
ŽIVOTOPIS MALVINE TRIFKOVIĆ

MIRKA KOVAČA

Vesna Vukićević Janković

Prohibitions and limitations, stereotypes, and taboos, and, on the opposite side, transgression (breaking of boundaries) of all the proscriptions, are the object of re-description in Mirko Kovač's short novel *Malvina* (Biography of Malvina Trifković, 1971). Kovač builds up ironic outlines of the codes of socio-cultural milieus and of all the forms of social power, providing a parodic image of social morality based on subversive mechanisms and partial truths. The social, political, ideological, religious, ethic, and aesthetic models of the world through which one perceives reality are established in the absence of emancipated action and choice.

Malvina se pojavljuje nakon Kovačevog romana *Gubilište* (1962) i *Moja sestra Elida* (1965), obilježivši prelomno razdoblje jugoslovenske literature kada počinje raslojavanje između modernističke naracije i najavljuje se pojava „nove tekstualnosti“, odnosno pokreću postmodernistička strujanja u književnosti (Jerkov, 9). Destabilizacija naratora, otklon od normi, isticanje slobode stvaranja, sumnja u istorijsku istinu,

umetanje dokumenata u književni tekst, neke su od osobina književnih oblika nastajalih u ovim godinama. Kovač je ovo razdoblje stvaralaštva u intervjuu iz 1986. godine prokomentarisao na sljedeći način:

„Elem, od izlaska *Elide*, 1965. godine pa sve do 1971, kada se u Nezavisnom izdanju kod Mašića pojavljuje moj kratki roman *Malvina* – ako ne najbolja, a ono najčudnija moja knjiga, možda i jedinstvena po literarnom prosedeu – dakle, za tih šest godina nalazio sam se u sukobima sa sobom, sa shvatanjima književnosti, pitajući se čemu sve to i zašto, duboko sumnjajući u pisanu reč, u smisao literature. Poziv pisca činio mi se tada kao uzaludni posao. Ne mogu reći da sam bio u krizi, jer sam u tom razdoblju napisao mnogo, mada bih danas rekao: kad pisac mnogo piše, onda je zaista u krizi. Čak sam u to vreme pomišljao da se potpuno posvetim filmu i televiziji“ (Aćin: 1).

Roman *Malvina* (*Životopis Malvine Trifković*) Mirka Kovača napisan je 1970. godine, a prvi put objavljen u knjizi novela *Rane Luke Meštrevića* (1971).¹ On anticipira Kovačev zaokret

¹ O njegovom nastanku Kovač je pisao Borislavu Pekiću (17. 05. 1970): „Napisao sam jednu zaista dobru stvar, kratak roman-reku, kako veli Bule, od svega stotinak strana, sa ogromnom porodičnom dokumentacijom Malvine Trifković“ (147).

Knjiga *Rane Luke Meštrevića* je, ubrzo nakon što joj je dodijeljena nagrada, ideološki osuđena i povučena iz biblioteke Srbije. Tekst *Malvina* je adaptiran i izvođen kao pozorišna predstava 1973. u Beogradu, na sceni Ateljea 212. Slijede dvojezično hrvatsko-italijansko izdanje 1995. (objavljeno u Istri), a zatim i samostalno izdanje, gdje je prvi put i u kritičkoj javnosti zadobija žanrovsku odrednicu – roman (1977). Početkom devedesetih godina objavljen je u Francuskoj (džepno izdanje *Rivages poche* u tiražu od 20.000 primjeraka), dok je u Švedskoj imao tri izdanja. Preveden je, osim na francuski i italijanski, još i na engleski, holandski, mađarski i švedski jezik.

„od poetike modernističkoga hermetizma“ (Beganović) ka postmodernizmu, koji će se u potpunosti realizovati u njegovom romanu *Uvod u drugi život* iz 1983. godine.

Kovačeva poetička načela izrastala su iz angažovanog odnosa prema stvarnosti, prema čitaocu i književnom tekstu. Doradivanje i mijenjanje već objavljenih knjiga, od čega nije bila izuzeta ni *Malvina* (ponovo objavljena u nešto izmijenjenom izdanju, Fraktura, 2007. godine) bilo je njegov estetički *credo*, sama suština njegovog književnog stvaranja. On to pokazuje neprekidnim doradivanjem već objavljenih djela i osviještenom pozicijom *izvan*, ili iznad društvenopolitičke uslovljenosti, uz postavljeni izazov da neprekidno, po njegovim riječima, kontrira književnom i ideološkom puritanizmu (up. Kovač 2010). Upravo ovo je rezultiralo činjenicom da je neprekidno bio i slavljem i proganjan, da su mu se iz ideoloških razloga oduzimale već dodijeljene nagrade.² Njegova „stalna oporbena pozicija koja je, bez sumnje, obilježila i recepciju njegova djela, ali i sudbinu samoga autora, početkom 90-tih je rezultirala Kovačevim napuštanjem Beograda i preseljenjem u Rovinj zbog izloženosti realnoj životnoj opasnosti“ (Meić: 242).

Kohezioni činilac romana *Malvina* (*Životopis Malvine Trifković*) je sudbina homoseksualne anti/junakinje koja prelazi put od pravoslavnog vaspitavališta do samostana kroz niz

² Kovačeva djela prevedena su na više od deset jezika. Dobitnik je međunarodnih nagrada (Herderove i Tucholsky), kao i brojnih nagrada na prostorima bivše Jugoslavije, među kojima su: Vilenica (Slovenija), Stefan Mitrov Ljubiša, 13. jul, Njegoševe nagrade (Crna Gora); Bosanski stećak i Meša Selimović (Bosna i Hercegovina); Vladimir Nazor, August Šenoa, Kiklop (Hrvatska). Zbirka novela *Rane Luke Meštrevića* (1971) dobija nagradu *Milovan Glišić*, ali mu je ta nagrada oduzeta 1973, a knjiga povučena iz knjižara i biblioteka. Dopunjeno izdanje istoimene zbirke izlazi 1980., a nova pripovijetka iz te knjige (*Slike iz porodičnog albuma Meštrevića*) dobija *Andrićevu nagradu*.

prebjega: bježi iz vjerske ženske škole nakon samoubistva svoje školske drugarice i ljubavnice u brak sa čovjekom katoličke vjere, njega napušta zbog ljubavi sa njegovom sestrom, a nakon nerasvijetljenog zločina u kome strada njena usvojenica (kćerka njene ljubavnice koja je umrla na porođaju), bježi u pravoslavni samostan i postaje iskušeničica. Pripovijedanje je posredno, kroz fragmentarno nizanje različitih oblika i vrsta diskursa. Granične literarne forme: pisma, testament, ispovijesti, izvještaji, forenzički dokumenti, crno-bijele fotografije (kao mimetičko-reprezentacijske forme ili ikonički materijal) upotrijebljene su sa ciljem snaženja dokumentarističkog postupka kao „visokog stupnja imaginacije“ (Kovač, *Evropska* 51). Priču koja izrasta na temelju ulančavanja relativno samostalnih narativnih odsječaka, karakteriše smjenjivanje raznorodnih pripovjedačkih perspektiva i tačaka gledišta, što je posebno vidljivo na ideološkom i frazeološkom planu. Poigravanje pripovjedačkom strategijom uslovljava značenjske preobražaje uslovljene različitom percepcijom „pripovjedača koja je uvjetovana njegovom ulogom, tj. njegovim aktancijalnim statusom u tekstu“ (Meić: 269) i upućuje kako na preobražaj istorijski marginalne junakinje (žrtve) u antijunakinju (mučiteljku), tako i na otklon od tradicionalne predstave o žanrovskoj konvenciji koja je data inicijalnim naslovnim signalom (životopis).

Od samog objavljivanja (1971), *Malvina* je privukla pažnju šire čitalačke i stručne javnosti, prevashodno čitanjem u ključu pripovijesti o srpsko-hrvatskoj mržnji ili u svijetlu konstatacija da se radi o prvom lezbijском romanu na jugoslovenskom tlu. Zapravo, ne samo u izboru narativne forme „koja se u kontekstu (onodobnih) poželjnih poetičkih modela često smatrala devijantnom i neprihvatljivom“ (Meić: 255), već i izborom tema i ukazivanjem na oblike društvenog života koji su stavljani na margine društva ili izloženi represiji. „Jezično i političko, retoričko i represivno – to su veze koje ovakav tip fikcionalnih

prikaza postavlja nasuprot (humanističkoj) vjeri u jezik i njegovu sposobnost da predstavi subjekt ili ‘istinu’, prošlu ili sadašnju, historijsku ili fikcionalnu“ (Bogutovac: 72).

Kovač ironično sjenči kodekse sociokulturnih miljea i sve oblike društvene moći, dajući parodijsku sliku morala društva zasnovanog na subverzivnim mehanizmima i parcijalizovanim istinama. Upravo, socijalni, politički, ideološki, religijski, etički i estetički modeli svijeta pomoću kojih čovjek percipira stvarnost, zasnivaju se na odsustvu slobodnog djelovanja i izbora (Lotman 295). U tom smislu, fukoovski rečeno, *Životopis* je slika o oblicima socijalne ekskluzije nepoželjnih. Zabrane i ograničenja, stereotipi i tabui i nasuprot tome, kršenje (probijanje granice) svih zabrana upravo su predmet redeskripcije u djelu.

Priča o Malvini je priča o njenim neprekidnim izopštavanjima – bijeg iz Srpske pravoslavne prosvjetne ženske zadruge (sintagma koja ukazuje na čitav niz ideološki zatvorenih sistema), njeno oglašavanje mrtvom za njenog oca (zbog udaje za katolika i to u testamentu, u kojem se do očiglednosti otvara njena moralna hipokrizija), napuštanje porodičnog doma zbog nedozvoljene ljubavi sa zaovom i njena ekskluzija od strane đevera zbog njene pripadnosti pravoslavnoj vjeri, a čiji je rezultat njena autoekskluzija iz roditeljske ljubavi prema mladoj Katarini i prebjeg u samostan, kao konačno izopštenje iz društvenog miljea koji tka glasine o nerasvijetljenom zločinu. Njena dvostruka pozicija: pozicija žrtve i pozicija mučiteljke (koja se realizuje u najosjetljivijoj ženskoj ulozi – ulozi majke) ukazuje na njeno odbijanje da se uklopi u normu, u zakon sredine i prihvati bilo koju zadatu ulogu. Njena posvećenost i briga za Julku Dumču predstavljaju emotivni kontrast njenoj neodoljivoj mržnji i emocionalnoj hipertrofiji prema usvojenoj kćerki i nerelizovanoj dvojnici. Represivni mehanizmi djelovanja likova u skladu su sa njihovim emocionalnim registrom koji se kreće u prostoru od hipertrofične empatije do egzaltacije mržnje.

Temeljni elementi oblikovanja ženskoga identiteta u patrijarhalnom sistemu vrijednosti „u kojem ženska i muška bića (pol) postaju muškarci i žene (rod)“ i u kojemu „muškarci imaju moć da negiraju žensku seksualnost ili da nameću njene poželjne okvire“ (Zaharijević: 138) predstavljeni su u ovom kratkom romanu kao okvir koji Malvina neprekidno probija svojim ponašanjem. Taj sistem oličen je već u prvom *Rukopisu*, u pismu Malvininom ocu, gdje upravnica vaspitališta Petronela Barota prezentuje poželjni društveni okvir za jednu pravoslavnu djevojku:

„Naš je cilj da ženska deca postanu kadra da zauzmu shodna i dostojna mesta u raznim odnošajima porodičnoga domaćega i društvenoga života i da prisvoje sebi sve vrline čestitih, skromnih, obrazovanih žena i vrednih domaćica, te da mogu u životu svome biti zadovoljne i srećne“ (Kovač 5).

I na frazeološkom planu pojavljuje se kao signal diskriminativna upotreba jezika, a „jezička vidljivost razotkriva ono što je u društvu stvarnost“ (Savić 304). U tom sociolingvističkom okviru Petronela Barota izjavljuje: „Samo, dakle, dovoljno prosvjećena i obrazovana žena može postati shodnim saputnikom i dostojnim drugom svog muža“ (Kovač: 5). Kroz tri početna rukopisa upućena Đorđu Trifkoviću, Malvininom ocu, već vidimo potčinjavajuću spregu jezika, roda i moći, kao i poziciju žene kojoj se u vrline ubrajaju „najpre odlično znanje iz nauke o pravoslavnoj veri“ (13) i „sve vrline vredne domaćice“ (15).

Malvinina homoseksualnost jeste oblik njene polne identifikacije, koja je vodi ka proizvodnji *odbačenih bića*, dok, na drugoj strani, njena višestruko otuđena pozicija zapravo reflektuje otuđujuću reprezentaciju društva. Njeno gađenje prema Kirilovom falusu u metaforičnom smislu predstavlja vid otpora

muškoj moći/dominaciji. Svi heteroseksualni odnosi u romanu su lišeni temeljnog smisla ljubavi i zajedništva, svedeni na puku konvenciju međusobnog trpljenja i vanbračnih zadovoljenja. Iza tragičnog okončanja kratke bračne zajednice Kirila i Malvine Pavčić ostaje dokumentovani trag u vidu posljednje poruke supruzi da mu opere košulju i čarape, dok je njen leš ostavljen upravo u kuhinji.

Malvina se prikazuje kao objekat različitih oblika prinude, pri čemu se sa tačke gledišta drugih projektuju oblici njenih potčinjavanja i subverzija prema različitim društvenim modelima. Džudit Batler u *Teorijama pokoravanja* ističe:

„Kao oblik moći, potčinjavanje je paradoksalno. Izloženost dominaciji spoljašnje moći, poznat je i mučan oblik koji moć poprima. Međutim, sasvim je nešto drugo otkriti da ono što jesmo, naša vlastita formacija kao subjekta, na izvestan način zavisi upravo od te moći. Navikli smo da moć shvatamo kao ono što subjekte pritiska spolja, što potčinjava, podvrgava ili delegira u neki niži poredak. [...] Ako, međutim, sledeći Fukoa, moć razumemo i kao ono što formira subjekta, kao ono što osigurava uslov mogućnosti njegove egzistencije i putanju njegove želje, onda moć nije samo ono čemu se suprotstavljamo, nego je, u jakom smislu, takođe i ono od čega zavisi naša egzistencija, ono što unutar sebe negujemo i čuvamo“ (15).

Idući tim pravcem, Malvinina karakterizacija se realizuje upravo kroz samosvojne oblike *citiranja norme* i u području potčinjavanja utvrđenim pravilima (performativnost), pokušavajući da izbjegne svrstavanje u *odbačena bića* (up. Batler 143–149). Paradoksalno, u njih je svrstava njen đever i to ne zbog njenog seksualnog opredjeljenja, već zbog njene nacionalnosti i pravoslavne vjere.

Koliko je nacionalna i religijska mržnja dovedena do vrhunca upravo se pokazuje u Rukopisu M, kroz Katarinin osvrt na Ivanovu mržnju i neodoljivu odvratnost prema Malvini:

„...da je do raskola obiteljskog auktoriteta, te i slave Pavčića, došlo upravo stoga što je u harmoniju našega oca nesreću i nered unijela Srpkinja, da bi ista i samu djecu, još od djetinjstva okrenula k sebi, a odgovor je Božji bio samo obiteljska tragedija: Antonova duševna bolest i rastrojstvo, pak i Katarinina nesreća što je duševno izopćena iz svijeta muško-ženskih odnošaja, pa da bi se konačno sav bijes sudbine oborio na Tomislava, vrag mu šalje Srpkinju za suprugu...“ (83).

Na ovaj način je najpotpunije iskazan apsurd do kojeg može da dovede nacionalistička i vjerska mržnja; Ivana ona okreće i protiv osobe koja mu je darovala život, a Malvininog oca Đorđa Trifkovića da se testamentom odrekne sopstvene kćeri koja je „pogazila našu svetu pravoslavnu crkvu udajom za čoveka rimokatoličke vere“ (29). Upotreba ironijskog diskursa u romanu posebno je eksplicirana kroz naratorske instance Ivana Pavčića (Rukopis) i Đorđa Trifkovića. Kroz njih se upotrebom arhaičnog oblika jezika (hrvatskog, odnosno srpskog) fokalizira njihova ideološka isključivost i animozitet prema Drugome i Drugaćijem, kao i na njoj utemeljen njihov nacionalni i vjerski identitet. Zapravo, ovdje je jezički identitet lika pokazatelj njegove ideološke tačke gledišta, ali i posrednik u projektovanju slike željene stvarnosti. Iza svega stoji briga o imovini/porodičnom nasljeđu, tako da je stvarni motivacioni pogon za širenje mržnje i uništavanje porodičnih odnosa zapravo imetak i očuvanje (makar i lažnog) porodičnog imena i ugleda. Upravo se kroz rukopise J (*Ladislav Pavčić, dika i ponos hrvatskog naroda*) i K (*I Juraj Pavčić slijedi duh i korak svojega brata*) predočava parodijski udvostručen diskurs –

nastao na osnovu dokumentarističkog³ predloška i njegove književne prerade, odnosno situacije u kojoj se „paradoksalne historiografske metafikcije smještaju unutar istorijskog diskursa, u isti mah odbijajući da se odreknu svoje autonomije kao fikcije“ (Hačion 1996: 208). Parodija često prelazi u grotesku, jer se važnost dokumenta stavlja suprapoziciju nad zdravorazumskim poimanjem stvari. Takvi su primjeri zastupljeni u naraciji tipa:

„ ‘Vi znadete, uvaženi zastupniče, da govorim o inovjercima, a misleći ponajprije na pravoslavce, jer ako se ušuljaju na naša groblja, sutra će se ušuljati u naše domove, u naše obitelji, u naše majke i sestre, u naše supruge, sutra će nas porobiti i naše crkve pretvoriti u svoje pravoslavne hramove... ’“ (71).

Na takav način osvještava se jedno od temeljnih autopoetičkih opredjeljenja Mirka Kovača da su nacionalizmi proizvod mitotvoračke svijesti i svojevrzni alibi za opravdanje svih vrsta zlodjela.

Zgušnjavanje teksta i porast informativnosti

Fragmentarizacija, kao osnova narativnog postupka, ukazuje na višestruko fokalizovano pripovijedanje (Marčetić: 220), dato kroz šesnaest fragmenata označenih kao rukopisi i označenih slovom abecede (A – P) i kroz priređivačev *Konačni pogled na svežnjić od 16 prispjelih rukopisa*. Smjenjivanje različitih pripovijednih instanci uslovljava snažno eksplicirano višeglasje

³ U pismu B. Pekiću Kovač je napisao: „Čitam samo neke stare knjige. Jedna od njih *108. Saborska sjednica* – rasprava o tome da li se u Kraljevini Hrvata, Slavonaca i Dalmatinaca dopušta kopanje Srba na katoličkim grobljima“ (172).

kao logičnu posljedicu kulturološki i ideološki heterogenih pripovjedača, koji imaju posebnu tačku gledišta. Tako projektovana narativna struktura „predstavlja određen svet, sistem u sebi samom“ (Lotman 347). Tome posebno doprinosi upotreba arhaiziranih ekavskih i ijekavskih govornih varijanti “zavisno od toga ko je pripovedač/narator datog ‘rukopisa’ – sama Malvina, njen otac koji je poreklom iz centralne Srbije ili pak u Hrvatskoj rođen brat Malvininog muža/Malvinin dever, rođen u Hrvatskoj“ (Cidiliko: 142), uz zastupljenost regionalizama i raznorodnih stilističkih nijansiranja. Iz ovakvog postupka izranja „paradoksalni izbor tradicionalne forme pripovijedanja i postmodernoga relativizma pripovjedača iz perspektive neprestane mijene“ (Paić: 63).

Umjesto da *Konačni pogled* kao nadtekstovni konstrukt ponudi razrješenje nagomilanih nedoumica i to zahvaljujući uvidu u sve tačke gledišta (u presjeku pojedinačnih istina), on sugerise restriktivnu informativnost kao posljedicu nespremnosti ekstradijegetičkog pripovjedača (koji je prema Ženetu pripovjedač „s ove strane *praga* koji deli realni svet pisca i čitaoca od fiktivnog sveta junaka“ (Marčetić: 89) da pruži informacije priređivaču rukopisa. Ova restrikcija u pogledu znanja anonimnog priređivača aktivira receptivni napor u savladavanju priče, pomjerajući težište sa lika na društvo. Osim toga, *Konačnim pogledom* se demistifikuje postupak i razbija mogućnost sveznadarskog pripovijedanja. Tome doprinosi udvojena metafikcionalna pozicija – postojanje anonimnog priređivača *Životopisa* i njenog recenzenta/redaktora oca Justinijana kome pripada *Konačni pogled* na pripovjedačevo djelo: „Ne umijem vam tačno odrediti da li je slika Malvine Trifković sročena sama od sebe, sa bunjišta, iz kupusara i zaostavštine ili ste, svim tim premetanjem po škrabijama, pribavili sebi sliku očajanja kako ste je sami željeli“ (97), odnosno da: „Ne treba ukazivati na porijeklo

svakog rukopisa, pogotovu kad se biografija Malvine Trifković sastavila sama od sebe u jedan, da se i ja odvažim kazati *roman*.“ (98)

Ono što se čitaocu predočava kroz lik redaktora/recenzenta jeste činjenica da se vjerodostojnost dokumentarne građe ne može prihvatiti bez rezerve, kao što se ni priča o Malvininom životu ne može iz njih rekonstruisati kao tačna i potpuna. Vidimo da se recenzentski *pogled* usmjerava ka problematizovanju granica između faksije i fikcije u književnom tekstu, ali i između tog teksta i nefiksije (dokumentarističkog materijala), pri čemu se suočavamo sa problematizovanjem perspektive naratora sa ideološke i etičke pozicije i intenziviranjem procesa desakralizacije. Njegovo pismo priređivaču počinje osvrtom na prošlogodišni dolazak priređivača u Sv. Petku za Vaskrs: „Divno je što ste doveli onog mladića. On, dakako, ne može imati više od dvadeset godina. Mora da i vi uživate u njemu. Bili ste blagi i obasjani božjom providnošću. Na vaš crni sako padale su, kao muško sjeme, kapi lojanice“ (97).

Nesumnjive homoseksualne sklonosti oca Justinijana i njegova primjedba o obasjanju priređivača božjom providnošću intenziviraju desakralizaciju starješine samostana, dok na drugoj strani imamo višestruko njegovo pozivanje na zavjet čuvanja Malvinine tajne. Upravo, udvojena perspektiva priređivača i redaktora/recenzenta rukopisa u formiranju predočenog teksta, te naznaka o postojanju još četiri rukopisa pod zavjetom tajne, ukazuju na postojanje treće verzije priče. Osim toga, redaktorovo znanje nije neograničeno u odnosu na rasvjetljavanje zločina: „No ako bi se svi događaji proglasili sumnjivim, onda bi i istorija od toga trpjela... (100). Pri tome, Kovač sugerise aksiološki nadređenu poziciju priređivača u građenju priče o Malvini, jer on daje čitaocu ‘vlastiti uvid’ (98). Roman kombinuje dokumentaciju o istorijski marginalnim

sudbinama, spajajući je sa književnim predloškom koji treba da “utvrdi i zaborava spase sliku života Malvine Trifković“ (101):

„No, nakon ovih primjedbi u *Konačnom pogledu na Životopis Malvine Trifković*, uznemiruje me pomisao: nema li nečeg nečasnog nečasnoga u tome što se vlastiti uvid u sve zbivanje oko prikazivanja sudbine Malvine Trifković već stavlja u javnost, mada nije neki veliki duševni pokret odreći se rukopisa, pa čak ni spaliti ga. Jer činjenica da pisac sačinjava jednu sudbinu, a potom je predaje na ruke čitaocu, ružan je dokaz slavloljublja, a zadovoljstvo koje osjeća pri sređivanju i dopunjavanju rukopisa već unosi dosta sumnje u čestitost poziva i dobru namjeru, te tako kušanje da tajnu i oprez sačuvamo nadvladava razum i volju. Vama je, doduše, više dopušteno, pa vas na kajanje i ne navodim“ (98).

Završetak teksta pruža svjedočanstvo o faktografskoj nepouzdanosti podataka i ljudskoj intervenciji u slaganju (re/konstrukciji) predočenog narativa, sumnji u tačnost vještačenja i upotrebi krivih činjenica koje „unose više zle krvi no što se dade i zamisliti“ (99), o činjenici da „podaci sami od sebe iščezavaju“ (99), kao i to da „ako bi se svi događaji proglasili sumnjivim, onda bi i istorija od toga trpjela“ (100). Navedene izjave oca Justinijana reflektuju pojedine stavove postmoderne teorije o odnosu istorijske i književne istine, posebno u skladu sa shvatanjem da je pisanje o prošlosti uvijek diskurs, odnosno ljudska konstrukcija (Hačion: 98), da „ona neopozivo mijenja svaku jednostranu predstavu o realizmu ili referenci“ (45), „da preispitati ili predstaviti prošlost u fikciji ili u istoriji znači, u oba slučaja, otvoriti je prema sadašnjosti, zaštititi je od toga da bude konačna i teološka“ (186). Ovakva poetička pozicija je posebno interesantna ukoliko se promotri sa aspekta osciliranja romaneskog narativa između modernizma i postmodernizma.

Osviještena naratorska pozicija sugerše i to da ne možemo sve podvrgnuti sumnji, jer bi se time, kako se to ističe kroz recenzentovu naraciju, i sama istorija dovela u pitanje. Tim postupkom, mjera neodređenosti se uvećava, ali i povećava informativnost teksta (Lotman: 380). Kovač nam, dakle, ogoljuje postupak rekonstrukcije faktografske istine kao ljudske tvorevine, parodirajući odnose fiktivnog i faktičkog u strukturi teksta.

U završnom dijelu recenzentovog *Pogleda* uočava se semantičko punktiranje dva indeksno-simbolička znaka: groblja i željezničke pruge, koje indeksno dodatno oznakovljuje pojava crnih mrlja od paljevine, odnosno lišajeva (101). Ako semantički determiniramo i raniji indeksno-simbolički znak iz oporuke Malvininog oca: *zvono* koje „udara samo u jednu stranu pri sprovodima i tako doveka oglašava njenu smrt za oca joj Đ. Trifkovića“ (29) i Malvinin odlazak putničkim vozom uz komentar: „niko je nije pratio, kao što niko osim nje nije pratio Katarinu kada je otišla na trebinjsko groblje“ (88), u njihovom međusobnom ukrštanju otvara nam se semiotički prostor *smrti za svijet* koji egzistira kao još jedan remetilački faktor linearne kauzalnosti teksta.

Princip fragmentarizacije teksta upravo aktivira čitalačku angažovanost u procesu re/konstituisanja i re/konstruisanja značenja. Završetak rukopisnog niza nije kraj sižea, jer saznajemo da će se njemu dodati još četiri rukopisa, ključna za rasvjetljavanje zločina i Malvininu poziciju u svemu. Faktografski materijal koji nam se predočava je okrnjen, nepotpun a time je njegova referencijalnost destabilizovana. Narušavanjem uzročnopsljedičnog niza, otvoren je put učitavanju značenja: „Istina, dešava se da i podaci sami od sebe iščezavaju, a meni je podatak mio makar da je i istini“ (Kovač: 99), ali i svojevrsnom otklonu *od požudne radoznalosti*: „Istina, pričama nigdje ne bi bilo kraja, pogotovu ako bi im se prepustili i sami zapetljali u njih“ (101). Polarizacije na svim nivoima

teksta, rasparčane u rukopisnom materijalu, ovim su podignute do univerzalizacije, jer se sve priče drugih javljaju kao asimetrična perspektiva mnoštva prema jednoj priči – Malvininoj verziji zbivanja koja će se čitaocu predočiti nakon njene smrti.

Narativna heteroglosija produkuje razglobljenost prostornih struktura, tačaka gledišta, rastakanje ideoloških dogmi, preokrenutu sliku svijeta (doživljaj mnoštva kao antisistema), što uz dekanonizaciju i hibridizaciju žanra, dokumentarističku postavku i citatne relacije sa biblijskim podtekstom doprinosi mogućnosti da se ovo Kovačevo književno ostvarenje iščitava „na ishodištu binariteta između egzistencijalizma i karnevala“ (Beganović: 31). Iluzija dokumentarističkog neprekidno se uspostavlja i gubi, čak i u uokvirenim segmentima – u naraciji Ivana Parčića i Malvine Trifković, jer se vidi da su oba ova lika pripovjedački osviještena, odnosno da imaju aktiviran odnos prema čitaocu posjedujući „višak pripovedačke svesti“ (Jerkov: 97).

Inicijalnim signalom teksta (koji je u prvom izdanju predstavljao naslov, a kasnije se javlja kao podnaslov uz ime glavne junakinje), Kovač sugerše da je riječ o životopisu, što aktivira odnos prema kanonizovanom prototipskom tekstualnom modelu i uvid u „imitacijsko-varijacijska i preobražajna nadovezivanja“ (Juvan: 180) i sredstvo „za pobuđivanje rodne svesti čitalaca“ (Juvan: 181). U tom smislu, *Životopis Malvine Trifković* predstavlja svojevrstu ironičnu distancu od žanrovskog signala (životopisa, biografije), odnosno tekst koji „evokacijom prototipa pred modelnim čitaocem prikazuje fiksijsku konstrukciju smeštanja u žanrovsku tradiciju“ (Juvan: 179). Upravo, životopis/biografiju kao oblik istorijskog narativa karakterišu prevashodno linearnost i hronologičnost. Lešić ističe da „biografija, koja u prirodnim granicama života između rođenja i smrti ostvaruje privid zatvorenosti, ostaje otvorena forma, jer se životopis svake

historijske ličnosti uvijek može dopuniti naknadno spoznatim činjenicama. Ako se, pak, konstruira kao zatvorena narativna i značenjska struktura, onda ona poprima formu novele ili romana“ (Lešić: 422). Osim toga, biografski tekst treba da oslika i društvene okolnosti koje okružuju prikazani život (Popović: 90), odnosno da pruži uvid u to „kako spoljašnje činjenice, okolnosti nekog života, utiču na karakter njenog junaka i kako ih, s druge strane, taj karakter određuje“ (Marčetić: 13).

U tekstu se javlja izlomljena temporalna shema, čiji se linearni protok odvija u nizanju segmenata subjektivnog vremena, tako da je objektivno vrijeme lišeno kauzalnosti. Nepostojanje jedinstvenog fabulativnog toka, njegovo račvanje u niz priča (rukavaca), nabranje i detaljsanje u za priču nevažnim pojedinostima, dok je na drugoj strani evidentna restrikcija pripovjedačevog znanja u pogledu za rasplet bitnih podataka, nagovještavanje posljedice događaja koji tek slijedi u narednom rukopisu i koji će biti fokalizovan kroz drugu narativnu instancu, nedavanje odgovora na nagomilana pitanja, izostavljanje konačnog razrješenja, vezivanje vremenske tačke gledišta za svijest naratora čine da objektivno vrijeme gubi značaj.

Intertekstualne strategije

Kovač nam daje sliku u kojoj je zastupljeno demaskiranje svih oblika socijalne i kulturne zadatosti. Meić ističe da je cjelokupna poetika Mirka Kovača u stalnoj „polemičkoj gesti prema monologizmu i uniformnosti ideološke (ponajprije jugo-komunističke, a potom i nacionalističke), a slijedom toga i umjetničke dogme“ (Meić: 243). Prilog u vidu crno-bijelih fotografija predstavlja prodor vizuelnog u narativno. Neportretisanje likova predstavlja vrstu antiékfrastičnog

postupanja, ili svojevrsno *poricanje ekfrazе* (Javor: 703, cit. Bolter: 265). Dakle, suočeni smo sa zamjenom spoljašnjeg portretisanja lika umetanjem crno-bijelih fotografija kao oblika intermedijalne interpolacije vizuelnih (dvodimenzionalnih) sekvenci sa jasno izraženim rezovima, koja semiotizuje tekst proširujući njegov smisao i dopunjavajući značenja. Time se pred čitaocem otvaraju „prostori intertekstualnosti“ pod kojima Juvan podrazumijeva:

„... igru i prožimanje raznorodnih semiotičkih prostora koji su u tekst presađeni sa drugog mesta: bilo iz drugih prostornih predstavljanja (iz tekstualnih ili vizuelnih svetova), bilo preko evociranja kulturno karakterističnih lokacija, gde su u opticaju određeni jezici, dijalekti, sociolekti, registri i žanrovi. Intertekstualnost proizvodi transgresivne prostore. To postiže udvajanjem, cepanjem i širenjem središnjeg unutartekstualnog prostora i deteritorijalizacijom gledišta“ (265).

Intertekstualni pasaži, biblijski odlomci izdvojeni kurzivom, potčinjeni su osnovnoj ideji ovog kratkog romana – ireverzibilnom odnosu prema svim kulturnim normama i kanonizovanim načelima, što za posledicu ima de/mistifikaciju neodoljive mržnje (nasuprot sveopštoj ljubavi) u svim njenim pojavnostima. Karakteristika Kovačevih tekstova je upotreba „narrativnih strategija kojima se ugrožava i razgrađuje tradicionalna naracija sa svojim istaknutim elementima kao što su: pripovjedačka instanca, vrijeme, prostor, kompozicija, likovi“ tako da „kanonizovane forme i vrijednosti bivaju preispitane i na svojevrsan način razgrađene“ (Sekulović: 670). Juvan ističe da je citatnost svojevrsni dokument mentaliteta, odnosno „sredstvo za oblikovanje semantičkog, vrednosnog, stilskog i žanrovskog profila književnog dela na pozadini književno-kulturne tradicije i savremenog mnoštva sociolekata“

(294), i da, u skladu sa tim, uvijek izaziva interaktivan odnos teksta i čitalaca prema kulturnoj tradiciji. A Kovač je svoj kratki roman „ispunio nizom biblijskih citata i aluzija, koji su često upotrebljeni tako da protivreče izvornom smislu i na posredan način kazuju o licemerju sredine“ (Ahmetagić: 155).

Ako semantički determiniramo interpolaciju biblijskog teksta u rukopise, prema tipologiji citatnosti Dubravke Oraić Tolić, zaključujemo da se u njemu javlja iluminativna citatnost (34). S obzirom na to da se ona nalazi na suprotnom polu ilustrativne citatnosti, znači da je usmjerena upravo ka de/kon/strukciji „najpravičnije kulturne piramide u povijesti zapadne civilizacije“, na čijem je „vrhu Riječ Božja i biblijski tekst u kojemu je ona zapisana“ (Oraić Tolić: 57). Citatna interpolacije biblijskog prototeksta služi kao alibi pri Malvininom homoseksualnom ljubavnom činu sa Julkom Dumčom, čime se ne samo ruši njegov temeljni smisao, već se on u potpunosti desakralizuje. Ako pođemo od Juvanovog stava koji ukazuje na to da je citatnost narativna strategija koja računa na aktiviranje kulturnog pamćenja (294), vidimo da izgovaranje molitve kao dopunskog sredstva za postizanje ljubavne ekstaze među protagonistkinjama romana doprinosi prodoru profanog u sakralno i ruši konvencijom uspostavljenu distinktivnost. Reprezentujući sadržaj iz kulturne tradicije ima za cilj da zakloni prijestup i opravda otklon od propisanih pravila ponašanja.

Biblijski citati, aluzije, parodije i montaže aktiviraju citatni odnos čitalaca sa prototekstom i služe kao „dodatno sredstvo za karakterisanje junaka“⁴ (Ahmetagić 155), dok je osnova za

⁴ U *Uvodu u drugi život* Kovač je zapisao (344): „Želeo sam da to bude knjiga u kojoj će moja uloga biti uloga njuškala. Raspolagao sam jednim testamentom i snopom porodičnih fotografija uglavnom s otpada ili dobijenih od znalaca koji su sređivali stare škrinje, ili preturali po spremištima. [...] Kad sam u antikvarnici pronašao raspadnuti godišnjak Srpske pravoslavne

karakterizaciju njihov Rukopis. Ivanova poslanica o neodoljivoj mržnji paradoksalno predstavlja „najpoetičnije mesto na stranicama *Životopisa Malvine Trifković* [...] skreće pažnju na obrt koji se odigrao na licu sveta, i njegova poruka, prizivajući mržnju kao naročit duševni dar, suprotstavljena je Pavlovoj Prvoj poslanici Korinćanima“ (Ahmetagić 160). Dakle, na planu semantike počiva načelo kontrasta i metonimičnosti, koje u krajnjem vodi razaranju prvobitno uspostavljenog smisla, desakralizaciji i uvjerenju: „Pa svijetom, gospodo, može jedino ovladati ideologija neodoljive mržnje i odvratnosti“ (42). Deformišući referentni materijal i produkujući transgresiju ustaljenih predstava, Kovač otvara polje ontološke destabilizacije hrišćanske kulturne matrice. Subverzivni čin preokreta ustaljenih vrijednosti prikazan je kroz Ivanovo vizionarsko ushićenje:

„Evo još nam ostaje da mržnju, koja nam je duševna potreba i koju ćemo uvijek potezati, sačuvamo kao melem za iscjeljenje rane, pa da znadeš to i jeste moja jedina krijepost i moje ufanje [...] pa sam bio smislio da sjen abstrakcije mržnju i čini realnim tijekom, i što nam je za obični duh nepristupačna i više udaljena, oku i razumu nepojmljiva, to je samo jača i snaži u nama samima, i ona će postati krv naroda [...] jer to je negda mogao biti porok, a sada je to, gospodo, samo vrlina...“ (42).

Karakteristika govornog modela u rukopisima Ivana Pavčića je dijatribični govor u kojemu se na mjestima koja obiluju afektiranim stanjem nacionalističkog zanosa, reflektuje kao parodija hrišćanskih poslanica. A to je još jedan dokaz da je ovaj kratki roman kompleksna narativna struktura, u kojoj se različiti žanrovski kodovi istovremeno konstrišu i dekonstruišu (v. Juvan 182–183).

prosvetne ženske zadruge sv. Majke Angeline u Budimpešti sve je bilo rešeno...“ (344).

U temelju svih rukopisa počiva priča o Malvininom subordinativnom odnosu prema svim oblicima i mogućnostima utamničavanja, odnosno institucionalizovanja, dok prestupanje / kršenje zabrane postaje generator diskursa. Ona boravi u različitim oblicima socijalno jasno projektovanog prostora, čije ustrojstvo neprekidno subordinira. Upravo, kroz informaciju iz *Konačnog pogleda* da je Malvina srećna sa kaluđericom Glikerijom (čije je ime, kao i ime oca Justinijana, još jedan indeksni znak) samostan postaje idealna projekcija savršene utamničenosti, ali i žuđenog egzila. Pojačana arbitrarna pozicija naratora kao *gospodara priče* koji se „ne potčinjava modelu nego vlada tim modelom“ (Jerkov: 97) ukazuje na još jednu činjenicu: između društva kao nosioca normi i pojedinca koji tu normu/Zakon krši uspostavlja se neistovjetnost u viđenju stvari, tako da se postulira temeljna sumnja u mogućnost premošćavanja prostora između fikcije i faksije, između *priča* onih van zidova samostana i Malvinine priče koja ostaje zatočena između njegovih zidina čekajući „onaj rukopis koji će biti sastavljen ne u pokajanju već u priznanju pred sobom i koji će doneti potpuniju sliku o svemu životu i više se primiti čitaoca“ (77).

Ako pođemo od određenja da „modeli prostora postaju organizaciona osnova za izgradnju slike sveta – celovitog ideološkog modela koji je svojstven datom tipu kulture“ (Lotman: 289), vidimo da je završetak zapravo povratak na početak teksta: jer se u semantički determinativnom određenju prostora, vaspitavalište (iz kojeg je na početku pobjegla) i samostan (u kojemu mirno čeka kraj života) značenjski poistovjećuju sa prostorom utamničenja. Osim toga, epiloški prostor teksta (*Konačni pogled*) počinje i završava signalima koji aktiviraju sakralnu hrišćansku simboliku Vaskrsa i Božića, a koje kontaminiraju signali sveštenikove homoseksualne naklonosti prema anonimnom priređivaču *Životopisa*. Vidimo

da *Konačni pogled*, kojim se demistifikuje narativni postupak, ukazuje i na to da tekst „razvija specifičan oblik pripovjedne osjećajnosti“ koji Beganović naziva otporom završetku priče (39). Naime, Kovač premodeluje linearni prostor nizanja rukopisa u strukturu koja, prkoseći konačnosti, daje tekstu dimenziju univerzalnosti.

Literatura:

- Aćin, Zdenka. „Mirko Kovač – Pisac koji menja svoje knjige“. Web. 31. jan. 2015. <<http://www.yugopapir.com/2013/09/mirko-kovac-pisac-koji-menja-svoje>>.

- Ahmetagić, Jasmina. *Dažd od živoga ugljevlja: čitanje s Biblijom u ruci: proza Danila Kiša i Mirka Kovača*, Beograd: Draslar partner, 2007.

- Batler, Džudit. *Psihički život moći: teorije pokoravanja*, Prev. Vesna Bogojević, Tanja Popović, Teodora Tabački. Beograd: Centar za medije i komunikacije, 2012.

- Beganović, Davor. „Ruganje s dokumentom“. *Književna republika*. 7–9, Zagreb (2009). 30–41.

- Beganović, Davor, „Mirko kovač je zacrtao put“. Web. 03.04.2014. <<http://www.autograf.hr/mirko-kovac-je-zacrtao-put/>>.

- Bogutovac, Dubravka. „Naslada i mučenje“ *Književna republika*, 7–9, Zagreb (2009). 72–77.

- Cidilko, Vesna. „Mirko Kovač ili o jeziku i književnosti“, *Slavica Tergestina*, III/11–12. Trieste (2004), 139–161.

- Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Prevod: Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad, Svetovi, 1996.
- Javor, Igor D. „Tehnologija ekfrazе: vizuelno predstavljanje od antičkog narativa do virtualne realnosti“, *Književna istorija*, XLV/151 (2013). 685–705.
- Jerkov, Aleksandar. *Nova tekstualnost*, Nikšić – Beograd – Podgorica: Unireks – Prosveta – Oktoih, 1992.
- Juvan, Marko. *Nauka o književnosti u rekonstrukciji: uvod u savremene studije književnosti*, prevod sa slovenačkog: Miljenka Vitezović, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
- Kovač, Mirko. „Ne umijemo kažnjavati za zlodjela“. Web. 1. april 2017. <<http://www.fraktura.hr/blog/post/Intervju-Mirko-Kovac-Ne-umijemo-kaznjavati-za-zlodjela.aspx>>.
- Kovač, Mirko. *Evropska trulež*, Zagreb, Fraktura, 2008.
- Kovač, Mirko. *Malvina (Životopis Malvine Trifković)*, Beograd, Samizdat B92, 2009.
- Kovač, Mirko. *Uvod u drugi život*, Sarajevo, Svjetlost, 1990.
- Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*, Beograd, Službeni glasnik, 2010.
- Lotman, J. M. *Struktura umetničkog teksta*, Prev. Novica Petković, Beograd, Nolit, 1976.
- Marčetić, Adrijana. *Figure pripovedanja*, Beograd, Narodna knjiga/Alfa, 2003.
- Meić, Perina. „Živjeti da bi se pripovijedalo, pripovijedati da bi se živjelo – romaneskni opus Mirka Kovača“. *Smjerokazi (teorijske i književnopovijesne studije)*, Zagreb – Sarajevo: Sinopsis, 2012.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Paić, Žarko. „Palimpsest prve ruke“. *Književna republika*. 7–9, Zagreb (2009), 62–66.

-
- Pekić, Borislav. *Korespondencija kao život*, Novi Sad, Solaris, 2002.
 - Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*, Beograd, Logos Art, 2007.
 - Savić, Svenka „Uputstva za standardizaciju rodno osetljivog jezika“, *Njegoševi dani 2*, Nikšić: Filozofski fakultet, (2009), 301–319.
 - Sekulović, Maja. „Postmodern Aspects of Mirko Kovač`'s Novels“, *Mediterranean Journal of Social Sciences*, Rome – Italy: MCSER Publishing, 5 (2014), 670–674.
 - Stanić, Sanja i Pandžić, Josip. „Prostor u djelu Michela Foucaulta“, *Socijalna ekologija*, 21/2, Zagreb (2012). 225–245.
 - Zaharijević, Adrijana. *Postajanje ženom*, Beograd, Rekonstrukcija ženski fond, 2010.