

---

# O ROMANU *GRAD U ZRCALU* MIRKA KOVAČA

**Lidija Vukčević**

It seems that we solved the symbol of the city in the mirror. In this case, firstly and above all that would be the novel itself. Novel is a construction of a more lasting city, more lasting than walls and forts, more lasting even than the hand of the maker. This essay was written upon that melancholic discovery that we solved the enigma of the title.

*„Ali knjiga nije samo instrument, najduhovniji od svih, u rukama virtuozu.*

*Ona je nadasve instrument spoznaj... u kojem Ljudskost čuva dobar dio svoje Arhive... “*

P. Claudel: iz eseja *Filozofija knjige* u: *Refleksije o poeziji*, 122. str. franc. izd.

Mirko Kovač nije dovršio svoj veći memoarski roman. Preostala su samo dva završna poglavlja. Povjerio nam je kako je riječ o djelu kojem je uzor canettijevski izraz...

Ostavio nam je u naslijeđe nekoliko iznimnih romanesknih ostvarenja. Dva su nastala u novim životnim okolnostima: *Kristalne rešetke* iz 1995. g. i *Grad u zrcalu* iz 2007. g.

*Grad* je drugi roman koji je napisao u novoj literarnoj situaciji. U nekoj vrsti dobrovoljnog istarskoga izgnanstva i gotovo posve kad bi se smjele izuzeti znatne leksičke naslage štokavskih govora svih provenijencija i autorske naizgled arhaične no posve funkcionalne hiperrepičnosti, unutar zadanosti hrvatskoga jezičnog standarda.

Ipak po strani od utjecaja iz suvremenih književnosti na štokavskim prostorima.

*Piščev glas* u romanu nije kako smo dosad navikli u njegovim ranijim pripovjednim ili romanesknim ogledima *pouzdan* komentator kakav se pojavljivao u Kovačevim ranim radovima (*Moja sestra Elida*, *Malvina*, *Ruganje s dušom*, *Životopis Malvine Trifković*) ili *ironični* ali i *subjektivno-objektivni promatrač* (kakvog poznajemo iz *Vrata od utrobe* ili čak iz prvijenca *Gubilište*), niti uvijek narator sklon *okupljanju krajnosti pripovjednih pozicija* kakvog ga poznajemo iz *Rana Luke Meštrevića*, kao što nije posve uvjerljiv *narator fantastičnog* s kojim se voli poigravati, kakvog ga poznajemo iz zadnje pripovjedne zbirke *Ruže za Nives Koen*, 2005. g.

Piščev se glas u romanu pojavljuje intencionalno kao *najvjerodostojniji pripovjedni glas*, glas naizgled neupitnog i neumitnog *kroničara*.

Takvu će poziciju autor nastojati održati tokom cijelog pripovjednog postupka, ponekad i nauštrb dosadašnjih mjestimice i vrlo naglašenih osebjunih pasaža angažiranoga naratora.

Nastojali smo reflektirati ovu činjenicu s unutarpoetičkog stajališta ali i s moguće točke gledišta romanopisca koji piše *roman svih svojih romana*. Mjesto s kojeg će moći, kao s dobro utvrđene kule, obuhvatiti najdragocjenije ali i najfrekventnije postupke koje koristi u svojem pripovjednom pismu.

Ono što u formalnom pogledu najprije upada u oči jest *strukturnalna organizacija romana*. Već na prvi pogled čitatelju biva jasno da se pisac nije trudio oko hijerahizacije svoje romaneskne

građe: naprotiv, umjesto da oblikuje svoj tekst prema nekoj unaprijed zadanoj logici prioriteta, rasta narativnog teksta ka nekom osištu što bi okupljalo semantičke, stilske, ili pri/kazivačke postupke, upućivalo na neki hipotetični svijet prioriteta romaneskних sadržaja, književnik se u svojstvu naizgled neutralnog auto/biografa pojavljuje u funkciji brižnog kroničara zbivanja što obasežu razdoblje od dvjestotinjak ili više godina, u povijesti jedne, i u ovom slučaju za naratora opsesivne vlastite obitelji. No, odmah se postavlja pitanje autentičnosti tako nezahvalnog pripovjednog mjesta koje se mora, da bi svoju priču („*koja tek mora postati istinita*“) što objektivnije postavilo, neprekidno izmješati iz živosti opisanog te uobličivati i dokazivati svoju pouzdanost. Obazrivost pripovjedača prema prikazanom najčešće se koleba između *nesvodivosti fantastičnog potencijala* i beskrajna faktografske, činjenične, *stvarnosne* građe - nerijetko dokumentarne, arhivske - dakle i one vrlo tanke, fine crte koja fikcijsko dijeli od zbiljskoga.

Pripovjedač se odlučio u oblikovanju *Grada u zrcalu* na jedan poetski zaokret: nanizao ga je u pripovjedni lanac fragmenata – ukupno njih 65 (pitamo se je li broj slučajan ili koincidira s dobi autorova u vrijeme početka pisanja teksta) koji su svaki za sebe jedno manje fabularno okrilje ali isto tako značenjski i sadržajno, izviru jedan iz drugoga ili se neposredno nadovezuju jedan na drugi.

Odluka kojom se vodio možda je posljedica autorova osjećaja da se svijet iz kojeg je izrastao roman nalik onome iz kojeg ga autor uspostavlja, bitno fragmentarizirao. Možda zato vrlo distinktivnom autopoetskom dikcijom i u formalnome pogledu opetuje stvarnosne situacije.

Drugi bi razlog ovakva pomaka mogao biti semantičke vrijednosti: nijedna od prizvanih priča nema prioritet. Stoga i ne može drugačije stajati nego *uz* ostale, ulančana u jedinstvenu romanesknu nisku. Takav tip ulančane fabule poznajemo još iz vremena ruskoga romana s Turgenjevljevom neobičnom romaneskom

avanturom koja stoji na razmeđu romantike i realizma, a svojim stilskim vrednotama nadmašuje mnoge slične poduhvate. I Turgenjevljevo se, kao i znatno kasnije Kovačevo, pripovjedno djelo neprekidno koleba između dva velika načela: lirskoga i epskoga principa a da nijednom od njih ne daje prevlast.

Kad bismo omjeravali intencije pripovjedača ili autora prema inicijalnome tekstu, onome kojim nas uvodi u svoje romaneskno štivo, zapazili bismo kod Kovača jednu naizgled paradoksalnu višeslojnost koja nam biva razvidna već iz prvoga fragmenta. Ona se sastoji u prividnoj lakoći kojom nas pripovjedač uvodi u svoju situaciju romana: započinje naraciju maniristički intoniranim kroničarskim odmakom naizgled sveznajućeg naratora koji nije temeljno uronjen u emotivni sadržaj prikazivanja.

Dikcija životopisa i svojevrsnog biografa ipak ne dostaje za policentričnu fabulaciju i nadsvođivanje stvarnih i hipotetičnih romanesknih svjetova: vrlo brzo autorsko Ja nagovješćuje svoju opsesivnu moru koja se iskazuje upravo na ravni forme.

Riječ je o težnji autora koja je posljedica „nagona za pisanjem“ da „s distance“ pokuša

„sići malo dublje, u tamnije odaje djetinjstva... i pokupiti slike kojih se sjeća“ (1:5).

Ubrzo postajemo svjedoci da se namjera biografa promeće u funkcionalnije, manje obvezujuće, sa stanovišta istinitosti prikazanog, pisanje hagiografa. Vratimo se opsesivnoj Formi. U snu koji navodi, a pojavljuje se već s prvim fragmentom kao stanovito ograđivanje što autora i naratora osigurava i spašava od moguće kritike, kao *crescendo* podsvjesnih poetičkih slutnji titra figuracija rasute forme, Knjige koja se osipa. Strah od *nejedinstvenosti pisma* ili *nejedinstvenost kao načelo*? U snu je na svakom tek netom otišnutom primjerku nedostajalo vezivo koje knjigu doslovce drži:

„pri listanju knjige stranice (su) ispadale i prosipale se posvuda oko mene... kleknuo sam na pod i pokupio par listova, htio

sam naglas pročitati nekoliko redaka, ali nisam bio u stanju nijednu riječ izustiti, glas me izdao, jer sam bio zaprepašten što je knjiga otisnuta na nerazumljivu pismu i nepoznatim slovima... jedino što sam razumio jest to da se na svakoj stranici ponavljalo moje ime“ (1:6).

Nije li arhetipsku aktualizacija košmarnoga sna, kad snivač sanja o sebi kako ostaje bez glasa i ne može izustiti nijednu riječ, što nije bez reperkusija na glavni instrument i medij književnosti, jezik sam, pojavljuje se i *objektni lik* rasutoga djela, koje nije sustavno ujedinjeno jedinstvenim vezivom. Nije li metafora o otvorenu, nedovršenu Djelu odviše očita da bismo je morali posebno dokazivati? Nisu li te slike rastvorenih stranica slika podsvjesnoga Autora koje nam se bez autocenzure otvaraju, bez straha da će njegovi uvidi biti omalovaženi ili krivo shvaćeni? Još je jedna nemala zagonetka iz uokvirene priče o snu. Naime, kako smo vidjeli, nova knjiga otisnuta je *nerazumljivim pismom i nepoznatim slovima*.

Nije li ovdje i sam Mirko Kovač dospio na apsurdni, sunovratni rub svoje pripovjedne proze: s njega ga u ništavilo nekazivanja prikiva nepojmljivost i nerazumljivost jezika i nepoznatih pismena! Nije li ovaj paroksizam koji razvija Autor na početnim stranicama romana ujedno i neka vrsta opomene čitatelju kako se radi o zgusnutom, simbolički zasićenom djelu koje neće biti lako pronično? Želi li time upozoriti na očito odsustvo stege o kojoj je inače tako pažljivo mario dosadašnji Kovač - pripovjedač?

Ili je amblem nerazumljivoga, šifriranoga jezika i pisma nehotimični autorski signal čitatelju da se radi o duboko potisnutim tajnama djetinjstva utisnutim u autorsko Nesvjesno?

Djelo što se osipa, nije li to najgori oblik samokažnjavanja i propasti koju autor sam sebi kreira činom svojevrzne *autodestrukcije unaprijed*?

Uzme li se u obzir činjenica da priča u priči, san umetnut u historiju o roditeljskoj kući, *čardaku na vodi*, postaje stanovita

paralelna *kuća bitka*, kao što je to svakom umjetniku njegova umjetnost, onda nam postaje jasno kako su umjetniku Kovaču načas nesvjesno izmakli kontroli vlastiti tekstovi. Kad su dovršeni i predani u tiskaru, autor više nema nikakve kontrole nad njima. Događa se jedan obrat u kojemu i vlastito pismo i jezik postaju *nerazumljivi i nepoznati*. Nije li *kraljevanje slučaja* na djelu kad *cjelovito* postaje *fragmentarno* a jedinstveno, samo priziv univerzalnog, rasuta pojedinačnost? Čini li to autor, kako nešto kasnije nastoji objasniti, stoga što se bio zamorio od prethodne knjige, knjige „koja je bila uništena i izrezana u stari papir“? (1:6/7)

Čini li sve ovo autor da bi uvećao opseg *mjere u subjektivnom prostoru* svoga kazivanja?

Nešto kasnije ali sve jednako unutar prvoga fragmenta auto-poetičkog komentara i uvoda u tekst, Kovač nam naznačuje zašto je uveo oca i mnoge sporedne likove u knjigu:

„...samo zato da bih što bolje osjenčao vlastito mjesto, a ne da bih prema njima iskazao neke posebne emocije“.

Možemo li vjerovati naratoru? Imamo li osnove za to? Ili se želi distancirati od pripovjednih postupaka koje je koristio u nekim prethodnim romanima: *Vratima* ili *Rešetkama*, u kojima je bio odviše blizu svojim likovima, duboko uronjen u njihov emotivni sadržaj, odviše blizu da bi za poziciju pripovjedača mogao biti dovoljno udaljen? (1:7). U nastavku stoji:

„Već mi je dojadilo voziti se uskotračnom prugom obiteljskog vlaka, voziti se da bih na koncu spoznao kako se nisam odmaknuo od postaje na kojoj sam ušao, jer nitko od nas nema *trajno-ga grada*, unatoč tomu što se upinjemo dokazati da je baš tu gdje jesmo naše mjesto...“ (1:7).

Hoće li se Kovač time osuditi na nepoštednu avanturu kritičkog čitanja, koje je i samo porok, kako autor kaže? Moramo priznati da nas neobično privlači činjenica makar virtualnog

postojanja ideje o *trajnome gradu* kako to i grafički kurzivom markira autor kad o njemu govori u uvodnome tekstu. Napomenuli smo već, ovo bi mjesto moglo biti uvriježeno mjesto umjetničkog doma, unutarne ontologije Djela kao jedinog trajnijeg staništa svakog umjetnika, pa stoga i književnog. Pod pretpostavkom da je naš život sazdan na sjećanjima a ne na doživljajima kako se citatnošću iznova zakriva Pripovjedač sam. Tada nam ukazuje na svoje mirno prihvaćanje proturječnosti na kojima je sazdan svako Djelo. Uvodni Prvi fragment zaokružuje metaforom o pisanju kao klesarstvu koje je sebi dopustilo *luksuz digresija*.

Moramo reći kako nam se čini da je sav *Grad u zrcalu* sazdan na umjetnosti *nizanja digresija*, umijećem svezivanja fragmenata koji su preostali od njegovih sjećanja kao jedinstvena niska krhotina, a privid pripovjedne integrativnosti i jedinstvene lakote opstojnosti njegove uspostavlja se stoga što je umijeće ovladavanja literarnim asemblažom dospjelo do savršenstva semantičke hiperstrukture kakav nam se u svojoj jedinstvenosti i iznimnosti roman, naposljetku i objavljuje.

I nije li zagonetni naslov *Grad u zrcalu* ujedno, osim što detektira poetiku zrcaljenja, ujedno autorski poziv i čitatelju na zajedničku *re-konstrukciju*, gradnju iznova fikcionalnog koliko i faktičnoga grada, središnjeg staništa vlastite imaginacije, literature same?

Već sljedećom, drugom po redu narativnom sekvencijom pripovjedač se pomiče u naraciji idući unatrag. Uprizoruje obiteljski svijet vlastitoga djeda, vrijeme udaljeno od aktualno-pripovjednog za najmanje sto i trideset godina. U ovom fragmentu autor mora posegnuti i za drugačijom leksikom, znatno zasićenijom orijentalnim izrazima. Posebno u onom dijelu koji se odnosi na predmete iz svakodnevne upotrebe, na izraze iz graditeljstva, zanatstva, odjeće.

Pripovjedni pasaž neobično je važan i stoga što njime autor uvodi svoju omiljenu transpoziciju realnog u fantastično. Štoviše,

nadnaravno postaje stalno mjesto i ovoga romana. Ono je jedna od konstanti u repertoaru pripovjednih postupaka Mirka Kovača.

Očudenje kronologijom, bizarno shvaćanje romanesknog vremena poznajemo poprilično dugo u autorovu pismu. Još krajem sedamdesetih godina XX stoljeća ispisuje svoj roman-kroniku, *Vrata od utrobe* u kojem je da bi rekonstruirao vrijeme prethodno sjećanju, donio opsežan civilizacijsko-kulturalni instrumentarij tipičan za smjenu XIX. i XX. vijeka.

Imamo li na umu Sartreovu kritiku pisaca prozaika - Prousta, Dos Passosa, Faulknera, Woolfove, za koje kaže kako su „svaki na svoj način pokušavali *osakatiti vrijeme*, stvarajući od njega mrtvo i zaključeno pamćenje“ (2:368). Analogijom spoznajemo da su navedeni autori oduzimali vremenu budućnost, oduzimajući tako „dimenziju djelovanja i slobode“. (Isto, 370).

Usporedimo li Kovačevo rekonstruirano vrijeme u većini njegovih romana, posebno u *Gradu u zrcalu*, s iskustvom novijeg modernog romana koji ide za tim da vrijeme zanemari ili ukine, sve u namjeri da *atopičnošću* i *atemporalnošću* upozori na svevremenost ljudske egzistencije, ne možemo među modernim autorima i našim piscem postaviti znak jednakosti.

Sartre je u svojstvu kritičara bio svjestan vrijednosti pripovjedačeva poimanja vremena:

„Tako se piščeva vještina sastoji u izboru sadašnjosti koja služi kao polazna točka za pričanje o prošlom“ (2: 369)

U krug znalaca vremena i majstora naracije prema ovom kriteriju ušao bi i Kovač.

On se zaista kreće od sadašnjosti, makar ta sadašnjost započinja pripovijestu o rukopisu samoga romana, da bi se visprenom magijom svoje priče, u prividno posve narativnoj impo-staciji romana, poigravao s ironijskim aspektom svetosti građanskoga, obiteljskoga asortimana vrijednosti. Ponekad će se predmetni svijet (na primjer pripovijest o nasljednoj tabakeri) prije



uzdići do simboličke aurizacije i priskrbiti sebi simboličku razinu sakralnosti nego delikatne relacije među protagonistima obiteljske sage.

Na ovaj prividni paradoks kritika nije dosad upozoravala. Kovač ga nije osvojio *Gradom* prvi put, već znatno ranije i u svojim naizgled verističkim pripovijetkama iz zagrebačkog i beogradskoga milieua.

Napomenu E. Kazaza o naratoru *Vratiju* kojem pozicija „omogućava da se događaji pripovijedaju iz više pripovjednih perspektiva“ (3:399) sada ne bismo mogli lako usvojiti bez stanovite ograde ili distance. *Sveznaznajući pripovjedač* iz „Grada u Zrcalu“ nadaje nam se i kao *brižni kroničar* i kao *minuciozni istraživač povijesnog, dokumentarnog, arhivskog materijala*, i kao *izvršni znalac predmetnoga svijeta* proizvedenih u manufakturama balkanskih provincija. Nadasve kao moderni znalac koji pripitomljuje svoj kazivački nagon držeći pod kontrolom vlastite opservacije ili nespitane slutnje. Jednom se narator javlja u ruhu iskusnoga romanopisca koji iskušava nesvjesno i degradirajuće u obitelji (7. fragment o familijarnom incestu), drugi puta u odijelu veselog komentatora vlastite književne propasti – kad bez ustezanja citira svoje kritičare koji ga nazivaju *piscem – trovačem* (1:29), a možda najmanje u kostimu kako sam sebe želi vidjeti, kao *ljetopisca* i *arhivara*.

Zanimljiv je još jedan paradoks ovoga djela. Autor se nastoji posve odmaknuti od predmeta svoga pripovijedanja, od prizvanih slika, od rekonstrukcija događaja, od referentnih situacija ili krajolika. Nastoji nam se predstaviti, čak i kad samoga sebe uvrštava u popis protagonista, kad se čitatelju predstavlja u stanovitoj autofiguraciji što aludira mladenaštvo kao *ironijski retorik* skloniji bezličnosti prikazivanja nego snažnom poosobljivanju.

Upravo na takvim mjestima zbiva se paradoksalna i donekle zbujujuća suprotnost: filigranska istančanost prikazivanja i pripovjedna manira zadobivaju obrise fantastičnoga koje se nalazi

na nekom onostranom toposu. Tako je jedan od najkraćih fragmenta, onaj o čudesnom zrcalu, 22. redom, ujedno i kraljevanje pripovjedne začudnosti.

Zaokupljenost predmetnošću, stvarima, najčešće antikvitetnim ili onima koji su iz obiteljske ropotarnice na ravni je s nadrealistički magičnom pohvalom predmetnosti. Ono što ne može proći nezapaženo u Kovačevu rukopisu - pohvali predmetu, objektu - jest paralelna funkcionalnost *tvarnoga* u pripovijesti: stvari se imenuju, potom inventiraju, zatim opisuju i na kraju se oko njih gradi jedan osebujan fabularni preplet s nastojanjem sličnom malarmeovskom poduhvatu. Da se uspostavi podudarnost semantičkih i čulnih, osjetilnih i žuđenih osobina predmeta i imena. Evo primjera koji pokazuje kao se jednostavnom tehnikom nizanja može postići *efekt začudnosti*:

„To zrcalo zasigurno je privuklo i druge lijepe stvari koje su poslije stizale u kuću. Bilo je tu ponajviše boca različitih oblika, zdepastih prozirnih patuljica, velikih i kapljolikih ukrasnih bočica, opletenih i golih trbušastih boca koje smo zvali *tikve*, *buklija* i *demižana*. S tim bocama dolazile su i nove riječi, kao primjerice *patrine*, *ingastare*, *karafe* i druge, kao što je s mojom prababom, neukom i prostom ženom, stigao i dašak drukčijeg svijeta, obilježio potomke, pa je od te loze raštrkano po svijetu mnogo učenih i nadarenih ljudi, umjetnika, liječnika, znanstvenika, čak i visokih časnika u američkoj vojsci“. (1:100/101)

Najprije što zamjećujemo u stvaralačkoj gesti književnika jest briga oko inventara - nominalnog i semantičkog - što je izveden iz znaka *boca*: potreba da opiše oblik i invencijom pjesnika deskribira formu: tako riječ *kapljolika* teško da bismo našli i u jednom narodnom ili pjesničkom govoru, te da raznorodnim oblicima podari neobična imena ali i proširi leksik do *starih riječi* koje su iščezle iz upotrebe, ali i riječi koje su erotski markirane i slute na ljudsko, žensko tijelo („golih trbušastih boca...“).

Druga važna i lako zamjetna analogija sama se objavljuje i bez piščeva komentara:

to je upućivanje u neki drugačiji niz, nakon niske imena predmetnoga svijeta na niz iz svijeta potomaka. Njih bilježi brižna ruka kroničara. Međusobno postavljeni jedni prema drugima, jedni *nakon* drugih, staklasti predmeti, unutar priče o zrcalu, i učeni i nadareni, po svijetu raštrkani rođaci, kao da žele dokazati flaubеровsku *impassibilite*, bestrasnost koja je mnogim autorima romana nedosežan uzor. Koliko je pak raznolikosti među tim ljudima naznačuje se diskretno upravo u dvostrukom slijedu naizgled međusobno nepovezanih objekata-subjekata. Čitalačka znatiželja očekuje deskripciju ljudskih tipova. Autor je iznevjerava zadržavajući se s većom pažnjom na predmetnom svijetu. Ipak, iza prividne nepristrasnosti, a dobro znamo iz povijesti narativnih oblika da je u apsolutnom vidu nemoguće postići, krije se priprema za ono što *rukotvorina od stakla*, zrcalo, može proizvesti u svom „duševnom oku“: *Ono je golema zbirka zatočenih odraza*.

Na ovom se mjestu, čini se, dekodira i san - vizija s početka romana o tiskanom djelu koje se rasipa u mnoštvo stranica, u neku vrst rastočene narativne lepeze, pripovjednoga spektra.

Nije li svaki od odraženih likova i dio ukupnosti zbirke koju zrcalo, kao i roman, zatumljuje u sebi? Još se jedna enigma rješava u ovom fragmentu, zatvorena prvom pripovjedom sekvencijom. Tamo je Kovač, kako smo već zapazili, metaforički ili čak na razini amblema, postavio obrise *trajnijeg grada* koji uostalom „nitko od nas nema“. Sada pak, bez ikakvog straha da će biti razotkriven, pisac sam razastire pred čitatelja šifru *trajnosti*: simbol ove trajnosti je Dubrovnik. Nije li piščevim priznanjem da je onaj sanjani *trajnji grad*, ili makar jedan od njih, Dubrovnik sam, skinut s fantastične na zbiljsku ravan? Da je nadnaravno prizemljeno na povijesno tlo?

I nije li i taj konkretni zbiljski grad postao simbol žuđene ljudske potrebe za slavnim gradom kao fenomenom što u *mirima od*

*grada* čuva nešto dublje i tajanstvenije, trajnije i postojanije od promjenjiva ljudskog vremena i nevremena?

Gotovo neopaženo s deskriptivne i epske dimenzije naracija se prenosi u lirsko zasićenje pjesme u prozi: „...Htio sam svakako vidjeti taj kratkotrajni bljesak Dubrovnika, pa sam satima zurio u ogledalo i čekao da sunce dodirne obzor, a onda bi nastalo uzbuđenje i blaga drhtavica, zrake bi me zaslijepile i *požar bi buknuo u zrcalu...*“ (1:101) kurziv L. V.

Ne smijemo zaboraviti da se i na ovome mjestu, kao i na ostalim mnogim drugim poetičkim dodirima, Kovačevo pismo sastaje s potonjim Kišem koji će u jednoj od svojih kratkih priča zabilježiti jedno snažno sjećanje na krajolik:

„...tintanotamno plavetnilo mora u zalivu... grad u podnožju planina... a *golemi vitraži gore svetlošću požara*“ (4: 91) „A i B“ iz „Lauta i ožiljci“, kurziv L. V.

Kiš svojom kratkom pričom s duboko ironičnim obratom, u prvome dijelu priziva jedan drugi prizor, jednog drugog grada, ali također s grada s mirima, utvrdama. Također na Jugu i na moru: kotorskih obrisa i zaljeva. Utoliko je značajnije što je i u Kiša ovaj prizor povezan s momentom čudesnog i nadnaravnog a služi kao ilustracija oceanskome čuvstvu koje je najbližije osjećanju apsolutnog, „saznanju večnosti“. (4:92, Isto)

Kad Kovač u svojoj fascinaciji zrcalom, napomene:

„...to je lebdeći prizor koji iščezne koji nestane onog trena kad sunce sklizne“ (1:101).

onda nam biva jasno da to čini ne samo rečeničnim ritmom i melodikom, već i unutarnjom nehotimičnom (?) rimom, (iščezne, sklizne). Tako nadograđuje inicijalni zamah drugog dijela fragmenta o zrcalu:

„On je više puta u djetinjstvu začuo huk sličan slapu, dolazio je iz zrcala i uspavljavao ga“. (1:101)

Moramo znati da ono što slijedi u prizvanoj fantazmagoriji jest izranjanje slike Orlandova stupa iz zidina, koji se „uzdigao visoko, prikazao mi se i ponovo spustio na isto mjesto“ (1:101).

Pripovjedač u intimnom, nekoliko desetljeća unazad pomaknutom pripovjednom vremenu kazuje o sebi svome djedu. Čini to imaginacijom i sviješću o romanesknoj odgovornosti *kako* je ispričao svoju viziju, a (djed se):

„pomno zagledao u moje oči i zagonetno izustio:  
'Sad i ja vidim djelić grada u tvojim očima“ (Isto)

Ovdje nas sastaje udio piščeva duga mitemu *Grada u zrcalu*. Kovač to čini maestralno, svojevrsnim značenjskim prečacem, objavljenjem književnim sredstvom.

Roman sad shvaćamo kao autorovo nastojanje da nam preda osobne uvide, iluminacije, obasjanja koja je iskusio kao dječak kroz obiteljsko nasljedno zrcalo. To je fascinacija gradom kao jednim od temeljnih ontoloških egzistencijalnih ili estetskih osišta. Vlastitoga i nadasve umjetničkoga bića. Onaj tip *postojanosti i trajnosti* kojoj svojim konačnim bivanjem u vremenu gotovo svi mi svojom ljudskošću, težimo. Ne bismo smjeli ići dalje od ovog zapažanja ka istraživanju divinskog ili nebeskog načela. Ili možda ka nadnaravnoj, metafizičkoj dimenziji. Jer mislimo da bismo time i prekoračili granice koje nam autor, uvijek budni komentator, duboko svjestan svojih poetičkih nakana, postavlja.

Možda bismo tek mogli navesti kao autoreferentnu činjenicu kako narator koji se nikako ne libi autorskog Ja, za kraj svojeg 23. poglavlja navodi jednu davnu rečenicu napisanu rukom dva-desetogodišnjaka: „Umro je lijepo; stopio se s vremenom“.

Nešto prije ove autocitatnosti, o kojoj kaže da danas ne bi kao tada mogao započeti svoju pripovijetku sličnom frazom, izrazitom lirskom imaginacijom skicira žalobnu situaciju djedove smrti:

„Stavio sam ogledalo na zemlju... u njemu su se odražavale zvijezde, treperile su i žmirkale, a ja sam uzbuđeno promatrao to sjajno pletivo, uvjeren da ću vidjeti kad djedova duša uzleti prema zvijezdama.

I dok smo bdjeli nad djedom, vidjeli smo kako se do nas dokotrljala svijetla kugla; to je mjesec naglo uplovio u naše obiteljsko zrcalo, a ta jasnoća učinila je smrt i dušu jedinstvenim prizorom.“ (1:106)

Najprije nas, uz enorman lirski potencijal koji se može u svakome čitatelju drugačije reflektirati, zaskače činjenica kako je Kovač, sada stariji romanopisac, izbjegao analogiju u deskripciji prizora s mjesečinom. On napominje, svjestan moguće aluzije na tekst, ekspresiju *sjajno pletivo*... Pritom čitavu sliku utapa u fantazijski prizor slikarski, chagallovski impregniran. Svjesno prizvano lirsko pletivo upreda u nadnaravnost. Zbiljski je nemoguće uplovljavanje mjeseca u obiteljsko zrcalo. No, kako su mjesec i mjesečina simboli lunatika, čudaka, neznabožaca, inovjernih ili samo kozmičkim elementom označenih ljudskih sudbina, tako se sva naratorova obitelj *oslikavajući se* ujedinjuje i u nekom smislu iskupljuje.

Galerija prizvanih likova zapravo su pravo obilje i okrilje čudesnoga. Razaznatljivo je to upravo u jače stilski markiranim, *lirskim ispadima* iz narativnog tečaja teksta.

U književno manje upadljivim, prividno neuglednim primjedbama leži opravdanje za rodoskrvlje, za djela na granici sa beza-konjem, za familijarno bliske likove koji čine bogohulne stvari („mnoge je manastire i crkve poharao“ (1:81))

Kovač *kao da* otpušta etičko načelo o neophodnosti katarze i podvrgava ga i ujedno iskupljuje estetskim imperativom.

„Što je za mene moral? Odgovorit ću: iskrenost, ali ne po skupu pravila 'geometrijska iskrenost' nego ona koju 'srce pjeva'. ( 1:220) Zašto nikome ne mogu biti uzor? Imam jednostavan odgovor: bolujem od neizlječive melankolije“ (Isto).

Mirko Kovač nastojat će u svakome od poglavlja, i to je jedna od trajnosti njegova rukopisa i u ovom romanu, uz obavezni zbiljski, „realistički“ fundiran materijal, preuzet ne zaboravimo, iz dokumenata ili sjećanja i uobličen vještinom naracije koja u mnogočemu premašuje sebe samu, stvoriti maniru kojom risuje davne događaje ili doživljaje u svoj njihovoj zbiljnosti i punoći svevremene rasvjete.

Biva tako da i sam Kovač ne diferencira bitno trenutak pripovjedne sadašnjosti od

onih već doživljenih momenata pripovjedne prošlosti: oni se preklapaju, izranjaju jedan iz drugoga ili interferiraju u nekom svevremenskom amalgamu pripovjednih situacija koje i nisu uvijek jedna drugoj logička konzekvencija. Prije bismo rekli da snovito i sanjano, fantazijsko i nadnaravno, nadmašuju i uvjetuju zbiljsko i povijesno, stvarnosno i događajno. I sam narator u početku svjedoči o ovome:

„Reći ću bez uvijanja – umorio sam se pišući razne verzije istih zbivanja, zato sam više puta odustajao od nekih već gotovih knjiga“ (1:7).

Svjestan da je uvjerljivije upravo ono prosanjano i fikcionalno od faktičkoga i realitetnoga:

„jer dobar pisac više se cijeni 'po onome što lebdi u njegovu djelu' nego po onome što je dohvatljivo“ (1:29)

Kovač i dalje svojim romanom perfekcionira prosedee osvoje-ne prethodnim romanesknim knjigama. Čini nam se da u *Gradu*, bez ikakve potrebe za mistificiranjem svoga zanata i pripovjednog umijeća, raspolaže znatno većim i prostorno-vremenskom imaginarijem.

Ono što vidimo u romanu kao realitetno i zbiljsko, samo su „kinetički“ poticaji za gibanje fantazijskih fenomenalnosti. Neki su prizori takvi da se pojavljuju kao najstvarnosniji, posve proživljeni događaji. U ovome i jeste jedan od *kovačevskih* postupaka

pripovijedanja. Proživljena prošlost kao najživlja sadašnjost čine *Grad u zrcalu* jednim od najdragocjenijih trenutaka suvremenog romana.

Recimo i ovo: nisu privilegija samo Kovačeva *fabuliranja*. Na njih ne nasjeda pronicljiv čitatelj, ali ih svejedno prigrbljuje, prisvaja kao najosobnija.

Stoga što je univerzalizacija u ovom se romanesknom ostvarenju izjednačuje s onom naizgled obratnom, moći individuacije: obje narativne potencijalnosti štivo čine istinosnim i uvjerljivim. Bez obzira što ono nerijetko koristi raznoobrazne i međusobno proturječne tehnike. Autorska ruka promeće ih fantazijom do iznimnih evidentnosti. Ujedno ih tako *nadograđuje* na već postojeći, čitav novi stilski repertoar vlastitih estetskih rješenja.

„Moje 'praslike' nadmašivale su stvarnost, a u tom sudaru dvaju svjetova ono imaginarno bilo je stvarnije od onoga pred mojim očima, a jedino što me bješe svladalo i učinilo i osjetljivim jest nostalgija“. (1:54)

Čas nam je da izložimo svoje stanovište o Kovačevoj romanesknoj poetici. Iako se na prvi pogled čini da je strukturu romana „riješio“ *estetikom kronike* ipak je Kovač radikalnije zahvatio u poetiku romanesknosti. Kovač je to učinio naizgled samo na razini Forme: ulančao je 65 pripovijesti, koje nisu uvijek i kauzalno i fabularno povezani, u jedinstvenu nisku. Time je uspio postići nešto što nije na prvi pogled tako jasno vidljivo.

Smatramo da je postigao željeno iščezavanje glasa naratora vrlo rafiniranom stilistikom teksta. *Neutralizacijom* koja ga uza svu prisutnost i komentare što ih čini u svojstvu kompetentnoga kroničara, uza sve njegovo prisustvo na ravni fenomena, pojave, detalja, rastom građe romana čini sve nevidljivijim.

Događa se paradoks kojeg postajemo svjesni tek na kraju romana. Kao da smo, uz mnoštvo informacija koje pripovjedač izlaže pred nas o svom narativnome Ja, prikraćeni za stvarnu



historiju njegova života. Je li na djelu namjerna intencija što počiva na poetičkim načelima koja imaju za cilj da zatome svaku subjektivnost ili se pak radi o operacionalizaciji nove romaneskne deskriptivnosti koja odbacuje uvriježena mjesta kritike? Za ovo potonje imamo i dokaze u samom tekstu. U prvom dijelu odlomka 37. sastaje nas ovakvo obraćanje čitatelju:

„...jer se negdje, na nekom stupnju ljubavi to dvoje spaja ili se 'mistično dodiruje', samo molim čitatelja ili kakva tumača, da se nikako ne laća psihoanalize, da taj ključ zaboravi...“ (1:174)

ili u 45. fragmentu, koji pasus donosimo, zbog značajnosti autopoetičke detekcije, bez skraćivanja:

„Sad to i činim... usvajam mnoge primjedbe i savjete voljene, čistim rukopis i skraćujem ga, vraćam se pomalo zaboravljenoj 'estetici sažimanja'. Radeći tako oštro i bez milosti, sve sam više mislio na one pisce koji su smiono odbacivali i rezali svojim skalpelom 'tumor rukopisa', jer talent je vagati i mjeriti na toj nevidljivoj vagi, znati provjeriti napisano, ukrotiti 'izljeve duše', i regulirati trans skribomanije, jer svaki pisac od te boljke pati. I kad god sam maknuo nešto suvišno i odstranio sve što je dvojbeno, ne fale mi ti uklonjeni reci ni pasusi, zid nije oslabio, nego je štoviše očvrstnuo i našao unutrašnju potporu, jer je spisateljski građevinski materijal načinjen od stvari koja je nevidljiva i eterična; jedan je pisac davno rekao kako je golemu građevinu romana 'od slina i fluida'“ (1:212).

Naveli smo ovaj tekst u cjelovitosti njegovoj stoga što nam se pisac obraća s razvijenom sviješću o romanesknim tehnikama i prosedeima proznoga diskursa. Tu čini najprije jedan netipičan izlet i za postmodernističkoga autora: povjера nam svoja rezoniranja o zanatu i vještini pisanja roman. Zatim daje nam naslutiti koji su to poetički modeli u umijeću pisanja romana njemu bili uzori. Čine se važni utjecaji francuske škole koja nalaže redukciju, sublimiranje, jednostavnost. Zatim, gotovo da prepoznamo

kiševski strogu pripovjednu tehniku. Nesmiljenu kritičnost prema vlastitome pisanju mogao je primjenjivati samo pisac koji je i sam fanatik forme romana.

Stoga je od iznimne važnosti i kovačevski otpor prema svakom sentimentalizmu u romanu. On prezire, otklanja, ukroćuje „izljeve duše“: Ipak nas nije posve poštedio katarzičkoga čuvstva, posebno na mjestima gdje se kao dječak pripovjedač upućuje u potragu za ocem čija se pojava smjenjuje u naglim nestajanjima i uskrisivanjima, između rastrojstava pijanstva i trenutaka trezvenih lucidnosti. Razina empatije izjednačava se tada s visinom estetskoga užitka u tekstu pa se pojava autoreferencijalne upute može tumačiti kao stanovito zbližavanje s vrlo upućenim čitateljem, vidi o ovome svršetak 37. fragmenta koji naznačava sličnost kontekstualne situacije što je autor naziva *magijom života* sa sadržajem i atmosferom njegove nagrađene pripovijesti *Čekanje oca* iz 1962, koja je postala najbolja kratka priča u *Politikinu* natječaju.

Najvažnija nam se autopoetička odredba čini ona koja stoji na kraju citiranog fragmenta o „spisateljskom građevinskom materijalu“, i o stvari od koje je sačinjena proza romana: ona je *nevidljiva i eterična*. Mjesto je kruna pišćeve samosvijesti pripovjedača.

Postaje razumljivo zašto glavni objekt romanesknog istraživanja, Grad sam, *trajniji grad*, Dubrovnik, iako štedro opisan u nekoliko narativnih sekvencija, ipak izmiče fundiranju kao „protagonist“: jer izostaje cjelovita njegova percepcija u jedinstvenom vremenskome ili prostornome znaku. Opisan u nekoliko sekvencija, iz različitih vremenskih kutova i s različitih aspekata zrelosti naratora, Grad se pojavljuje više kao magijsko središte slika o njemu samom, kao lepeza svojstava, kao ritualizirano mjesto izbivanja, odlazaka i povrata oca pripovjedača, kao dekor narativnim slojevima mladenaštva naratora, nego kao zbiljski prostor urbanoga koji pulsira svojom živošću i realističnošću zazvanih prizora. On prije funkcionira kao amblem nebeskoga nego zemaljskoga Grada.

Tu možda i jest zamka metafore o zrcalu. *Trajniji grad* je onaj koji i autor i čitatelj postavljaju u središte, puteve ili zidine.

Stoga se simbolizam putovanja, odlazaka i dolazaka, željeznicom nadasve, život uz željezničku prugu i postaje, redovi vožnje, dužine dionica između postaja, sav inventar željezničarskog zanata, predstavlja kao neprekidna žudnja za prošlim koja se kreće od zbiljskoga ka nadnaravnome, i nerijetko, natrag, od simbola beskonačnoga do zrcaljenja stvarnoga. Kad Mirko Kovač dopušta sebi privilegiju pokušaja samodefiniranja ili makar samoodređenja, to čini pred čitateljem u nekoj gotovo mazohističkoj maniri francuskoga romanopisca što ne krije ni svoju metodu ni svoju ranjivost:

„Vlakovi su inače moji najčešći snovi, bilo da mi bježe i da uzaludno trčim kako bih uskočio, bilo da se udobno vozim, na tapeciranom sjedalu, ili na nekoj tvrdoj drvenoj klupi, a onda naglo tražim izlaz da bih napustio vlak koji me vodi nekamo u krivom smjeru. Te snove nisam nikada odgonetao uz pomoć tumača, niti sam listao sanjarice, jer sam znao da je moj *ćiro*, moj mali dubrovački vlak, *materia prima* svih mojih snova o vlakovima. I kad su se ti snovi razgranaivali u bezbroj rukavaca, a prizori s putovanja prerastali u nevjerojatnu i katkad zaglušujuću simboliku, ja sam se tješio povratkom na grušku postaju, a i snovi su me vrlo često onamo vraćali... Ti su snovi pokatkad prelazili u prave noćne more, u sablasno zujanje tračnica, prepletanje kolosijeka, vožnju rubom provalije, tako da sam se budio mokar od znoja i plakao sjedeći na postelji, ophrvan nostalgijom i nesretan, jer je mnogo toga za što sam bio tako čvrsto, tako emotivno i ljudski vezan, davno pokopano.“  
(1:212/213)

Citirano mjesto je prava ilustracija za našu tezu o izrastanju nadnaravnoga iz zbiljskoga i obratno, povratkom, padom u zbiljsko, koje je izvor sve nesreće i nostalgije.

Pripovijedajući slikovito o svojim snovima Kovač i nehotice uspostavlja jednu simbologiju ljudskog života kao putovanja, nerijetko „u krivom smjeru“. No, svakako je indikativno kako je ona postaja navedena u prvom fragmentu romana, s koje se nismo ni maknuli, u već dobro razvijenoj romansijskoj građi, u zadnjoj trećini teksta, odgonetnuta kao jedna zbiljska, konkretna postaja: gruška. Pisac se ne libi reći kako su prizori s putovanja prerastali u *katkad zaglušujuću simboliku*, no kao posljednja instancija u avanturi putovanja, „nakon sablasnog zujanja tračnica, prepletanja kolosijeka, vožnjom rubom provalijske“ a sve ove slike možemo čitati i u razini simboličkoga znaka, univerzalnih i općeljudskih peripetija što ih proizvodi život, pojavljuje se kao umirujuća gotovo metafizički apstrahirana, snovita, halucinantna, nadnaravna utjeha koju pruža utočište posljednje i inicijalne, gruške postaje.

Tako ovaj semantem funkcionira i kao zbiljski, proživljen konkretan toponim, ali i kao vrlo zanimljiv duhovni supstrat koji kompenzira, namiruje sve nevolje putovanja i svu uzburkanost brođenja nepoznatim i tuđim krajolicima. On postaje i mjesto krajnjeg odlučujućeg putovanja, k onostranome. Nije li svojevrsna *eterizacija* ovog prostora zagospodarila pripovjednom građom i nametnula se, i nehotice, kao ishod i krajnji cilj svih težnja ne samo autorovih, već i njegovih duhovnih srodnika?

Nama je začudno s koliko prividne lakoće autor barata s težim općim mjestima koja mu se otvaraju romanom, kako ih nerijetko dvoznačno divinizira dezavuirajući ih, kako se prividno nemarno odnosi s velikim mitemima prostora o kojima pripovijeda.

„Bilo bi bolje da sam uspio odgonetnuti zašto su mediteranski pisci tako mračni i opsjednuti smrću, a oko njih sve čarobno, sve u igri svjetla i sjena, sve tako opojno i mirišljivo, a zrake na pučini u stalnom vrenju i prepletanju, ali to nitko nije razjasnio, a ako je bilo kakvih odgovora, onda zvuče kao dosjetke. Ne znam tko je rekao da je blizak s morem i dražima Mediterana jer

samo tako shvaća koliko je privremen, samo pred tom ljepotom opipava prolaznost. Već sam podosta pepela dosuo u tu golemu porodičnu urnu...“ (1:214)

Na mjestu smo koje ponovo manirom priče o priči zasiplje i osvaja čitatelja iskrenošću i povjerenjem. Pred nama se rastvara, kao golema zbirka odraza, još jedan pogled na vlastito Djelo. Koje i nije drugo nego niz romanesknih ogleđa, pokušaja da se zasnuje porodična saga u varavoj materiji jezičkoga znaka.

Autor, duboko svjestan činjenice da je *sasuo mnogo pepela* u porodičnu historiju koju svakim većim pripovjednim djelom nanovo uspostavlja, iznova zida od krhke materije eterične tvari, iz privida sjećanja, iz nesigurnosti memorije: u ovom se romanu ta gradnja pojavljuje kao niz potvrda o zbiljskom postojanju nečega što je davno nestalo. Grad, trajniji grad trebao bi biti satisfakcija ili barem privremeno utočište za izgubljeni dom, za iščezavanje obiteljskih likova. Ipak, *muri od grada* nisu nego lirska deklaracija intime koja čezne prvotnu jedrinu doživljaja, jedinstvenost događaja. Kako ih narator ne može postići zbiljskim medijem, čini to instrumentom jezika: ima svojstvo da i nadnaravno učini zbiljskim, a prosanjano preobrazi u stvarno. I kad se kao kolosijeci željezničkih šina ispresijecaju obje razine aktualizacija, ne preostaje nam nego da i sami sudjelujemo u unaprijed dogovorenoj konvenciji između autora i čitatelja: da hinimo uvjerenje kako i sami gradimo *trajniji grad*, u materiji i znaku romana. Stoga je fantazirani grad koji uspostavlja Mirko Kovač uvjerljiviji u majstoriji njegove pripovjednosti i od onog jedinstvenog Dubrovnika, ili pak, manjih varoši u kojima također prostire svoje pripovjedno štivo: L.-a i Trebinja.

Čini se da smo razriješili simbol *grada u zrcalu*. U ovom slučaju to je najprije i nadalje, roman. Roman je *tvrđa*. Gradnja trajnijeg grada, trajnijeg i od zidina i utvrda, trajnijeg i od ruke svoga tvorca. S tim melankoličnim saznanjem da smo razriješili enigmnu naslova zaključujemo tekst.

---

Koliko je otporna Kovačeva romaneskna tvrđa, njegov *trajni grad*, koliko odolijeva prolaznosti, možemo samo nagađati iz perspektive našeg suvremenog kartaginskog pepela. Ne samo naše kulture, naših kultura, nego možda i iz sumračne perspektive naše mediteranske civilizacije kojoj je Kovač i ovim romanom ispisao zavidnu krepuskolarnu himnu.

#### Literatura:

##### *Citirani tekstovi prema:*

1. M. Kovač: *Grad u zrcalu*, Fraktura, Zaprešić, 2007.
2. J. P. Sartre: „Iskušnje odgovornosti“, tekst u zborniku tekstova Roman, bibl. *Rađanje moderne književnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
3. E. Kazaz: „Modelativne mogućnosti modernog istorijskog romana“, u Zborniku *Istorijski roman*, Institut za književnost, Beograd-Sarajevo 1996.
4. D. Kiš: *Lauta i ožiljci*, Feral Tribune, Split, 1995.

##### *Teorijski aspektirani tekstovi:*

- V. But: *Retorika proze*, Nolit, Beograd, 1976.  
P. de Man: *Problemi moderne kritike*, Nolit, Beograd, 1975.  
S. Moravski: *Predmet i metoda estetike*, Nolit, Beograd 1974.  
G. Peleš: *Tumačenje romana*, Artrezor, Zagreb, 1999.  
L. Vigotski: *Psihologija umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.  
*Moderna teorija romana*, zbornik, Nolit, Beograd, 1979.

##### *Književna kritika i književna povijest:*

- Lj. Jeremić: *Proza novog stila*, Prosveta, Beograd, 1978.  
V. Visković: *Umijeće pripovijedanja*, Znanje, Zagreb, 2000.  
V. Žmegač: *Povijesna poetika romana*, 2. izd. GZH, 1991. Zagreb