

8.

GROTESKNA SLIKA TIJELA U OLUPINAMA NA SUNCU VLADANA DESNICE

Sanja Šakić

UDK: 821.163.42-32Desnica, V.:7.049.2

Izvorni znanstveni članak

Sažetak: Analiza grotesknih slika u zbirci novela *Olupine na suncu* (1952.) polazi od pretpostavke da se pripovjedni svjetovi Vladana Desnice grade na jasnim opozicijama te da je prostor važan za razumijevanje motivacije likova. Izdvojene varijantne opozicije i opis prostornog modela svijeta uspostavljenog njima upućuje na činjenicu da prostorno modelirani pojmovi imaju neprostorne karakteristike koje se ogledaju u razumijevanju dvostrukosti svijeta i ljudskoga života. U središnjem dijelu rada autorica analizira ambivalentnost pripovjednog svijeta izdvajanjem grotesknih slika Desnićinih novela koje proizvode specifičan komični efekt, a koje se tumače u terminima Bahtinove koncepcije grotesknog realizma. Grotesku u novelama Vladana Desnice odlikuju pripovjedno suspendiranje čitateljeva suosjećanja, ambivalentnost i čovjekova tjelesna nedovršenost, koja prevodi disonantnost ljudskog karaktera i moralnih vrijednosti. U zaključku, groteskna slika ljudskog tijela pokazuje se važnom za razumijevanje motiva smrti, a ona u novelama ove zbirke nije tek kraj života, nego izvor obnavljanja i smijeha.

Ključne riječi: *Olupine na suncu*, prostorni model svijeta, groteska, humor, smrt

I. TEKST I ŽIVOT BEZ SMISLA

Zbirku pripovjedaka Vladana Desnice *Olupine na suncu* (1952.) prati kratka autorova napomena koja objašnjava okolnosti njezina nastanka i opisuje likove koji se njome kreću:

(...) ljudske olupine među olupinama ustanova, mentaliteta i oblika života, što griju svoje kosti na božjem suncu i migolje kao jesenje muhe, pokretane više silom inercije i ukorijenjenih navika nego snagom vlastite volje i vlastitog uvjerenja.¹

Autor u paratekstualnom dodatku ističe kako likovi nisu pripadnici stabilnih uređenja i društvenih krugova – upravo suprotno – sva su uređenja „pometena“, a pripadnici nesre-

¹ Vladan DESNICA, *Olupine na suncu*, Zagreb 1952., 327.

đenog društva „dezorijentirani“ i bez smisla. Desnica je gajio veliko povjerenje u književni rod novele smatrajući je estetski jednako vrijednom i zahtjevnom u odnosu na tadašnju (i sadašnju) popularnost romana jer, „ako ne zahtijeva dulji dah i sposobnost za veći obuhvat i razgranatiju zamisao, on [rod novele – op. a.], s druge strane, iziskuje veću rigoroznost forme i precizniji osjećaj za proporcije, i nameće strože kompozicione okvire i smišljeniju ekonomiju izraza“.² Dezorijentirane likove bez smisla u ovom slučaju ne pronalazimo u besmislenim tekstovima, nego u onim umjetničkim, čija stroga kompozicija i rigorozna forma sugeriraju određenu stabilnost i uređenost. Opisujući književnoumjetnički jezik, Lotman će u *Strukturi umjetničkog teksta*, studiji kojom se koristimo kao polazišnom točkom ovog rada, reći da je umjetnički tekst „složeno izgrađeni smisao“ i da su svi njegovi elementi – smisljeni elementi.³ Desničini pripovjedni svjetovi grade se na jasnim opozicijama⁴ koje su po svojoj prirodi stabilne, ali da bi umjetnički tekst prikazao „dezorijentiranost“, on će, pretpostavljamo, dovesti stabilnost ovih opozicija u pitanje.

U dijelu rada koji slijedi nastojat ćemo opisati varijantne opozicije, odnosno njihovu realizaciju ili nerealizaciju u tekstu. Polazimo od pretpostavke da u Desničinoj prozi pejzaž ima funkciju koja nadilazi opis atmosfere ili prostora. U studiji *Svijet, ljudi i realizam Vladana Desnice* Stanko Korać primjećuje kako je motivaciju likova nemoguće razumjeti bez uočavanja atmosfere nekoga kraja:

Desnica je, napokon, i takav pisac koji, s jedne strane, ljude obilježava prostorom, a s druge, prostor ljudima. U oba slučaja pejzaž ima istaknuto mjesto, jer bismo bez njega uzalud tražili atmosferu nekoga kraja, a ponašanje određenog tipa ljudi ne bi nam bilo tako jasno.⁵

U opisu prostornog modela svijeta izgrađenog na varijantnim opozicijama uočavamo začuđujuće komične obrate, koji svoj izraz pronalaze u grotesknim slikama tijela, pa u središnjem dijelu rada analiziramo kako se oblikuju zapanjujuće i komične slike čovjeka.

2. PROSTORNI MODEL SVIJETA

Raspravljajući o problemu okvira u umjetnosti, Lotman navodi kako je umjetničko djelo prikaz beskonačnoga u konačnome: „Modelirajući bezgranični objekt (stvarnost) sredstvima konačnog teksta, umjetničko djelo svojim prostorom ne zamjenjuje dio (točnije, ne samo dio) prikazivanog života, nego sav taj život u njegovoj cjelokupnosti.“⁶ Razumijevanje

² ISTI, „O književnom rodu novele“, *Teorija priče. Panorama ideja o umijeću pričanja 1842. – 2005.* (ur. Tomislav Sabljak), Zagreb 2007., 108.

³ Jurij M. LOTMAN, *Struktura umjetničkog teksta*, Zagreb 2001., 19.

⁴ Desničini čitatelji uočili su princip „dvojnosti“ kao jedan od temeljnih zakona čovjeka u opusu ovog autora te da dolazi od autorove vizije svijeta utemeljene na polaritetu svega: „Sopstvenu viziju sveta Desnica je temeljio na shvatanju da je polarnost osnovna crta svega. Polarnosti kao što su biće – nebiće, večnost – prolaznost, beskonačno – konačno itd. smjenjuju se u svom delovanju, i od te igre naizmeničnosti sastoji se život.“ Usp. Nikolina KONJEVIĆ MILOŠEVIĆ, „Poetika umetničke proze Vladana Desnice“, *Vladan Desnica i Split 1920. – 1945. Zbornik radova sa znanstvenog skupa Desničini susreti 2014.* (ur. Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina), Zagreb 2015., 336. Pored toga, na planu sadržaja Desničini tumači ističu suprostavljanje gradske i seoske sredine te autorovu zaokupljenost odnosom života i smrti. Usp. npr. Dušan RAPO, *Novele i romani Vladana Desnice*, Zagreb 1989., 6–9.

⁵ Stanko KORAĆ, *Svijet, ljudi i realizam Vladana Desnice*, Beograd 1972., 66.

⁶ J. M. LOTMAN, *Struktura umjetničkog teksta*, 282–283.

umjetničkog djela kao razgraničenog prostora usko je povezano s problemom umjetničkog prostora pa Lotman demonstrira kako potpuno apstraktni pojmovi za većinu ljudi imaju prostoran karakter: „prostorna struktura teksta postaje modelom prostorne strukture univerzuma, a unutarnja sintagmatika elemenata unutar teksta – jezikom prostornog modeliranja“.⁷ Iscrpnom analizom mahom pjesničkih tekstova Lotman pokazuje da se prostorno modeliraju pojmovi koji nemaju prostorni karakter i – dokazuje – da je prostorni model svijeta organizacijski element „oko kojeg se formiraju i njegove neprostorne karakteristike“.⁸

Imajući u vidu ove napomene uz umjetnički tekst, možemo uočiti kako već naslov Desničine zbirke novela predlaže prostorni model svijeta jer se „olupine“ u odnosu na „sunce“ nalaze *dolje*. Opozicijski par *gore (sunce) – dolje (čovjek)* u novelama se obogaćuje dodatnim značenjima: *gore (sunce, bog, misao, život, cikličnost) – dolje (zemlja, čovjek, tijelo, smrt, prolaznost)*. Ovu osnovnu os zbirke, pored naslova, možemo uočiti u pripovjedačevim komentarima, opisima pejzaža i govoru likova. Nekoliko se novela, na primjer, otvara konstatacijom o sunčevu izlasku i početku dana, nakon čega se uvode likovi „olupina“ (npr. početak dana sljubljen je s početkom pripovijedanja u novelama *Posjeta, Pravda, Oko, Formalista, Zlatni rudnik, Od jutra do mraka, Pred zoru*). Šjor Miće iz novele *Bog sve vidi* svjestan je kako Bog vidi i ono što je običnom čovjeku nevidljivo, a njegov licemjeren odnos prema poštenju i grijehu pripovjedač ironično komentira prizivajući naslovnu opoziciju: „Osjeti po leđima njegovu toplinu, kao da se na nj prosu milost božja.“⁹ U zbirci se na brojnim mjestima može uočiti granica između ovih dvaju prostora, a ovdje nam je važno primijetiti da prividno neprobojna granica između dvaju svjetova podrazumijeva određenu stabilnost i pravila. Likovima je, naime, nedostupan prostor *gore*, a pravila tog prostora oblikuju njihove živote na zemlji koji su prolazni, monotoni, predvidljivi i predodređeni te je samo rijetkima dopušteno zaći u *gornji* svijet i donijeti u *donji* svijet znanje – znanje o supostojanju dvaju svjetova koji se međusobno ne isključuju. Preciznije, samo rijetkim likovima umjetnika novela „dopušta“ da prijeđu granicu između dvaju svjetova i zađu onkraj prvotnog dojma i ljudske predodređenosti (npr. slikar Ivan u noveli *Posjeta* ili mladi klerik Ivo Čavra u noveli *Od jutra do mraka*).

Nemoć likova da promijene predvidljivi tijek života koji neumoljivo završava smrću ili stradanjem govori o tome kako je konstruiran svijet kao *bezgraničan* objekt u *konačnom* umjetničkom tekstu. Ako život junaka završava smrću, njegov kraj poklopit će se sa završetkom priče (npr. novele *Oko, Bunarevac, Oproštaj, Florijanović* i *Pred zoru* završavaju u trenutku junakove smrti). Lotman objašnjava kako se i na primjeru najbanalnijeg shvaćanja „kraja“ (junakovo vjenčanje kao sretan, a njegova smrt kao nesretan kraj) razotkriva dvostruka priroda umjetničkog modela: dobar ili loš kraj „ne svjedoči samo o završetku nekog sižea, nego i o konstrukciji svijeta u cjelini“.¹⁰ Čak i kad novela ne završava pucnjem u glavu, njezini su junaci svjesni pravila prolaznosti i monotonosti ljudskog života. Tako, na primjer, pjevač Joža iz novele *Zlatni rudnik* ništa ne može promijeniti, nego samo konsta-

⁷ Isto, 291.

⁸ Isto, 295.

⁹ V. DESNICA, *Olupine na suncu*, 105.

¹⁰ J. M. LOTMAN, *Struktura umjetničkog teksta*, 290.

tirati da to „ne valja“: „Neopazice je prestao i da čeka ono buduće-nepoznato, i u njemu se pomalo ustalilo osjećanje da je sav dalji tok života predodređen i nepromjenjiv.“¹¹ Nezadovoljstvo i ojađenost monotonijom zemaljskog života možda su ponajbolje preneseni agonijom koju prolazi mladi klerik Ive Čavra: „I kao da se od te njene uzaludnosti širi val svuda ukруг, osjećaj besciljnosti i bespredmetnosti prenosio se na sve naokolo: na građevine, na ljudska kretanja i ljudske sudbine.“¹²

Prostorni model novela sugerira određenu nepomičnost, statičnost i nemogućnost djelovanja, a kao takav, u vezi je s Desničinih razumijevanjem vremena. Krešimir Nemeć tumači da su prostor i vrijeme u njegovim djelima „dva modusa istog fenomena“: „Taj prustovski problem dokidanja vremena i uspostavljanja trajuce sadašnjosti ili bezvremene vječnosti posebno je tematiziran u romanu *Proljeća Ivana Galeba*, ali je i u novelama dobio istaknuto mjesto.“¹³ Iterativnost je, na primjer, istaknut motiv novela *Oproštaj* i *Konac dana*. Njihovi protagonisti doživljavaju vrijeme kao ponavljanje: u prvoj priči Antunovo iščekivanje smrti prekidaју samo pravilni dolasci dvorkinje Ane, a u drugoj Mile Srdarević zaključuje kako se nalazi u jednom od onih „od jutra do mraka“ dana u kojima se sve ponavlja. Kako je riječ o likovima koji su mahom određeni skućenim prostorom i statičnim „kretanjem“, u njihovim promišljanjima veliku ulogu imaju sjećanja i očitovanja vremenskih dimenzija kao što su prolaznost, starenje, bliženje smrti.¹⁴ Razmatrajući vremenske i prostorne dimenzije ovih novela, najveći broj priča opisuje jednolične živote likova bez prave događajnosti. Međutim, na bešćutnost vremena i prostora ne gledaju svi likovi podjednako ozbiljno i tragično jer kad bi priča samo ponavljala uspostavljena pravila bez varijacija, onda priče ne bi ni bilo. Desničinih likovima naizgled manjka događajnosti jer se kreću unutar dodijeljenog prostora, a događajnost se u pravom smislu riječi pripisuje njihovu promišljanju nepromjenjivosti granica. Lotmanovim rječnikom, nesižejni tekst utvrđuje nepromjenjivost, a „sižejni se tekst izgrađuje na osnovu nesižejnog kao njegova negacija“.¹⁵ Ono što u ovako surovom i pravilnom svijetu predstavlja iznenađenje jesu brojni tragikomični obrati, apsurdističko viđenje svijeta, ironija i humor zbog kojih se nesretni, a ponegdje i jezivi, usudi junaka razumijevaju kao vesela smrt.

3. GROTESKNA SLIKA TIJELA

Karnevalom i groteskom se Mihail Bahtin bavio u opširnoj analizi književnog stvaralaštva François Rabelaisa. Za ovu prigodu izdvojimo to da Bahtin ističe dvostruko razumijevanje svijeta i života koje je važno za njegovu interpretaciju obredno-predstavljačkih formi organiziranih na načelima smijeha. One su podrazumijevale postojanje poprilično jasne granice između smijeha i ozbiljnih ceremonija, a značenje karnevala ogledalo se u ukidanju hijerarhijskih odnosa: „One su pružale jedan sasvim drukčiji, naglašeno neoficije-

¹¹ V. DESNICA, *Olupine na suncu*, 116–117.

¹² *Isto*, 172.

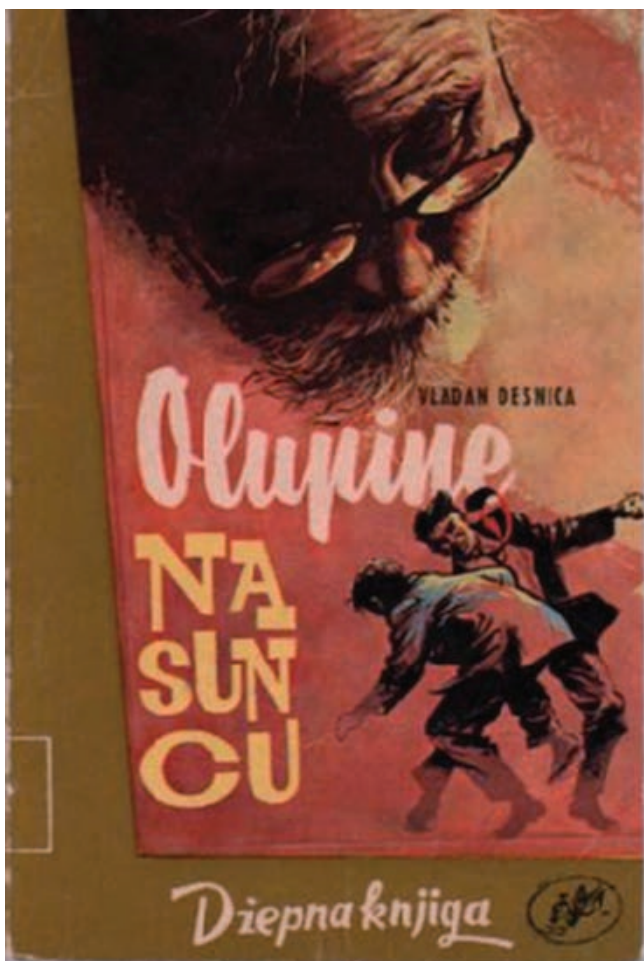
¹³ Krešimir NEMEĆ, *Vladan Desnica*, Zagreb 1988., 26.

¹⁴ Usp. *Isto*.

¹⁵ J. M. LOTMAN, *Struktura umjetničkog teksta*, 316.

lan, vancrkveni i vandržavni pogled na svet, čoveka i ljudske odnose.“¹⁶ Vratimo li se prostornom modelu svijeta novela koji podrazumijeva jasno razlikovanje svijeta *gore*, koji upravlja životom na zemlji, i svijeta *dolje*, koji ne može utjecati na zakon predodređenosti ljudskoga života, dvostrukost Desničina novelističkog svijeta dade se promatrati u terminima Bahtinove estetičke koncepcije grotesknog realizma. Opisujući distanciranost Desničina pripovjedača, Nemeć uočava kako „ironična distanca i intelektualna superiornost“ omogućuju „specifičan Desničin humor kojem jedan pol valja tražiti u sarkazmu, a drugi u grotesci“.¹⁷ Bilo da je riječ o tragikomičnom kraju priče ili o produžavanju životne agonije, Nemeć zaključuje kako usudi protagonista imaju tragikomičnu dimenziju: „Stoga kraj novele u pravilu i nije točka slabljenja: u njoj često ima jetkog humora i ironijske napetosti bilo da je riječ o smrti ili o nastavljanju životne agonije.“¹⁸ Bahtin tumači da su slike materijalno-tjelesnog načela u Rabelaisa nasljeđe tipa slikovnosti narodne smjehovne kulture te da je osnovno načelo grotesknog realizma snižavanje, odnosno „prevođenje visokog, duhovnog, idealnog, apstraktnog na materijalno-telesni plan, na plan zemlje i tela u njihovom neraskidivom jedinstvu“.¹⁹ U odnosu na Bahtinove opise groteske, groteska se u književnosti 20. stoljeća učestalo tumači kao jeziwo-komičan efekt koji ona ima na čitatelja i kao „struktura otuđenja“.²⁰

Distanciranost oblikuje dojam da pripovjedač na likove i radnju gleda bez suosjećanja i simpatije, a nerijetko ironično komentira njihove postupke i zablude, što rezultira gro-



Sl. 1. Korice sarajevskog izdanja zbirke novela *Olupine na suncu* iz 1962. godine

¹⁶ Mihail BAHTIN, *Svaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd 1978., 12.

¹⁷ K. NEMEĆ, *Vladan Desnica*, 18.

¹⁸ *Isto*, 20.

¹⁹ M. BAHTIN, *Svaralaštvo Fransoa Rablea*, 28.

²⁰ Usp. Geoffrey HARPMAN, „The Grotesque: First Principles“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34/1976., br. 4, 461–468.

tesknim humorom. *Pravda (Scena s ulice)*, novela koja zorno ilustrira intelektualnu poziciju Desničina pripovjedača, izgrađena je na anegdoti o uličnoj tučnjavi u koju se lančano uključuju akteri različitih motivacija. Pripovjedač promatra scenu sa strane i zadovoljava se promišljanjem svoje potencijalne „čovjekoljubačke intervencije“, a neaktivnost omogućuje mu da scenu raščlani, analizira i donese općenite zaključke o ljudskom životu. Pozicija pripovjedača-svjedoka stvara dojam o autentičnosti događaja, ali Viktor Žmegač uočava da pripovjedač nije nositelj moralnog težišta priče te da je njegovo znanje o istini relativizirano jer ne zna više od drugih likova: „Objektivistička je narav nositelja diskursa samo u tome što on formulira pitanja i sugerira probleme; no s onu stranu tih pitanja prestaje njegova moralna težina.“²¹ Jedna je od posljedica neutralnog promatranja scene na ulici i efekt groteskne komike²² koji se ovdje pojavljuje samo u naznakama. Opis čovjeka koji bije ženu na ulici teži komičnom efektu, ali izaziva istovremeno određenu odvratnost spram njegova izgleda: „Lice mu je imalo razjaren, upravo živinski izraz.“²³ Ova je čovjekova nedovršenost i prikazivanje dvaju tijela (ljudskog i životinjskog) u jednome jedna od tendencija groteskne slike.²⁴

Groteskna se slika u punom zamahu razvija u noveli znakovito smještenoj na sâm početak zbirke. Novela *Posjeta* dobiva posebno mjesto pri interpretaciji zbirke u cjelini zbog toga što je, u liku umjetnika, duboko zaokupljena umjetničkim promatranjem i posredovanjem stvarnosti.²⁵ Slikar Ivan posjećuje osamdesetogodišnjeg profesora čiji portret treba naslikati, a tom prilikom Ivan treba upoznati predmet svoje slike. Susret sa starcem razvija se kao Ivanov prijelaz od nerazumijevanja i odbojnosti do prepoznavanja i veze „nemuštog sporazumijevanja“. Umjetničko poniranje u predmet podrazumijeva ambivalenciju koju slikar prepoznaje u predmetu slike (profesorov „profil čovjeka od misli“ skriva njegovu duhovnu ishlajelost), ali i u sebi:

Polazeći od postavke da umjetnik mora da prisno razumije i osjeti sve oblike ljudskog duha i sve načine ljudskog mišljenja i osjećanja, da mora umjeti da se uživi u svaku čovječju dušu i uvuče pod koru svake čovječje lubanje (po tome, na koncu, umjetnik i jest umjetnik!), dolazio je do toga da je nerijetko mislio i osjećao u isti mah sasvim suprotne stvari.²⁶

Grotesknu sliku, prema Bahtinu, odlikuje ambivalentnost i specifičan odnos prema vremenu koji autor opisuje kao „nezavršenu metamorfozu“. Naime, „u grotesknoj slici uopšte ne postoji individualno telo: takva slika se sastoji od otvora i izbočina, koji su već drugo

²¹ Viktor ŽMEGAČ, „Svagdašnji Hamlet. *Pravda (Scena s ulice)* Vladana Desnice“, *Hrvatska novela. Interpretacije*, Zagreb 1998., 331.

²² Krešimir Nemeć zaključuje kako je za stvaranje grotesknog naboja važno distancirano posredovanje scena koje, „iako na prvi pogled smiješne, izazivaju jezu, nelagodu, zapanjenost, pa i odvratnost“. Usp. K. NEMEĆ, *Vladan Desnica*, 19.

²³ V. DESNICA, *Olupine na suncu*, 20.

²⁴ Usp. M. BAHTIN, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, 33–35.

²⁵ Analizom nekoliko fragmenata Desničinih novela Mihajlo Pantić razmatra autorove „priče o priči“ i narativizaciju poetičkog znanja kao jednu od karakteristika modernističke hrvatske i srpske književnosti 20. stoljeća. Usp. Mihajlo PANTIĆ, „Desničina priča o priči“, *Desničini susreti 2010. Zbornik radova* (ur. Drago Roksančić i Ivana Cvijović Javorina), Zagreb 2011., 78–84. Iako autor ne analizira posebno *Posjetu*, ova se novela također može razmatrati kao primjer poetičke eksplikacije u fikciji koja se iznosi u vidu autoreferencijalnog komentara. Naime, metoda nepristrane analize umjetničkog predmeta koju primjenjuje slikar Ivan sukladna je s pripovjedačevom pozicijom i analitičkom metodom primijenjenom u ostalim novelama.

²⁶ V. DESNICA, *Olupine na suncu*, 17.

telo u začetku; ona je dvorište s dva ulaza života koji se večno obnavlja, bezdani sud smrti i začinjanja²⁷. Slika tijela koje će Ivan naslikati posreduje se kao groteskna slika tijela koje živi u simbiozi s trakavicom:

Sud u kome živi trakavica – eto to i ništa više! Svrsihodna životna zajednica, razumno ekonomičnošću proveden parazitizam, po načelu maksimalnog iskorištavanja: islužen genije još uvijek je dobar i korisno upotrebljiv za jednu takovu „poradnu“, „starosnu“ službu: da trakavici bude prebivalište.²⁸

Slika ne staje na suživotu ljudskog i životinjskog tijela jer Ivan zapaža da profesor ima pristup prostorima koji su ljudima nepristupačni i da je zapravo superioran ograničenosti ljudske misli: „Osloboden svirepe vezanosti sa stvarnošću, mora da gleda s unutrašnjim podsmijehom na primitivno i sputano čovjekovo spoznavanje.“²⁹ On hvata starčev „gotovo apokaliptičan“ izraz lica koji, paradoksalno, statična slika ne može obuhvatiti i spoznaje da je čovjekovo vegetativno stanje zapravo „prastanje“: „jedna zaboravljena i vjekovima zatrpna mogućnost, ali koja latentno živi u čovjeku i koja se opet daje lako zadobiti, naučiti ili, još lakše, nesvijesnim oponašanjem usvojiti“.³⁰ Uočavamo da groteskna slika nije isključivo tjelesna te da ona podrazumijeva i izvantjelesno iskustvo istovremenog boravka u dvama različitim prostorima. Prema Haroldu Bloomu, groteska je sredstvo stvaranja zapanjenosti, ali je u svojoj biti „nešto čemu ne vjerujemo, skrivena demonska fantazija koja nas muči i istovremeno privlači, sjena koju potiskujemo jer se ne želimo suočiti sa središnjim problemom našega društva“.³¹ Odvratnost ljudskog tijela jedan je od disonantnih elemenata koji karakteriziraju grotesku, ali groteskno tijelo, prema Bloomu, uvijek dovodi u pitanje ljudski idealizam i pretenzije.³² Autor navodi brojne primjere gdje groteskna nepodudarnost izaziva snažan dojam odbojnosti koji potpuno potiskuje komične aspekte.³³ Međutim, u prethodno navedenim primjerima (kao i u onima koji slijede) distanciranost Desničina pripovjedača onemogućuje potiskivanje komičnog efekta groteske.

Groteskna slika ljudskog tijela koja prevodi nekongruentnost ljudskog karaktera i morala, posredovana distanciranim pripovjedačem, čiji uvidi razotkrivaju prava lica protagonista (ali ih ne osuđuju), pojavljuje se na poseban način u dužoj noveli *Oko*. Novela pripovijeda priču o sluškinji Kati koja je neposredno optužena da je pomiješala bočice s lijekovima, zbog kojih je doktor Lovro Faruto greškom oslijepio Barišino zdravo oko. Nesretna zbog nametnute krivnje likova koji ne mogu riješiti međusobne konflikte i niza stalnih poniženja, Kata se odlučuje na samoubojstvo, a slikom njezina izobličnog tijela novela se privodi kraju: „Luca se nadnimi na otvor i nazrije u mračnoj dubini sklupčanu spodobu: sličnu

²⁷ M. BAHTIN, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, 334.

²⁸ V. DESNICA, *Olupine na suncu*, 15.

²⁹ *Isto*.

³⁰ *Isto*, 19.

³¹ Harold BLOOM, *The Grotesque*, New York 2009., 2.

³² Usp. *Isto*, 14.

³³ Michael Stieg, u svom pokušaju definiranja groteske, navodi kako studije koje definiraju grotesku često ne nude samorazumljive metode razlikovanja groteske od samo užasnog i samo komičnog. Usp. Michael STIEG, „Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29/1970., br. 2, 253. Međutim, i Stiegov pokušaj sinteze ostaje u konačnici nedorečen pa se stječe dojam da je groteska uvijek fleksibilna kategorija koju je nemoguće definirati i opisati a da bude primjenjiva na sva umjetnička djela i različite stilske formacije.

razapetu kišobranu nadula se mokra oblina Katine suknje.³⁴ Groteskna slika proizvod je i vrhunac različitih postupaka u oblikovanju Katina lika tijekom cijele novele koji suspenziraju čitateljevo suosjećanje. Naime, likovi novele jasno uočavaju opozicije *vid – svjetlost – bog i sljepilo – mrak – vrag* te nehotično pripisuju Kati sve osobine Nečastivog: lijek postaje „prokleta bočica“, njezina pojava podsjeća na „staricu-zimu“, Kata intepretira svoju krivnju kao „praroditeljski grijeh“ ili „grieh nezakonitog rođenja“, doktorova supruga u njezinoj blizini osjeća stranu i neugodnu prisutnost, a tik prije nego što saznamo za njezinu smrt oni se pitaju „gdje li je vrag sad odnese?“. U noveli izostaje moralni sud, a Kata se na kraju pretvara u grotesknu sliku oblikovanu onime što su joj pripisali drugi likovi. Polemizirajući s definicijom groteske Wolfganga Kaysera, Bahtin uočava da smrt u grotesknoj slici uvijek sadrži elemente smiješnoga te da se tema smrti (barem na primjeru Rabelaisova romana) pojavljuje kao vesela smrt, obnavljanje i sjedinjavanje smrti i rađanja.³⁵ Međutim, groteskna slika Katina tijela bliža je Kayserovu konceptu grotesknog smijeha³⁶ jer se ona postupno gradi u noveli te u konačnici dobiva prizvuk podrugljivog demonskog smijeha.

Oprimjerit ćemo raspravu još jednom Desničinom novelom koja ponešto eksplicitnije uvodi podrugljiv demonski smijeh u opis agonije protagonista priče. Duža pripovijetka *Od jutra do mraka* pripovijeda priču o krizi mladog klerika Ive Čavre. Kao što naslov sugerira, doba dana igra važnu ulogu u Ivinim psihološkim kolebanjima koja su opisana kao „bolan rascjep u duši“ i „sutonja agonija“.³⁷ Opis Ive od početka do kraja priče naglašava ambivalenciju groteskne slike u kojoj su, prema Bahtinu, „data (ili naznačena) oba pola promene – i staro i novo, i ono što umire i ono što se rađa i početak i kraj metamorfoze“.³⁸ Ivo je rođen nakon očeve smrti, kao „posmrč“, a novela opisuje ga kao živog mrtvaca:

Iza okruglih zlatnih naočara koji mu daju izgled sovljage koluta očima i povremeno mota ustima kao da hoće da se oslobodi neugodna ukusa što mu je ostavio pokvaren zalogaj ili gorak lijek. U tim grimasama katkad se pomalaju blijede desni s velikim žutim zubima koji izgledaju mrtvi, vještački.³⁹

Njegov nemir majka i svećenik doživljavaju kao ludilo (koje može smiriti ili žensko tijelo ili Božja riječ), ali krizno mu stanje u kojemu iščezavaju granice između nestvarnog i stvarnog omogućuje uvide i dopušta postupke koje možemo poistovjetiti s karnevalskim principom dehijerarhizacije. Ivi, naime, „ambivalencija“ dopušta neprikladno ponašanje i izokretanje obiteljskih i društvenih vrijednosti:

U jednu riječ, da je čovjek (a naročito veliki, odabrani čovjek) svakakav. Jedino sitni, obični ljudi, ona svagdanja mizerija, mogu da budu s dosadnom trajnošću i negipkom postoja-

³⁴ V. DESNICA, *Olupine na suncu*, 48.

³⁵ Usp. M. BAHTIN, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, 55–62.

³⁶ Kayserovu definiciju navodimo prema Bahtinu: „Smeh pomešan s gorčinom pri prelaženju u groteskno dobija crte podrugljivog, ciničnog i, konačno, demonskog smeha.“ Bahtinov se prigovor Kayseru odnosi, između ostalog, na izostanak stvaralačkog trenutka smijeha koji oslobađa. Usp. *Isto*, 61.

³⁷ Usp. V. DESNICA, *Olupine na suncu*, 171.

³⁸ M. BAHTIN, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, 33.

³⁹ V. DESNICA, *Olupine na suncu*, 129.

noću stalno isključivo onakvi ili ovakvi. Viši, iznimni ljudi (kao što to dokazuje ne samo njegov nego i Danteov primjer) mogu da budu i faktično bivaju svakakvi u isti mah.⁴⁰

Ivino je „karnevalsko ja“ prosto, neugodno, provokativno, vrijeđa majku i svećenika-mentora, razgovara sâmo sa sobom, grohota se, sikće, mahnita – a sve sa sviješću da sâmo vlada svojim postupcima. Ivina mahnitost ruši ustaljen poredak vrijednosti koji ni Bog ni vrag više ne mogu popraviti. Popravit će ga, međutim, ambivalentna Rita-Beatrice koja miri „najgrublje puteno“ s „ljupkim i produhovljenim“ razmišljanjem o ljubavi.⁴¹ Poslije seksualne epizode, stabilnost opozicija uspostavlja se, a Ivu napušta život pa se u replikama likova opisuje kao „lešina“.⁴²

Koliko je Ivo svjestan svojih neprimjerenih postupaka, toliko je protagonist novele *Formalista* iznenađujuće nesvjestan svog izokretanja konvencionalnih društvenih vrijednosti. Mojo je kradljivac koji na smrtnoj postelji odbija priznati grijeh krađe jer dosljedno vjeruje u vlastitu nevinost, a njegova granična pozicija između života i smrti nerazriješivo sukobljuje istinu i laž, Boga i vraga. Mojo se iskreno poziva na Božju riječ, a razumijevanje „beštije šporke“ nemoćni ispovjednik prepušta vragu: „Vrag neka ga razumije! Ako misli da će Boga prevariti, ne misli valjda da će prevariti nas ovdje koji ga znamo kao stari groš!“⁴³ Ambivalentnost Mojina lika nije realizirana tek kao slika živog mrtvacu, nego i kao groteskna simbioza čovjeka i vraga od koje obični ljudi zaziru: on je mršav, „ispijena žuta lica“, duge kose i rijetke bradice, hrama na jednu nogu i pokazuje „izvjesnu nježnost“ prema pripitomljenoj vrani.⁴⁴ Ovakvo utjelovljenje dispartatnih ljudskih osobina proizvodi komično-jeziv efekt kojim se narušavaju jasne granice uspostavljene prostornim modelom.

Budući da se ovdje zaustavljamo s analizom grotesknih slika tijela u *Olupinama na suncu*, treba naglasiti da se groteska ne iscrpljuje navedenim primjerima te da neke novele imaju potencijal da se razviju u punokrvnu grotesku. Takve su, primjerice, novele *Bunarevac*, *Pred zorom*, ali i *Životna staza Jandrije Kutlače*, jedina novela ove zbirke koja ne završava smrću i stradanjem, nego slikom Jandrije koji je u dubokoj starosti „procvjetao kao bajam u blagu zimu“.⁴⁵ Boravak likova na graničnom prostoru između života i smrti omogućuje privremeno ukidanje uspostavljenih granica i konvencionalnih društvenih normi. Dubinsko poniranje u ambivalentnost ljudskog karaktera kazuje, između ostalog, i da nam je autor u paratekstualnom dodatku ponešto prešutio i skrio te da „olupine“ ipak izlaze iz strogo zacrtanog prostora u potrazi za smislom.

⁴⁰ *Isto*, 136.

⁴¹ *Isto*, 135.

⁴² *Isto*, 183.

⁴³ *Isto*, 55.

⁴⁴ *Isto*, 49–50.

⁴⁵ *Isto*, 96.

4. ZAKLJUČAK

Prostorni model svijeta u *Olupinama na suncu* sugerira određenu statičnost i nemogućnost promjene života junaka koji žive u prostoru *dolje*, a komični se efekt postiže depatetiziranjem tragičnih ljudskih sudbina na temelju pripovjedačeve dubinske analize i raščlambe, iz kojih izostaju moralni sudovi i empatija. Distancirani pripovjedač suspendira tragično razrješenje i suosjećanje pa motiv smrti, toliko čest u Desničinoj prozi, dobiva prizvuke smijeha, podrugljivosti, mahnitosti, ludila i veselja. Svijet novela izgrađuje se na stabilnim opozicijama koje se dovode u pitanje grotesknim tjelesno-materijalnim slikama junaka koji se nalaze na granici između života i smrti, ljudskog i životinjskog, ali i ljudskog i vražjeg. Groteskna slika tijela ne staje na suživotu ljudskog i neljudskog, nego njezina ambivalenost podrazumijeva ukidanje granice između dvaju prostora i omogućuje spoznaje zbog kojih junaci prestaju biti, barem na trenutak, lutke čijim koncima upravljaju sile inercije i ukorijenjenih navika.



Literatura

- Mihail BAHNTIN, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd 1978.
- Harold BLOOM, *The Grotesque*, New York 2009.
- Vladan DESNICA, „O književnom rodu novele“, *Teorija priče. Panorama ideja o umijeću pričanja 1842. – 2005.* (ur. Tomislav Sabljak), Zagreb 2007., 107–108.
- Vladan DESNICA, *Olupine na suncu*, Zagreb 1952.
- Geoffrey HARPMAN, „The Grotesque: First Principles“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34/1976., br. 4, 461–468.
- Nikolina KONJEVIĆ MILOŠEVIĆ, „Poetika umetničke proze Vladana Desnice“, *Vladan Desnica i Split 1920. – 1945. Zbornik radova sa znanstvenog skupa Desničini susreti 2014.* (ur. Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina), Zagreb 2015., 33–342.
- Stanko KORAČ, *Svijet, ljudi i realizam Vladana Desnice*, Beograd 1972.
- Jurij M. LOTMAN, *Struktura umjetničkog teksta*, Zagreb 2001.
- Krešimir NEMEC, *Vladan Desnica*, Zagreb 1988.
- Mihajlo PANTIĆ, „Desničina priča u priči“, *Desničini susreti 2010. Zbornik radova* (ur. Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina), Zagreb 2011., 78–84.
- Dušan RAPO, *Novele i romani Vladana Desnice*, Zagreb 1989.
- Michael STIEG, „Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29/1970., br. 2, 253–260.
- Viktor ŽMEGAČ, „Svagdašnji Hamlet. *Pravda (Scena s ulice) Vladana Desnice*“, *Hrvatska novela. Interpretacije*, Zagreb 1998., 322–338.



THE GROTESQUE IMAGE OF THE BODY IN VLADAN DESNICA'S *WRECKS IN THE SUN*

This analysis of grotesque images in the collection of short stories *Olupine na suncu* (*Wrecks in the sun*) (1952) begins with the hypothesis that Vladan Desnica's narrative worlds are built on clear oppositions, which are stable by their very nature, and that space is significant for understanding the characters' motivations. The highlighted oppositions and the description of the spatial model of the world that is established through them point to the fact that the spatially determined terms have non-spatial features which are reflected in the understanding of the duality of the world and human life. The spatial model of the world suggests that characters are deprived of the ability to act and change, which is why the focus on the characters whose liminal position enables them to comprehend the coexistence of two worlds whose features are not mutually exclusive. The duality of the characters is reflected in the coexistence of the human and the animal body, life and death, and the divine and the demonic in man. The central part of the paper analyzes the ambivalence of the narrative world by highlighting those grotesque images in Desnica's stories which produce a specific humorous effect, interpreted in terms of Bakhtin's aesthetic concept of grotesque realism. In Vladan Desnica's novel, the grotesque is characterised by the narrative suspension of the reader's empathy, as well as ambivalence and human physical incompleteness which translates into the incogruity between the human character and moral values. In Desnica's work, humor does not rely only on the grotesque image of the body, but also on the narrator's aloofness, reflected in the depathetization of the plot and an analytical approach to the characters. Consequently, the realizations allowed to those exceptional characters dwelling on the border between life and death are singled out. In the conclusion, the grotesque image of the human body proves important for understanding the motif of death in the collection *Wrecks in the sun*, since in the stories death represents more than just the end of life and the story itself – rather, it is a source of renewal and laughter.

Key words: *Olupine na suncu* (*Wrecks in the sun*), the spatial model of the world, the grotesque, humor, death