertiranje svih vrijednosti koje podrazumijeva biofilija, tj. ljubav prema životu. Nekrofilija, u mnoštvu raznolikosti značenja, označava i seksualno zadovoljstvo nad mrtvim tijelom. U sceni o kojoj govorimo u tom kontekstu uočavamo obratnost, ili, da se poslužimo Bahtinovim terminom, logiku obratnosti koja je svojstvena karnevaliziranoj literaturi. 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. (1965: 143)

Donatovo tijelo na epiloškoj granici priče dobiva dodatne karakteristike grotesknog tijela koje se sada realizira 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 u nju smjestio. Dakle, njegovo tijelo radnjom koju u tom trenutku obavlja, a koja je svojstvena životinjama, približava se životinjskom tijelu što je groteska.

Moramo utvrditi u slici Donatova pogreba i prisutnost pojave slobodnog govora o kojem govori Bahtin kao o uličnom govoru u Rabelaisovu 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 predstavljačkih 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. (Mustedanagić, 2002: 51)

U iznošenju priče o pokopu živog mrtvaca ostvaren je prelaz s pohvale na kletvu i psovku. Nakon prikaza dostojanstvenog izgleda mrtvaca, koji je izbrijan i čist s mirnim izrazom na mrtvom licu, dostojanstva na koje s osjećajem stida reagiraju oni koji su mu se za života zbog staračke ljubavi i zaljubljenosti podsmjehivali, kroz riječi šjore Mande ostvaruje 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 tako dobiva ambivalentnu prirodu.

#### 4. Zazijin groteskni porod

Kao priča u priči u poglavlju o Donatu realizira se i pripovjedna epizoda o Zaziji i nenoj trudnoći, koja je s gledišta groteske, ali i postupka karnevalizacije, vrlo zanimljiva. Trudnoća maloumne Zazije traje abnormalno dugo u čemu vidimo postupak hipertrofiranosti kao jednog od obilježja groteske. No, vezano za Zaziju i njen plod groteska nastavlja djelovati i dalje. Zazija se porađa u podrumu. Podrum kao prostorna struktura mračna je podzemna prostorija i vrijednosno oštro odstupa od čina rođenja koji označava početak života. Ovaj je spoj stoga groteskan, ali ga možemo promatrati i u okviru karnevalske mezalijanse, kategorije koja spaja

suprotnosti.<sup>8</sup> Karneval, koji ima moć da stvari izvrne s lica na naličje, dozvoljava spoj porođaja i podruma. Međutim, daljnja realizacija priče gubi mogućnost prisustva prigušenog karnevalskog smijeha koji je prema Bahtinovoju teoriji semantički najopterećenija komponenta karnevala. Ali i pored toga kolektivni lik Varošana u udruženosti povodom Zazijina porođaja, iz koje nitko ne odstupa, zadržava duh karnevalske familijarnosti i skupa u kojem su svi jednaki. Beganović, tumačeći Zazijin porođaj i ono što je uslijedilo nakon njega, govori o „isprva pasivnom a potom aktivnom” sudjelovanju Varošana (Beganović, 2009: 33). Njihovo sudjelovanje ima karakteristike ekscentrične karnevalske parade koja u sebe uključuje elemente mistike, fantastike, teorije ružnoće, ali i zločina. U trenucima dok se Zazija u podrumu porođa, Varošani se zabavljaju okladama:

Varošani su čekali celog jutra po najvećem suncu dok se Zazija porođala 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, 1965: 131–132)

Vidimo da pasivna zabava u vidu oklada prerasta u aktivno djelovanje kroz zločin i ubojstvo novorođenčeta. Pripovjedač koji nam iznosi informacije učestalom upotrebom zamjenice *mi* ukazuje na vlastitu pripadnost kolektivu, odnosno Varošanima koji dave novorođenče i bacaju ga u jamu. Dakle, kroz njegove riječi aktivira se točka gledišta kolektiva. Izostanak potpune informacije o Zazijinu porodu („nećemo kazati šta se rodilo te godine” ili „čim smo bacili to što se rodilo”) uz ubojstvo, 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 prokomentirati i Zazijine pokrete tijela. Već smo istaknuli da je ovdje izražen snažan osjećaj majčinstva. Osjećaj i emocija pripadaju apstraktnoj, duhovnoj, višoj razini. Nasuprot toj razini, ali u neraskidivom jedinstvu s njom je i plan materijalnoga, tjelesnoga i niskoga. Bahtin kao osnovno svojstvo grotesknog realizma vidi upravo snižavanje visokoga, apstraktnoga i duhovnoga na materijalno-tjelesni plan, na plan zemlje i tijela. Stojeći iznad jame, Zazija dodiruje svoju utrobu, odnosno trbuh:

---

<sup>8</sup> Za karnevalsku logiku ne postoje razlike i podjele pa je sasvim uobičajen proces spajanja, ujedinjavanja elemenata koji u običnom životu stoje na oštro suprotstavljenim vrijednosnim pozicijama. Slobodan, familijaran odnos dozvoljava karnevalu da „zblizava, ujedinjuje, zaručuje i sjedinjuje sveto i profano, uzvišeno i nisko, veliko i ništavno, mudro i glupo.” (Bahtin, 2000: 117)

[...] 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. (1965: 132)

Dakle, dodirivanje trbuha u kontekstu Bahtinova grotesknog realizma, tumačimo kao snižavanje, spuštanje, odnosno naglašavanje tjelesnoga. 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, preporeda (materinsko okrilje)” (Mustedanagić, 2002: 42). U ovakvom kontekstu i zločin davljenja novorođenčeta dobiva karnevalsko obilježje gdje su dolje grob i smrt, ali s mogućnošću novog rađanja. Tu konstataciju potvrđuju i Zazijine riječi dok rukama mazi svoj trbuh: „opet će ovdje biti.”

## 5. Groteskno tijelo slabašnog prijestolonasljednika

U kontekstu groteskne tjelesnosti nezaobilazno je osvrnuti se na priču o prijestolonasljedniku koju okupljenim Dalmatincima na molu priča Donato. Riječ je o srpskom prijestolonasljedniku, sinu kralja Aleksandra. Donatova funkcija prenosioca priče ovdje je rasterećena svake vrste epske uzvišenosti kada je u pitanju prikaz povijesne ličnosti ili teme. U tom postupku prepoznajemo aktivnost karnevalskog koda, odnosno karakteristike menipskog žanra jer menipeja podrazumijeva distancu od uzvišenosti i negiranje mitskih i povijesnih vrijednosti.<sup>9</sup> Prijestolonasljednika Donato prikazuje kao grotesknu figuru kojom vlada princip tjelesnosti, čulnoga i erotskoga. Lik je oblikovan na kontrastu koji se ogleda u izuzetno sićušnom i slabom tijelu s izuzetno velikim spolnim organom. I slabost tijela i veličina spolnog organa hipertrofirani su. Prijestolonasljednik ima tako slabo i mršavo tijelo u kojem nema snage ni da samostalno hoda ni da stoji 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, 1965: 128). Kroz naglašenu sićušnost glave prijestolonasljednika, ironijskom inverzijom, degradira se umni, odnosno misaoni proces i naglasak se stavlja na tjelesno-čulnu razinu koja je realizirana u predstavi velikoga spolnog organa:

---

<sup>9</sup> O menipskoj satiri vidjeti: M. Bahtin, 2000: 108.

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. (1965: 129)

Paradoks i logika obratnosti koji se ostvaruju kroz ovakav koncept tijela, a koji su postignuti aktivacijom grotesknog i karnevalskog koda, dodatno su naglašeni izborom upravo predstavnika jedne dinastije za nosioca takvog tijela. Prijestolonasljednik je funkcija opterećena vladarskom mišlju i strategijom i kao takva, u realnom poretku stvari, podrazumijeva misaono i duhovno načelo kao dominantnu silu oblikovanja. Invertiranjem tih vrijednosti, odnosno karnevalskom slobodnom maštovitošću izvrtnje normiranih vrijednosti s lica na naličje, rezultiralo je grotesknim konceptom lika jednog vladara. Naglašavanje spolnog 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.

## 6. Groteskno slavlje u kući Biriša

Karakteristike tzv. grotesknog slavlja,<sup>10</sup> o čemu govori Kayser pri izučavanju grotesknoga, naći ćemo na epiloškoj granici romana gdje se na istom prostoru, prostoru obiteljske kuće, okupljaju Biriši oko tijela umiruće Elide. Oko Elidina odra kao nukleusa, u obiteljskoj kući, Biriši, svaki na svoj način ekscentričan i deformiran, svojim djelovanjem realiziraju grotesknu svečanost ili groteskni bal. Spajanje događaja umiranja i bizarne obiteljske svečanosti groteskna je kombinatorika, ali u oblikovanoj zbilji, koja je u cijelosti svijet otuđenja, nema karakteristike neobičnosti. Da epilog romana nosi karakteristike grotesknog slavlja, potvrđuje i prisutnost kaotičnosti koja se ostvaruje kroz događanja izvan prostora kuće Biriša. Kayser groteskno slavlje vidi kao potpuno otuđenje koje obično ide s motivom otuđenosti grada: „Groteskno slavlje sa potpunim otuđenjem i svekolikim raspadom ustaljenog poretka u opšti kaos 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 kaos“ (Kayser, 2004: 159). I kaotičnost grada prisutna je u *Elidi*. Tijekom svečanosti Biriša na gradskom trgu odvijaju se demonstracije. Uspostavlja se kaos koji ima značenje pobune i to pobune protiv nakazne Hercegovine, što znači da se grad otuđuje od vlastite destrukcije u koju je bio potopljen.

---

<sup>10</sup> O grotesknom slavlju, tj. grotesknom balu vidjeti: Kayser 1981: 115-117.

Analizu tzv. grotesknog bala Kayser objašnjava na primjeru tekstova njemačkih realista (Gottfried Keller, Wilhelm Busch) i u svom istraživanju zaključuje da ova vrsta okupljanja reflektira pravo otuđenje svijeta koje se gradi na spoju nespojivoga. Kao ilustraciju navodi primjer sotonskog humorista Jeana Paula koji je uživao u estetskoj čari cvjetova na odjeći osuđenika na giljotinu. Groteskno kao objedinjavanje nespojivoga može se pojaviti u samoj predmetnosti ili proizaći 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 Kayserova zaključka, primjećujemo da epilog romana *Moja sestra Elida*, odnosno okupljanje u obiteljskoj kući velikog broja članova obitelji Biriš, karakteristike groteskne svečanosti ostvaruje upravo kroz otuđenost i doživljaj neljudskoga, ali ne iz reakcije neke instance na to otuđeno i neljudsko. Dakle, groteskno je sadržano u samoj predmetnosti, u šokantnosti jedne obitelji na okupu. Nitko u kući Biriša, ni u tom trenutku okupljanja ni u cjelokupnoj narativnoj zbilji, ne odstupa od grotesknog koncepta života i svijeta te stoga nemamo glas, tj. perspektivu koja se odupire nespojivom i otuđenom (osim jedne marginalne replike rođaka Žombora usmjerene samo na razgradnju religijskog koda na koju ćemo se kasnije osvrnuti). I pripovjedačev glas, odnosno ideološka, psihološka i u konkretnoj svečanosti i prostorno-vremenska točka gledišta u potpunosti pripadaju grotesknoj koncepciji obitelji. Upravo koncept obitelji, okupljene na jednom mjestu, tvori groteskni svijet otuđen do razine 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, 1965: 183) – rečenica je kojom počinje posljednje poglavlje romana i istovremeno groteskni bal Biriša. Smrad tijela, bolesti i raspadanja koji ispunjava obiteljski dom stoji u korespondenciji s bolešću i izvitoperenošću, kako tjelesnom tako i duhovnom, persona koje obitelj čine. Dakle, tjelesni smrad ima funkciju pojačavanja slike grotesknoga obiteljskog portreta. Olfaktorne slike uspješno doprinose realizaciji slike otuđenosti svijeta i realizaciji grotesknog koncepta obitelji na kojem se taj svijet temelji. U neobaveznom ćaskanju rođaka u obiteljskom salonu, putem kojeg se aktiviraju i retrospektivne perspektive usmjerene na razgovor o članovima šire obitelji, jedna od Biriša, rođakinja 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 rođakinja od sebe širiti miris predratnog parfema i iz obrva u kojima su uši „neki čudan muslimanski zadah“ (203). 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. Zaveses i slike bile su prekrivene prašinom“ (184).

U smrdljivom i prašnjavom ambijentu kuće ostvaruje se niz ponašanja, govora i scena kojima se potvrđuje groteskni obiteljski svijet. U prostoru kuće

izdvajaju se dvije manje prostorne strukture. Jedna je soba umiruće Elide, a druga je nužnik. Prostor nužnika zanimljiv je kao prostor naglašene slobode, odnosno najslobodnije ili najskrivenije intime. Naime, vlastitu devijantnost Biriši u cjelini ne doživljavaju kao destrukciju, već kao prirodno stanje pa se stoga i ne ustručavaju pri djelovanju iste. Međutim, na prostoru nužnika iščašenost ličnosti, u intimi, dobiva dodatnu slobodu. Stoga su radnje na tom prostoru krajnje bizarne. U tom pogledu posebno je važna scena čiji su akteri braća blizanci i Jordan Biriš koji ih promatra:

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. (1965: 201–202)

I prije ove scene blizanci Biriši imaju grotesknu tjelesnu određenost. Oni su dio obitelji 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). Dolazak patuljaste porodice na Elidin ispraćaj u smrt, dan iz perspektive tetke Ane, sam po sebi je iščašen. Naime, Ana iz kuće promatra kako njih sedmero, identičnoga patuljastog rasta, svi obučeni u crninu i svi „s dečijim golobradim licima“ (192), a s upaljenim svijećama u rukama prelaze gradski trg. Nakon tog prizora braća blizanci će se u prostoru kuće oblikovati baš i jedino u nužniku gdje zajedno mokre, gdje se đavolski cerekaju gledajući i seksualno zadovoljavajući jedan drugoga. 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. Čulni pokrov i erotični odar

Da Biriši okupljeni oko umiruće Elide konstituiraju svojevrsnu svečanost, odnosno grotesknu ritualnost, eksplicitno potvrđuju dvije konstatacije u tekstu. Prva se odnosi na izgled dvorišta, točnije na položaj starih dvorišnih vrata, a druga na izgled Elidine sobe. Na samom kraju romana, kada Elida u mrtvačkom kovčegu

napušta prostor obiteljske kuće, dvorište izgleda svečano i obasjano mjesečinom. U tom opisu posebno su markirana dvorišna vrata: „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, 1965: 255). Također, u času Elidina umiranja njena soba, prethodno oblikovana kao mračan prostor ispunjen smradom bolesti, dobiva svečani izgled: „U Elidinoj sobi sve je podsećalo na svečanost, na neki starinski ceremonijal“ (238). I zaista krajnje iščašen ceremonijal pokojnice obaviti će obitelj i rođaci. Upravo na ovim posljednjim stranicama teksta jasno možemo potvrditi prethodno citiranu Beganovićevu tvrdnju da su dva ključna motiva u romanu groteskno tijelo i incestuoznost. Nju potvrđuje upravo scena realizirana oko mrtva Elidina tijela. Potpuno otuđenje od motiva smrti i obiteljske percepcije istog provedeno je u slici okupljenih rođaka oko mrtve Elide. Logika obratnosti preuzima prevlast i postaje dominantan čimbenik pri oblikovanju scene. Naime, rođak Jeftimije, po zanimanju svećenik, uz radoznale poglede svih drugih rođaka koji nestrpljivo, čekajući prizor golog Elidina tijela, okružuju pokojnicu, polako povlači pokrov kojim je prekriveno mrtvo tijelo. Mrtvački pokrov, koji klizi preko privlačna Elidina tijela ovdje dobiva karakteristike erotičnosti što je groteskna kombinatorika. Kompletna scena kompresira u sebi erotičnost i čulnost, a s obzirom na predmetnost iz koje se gradi, dakle smrt, bizarnost i iščašenost dostižu izuzetno visok stupanj. Uz to, obiteljski kontekst dodatno izvitoperuje scenu, obavija je mrežom kolektivne obiteljske incestuoznost, a kao posljedica svega toga uspostavlja se krajnja groteskna otuđenost od ljudskoga. U otuđenom grotesknom svijetu „ne postoje dublje veze između ljudi, tu više nema spona ni nekih zajedničkih stvari“ (Kajzer, 2004: 164). No, među Birišima ipak postoji spona, izrazito vidljiva na prostoru Elidine sobe gdje su svi na okupu, a ona je usmjerenost ka incestu i seksualnosti.

Logika obratnosti kao jedan od konstruktivnih čimbenika grotesknoga, kao što smo istaknuli, prisutna je u opisima tijela mrtve Elide. Do trenutka Elidine smrti čitatelj dobiva, kroz komentiranje 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 savršenošću:

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 anđeoskog lika. [...] Njihovo iznenađenje raslo je pomeraњem 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 ispučen 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. (1965: 242–244)

U navedenoj sceni konstatiramo proces izuzetno zanimljive transformacije Elidina tijela. Neumorna ljubavnica, istrošena i ljubavlju i strašću i starošću i bolestima, nakon ispuštanja duše transformira se u mrtvu Veneru koju s čuđenjem i divljenjem istovremeno promatraju požudni rođaci. Konstatiramo da je Elidino divno i mrtvo tijelo potvrda dominantnoga tjelesnog principa svojstvenoga Birišima u cjelini. Na drugoj strani, materijalno-tjelesna razina u punoj ljepoti, tj. u smjeni lijepoga nad ružnim i nakaznim, izbija u prvi 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 nemoralna, jer ovdje odsustvo duše i duha znači prisustvo ljepote u praznom i mrtvom tijelu.

Profanacija<sup>11</sup>, jedna od ključnih karnevalskih kategorija, koja predstavlja slobodno karnevalsko svetogrđe, aktivirana je u navedenoj sceni. Njena realizacija počinje izborom rođaka oca Jeftimija za onoga koji će spuštati pokrov i otkrivati Elidino zanosno tijelo. Svećenik, kao posrednik između Boga i ljudi, po normativnom poretku stvari svojim svećeničkim pozivom i jest netko tko prilazi pokojniku i priprema ga za put u onozemaljski svijet. Jeftimije, pod djelovanjem grotesknog izobličenja, ovdje dobiva ulogu posrednika između požudnih rođaka i erotičnog tijela umrle. Svećenikov ritual, ostvaren kroz *lagano* povlačenje pokrova, kulminirat će u ono što nazivamo *parodia sacra*<sup>12</sup>. Ovom karnevalskom kategorijom parodiraju se sveti tekstovi i obredi, a u navedenoj sceni njena se realizacija očituje u činu zamjene crkvenog pojanja, tj. opijela činom čitanja pisma u kojem Elidi ljubav izražava neki muškarac. U danoj grotesknoj inverziji jasno je da se izobličenjem vjerskih obreda degradira kršćanska ideologija i simbolika. Ovdje je interesantan glas, odnosno uplitanje rođaka Žombora. Naime, on je krajnje marginalizirani lik koji se pojavljuje tek na završnim stranicama romana. Njegova pojava motivirana je samo jednom replikom koju iskazuje. Zbog iščašenog načina ispraćanja pokojnice svećenik će dobiti prijekornu sugestiju Žombora, koji se nimalo slučajno školovao u Beču, odnosno obrazovanje stjecao dislociran od prostora hercegovačkog zavičaja. On će svećeniku reći da je crkva dužna okajati pokojnicu. Okajanje grijeha i odlazak okajane, tj. čiste duše ka Bogu jedan je od primarnih postulata kršćanstva. No, svećenik Jeftimije blagoslov ljubav-

<sup>11</sup> O tome vidjeti: Bahtin, 2000: 118.

<sup>12</sup> O tome vidjeti: Isto, 118.

vi, koja ne samo da ne isključuje čulno i erotsko već ga uspostavlja kao primat, vidi kao nešto iznad procesa okajanja. Naravno da se tako groteskno razgrađuju osnovne kršćanske kategorije jer spasa nema bez okajanja grijeha. Zaključujemo da glas Žomborov predstavlja polemičku repliku, jedinu takvu u romanu, koja na trenutak daje ambivalentnost sceni, tj. uspoređuje je s normativnim poretkom. Ako prizor u Elidinoj sobi prepunoj rođaka tumačimo kao svojevrsnu karnevalsko-grotesknu svečanost, slobodnu i ekscentričnu, uvođenje Žomborove replike možemo smatrati odstupanjem od scenske predstave u kojoj sudjeluju svi (što i jest srž karnevalskog ambijenta), pri čemu se kao posljedica aktivira ambivalentnost slike.

## 8. Antropomorfizirani mrtvački kovčeg i pretvaranje u prah obiteljske kuće Biriša

Groteskno voli gamad – ističe Kayser navodeći najvažnije motive grotesknoga. On među primarnim grotesknim motivima vidi različite i raznovrsne sklopove životinja koje dobivaju status fantastičnih nemani. Ali groteskne su i stvarne životinje „koje su čoveku ostale daleke: zmije, sove, žabe, pauci, sve što puže i što noću gmiže i leti“ (Mustedanagić, 2002: 35). Najava Elidine smrti i najava uništenja obiteljske kuće Biriša dana je posredstvom motiva insekta. Gmižući insekt izmilit će iz Elidine sobe, proći kroz salon, gmižući između nogu velikog broja Biriša, izaći iz kuće, stići do trga<sup>13</sup> na kojem bukte demonstracije i skončati pod đonom nekoga od demonstranata. Kao što će insekt okončati kao mrlja na pločniku, ostavljajući iza sebe sluzav i smrdljiv trag, okončat će i Biriši iza kojih će urušavanjem obiteljske kuće ostati samo crni pepeo kao simbol truleži i dekadencije. Kao jedan od dominantnih grotesknih motiva, pored životinja, Kayser ističe i biljke: „Tu su i biljke, isprepletene u neprohodan splet koji svojom živahnošću skoro da ukida razliku između biljnog i životinjskog“ (Kajzer, 2004: 135). Dvorišni prostor kuće Biriša od grada, odnosno trga na kojem počinje revolucija, odvojen je živom ogradom koja je obrasla oko dvorišnih vrata i dvorišta. Groteskna ornamentika svakako je aktivirana u njenom opisu i 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 bosioaka, 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, 1965: 255)

---

<sup>13</sup> Prostor trga, kao simbol općenarodnosti i univerzalnosti, u karnevaliziranoj literaturi ima posebno semantičko opterećenje i složene funkcije. (v. Bahtin, 2000: 123)

Zastrašujuća živična ograda i sasušeno šiblje, kroz devijantne likove i radnje unutar prostora koji okružuju, dobivaju dodatnu simboliku natopljenu antropomorfiziranošću što ih dodatno približava grotesknom dojmu, pri čemu se stječe dojam da isprepletenu šiblje čuva nakazni biriševski univerzum.

Antropomorfizam, kao postupak kojim se fizičke ili mentalne ljudske karakteristike pripisuju drugim bićima, predmetima i pojavama (v. Popović, 2007: 50), aktivan je i u slučaju mrtvačkog kovčega u koji je položena Elida. Nakon kupovine Elidina tijela Josif i Jozef doživjet će putovanje u kojem je aktiviran fantastični kod. Kroz taj neobičan i strašan kronotop posebno je izražen mrtvački kovčeg koji diše i otima se. On nosi simboliku posljednjeg trzaja biriševskog svijeta pred potpunim uništenjem. Kronotop putovanja mrtvačkog kovčega realiziran je kao nadrealna priča s nejasnim krajem. Nadrealnosti, ali i dijaboličnoj koncepciji ambijenta, doprinose vremenske prilike, tj. neprilike. Jozef i Josif, noseći kovčeg između sebe, suočavaju se s „pomamnom stihijom“ (1965: 259), s udarcima i zvucima „bolnog i besvesnog vetra“ (259), s hladnom burom i gustim mrakom. Apokaliptična predstava izazvana reakcijom prirodnih sila stoji u korespondenciji s apokalipsom Biriša. Kronotop putovanja nastavit će se u vagonu vlaka:

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)

Prisutnost vlaka, čiji se zvukovi lokomotive i kretanja po željezničkoj pruzi mistično ne čuju, iako prostorno distancirana od kuće Biriša koja se urušava i nestaje, zapravo pripada istoj semantičkoj ravni. Želja da se ova dva junaka, s mrtvom Elidom uz sebe, otrgnu iz Hercegovine i pobjegnu u drugi svijet, neće se realizirati: „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 koga od Biriša kao i ni za koga tko je u vezi s Birišima spasa nema. Širina devijantnosti oblikovana kroz ovu obitelj u potpunosti je posljedica dominacije zla, a iz tolikog zla bijega nema. Jedini mogući put je put ka dolje, ka uništenju. Da i vlak ide također 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 istaknuli pretvaranje kuće Biriša u prah predstavlja uništenje univerzuma u kojem su oni egzistirali i djelovali. Na kraju ćemo to djelovanje ilustrirati riječima jednoga od Biriša. U pitanju je Avram čija je

perspektiva, uz mnoge retrospektivne partije, aktivna u poglavlju *Jordanova poseta*. Avramovo ponašanje i djelovanje, dano kroz njegovu svijest, tj. s unutrašnje točke gledišta, predstavlja vrhunac destrukcije urođene Birišima. Od zlo-stavljanja, krađa i silovanja preko ubojstava i kasapljenja do nekrofilije, razvija se dijabolična lepeza ponašanja. Narativnu stvarnost Avram, u trenutku dok evocira svoje zločine, komentira 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. (1965: 158–159)

Groteskni univerzum oblikovan 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 kronotopa neba. Munja simbolizira „iskru života i plodovitu moć“ (Gheerbrant, Chevalier, 2009: 590). Pojavu munje na epiloškoj granici teksta tumačimo kao reakciju dobra, kao uništavanje zla, i rađanje novog svijeta. Takav naš stav potkrepljuju osim munje i motivi revolucije i ptičjih glasova. Naime, Josif i Jozef, kao čuvari Elidina kovčega, u mračnom vagonu vlaka čut će zvuk „pobune ptičijih glasova.“ Pobunu vidimo kao pobunu do tada uspavanoga i potisnutoga dobra. Blijesak munje s mračnog neba osvijetljava kuću Biriša i tako čini vidljivim proces urušavanja. 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 naprsla, pretvorila se u prah. Nameštaj je bio smrvljen, jedino je gvozdena 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 buržujni 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)

Pretvaranje u prah obiteljske kuće Biriša predstavlja apokalipsu cjelokupnog univerzuma u kojem su oni postojali, a koji se temeljio na patnji, bludu, incestu, bolestima i zločinu. Motiv početka revolucije na samom kraju romana,<sup>14</sup> kroz literarnu sliku ulaska u Varoš slavne vojske, jasno simbolizira početak novoga zasnovanoga na smrti staroga. Novo donosi novi prostor, novo vrijeme, novi moral, novu Varoš i novu Hercegovinu.

---

<sup>14</sup> Sintagma „početak revolucije“ predstavlja dvije posljednje verbalne jedinice romana.

## LITERATURA

- Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail. 2000. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit.
- Beganović, Davor. 2009. „Ruganje s dokumentom“, U: *Književna republika*, godište VII, broj 7-9, Zagreb. 30-41.
- Eko, Umberto. 2007. *Istorija ružnoće*. Beograd: Plato.
- Gerbran, Alen; Ševalije, Žan. 2009. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos Art.
- Hačion, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad: Svetovi.
- Jerkov, Aleksandar. 1992. *Nova tekstualnost*. Beograd-Podgorica: Unireks-Prosveta-Oktoih.
- Kajzer, Wolfgang. 2004. *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*. Novi Sad: Svetovi.
- Kajzer, Wolfgang. 1981. *The grotesque in art and literature*. Translated by Ulrich Weisstein. New York: Columbia University Press.
- Kovač, Mirko. 1965. *Moja sestra Elida*. Beograd: Prosveta.
- Lotman, Jurij. 1976. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.
- Mustedanagić, Lidija. 2002. *Groteskni brevijar Borislava Pekića*. Novi Sad: Stylos.
- Popović, Tanja. 2007. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
- Škreb, Zdenko. 1957. „Wolfgang Kayser, Groteskni duh i njegov izraz u slikarstvu i pjesništvu,“ U: *Umjetnost riječi*, I/br. 4, Zagreb. 259–268.
- Štancl, Franc. 1987. *Tipične forme romana*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

## SUMMARY

### GROTESQUE AND CARNIVALESQUE ASPECTS OF MIRKO KOVAČ'S NOVEL *MOJA SESTRA ELIDA* (*MY SISTER ELIDA*)

In this paper, we will interpret the activation of the grotesque code and the effect of the carnivalization process in Mirko Kovač's novel *Moja sestra Elida* (*My Sister Elida*). Grotesque and carnivalesque codes are active at all levels of the text which decisively affects the way the novel's image of the world is presented. Looking at and interpreting the consequences of the aspects of the grotesque and carnivalization, we will try to prove that precisely the grotesque and carnivalesque codes are the dominant forms of the plot. We will base our interpretation on the theories of Wolfgang Kaiser and Mikhail Bakhtin.

Key words: the grotesque, carnivalization, reverse logic, diabolical universe, postmodern chronicler