



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Dragica Dujmović Markusi

**AUTOREFERENCIJALNOST
U PRIPOVJEDNOJ PROZI
RANKA MARINKOVIĆA**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2016.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Dragica Dujmović Markusi

**AUTOREFERENCIJALNOST
U PRIPOVJEDNOJ PROZI
RANKA MARINKOVIĆA**

DOKTORSKI RAD

Mentor:

dr. sc. Krešimir Nemeč

Zagreb, 2016.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Dragica Dujmović Markusi

**SELF-REFERENTIALITY
IN RANKO MARINKOVIĆ'S
NARRATIVE FICTION**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:

Ph.D. Krešimir Nemeč

Zagreb, 2016.

Mentor: dr. sc. Krešimir Nemeć

Dr. sc. Krešimir Nemeć predstojnik je Katedre za noviju hrvatsku književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Redoviti je član HAZU od 2008. godine. Član je Društva hrvatskih književnika, PEN-a te Hrvatskoga filološkog društva. Uređivao je časopise „Most“, „Encyclopaedia moderna“ te književnoteorijsku biblioteku „L“ Zavoda za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Sada je glavni urednik časopisa „Forum“, književnoga mjesečnika Razreda za književnost HAZU.

Predavao je po pozivu te sudjelovao na brojnim znanstvenim skupovima u zemlji i inozemstvu (Ljubljana, Graz, Beč, Krakov, Budimpešta, Pečuh, Skoplje, Berlin, Göttingen, Hamburg, Pariz, Helsinki). Suradivao je u međunarodnim projektima i priredio tematske brojeve stranih časopisa posvećene hrvatskoj književnosti (Die Horen, Revue svetovej literatury).

Priredio je za tisak djela brojnih hrvatskih pisaca (August Šenoa, Ksaver Šandor Gjalski, Ante Kovačić, Josip Kozarac, Marija Jurić Zagorka, Milutin Cihlar Nehajev, Vjekoslav Majer, Đuro Sudeta, Ivo Andrić, Miroslav Krleža, Vladan Desnica, Dalibor Cvitan, Višnja Stahuljak i dr.). Objavio je više od sto pedeset znanstvenih radova u domaćim i stranim književnim časopisima.

Za svoj znanstveni rad primio je brojne nagrade: Državnu nagradu za znanost (1999.), Nagradu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti za književnost (1999.), Nagradu Filozofskog fakulteta u Zagrebu za „Povijest hrvatskog romana“ (2001.), Nagradu Josip i Ivan Kozarac za „Povijest hrvatskog romana“ (2003.), Nagradu Brandenburške akademije znanosti u Berlinu za izniman doprinos znanosti o književnosti (2004.), Nagradu Filozofskog fakulteta u Zagrebu za „Leksikon hrvatskih pisaca“ (2004.), Herderovu nagradu za književnost na Sveučilištu u Beču (2005.) te Nagradu Josip i Ivan Kozarac za životno djelo (2015.).

Krešimir Nemeć (iz bibliografije)

1. Knjige

Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća. Zagreb: Znanje, 1994.

Tragom tradicije. Ogleđi iz novije hrvatske knjiŹevnosti. Zagreb: Matica hrvatska, 1995.

Antologija hrvatske novele (urednik). Zagreb: Naklada Pavićić, 1997.

Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine. Zagreb: Znanje, 1998.

Leksikon hrvatskih pisaca (autor koncepcije i urednik za noviju hrvatsku knjiŹevnost). Zagreb: Školska knjiga, 2000.

Hrvatski pripovjedači (urednik). Zagreb: Mozaik knjiga, 2001.

Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine. Zagreb, Školska knjiga, 2003.

Putovi pored znakova. Portreti, poetike, identiteti. Zagreb: Naklada Ljevak, 2006.

Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj knjiŹevnosti. Zagreb: Naklada Ljevak, 2010.

2. Znanstveni radovi

Metaliterarna dimenzija u modernom romanu. "Delo" XXXII/1986, br. 6, str. 920.

Postmodernizam i hrvatska knjiŹevnost. "Croatica" sv. 37-39, 1993, str. 259-267.

Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest. U: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Źmegač, 115–123. Zagreb: Zavod za znanost o knjiŹevnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993.

S otoka na kopno i natrag. Zbornik Zagrebačke slavističke škole, Zagreb, 2004., str. 107-114.

Svijet kao zvjerinjak. Pogovor romanu *Kiklop* Ranka Marinkovića. Zagreb: Školska knjiga, 2008, str. 551-566.

Urbana topografija „Kiklopa“. Zbornik radova sa 4. Dana Ranka Marinkovića 2008. KomiŹa, 2010, str. 7-17.

Sekundarni Źanrovi u Marinkovićevu «Kiklopu». Zbornik radova sa 5. Dana Ranka Marinkovića 2010. KomiŹa, 2011, str. 57-69.

Antitehnološka semantika u «Kiklopu». Zbornik radova sa 6. Dana Ranka Marinkovića 2012. KomiŹa, 2014, str. 43-52.

Dragica Dujmović Markusi,

Autoreferencijalnost u pripovjednoj prozi Ranka Marinkovića

(Sažetak)

Autoreferencijalnost pripovjedne proze Ranka Marinkovića u ovom se radu istražuje na dvjema razinama – modernističkoj i postmodernističkoj: u Marinkovićevim se pripovjednim tekstovima prati kako modernistička autoreferencijalnost, koja podrazumijeva vjeru u moć autora i teksta, prelazi u postmodernističku autoreferencijalnost, u kojoj se iznosi sumnja u tu istu moć, propitujući pritom status književnosti u društvu.

U radu se iznosi teza o dijakronijskoj progresiji spisateljske samosvijesti u pripovjednoj prozi Ranka Marinkovića, koja ujedno označava i dijakronijski put Marinkovićeve pripovjedne proze od pripadnosti modernizmu prema postmodernizmu. Pritom se istražuje kako se u Marinkovićevim pripovjednim djelima mijenja pozicija autorske svijesti: za razliku od romantičarske ironije u ranijim pripovjednim djelima, koja kulminira u noveli *Zagrljaj*, u romanima *Zajednička kupka* i *Never more* javlja se postmodernistička ironija, koju obilježava svijest o nemoći i autora i teksta. Autora posebno zanima odnos umjetnosti i života, odnosno paradoks književnoga teksta koji je istovremeno i referencijalan i autoreferencijalan. Rezultat je toga propitivanja autoironična perspektiva: tako se u Marinkovićevoj pripovjednoj prozi preko ironične, groteskne i ludističke autoreferencijalnosti koja se najčešće pojavljuje u formi autoreferencijalnih i metatekstualnih komenatara pokazuje kako jedna paradigma smjenjuje drugu, odnosno kako modernizam prelazi u postmodernizam.

Znanstveno istraživanje provedeno u ovom radu pridonosi razumijevanju kompleksnoga Marinkovića djela s obzirom na ključnu temu rada, odnosno na interakciju autorske svijesti i implicitnoga čitatelja te potkrjepljuje tvrdnju o mjestu Marinkovićeve opusa u poetičkom međuprostoru između modernizma i postmodernizma.

Dragica Dujmović Markusi,

Self-Referentiality in Ranko Marinković's Narrative Fiction

(Summary)

This dissertation investigates the self-referential quality of Ranko Marinković's narrative fiction by focusing on its two levels – modernist and postmodern. In other words, Marinković's narrative works are read with the purpose of analysing how modernist self-referentiality, which implies faith in both the author's and the text's power, translates into postmodern self-referentiality, which expresses distrust in that same power while simultaneously questioning literature's social status.

The dissertation argues that Ranko Marinković's narrative fiction is characterized by the diachronic progression of authorial self-awareness which also pertains to the diachronic transition of Marinković's narrative fiction from its modernist footing to postmodernism. The author is thus particularly interested in the relationship between art and life, namely the paradoxical quality of literary text which is at the same time referential and self-referential. This questioning results in a self-ironic perspective: Marinković's narrative fiction employs ironic, grotesque and ludic self-referentiality which takes on the form of self-referential and metatextual commentary, particularly in the two metanarrative texts, thus demonstrating how one paradigm supplants another, namely how modernism translates into postmodernism.

The dissertation opens with a theoretical introduction which defines the key terms and explicates self-referentiality as a narrative procedure. The author then puts self-referentiality in the context of modernism and postmodernism as the paradigms of the 20th century, comparing the two periods and observing the translation of one paradigm into the other, with a special focus on the representation of (self)-irony as a feature of self-referentiality. This chapter is followed by a brief overview of Marinković's narrative works with a special focus on the works which centre on metaliterary topics. The paper investigates how in Marinković's narrative fiction the topic of writing and questioning the purpose of writing is constantly reset, refined, deepened and attributed new meanings.

Metaliterary topics occur in almost all Marinković's narrative works, but several text stand out due to their depiction of the creative process. These works revolve around the character of a writer or around the process of literary creation: the novella *Ni braća ni rođaci* (Proze, 1948) is an ironic depiction of the instrumentalization of literature; *Zagrljaj* (Ruke, 1953) ironically lays bare its own poetics; *Kiklop* (1965) focuses on the topic of a grotesque parallel reality, *Zajednička kupka* (1980) represents the culmination of self-ironic playing with the text thus invoking postmodern relativism, and *Never more* (1993) is the author's final work in which he resignedly closes the topic. The following chapter singles out two metanarrative texts which demonstrate the highest awareness of the writing process: the novella *Zagrljaj* and the antinovel *Zajednička kupka*, Marinković's only fictional works which take their own poetics as their central topic. The dissertation analyses different aspects of authorial self-awareness in these metanarrative texts: the self-reflexive elaboration of the creative method may be seen in the questioning of the relationship between fiction and reality, in the portrayal of characters, and in the Pirandellian idea that characters have a life of their own, all of which contribute to establishing a polemical stand toward tradition.

Furthermore, the dissertation analyses the way in which linguistic self-awareness is articulated as well as the relationship toward the implicit reader which is required to take on an active approach to the text, much more active than had been previously required by tradition. The analysis thereby posits that *Zagrljaj* anticipated *Zajednička kupka*, and *Zajednička kupka* is perceived as the intersection of earlier motifs and a self-ironic poetic commentary. The comparison of the two works supports the author's hypothesis about the progressive trajectory of self-referential commentary, from romanticist irony to the foreshadowing of postmodern irony.

Based on the conducted research the author concludes the dissertation by arguing in favor of the hypothesis about the progression of authorial self-awareness: the self-aware author in the novella *Ni braća ni rođaci* and the collection *Ruke* employs the romanticist irony by portraying himself in the creative process as a transcendent author; *Kiklop* is a „bridge towards postmodernism“ due to the fact that Melkior as a writer retains some features of the transcendent author, but the novel itself is saturated with postmodern self-referential procedures, while postmodern irony and the self-ironic

concept of the impotence of the author and his work permeate the novel *Zajednička kupka*. The last novel *Never more* closes the topic which is in this case dominated by linguistic self-awareness fitting the novel into the postmodern concept.

The scientific research conducted in this dissertation contributes to a better understanding of Marinković's profound work given the central topic of the research, which is the interaction of the authorial awareness and the implicit reader, and supports the proposed claim about the role Marinković's works have in the poetic interim between modernism and postmodernism.

KLJUČNE RIJEČI

autoreferencijalnost, ironija, jezik, metanarativni tekst, metatekstualnost, modernizam, postmodernizam, samosvijest

KEY WORDS

self-referentiality, irony, language, metanarrative, metatextual, modernism, postmodernism, self-awareness

SADRŽAJ

UVOD	1
1. AUTOREFERENCIJALNOST U PRIPOVJEDNOJ PROZI	6
1.1. Uvod	6
1.2. Autoreferencijalnost (određenje pojmova).....	7
1.3. Modernizam i postmodernizam	10
1.3.1. Moderna i postmoderna	11
1.3.2. Književnost u modernizmu i postmodernizmu	13
1.3.3. Iz modernizma u postmodernizam (promjena paradigme)	15
1.4. Ironija	20
1.4.1. Romantičarska ironija / modernistička ironija	22
1.4.2. Postmodernistička ironija	24
1.5. Vrste autoreferencijalnosti	25
1.6. Pojavni oblici autoreferencijalnosti	31
1.6.1. Autoreferencijalni komentari / osvrti	31
1.6.2. Metanarativna proza	33
1.7. Autoreferencijalnost u romanu / Romaneska samosvijest	35
1.7.1. Vrste romaneske autoreferencijalnosti	36
1.8. Autoreferencijalnost u pripovjednoj prozi – katalog postupaka	36
2. PRIPOVJEDNI OPUS RANKA MARINKOVIĆA	40
2.1. Uvod	40
2.2. Od prvih kratkih priča do <i>Proza</i>	40
2.3. <i>Proze</i>	42
2.4. Novelističke zbirke	46
2.4.1. Od <i>Proza</i> do zbirke <i>Pod balkonima</i>	46
2.4.2. <i>Pod balkonima</i>	47
2.4.3. <i>Ruke</i>	50
2.5. Romani	54
2.5.1. <i>Kiklop</i>	54
2.5.2. <i>Zajednička kupka</i>	55
2.5.3. <i>Never more</i>	56
2.6. Pripovjedni opus Ranka Marinkovića	58

3. METALITERARNA TEMATIKA	60
3.1. Uvod	60
3.2. Tematizacija pisanja: progresija spisateljske samosvijesti	61
3.2.1. <i>Ni braća ni rođaci</i>	63
3.2.1.1. Tema pisanja i stvaralačkoga procesa	64
3.2.1.1.1. Lik književnika	66
3.2.1.1.2. Prikaz stvaralačkoga procesa	69
3.2.1.2. Samosvjesni autor (ironija i autoironija)	70
3.2.1.3. Čitatelj: čitanje kao prepoznavanje	72
3.2.1.4. Autoreferencijalni postupci	73
3.2.2. Novelistička zbirka <i>Ruke</i>	78
3.2.2.1. Tema pisanja i stvaralačkoga procesa (lik književnika)	80
3.2.2.2. Odnos stvarnost – umjetnost	82
3.2.2.3. Tematiziranje pripovijedanja (odgojne priče, sentimentalne priče)	84
3.2.3. <i>Kiklop</i>	85
3.2.3.1. Lik književnika	85
3.2.3.1.1. Don Fernando	86
3.2.3.1.2. Melkior Tresić	87
3.2.3.2. Drama <i>Kanibali</i>	89
3.2.4. <i>Zajednička kupka</i>	96
3.2.4.1. Tematiziranje pripovjednih konvencija	96
3.3. Dijalog s tradicijom	97
3.3.1. <i>Ni braća ni rođaci</i>	100
3.3.2. <i>Kiklop</i>	102
3.3.3. <i>Zajednička kupka</i>	104
3.3.4. <i>Never more</i>	106
3.4. Progresija spisateljske samosvijesti: od modernizma prema postmodernizmu ..	109
4. LINGVISTIČKA SAMOSVIJEST	111
4.1. Posredovanost teksta (jezik, pismo)	111
4.2. Lingvistička samosvijest – katalog postupaka	112
4.2.1. Lingvistička samosvijest u novelama	112
4.2.1.1. Autoreferencijalni komentari	113

4.2.1.2. Neknjiževni diskurs u tekstu (parodiranje stila)	117
4.2.1.3. Verbalne igre	118
4.2.1.4. Modernistička lingvistička samosvijest u novelama	118
4.2.2. Lingvistička samosvijest u romanima	119
4.2.2.1. Autoreferencijalni komentari	119
4.2.2.2. Neknjiževni diskurs u tekstu (parodiranje stila)	120
4.2.2.3. Verbalne igre	120
4.2.2.4. „Vezana proza”	122
4.2.2.5. Postmodernistička lingvistička samosvijest u romanima	124
4.3. Grafička prezentacija teksta: pismo	125
4.3.1. Verzal	125
4.3.2. Kurziv	132
4.3.3. Fusnote	136
4.4. O prirodi riječi u književnom djelu	139
5. METANARATIVNI TEKSTOVI	141
5.1. Metanarativna proza	141
5.1.1. Konceptija autora u modernizmu i postmodernizmu	141
5.1.2. Autoreferencijalnost u <i>Zagrljaju</i> i <i>Zajedničkoj kupki</i>	143
5.2. Modernistička autoreferencijalnost: <i>Zagrljaj</i>	144
5.2.1. Priča: događaj i likovi	145
5.2.2. Tematizacija pisanja i stvaralačkoga procesa	147
5.2.2.1. Autor u potrazi za temom	148
5.2.2.2. Rečenica, Crna Mrlja i mrav	149
5.2.2.3. Ljudi-mravi i žandar	152
5.2.3. Pripovjedač, priča i slušatelj/čitatelj	155
5.2.3.1. Trivijalna priča	156
5.2.3.2. „Odgojna“ priča	157
5.2.3.3. Posredovana priča	158
5.2.4. Dijalog Stvarnosti i Umjetnosti / Žandar i Pisac	159
5.2.4.1. Autor smrti i Crna Mrlja	161
5.2.4.2. Pisac i Promatrač na kraju novele	164
5.2.4.3. Simbolika žandara	165
5.2.5. <i>Zagrljaj</i> kao programatska novela	166

5.2.6. Modernizam i najava postmodernizma u <i>Zagrljaju</i>	167
5.3. Postmodernistička autoreferencijalnost: <i>Zajednička kupka</i>	168
5.3.1. Metanarativni roman	168
5.3.2. Od <i>Kiklopa</i> do romana <i>Never more</i>	171
5.3.3. Postmodernistička autoreferencijalnost: <i>Zajednička kupka</i>	171
5.3.3.1. Tematiziranje naracije	172
5.3.3.1.1. Priča (događaj, likovi)	173
5.3.3.1.2. Umetnute priče	175
5.3.3.1.3. Lik i pripovjedač	178
5.3.3.1.4. Tematizacija slušatelja / čitatelja.....	179
5.3.3.2. Autoreferencijalna dimenzija romana	184
5.3.3.2.1. Drugo izdanje <i>Zajedničke kupke</i> : okvir	184
5.3.3.3. Tematizacija autora	187
5.3.3.4. Uloga književnosti	189
5.3.3.4.1. Autorska koncepcija (Sudac)	189
5.3.3.4.2. Jacobsonova koncepcija	190
5.3.3.4.3. Piščeva koncepcija	190
5.3.3.5. Priča o stricu Kapetane kao parabola o pripovijedanju	191
5.4. Od modernizma do postmodernizma:	
<i>Zagrljaj – Zajednička kupka</i> (usporedba)	193
6. ZAKLJUČAK: PRIPOVJEDNI OPUS RANKA MARINKOVIĆA IZMEĐU	
MODERNIZMA I POSTMODERNIZMA	196
6.1. Tema pisanja i stvaralačkoga procesa u pripovjednom opusu Ranka Marinkovića	196
6.2. Progresija spisateljske samosvijesti	197
6.2.1. Romantičarska ironija	197
6.2.2. Prema postmodernizmu	198
6.2.3. Postmodernistička ironija	199
6.3. Književno djelo Ranka Marinkovića između modernizma i postmodernizma ...	200
7. BIBLIOGRAFIJA	201

UVOD

Razmatrajući temu stvaralačkoga čina, odnosno često navodenu analogiju između pjesnika i boga, književni teoretičar Brian McHale navodi činjenicu da ta analogija u suvremenim tekstovima uvijek zvuči vrlo ironično.¹ Pokušamo li otkriti gdje se dogodio taj prijelom, odnosno kada je navedena analogija dovedena u pitanje i dobila ironičan prizvuk, doći ćemo, kako se navodi u gotovo svim razmatranjima o postmodernizmu, do Miguela de Cervantesa i njegova *Don Quijotea*, odnosno do početaka romana u današnjem značenju toga pojma. U tom se romanu po prvi put javlja samosvijest, odnosno uvodi postupak autoreferencijalnosti, u čijoj je podlozi (auto)ironija. Ovaj se postupak obično povezuje sa žanrovskim obilježjem romana, odnosno njegovom dvojnošću, tj. usmjerenošću na stvarnost (referencijalnost) i na sebe (autoreferencijalnost). Zbog toga se obilježja samosvijest romana često plastično pokazuje motivom zrcala spojenim s mitološkim likom Narcisa: Narcis se zaljubio u svoj zrcalni odraz, ali se u njemu i utopio. Analogija romana s mitom o Narcisu može se iščitati i u modernističkom i u postmodernističkom ključu.

Čitamo li u modernističkom ključu, možemo govoriti o samosvijesti autora s obzirom na svijet, odnosno o težnji junaka njegovih romana koji žele spoznati sebe same. To je autorova „velika priča“ u kojoj traga za smislom postojanja ili za spoznajom čovjekova mjesta u svijetu, ali to ne uspijeva ostvariti jer je tako nešto u modernom svijetu punom apsurdna nemoguće, pa je „smrt Narcisa“ neminovna.

Pokušamo li istu tu analogiju iščitati u postmodernističkom ključu kao „smrt autora“², s kojom nastupa i „smrt romana“, umjesto bogolikoga, samosvjesna autora susrest ćemo (auto)ironični jezični konstrukt koji konstruira vlastitu „malu priču“, odnosno vlastiti izmaštani svijet u kojem nema velikih likova, u kojem likovi ne teže za spoznajom, u kojem nema stalnih vrijednosti, svijet u kojem je zapravo sve već rečeno, pa vlastito djelo postaje tek još jednom u nizu „priča“, odnosno dijelom nekog imaginarnog hiperteksta čiji smo svi sastavni dio, baš poput Borgesove knjige³. U tom postmodernističkom svijetu ne postoji „istina“ jer su sve priče jezični konstrukti, a svaki je konstrukt izmišljen, dakle jednako nestvaran⁴. Fikcija se ne može mjeriti stvarnosnim kriterijima, stoga je postmodernistički književni svijet svijet jezičnoga iskustva u kojem su svi završeci jednako otvoreni, koji ne

¹ Usp. Brian McHale, *Postmodernist fiction* (London – New York: Routledge, 1996).

² Usp. Roland Barthes, „Smrt autora“, u: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije* (Zagreb: Matica hrvatska, 1999).

³ Jorge Luis Borges, *Djelomične čarolije Quijotea*, u: *Sabrana djela 1923–1982* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1985).

⁴ Usp. Brian McHale, *Constructing postmodernism* (London – New York: Routledge, 1992).

teži zaokruženosti spoznaje. Ranko Marinković tu je spoznaju izrazio podnaslovom romana *Zajednička kupka* napisavši „Što da se priča“⁵.

Primijenimo li prethodnu analogiju na pripovjedna djela u cjelini, a roman je paradigmatički narativni žanr, možemo nastaviti svoju „malu priču“ pitanjem o odnosu modernizma i postmodernizma. Jedan je od mogućih odgovora ponudila teoretičarka Dubravka Oraić Tolić:

Naše je stoljeće Janus s dva lica: jednim okrenutim u budućnost (utopija) i drugim okrenutim u prošlost (nostalgijska), jednim velikim, svijetlim, jasnim, eksplozivnim i drugim malim, tamnim, mutnim, implozivnim. Prvo lice netko bi mogao nazvati avangardom i modernizmom, a drugo postmodernom i postmodernizmom.⁶

Iz citata se može iščitati i mjesto književnosti u modernom, odnosno postmodernom svijetu, a s njim i različit položaj autorâ. Dvojnost je obilježje i prirode artifičnog jer se u njemu uvijek zrcali i (ljudsko) iskustvo njegova stvoritelja, a dvojnost je, iako uvjetno, primjenjiva i na autora kao pripovjedača: stavivši (auto)ironičnu masku, autor se obraća svojoj publici preuzimajući ulogu zabavljača. Lice se pritom ne vidi, ali se možda ispod maske naziru „nevesele oči klauna“. Ispod maske ostaje njegovo lice, bilo ono modernističko ili postmodernističko.

U taj se kontekst uklapa i stvaralaštvo Ranka Marinkovića, „krilatoga podzemljara“⁷, kako ga je nazvao Tonko Maroević, slikovito naglašavajući paradoksalnu prirodu autora i njegova djela koji su istovremeno vezani uz ovozemaljsko, odnosno stvarni svijet i svijet mašte zahvaljujući kojoj se u djelu stvara novi svijet i koje je djelo izraz čovjekove težnje za spoznajom onog što se u konačnici ne može spoznati. „Mislim, dakle jesam.“ „Mislim, dakle nisam.“ „Mislim, dakle patim.“ „Mislim, dakle... (tonem)?“ Navedenim bi se izrekama mogao prikazati čovjekov put od racionalističke vjere u moć razuma, preko pirandelističke relativizacije pojma „istine“ i svijesti o apsurdnom ljudskom postojanju te egzistencijalističke spoznaje o vlastitoj odgovornosti za svoje mjesto u svijetu, do postmodernističkoga odustajanja od postavljanja velikih pitanja. One su istodobno primjenjive i na propitivanje smisla pisanja, teme kojoj se Ranko Marinković uvijek iznova vraćao u svojoj pripovjednoj prozi. Njegova su djela u cijelosti protkana autoreferencijalnim komentarima: od prvih

⁵ Ranko Marinković, *Zajednička kupka* (Zagreb: Globus; Sarajevo: Svjetlost, 1988).

⁶ Dubravka Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1996), 87.

⁷ Tonko Maroević, „Krilati podzemljara“, *Republika* God. 57, br. 7–8, (srpanj/kolovoz 2001): 3.

pripovjednih djelâ pa sve do posljednjega romana *Never more* u njegovu se pripovjednom opusu uočava autorefleksivna praksa tematiziranja komunikacijskoga procesa, ali i literarnoga čina, odnosno problematiziranja pripovjednih konvencija te odnosa prema književnoj tradiciji i mjestu književnosti u suvremenom društvu.

Iako je literatura o djelu Ranka Marinkovića iznimno opsežna, a njegov se stvaralački opus smatra jednim od vrhunaca hrvatske književnosti, ne postoji rad u kojem se sustavno istražuje tema pisanja, odnosno propitivanja smisla pisanja u Marinkovićevoj pripovjednoj prozi. Ovim se istraživanjem nastoji pokazati da se u Marinkovićevu pripovjednom opusu uočava dijakronijska progresija spisateljske samosvijesti, i to od nadmoći autora nad tekstom, koja je vidljiva u ranijim djelima, prema nemoći autora i samoga teksta, a koju temu simbolično zatvara romanom *Never more*. U radu se istražuje kako se u Marinkovićevim pripovjednim djelima mijenja pozicija autorske svijesti: u ranijim se tekstovima autoreferencijalnim komentarima svraća pozornost na proizvoljnost pripovijedanja i činjenicu da je djelo artificijelna tvorevina nad kojom stoji kreativni autor, a u kasnijim se tekstovima uočava najava postmodernističke autoreferencijalnosti, u kojoj autor više ne posjeduje kreativnu nadmoć. Ta je progresija vidljiva i u odnosu fiktivnoga autora prema stvorenom svijetu: za razliku od romantičarske ironije u ranijim pripovjednim djelima, koja kulminira u noveli *Zagrljaj*, u romanima *Zajednička kupka* i *Never more* javlja se postmodernistička ironija, koju obilježava svijest o nemoći i autora i teksta.

Metaliterarna tematika javlja se u gotovo svim Marinkovićevim pripovjednim djelima, a nekoliko se tekstova izdvaja jer se u njima tematizira stvaralački proces stavljanjem u središte djela lik književnika ili sam proces nastajanja djela: novela *Ni braća ni rođaci* (Proze, 1948.) ironičan je prikaz instrumentalizacije književnosti, u *Zagrljaju* (Ruke, 1953.) ironično se ogoljuje vlastita poetika, u *Kiklopu* (1965.) tema je pisanja groteskna paralelna stvarnost, *Zajednička kupka* (1980.) predstavlja vrhunac autoironičnoga poigravanja tekstom u duhu postmodernističkog relativizma, a *Never more* (1993.) posljednje je djelo kojim autor rezignirano zatvara temu. U ovom će se radu analizirati navedena djela, a poseban se naglasak stavlja na dva metanarativna teksta u kojima je stupanj osviještenosti samoga čina pisanja najizrazitiji: novelu *Zagrljaj* i antiroman *Zajednička kupka*. Budući da su navedena djela ujedno i jedina Marinkovićeva fiktionalna djela čija je osnovna tema autopoetički opis, u radu se istražuju različiti aspekti spisateljske samosvijesti u njima: autorefleksivna problematizacija stvaralačke metode vidljiva je u propitivanju odnosa između fikcije i zbilje, postupku izgradnje likova i pirandelovskoj ideji o samostalnom životu likova, postavljajući se na taj način polemički prema tradiciji. U radu se istražuje i pitanje jezične prirode samoga

teksta te odnos prema implicitnom čitatelju od kojega se zahtijeva aktivan pristup tekstu, mnogo aktivniji nego što je to zahtijevala tradicija. Pritom se *Zagrljaj* promatra kao prethodnik *Zajedničke kupke*, a *Zajednička kupka* istražuje kao sjecište prethodnih motiva i autoironičan poetički komentar. Na temelju usporedbe tih dvaju djela potkrepljuje se teza o razvojnem putu autoreferencijalnih komentara od romantičarske ironije do najave postmodernističke ironije.

U ovom se istraživanju nastoji pokazati da se tema pisanja i propitivanja smisla pisanja u Marinkovićevoj pripovjednoj prozi iz djela u djelo preslaguje, usložnjava, produbljuje i dobiva nova značenja. Pritom autora posebno zanima odnos umjetnosti i života, odnosno paradoks književnoga teksta, koji je istovremeno i referencijalan (okrenut zbilji) i autoreferencijalan (okrenut sebi), kao uostalom i sam autor. Rezultat je toga propitivanja autoironična perspektiva: tako se u Marinkovićevoj pripovjednoj prozi preko ironične, groteskne i ludističke autoreferencijalnosti koja se pojavljuje u formi autoreferencijalnih i metatekstualnih komentara, a posebice u dvama metanarativnim tekstovima, pokazuje kako jedna paradigma smjenjuje drugu, odnosno kako modernizam prelazi u postmodernizam.

U radu će se najprije prikazati autoreferencijalnost kao pripovjedački postupak, a potom se autoreferencijalnost uklapa u kontekst modernizma i postmodernizma kao paradigmi 20. stoljeća, pri čemu se ta razdoblja uspoređuju, odnosno promatra se prijelaz jedne paradigme u drugu, s posebnim osvrtom na prikaz (auto)ironije kao obilježja autoreferencijalnosti. Drugi je dio rada opis Marinkovićeve pripovjednoga opusa, uključujući i djela koja nisu sastavni dio kanoniziranoga opusa. Treći dio rada bavi se prikazom metaliterarne tematike s naglaskom na temu pisanja i stvaralačkoga procesa u Marinkovićeve opusu, a u četvrtom se dijelu tematizira lingvistička samosvijest. U petom dijelu rada ukazuje se na dijegetsku samosvijest analizom i komparacijom ključnih metanarativnih tekstova: novele *Zagrljaj* i antiromana *Zajednička kupka*. Rezultati istraživanja usustavljaju se u šestom dijelu, a njima se argumentira postavljena teza o progresiji spisateljske samosvijesti, odnosno o razvojnem putu Marinkovićeve pripovjednoga opusa od modernizma do postmodernizma.

S obzirom na strukturu rada, u njemu se služi različitim metodama: analitičko-kritički postupak i komparativnu analizu uvodi se u prikazu autoreferencijalnosti, a induktivno-deduktivnom metodom, metodom klasifikacije i metodom deskripcije prikazuje se Marinkovićeve pripovjedni opus. Nakon deskripcije i analize načina na koji se u Marinkovićevoj prozi razvija tema pisanja i stvaralačkoga procesa, postavlja se radna hipoteza o progresiji spisateljske samosvijesti. Potom se postavljena radna hipoteza provjerava i verificira pomoću opisa i analize djela. Pritom se služi metodom komparativne

analize (za razgraničavanje pojmova autor, djelo, čitatelj, tradicija, uloga književnosti) i za određivanje pristupa tim temama. Nakon utvrđivanja sličnosti u pristupu temi (metoda klasifikacije), naglasit će se različitost, odnosno usložnjavanje uvjetovano promjenom autorske svijesti. Metodom dokazivanja i generalizacije, a temeljem prethodno utvrđenih spoznaja, argumentirat će se postavljena teza o mjestu umjetnosti u suvremenoj kulturi, odnosno nemoći pripovijedanja, navodima iz književnoteorijske, književnokritičke i književnopovijesne literature te Marinkovićevim esejima, dijalozima, portretima i kazališnim kritikama.

Smatramo da će ovo istraživanje pridonijeti razumijevanju kompleksnoga Marinkovićeva djela s obzirom na ključnu temu progresije spisateljske samosvijesti te interakciju autorske svijesti i implicitnoga čitatelja, ali i na mjesto Marinkovićeva opusa u poetičkom međuprostoru između modernizma i postmodernizma. Ukazivanjem na suvremenost Marinkovićeve proze naglasit će se kompleksnost književnoga teksta kao estetske tvorevine nasuprot *praznom kodu* literature koja promovira čitanje kao dokolicu što od čitatelja stvara Jacobsone. Dakle, namjera nam je potaknuti čitanje kao „mentalnu provokaciju“, a to zasigurno promiče Marinkovićevo djelo.

1. AUTOREFERENCIJALNOST U PRIPOVJEDNOJ PROZI

1.1. Uvod

Autoreferencijalnost je književnoteorijski pojam danas gotovo nezaobilazan kada je u pitanju pristup postmodernističkom narativnom tekstu. Usmjerenost teksta na sebe, odnosno tematiziranje svojih obilježja kojima se upućuje na vlastitu artifičijalnost i propituje propusnost granica između stvarnosti i fikcije te potreba za preispitivanjem pripovjednih konvencija i opravdavanjem vlastitoga postojanja kojim bi se redefinirala pozicija književnosti u postmodernističkom društvu, odnosno kojom bi se učvrstio njezin status i opravdalo njezno postojanje u svijetu „raspršenih oblika“, svijetu ekrana i vizualne kulture, jedno je od temeljnih obilježja postmodernističke poetike ako se u postmodernističkom svijetu još može govoriti o poetici.

Međutim, činjenica je da su se autoreferencijalni tekstovi javljali i ranije⁸, odnosno da se autoreferencijalnost u književnosti ne može vezati samo uz jedno razdoblje, pa makar u njemu ona postala dominantnim obilježjem. Budući da se njome ističe artifičijalna priroda djela, neki teoretičari smatraju da je autoreferencijalnost naglašenija u književnopovijesnim razdobljima kada je status književnosti kao umjetnosti labilan, gotovo ugrožen, kao što je to slučaj u postmodernizmu, a da se autoreferencijalnost, iako prisutna, ne ističe u razdobljima kada književnost slovi kao neprijeporna vrijednost, odnosno kada je njezin društveni status neupitan.

Dakle, autoreferencijalnost je postojala davno prije postmodernizma, ali se kao književni postupak ponovno afirmirala u razdoblju modernizma, a u postmodernizmu je postala temeljnim obilježjem radoblja. Budući da se u ovom radu istražuje autoreferencijalnost pripovjedne proze Ranka Marinkovića na dvjema razinama – modernističkoj i postmodernističkoj, odnosno da se u Marinkovićevim pripovjednim tekstovima uočava kako modernistička autoreferencijalnost, koja podrazumijeva vjeru u moć autora i teksta, prelazi u postmodernističku autoreferencijalnost, u kojoj se propituje status književnosti u društvu, odnosno iznosi sumnja u tu istu moć, potrebno je definirati ključne termine kojima se u radu pritom koristi: autoreferencijalnost, autoreferencijalni komentar, metatekstualnost, metatekstualni komentar, metanarativni tekst.

⁸ O samosvjesnim tekstovima vidj. Robert Alter, *Partial magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1977).

1.2. Autoreferencijalnost (određenje pojmova)

Iako se na prvi pogled čini da je značenje pojma *autoreferencijalnost* jasno na temelju samoga termina, uvidom u književnoteorijsku literaturu postaje razvidno da to nije točno: teoretičari ne definiraju pojam na isti način, a dolazi i do preklapanja značenja, pa se kao djelomični sinonimi, odnosno bliskoznačnice, javljaju i drugi pojmovi, primjerice *autometatekstualnost*, *autorefleksivnost* i sl. Razlog je takvoj neujednačenosti uporabe termina vjerojatno i u tome što se autoreferencijalnost kao pojam javlja u različitim znanstvenim područjima, primjerice semiotici i poetici, a vezana je i uz određene žanrove, posebice uz roman i autobiografiju.

Problem je neujednačenosti terminologije jedna od tema o kojoj se progovorilo i u prvom zborniku hrvatske književne teorije posvećenom problematici autoreferencijalnosti, točnije u njegovu drugom dijelu. Zbornik je objavljen pod naslovom *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*⁹, a u *Predgovoru* je zborniku autoreferencijalnost definirana kao „odnos teksta prema samomu sebi“¹⁰.

Moguće rješenje terminološke neusklađenosti nudi Magdalena Medarić u članku *Ono što upućuje na sebe: Prilog terminologiji autoreferencijalnosti*¹¹. Autorica upozorava na postojanje svojevrsnoga sinonimskog niza kojim se u literaturi ukazuje na „nešto što upućuje na sebe sama“ i nabraja njegove članove: „autoreferencijalnost – autometatekstualnost – autotematizacija – autointerpretacija – autorefleksivnost – autoreprezentativnost“¹². Iz navedenih je primjera vidljivo da na tom području nema terminološke ujednačenosti, pa autori nastoje objasniti pojmove u vlastitom misaonom sustavu, a nerijetko se i unutar pojmovnoga sustava istoga autora uočava nedosljednost u primjeni određenih pojmova. Nakon analize odabranih tekstova iz triju područja u kojima se ovaj termin pojavljuje – semiotike, poetike i

⁹ Vidj. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač, ur. *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993). Iako se svi tekstovi u zborniku bave suodnosima tekstova, u ovom slučaju suodnosom teksta i metateksta, svaki je prilog specifičan po pristupu fenomenu autoreferencijalnosti: u tekstu Magdalene Medarić propituje se terminološka neusklađenost uporabe pojmova u suvremenoj književnoj teoriji, u tekstu Pavla Pavličića naglasak je na funkciji autoreferencijalnosti u književnom djelu, tekst Krešimira Nemeca posvećen je autoreferencijalnosti kao žanrovskoj dominanti romana, Aleksandar Flaker donosi usporedni prikaz dvaju autoreferencijalnih tekstova, a Dubravka Oraić Tolić u svom prilogu promatra autoreferencijalnost kao metatekst (autometatekst) i kao ontotekst.

¹⁰ Dubravka Oraić Tolić, predgovor zborniku *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, 7.

¹¹ Magdalena Medarić, „Ono što upućuje na sebe: Prilog terminologiji autoreferencijalnosti“, u: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993), 97–104.

¹² M. Medarić, *Ono što upućuje na sebe: Prilog terminologiji autoreferencijalnosti*, 98. Sinonimski bismo niz mogli nastaviti pojmom *samorefleksija*.

genološkoga područja (autobiografije), autorica predlaže pojmovno razgraničenje: izraz *autoreferentno* valjalo bi zamijeniti terminom *metajezično*, odnosno *metatekstualno* kada podrazumijeva „neku vrst samoregulacije teksta kao posebnu pojavu unutar komunikacijskog modela“¹³. U drugom slučaju, odnosno na području poetike, autorica predlaže termin *autometapois* obrazlažući prijedlog činjenicom da se pojmom autoreferencijalnosti označuje jedno od temeljnih obilježja postmodernističke književnosti, upravo ono koje upućivanjem na iluzionističku prirodu književnoga djela nastoji opravdati njegovo postojanje u suvremenom svijetu, pa taj pojam nije dobro primjenjivati pri analizi poetike pojedinoga autora. Termin *autoreferencijalnost* autorica predlaže za genološko područje, odnosno područje autobiografije. Iznoseći tvrdnju da je autobiografija granični žanr, autorica obrazlaže da je „ja“ u umjetničkoj autobiografiji istovremeno i predmet samospoznaje, ali i lik u toj istoj priči, pa predlaže da se terminom *autoreferencijalnost* služi upravo na tom području.

Iako je autoričin argument da je autoreferencijalnost jedno od temeljnih obilježja postmodernizma neupitan, ne možemo se složiti s tvrdnjom da se terminom *autoreferencijalnost* ne bi trebalo služiti kada je riječ o poetici pojedinoga autora. Činjenica je da je autoreferencijalnost postojala i prije pojave postmodernizma, odnosno da su autoreferencijalna djela nastajala i u prethodnim književnopovijesnim razdobljima, samo što tada to nije bilo dominantno književno obilježje.

Budući da je potrebno jasno definirati terminologiju, za potrebe ćemo ovoga rada najprije usporediti dvije definicije autoreferencijalnosti. Prva je objavljena u *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* Vladimira Bitija i navodi da je autoreferencijalnost „dimenzija kojom iskaz ili tekst upozorava na situaciju, kontekst ili subjekt vlastita iskazivanja, na vlastitu kompoziciju, strukturu, kod, propozicijsku ili žanrovsku pripadnost; općenito, dakle, kojom tematizira neka svoja obilježja“¹⁴. Dubravka Oraić Tolić u članku *Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst*¹⁵ stavlja pojam autoreferencijalnosti u širi kontekst:

Pojam autoreferencijalnosti (od grč. *autós* – sam i lat. *referre* – izvijestiti, uputiti na što = samoizvješće, upućivanje na samoga sebe) označuje u užem smislu riječi književnoumjetnički postupak na području metatekstualnosti, u kojemu su autor i njegova poetika postali predmetom vlastitoga teksta. Ako metatekstualnost shvatimo

¹³ M. Medarić, *Ono što upućuje na sebe: Prilog terminologiji autoreferencijalnosti*, 102.

¹⁴ Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* (Zagreb: Matica hrvatska, 2000), 27.

¹⁵ Dubravka Oraić Tolić, „Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst“, u: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993), 135–146.

kao svijest o tekstu u širokom smislu riječi, tada autoreferencijalnost možemo odrediti kao autometatekstualnost, tj. svijest o vlastitom tekstu, odnosno samosvijest teksta.¹⁶

Usporedimo li ove dvije definicije, uočavamo da se ne slažu u potpunosti: Vladimir Biti naziva autoreferencijalnost „dimenzijom“ kojom iskaz ili tekst tematizira svoja obilježja, a Dubravka Oraić Tolić naziva ju „književnoumjetničkim postupkom“. S druge strane, iako i Vladimir Biti i Dubravka Oraić Tolić autoreferencijalnost definiraju kao obilježje teksta usmjerena na sebe sama, tj. na tematiziranje svojih obilježja, teoretičarka Dubravka Oraić Tolić, za razliku od Vladimira Bitija, svoju definiciju autoreferencijalnosti smješta u kontekst nadređena pojma, tj. metatekstualnosti kao „svijesti o tekstu u širokom smislu riječi“, pa je u takvu poretku autoreferencijalnost sastavni dio metatekstualnosti, odnosno onaj specifičan slučaj u kojem se u tekstu razmatra taj isti tekst, pa govorimo o, kako autorica kaže, autometatekstualnosti, a takvo je određenje i naznačeno u naslovu autoričina teksta¹⁷. Prema tome, za nju su autoreferencijalnost i autometatekstualnost sinonimni pojmovi.

Na sličan se način terminima *autoreferencijalno* i *metatekstualno* služi i Pavao Pavličić u članku *Čemu služi autoreferencijalnost?*¹⁸ objavljenom u istom zborniku. Baveći se pojavnim oblicima tematiziranja literarnosti u tekstu, Pavličić razlikuje dvije vrste takvih teorijskih osvrta: autoreferencijalne, tj. one koji tematiziraju literarnost tog istog djela i metatekstualne, tj. one koji tematiziraju književnost općenito. Pavličić pritom ne razmatra koji je pojam kojemu nadređen, ali naglašava činjenicu da književno djelo može govoriti o sebi jedino preko usporedbe s drugim književnim djelima, čime nužno govori o sebi kao o dijelu veće cjeline, tj. književne umjetnosti. Kada je u takvim osvrtima naglasak na tematiziranju književnosti općenito, zaključuje Pavličić, ti osvrta iz autoreferencijalnih prelaze u metatekstualne osvrte.¹⁹ Dakle, iako to nije izravno rečeno, Pavličić autoreferencijalne osvrte smatra dijelom metatekstualnih osvrta.

Uzimajući u obzir neujednačenost terminologije i moguća rješenja, navest ćemo određenje ključnih pojmova koje rabimo u tekstu. Dakle, u ovom se radu **autoreferencijalnost** definira kao književnoumjetnički postupak u čijem su središtu autor i njegova poetika koji su postali predmetom vlastitoga teksta, što znači da se u književnom djelu tematizira literarnost tog istog djela ili ostalih djelâ toga autora. Autoreferencijalnost se

¹⁶ D. Oraić Tolić, *Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst*, 135–136.

¹⁷ D. Oraić Tolić, *Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst*, 136.

¹⁸ Pavao Pavličić, „Čemu služi autoreferencijalnost?“, u: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993), 105–114.

¹⁹ P. Pavličić, *Čemu služi autoreferencijalnost?*, 110.

u djelu može pojaviti na dva temeljna načina, ovisno o tome je li u djelu riječ o komentaru teksta, odnosno dijela teksta koji čitamo ili je djelo u cjelini autoreferencijalno. U prvom slučaju govorimo o **autoreferencijalnim komentarima**, a u drugom slučaju o **metanarativnim tekstovima**.

Autoreferencijalni komentari mogu biti različiti s obzirom na tematiku, stil, duljinu i sl., a zajedničko im je da pomoću njih tekst iskazuje svijest o sebi, tj. tekst upućuje na sebe. U pripovjednom se opusu Ranka Marinkovića takvi komentari javljaju od najranijih tekstova, a posebno su naglašeni u djelima koja se izravno ili neizravno bave stvaralačkim procesom: u njima se ili tematizira pisanje, primjerice u noveli *Samotni život tvoj* ili je, kao u noveli *Ni braća ni rođaci*, u središtu lik književnika, odnosno djelo koje je on napisao.

Budući da je književno djelo dio veće skupine tekstova, odnosno književnosti u cjelini, u djelima se često javljaju i **metatekstualni komentari**, odnosno komentari čija je tema razmatranje o književnosti općenito. Takvih je komentara u Marinkovićevoj pripovjednoj prozi najviše: u njima se, primjerice, postavlja kritički odnos prema tradiciji i propituje odnos života i umjetnosti.

Kako je iz samoga naziva vidljivo, i autoreferencijalni i metatekstualni komentari u djelu se nalaze u obliku kraće ili dulje digresije. Međutim, postoje i tekstovi u kojima je pripovijedanje o sebi, odnosno vlastiti stvaralački proces, njihova temeljna tema. Takvi se tekstovi u ovom radu nazivaju **metanarativnim tekstovima**²⁰. Oni su u potpunosti autoreferencijalni, odnosno cijeli je tekst usmjeren na sebe sama, na proces vlastite „tehnologije“. U ovom će radu biti riječ o dvama takvim Marinkovićevim pripovjednim tekstovima: noveli *Zagrljaj* i (anti)romanu *Zajednička kupka*.

1.3. Modernizam i postmodernizam

Autoreferencijalnost se u teorijskim razmatranjima uglavnom pojavljuje kao jedno od dominantnih obilježja postmodernističke proze, pa se teorijski i kritički radovi bave pojavnim oblicima autoreferencijalnosti u postmodernističkim tekstovima. Budući da se književni opus Ranka Marinkovića smjestio između modernizma i postmodernizma te da se u njemu može pratiti i modernistička i postmodernistička autoreferencijalnost, u nastavku ćemo rada ukratko prikazati temeljna obilježja ovih dvaju razdoblja.

²⁰ Iako se u književnoteorijskoj literaturi takvi tekstovi često nazivaju i metafizijskim tekstovima, odlučili smo se za termin *metanarativni tekst* umjesto doslovnoga prijevoda *metaproza*. (Vidj. Tatjana Peruško, *Roman u zrcalu: Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti* (Zagreb: Naklada MD, 2000), 81.) Osim toga, terminom *metafikcija* uglavnom se pokriva područje postmodernističke proze.

Čuvena misao Jeana-Françoisa Lyotarda da se u postmoderni više ne vjeruje meta-pričama²¹ pokazuje nepovjerenje prema „velikim pričama“ moderne: ideji napretka utemeljena na znanju, ideji slobode pojedinca, ideji povijesti, filozofskim konceptima. U taj bi se kontekst moglo staviti i dvije „velike priče“ vezane uz književnost: jedna je romantičarska koncepcija autora kao stvaralačkoga genija, kojom nakon dugoga razdoblja oponašanja uzora započinje moderna epoha književnosti u čijim je temeljima stvaralačko načelo originalnosti, koje će se dovesti u pitanje tek u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća, odnosno pojavom postmoderne, a druga je takva priča povezana s prvom preko autora književnoga djela i odnosi se na podjelu književnosti na tzv. visoku i nisku književnost. Njome se iskazuje nepovjerenje u do tada neupitni status „visoke“ književnosti i njezinu nadmoć s obzirom na popularnu književnost, ali i postavlja pitanje o smislu postojanja književnosti u novom vremenu. Književno djelo Ranka Marinkovića, posebno njegova pripovjedna proza, (auto)ironično tematizira upravo ta pitanja: u njima se propituje književnost kao stvaralački proces, analizira njezina povezanost s vremenom u kojem nastaje, problematizira uloga autora i čitatelja, a u konačnici i iskazuje nemoć književnika i književnosti u novom vremenu.

1.3.1. Moderna i postmoderna

Na početku se moderne činilo da je čovjek ušao u razdoblje svoga najvećeg uspona. Pojavile su se nove tehnologije koje su mu jamčile bolji način života: promijenio se odnos prema prostoru koji se sada mogao svladati automobilom ili zrakoplovom, pojavili su se film, fotografija, telefon kao novi mediji. Međutim, javljaju se i sumnje jer se u novom kontekstu postavlja pitanje odnosa pojedinca i takva svijeta, odnosno javlja spoznaja da se u sveopćoj masovnosti pojedinac gubi. Modernizam je umjetnost grada, ali ne samo grada kao urbane sredine u kojoj se osjetljivi pojedinac (poput umjetnika) ne snalazi, već i grada kao stanja duha u kojem se nastanjuju kaotične simultane slike. U književnosti je modernizam zahtijevao autonomiju književnoga djela. Po mišljenju Milivoja Solara,

modernizam počinje kada vjerodostojnost, uvjerljivost i spoznaja zbilje prestaju igrati odlučujuću ulogu u razumijevanju i ocjenjivanju književnosti. Književnost će otada tražiti nešto poput vlastitog, jedino njoj samog primjerenog iskustva; ona će zahtijevati autonomiju unutar kulturnih vrijednosti, autonomiju vjerojatno veću nego ikada prije.²²

²¹ Vidj. Jean-François Lyotard, *Postmoderno stanje* (Zagreb: Ibis-grafika, 2005).

²² Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti* (Zagreb: Golden marketing, 2003), 270.

Tako je modernistička umjetnost u svojim počecima zapravo reakcionarna, odnosno usmjerena na pojedinca i njegov doživljaj svijeta u kojem se nalazi.

Modernizam se u književnosti obično veže uz pojavu Baudelaireovih *Cvjetova zla* (1857.), a s njegovim se djelom povezuje i uvođenje u književnost urbanoga *flaneura* – šetača lugalice, inteligentna i kritična promatrača života. Ta sklonost opservaciji urbanoga *flaneura* jedno je od temeljnih obilježja pristupu stvarnosti i kod Ranka Marinkovića, a odnos prema urbanom svijetu pokazan, između ostaloga, novim agresivnim načinom oglašavanja, tj. svijetom reklama, posebno je došao do izražaja u njegovu *Kiklopu*.

Prema riječima književne teoretičarke Dubravke Oraić Tolić, umjetnost je u razdoblju moderne dosegla jedan od svojih vrhunaca:

Umjetnost je najveća i najljepša protupriča što ju je ispisala moderna kultura, umjetnici su najveći protusubjekti i protuapsoluti u posljednja dva stoljeća, a njihova borba protiv normalnoga građanskog subjekta, filistra i buržuja, najvažniji je simbolični događaj u identitetskoj sferi moderne kulture.²³

Iako se još uvijek vode polemike oko toga je li postmoderna nastavak moderne ili novo razdoblje, činjenica je da je u drugoj polovici šezdesetih godina 20. stoljeća došlo do promjene paradigme uvjetovane društvenim promjenama: globalizacijom, novim tehnologijama, masovnosti kulture i dr. Za razliku od prijašnjih izmjena književnopovijesnih razdoblja, u kojima novo razdoblje uvijek prevladava ono koje mu je prethodilo, postmoderna po mišljenju nekih teoretičara ne raskida s modernom, ali ne nastavlja ni njezin duhovni koncept, odnosno modernističku logiku napretka. Nakon povijesnih zbivanja u 20. stoljeću – dvaju svjetskih ratova, totalitarizama, nuklearne bombe, hladnoga rata, dolazi, prema riječima jednog od najutjecajnijih teoretičara postmoderne Jeane-Francoisa Lyotarda, do „kraha velikih pripovijesti“: one ostaju nedovršene, a kultura koja ih je promovirala nestala je s društvene pozornice.

Postindustrijsko društvo dovelo je do „postmodernog stanja“: teoretičari postmoderne analiziraju novu stvarnost i propituju njezin sustav vrijednosti, javlja se otpor autoritetu, zalažu se za slobodu pojedinca s obzirom na vladajuće sustave. Čovjek se u postmodernom svijetu našao u potpuno drukčijem okruženju nego čovjek moderne: primjerice, ekspanzija informatike praćena je ulaskom novih medija koji unose u čovjekov život „simuliranu

²³ Dubravka Oraić Tolić, *Muška moderna i ženska postmoderna: rođenje virtualne kulture* (Zagreb: Naklada Ljevak, 2005), 86.

stvarnost“, „svijet ekrana“, a ti novi, medijski proizvedeni znakovi, sačinjavaju novi paralelni hiperrealni svijet. Tako se čovjek u postmodernom društvu nalazi u svijetu simulakruma²⁴, ali taj hiperealni svijet postao je sastavnim dijelom njegova života. Stoga ne čudi što se, nasuprot gradu koji je dominirao u modernizmu, u tekstovima nekih teoretičara vrtuljak i šoping-centar pojavljuju kao „opće mjesto“ postmoderne kulture.

Sve to dovodi do relativizma „velikih istina“ postavljenih u moderni: postmoderna se prema moderni odnosi kritički, propituje njezin sustav vrijednosti i čovjekov odnos prema svijetu. Tako se modernističkoj vjeri u istinu suprotstavlja subjektivnost istine, čime se uvodi heterogenost i pluralizam. Čovjek u postmodernom okruženju ostaje bez čvrstih uporišta. Iako se postmodernistički način mišljenja zalaže za otvorenost, kritiku modernih istina i slobodu pojedinca koja ne bi bila sputana autoritetom vladajućih, duh je postmoderne u sebi duboko proturječan: na jednoj je strani potreba za relativiziranjem *velikih istina* i stvaranjem novoga sustava, a na drugoj je strani relativizam koji ne postavlja nikakva ograničenja i dovodi do dijaloga različitosti, ali i do defetizma, razočaranja, kontingencije.

1.3.2. Književnost u modernizmu i postmodernizmu

Odnos prema umjetničkom djelu, a time i prema književnosti, u postmodernizmu je gotovo potpuno različit od onoga u modernizmu. Pogledamo li tematiku prethodnoga razdoblja, odnosno razdoblja (kasnoga) modernizma²⁵, uočit ćemo da se u djelima tematizira novi moderni svijet: modernistička se djela bave čovjekovim položajem u takvu svijetu, u njihovu je središtu obično pojedinac koji se nalazi usred velikih ideologija, svijet u kojem živi usmjeren je na materijalne vrijednosti, a u njemu se pojedinac koji ne pristaje biti dio takva sustava gubi. Stoga se u djelima postavljaju pitanja o odnosu pojedinca i svijeta, ukazuje se na svijest o apsurdnom koji obilježava čovjekovo postojanje. Promjene u tematici prate i promjene na planu izraza: eksperimentira se formom i uvode novi izražajni postupci.

U podlozi je modernizma romantičarska ideja „originalnoga“, „novoga“, „neponovljivoga“:

Čežnja za novošću kao da je tako dovela do sloma realizma, a čežnja da se nadmaši prethodnike u svemu dovela je do takozvanog „hermetizma“ i nerazumljivosti

²⁴ Vidj. Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja* (Zagreb: Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2001).

²⁵ Termin „kasni modernizam“ koristi se u smislu periodizacije modernizma Milivoja Solara: nakon esteticizma i avangarde, četrdesetih godina 20. stoljeća javlja se kasni modernizam koji su obilježili povratak velikim egzistencijalnim temama, pomak prema razumljivosti, tematiziranje povijesti i dr.

vrhunske visoke književnosti široj publici; publika gotovo da bi morala biti posebno obrazovana.²⁶

U modernistički se kontekst uklapa Marinkovićevo novelističko stvaralaštvo, a vrhunac je njegova modernizma, ali svojom intertekstualnošću i svojevrsna najava postmodernizma roman *Kiklop*, kojim je „stvorio modernu epopeju u kojoj je europsko duhovno nasljeđe podvrgnuto ironijskom, crnohumornom i parodijskom prevrednovanju“²⁷.

Za razliku od modernizma, u postmodernizmu nema velikih likova, nema težnje za spoznajom, nema velikih zahtjeva koji se stavljaju pred čitatelja, iz jednostavnoga razloga što nema ni tzv. visoke i niske književnosti. Obilježja su postmodernističkih djela autoreferencijalnost, intertekstualnost, tj. novi odnos prema tradiciji kao „riznici kulture“ koju se prevrednuje ili osporava te metatekstualnost, kojom se propituje i osporava modernistički koncept komunikacijskoga procesa autor – djelo – čitatelj, ukazujući na to da je svijet o kojem u djelu čitamo posredovan jezikom, a da su svi članovi toga procesa također dijelovi teksta, odnosno hiperteksta jer je svaki sljedeći tekst uvjetovan mrežom prethodnih tekstova koji mu daje dodatna značenja. U djelima se propituje propusnost granica između „stvarnoga“ i fiktivnoga, uvodi se multimedijalnost i dijalogičnost u smislu povezivanja različitih svjetova, vidljiva je sklonost prema paradoksu kao izrazu skepticizma, kao i osporavanje elitizma vidljivo, primjerice, i u unošenje pripovjednih konvencija popularnih žanrova u narativne tekstove²⁸. Tako se u konačnici gubi granica između modernističkoga pojma „lijepoga“ i trivijalnoga, što se odrazilo i u žanrovskim konvencijama. Obrazlažući književnu praksu u postmodernizmu, Milivoj Solar sažeo je njezina najvažnija obilježja:

U književnoj praksi pak postmodernizam je sklon tzv. otvorenim djelima i kraćim književnim oblicima i njihovim različitim kombinacijama (krilatica: „malo je lijepo“) te skepticizmu, relativizmu i eklekticismu (krilatica „Sve može“), kao i prepletenosti književnih teorija s književnom praksom.²⁹

Roman *Zajednička kupka* svojim se obilježjima uklapa u poetiku postmodernizma: to je, s jedne strane, središnje djelo u kojem se tematizira stvaralački proces, a s druge strane, to je postmodernistički (anti)roman, odnosno metanarativni tekst u kojem je u prvom planu nemoć pripovijedanja. Pripovjedač komentira i interpretira smisao teksta o kojem govori,

²⁶ M. Solar, *Povijest svjetske književnosti*, 268.

²⁷ Krešimir Nemeč, *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000.* (Zagreb: Školska knjiga, 2003), 251.

²⁸ Način unošenja konvencija popularnih žanrova u postmodernizmu razlikuje se od onoga u prijašnjim razdobljima.

²⁹ Milivoj Solar, *Rječnik književnoga nazivlja* (Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2006), 225.

ironizirajući pritom pragmatičnu ulogu književnosti (odgojne priče) i naglašavajući da književnost ne daje odgovore.

1.3.3. Iz modernizma u postmodernizam (promjena paradigme)

Pitanje odnosa modernizma i postmodernizma još je uvijek predmet brojnih teorijskih rasprava. Budući da se u ovom radu tematizira progresija spisateljske samosvijesti, odnosno razlika između modernističke samosvijesti i postmodernističke „samosvijesti“, a da se razmatra i kako je došlo do prelaska jedne paradigme u drugu³⁰, osvrnut ćemo se na radove dvaju teoretičara koji su se bavili usporedbom modernizma i postmodernizma, odnosno koji su propitivali kako modernizam prelazi u postmodernizam.

Engleski teoretičar David Lodge u *Načinima modernog pisanja*³¹ suvremenu umjetnost opisuje kao „ni modernističku ni antimodernističku, nego postmodernističku“, a definira ju kao onu koja „nastavlja s modernističkim kritičkim gledanjem na tradicionalnu mimetsku umjetnost i slijedi modernističku vjeru u ono što je novo, ali se služi vlastitim metodama da bi postigla te ciljeve“³². Gledajući iz današnje perspektive, Lodgeova tvrdnja o načelu originalnosti kao obilježju postmodernizma nije održiva, kao ni kritički odnos prema tradiciji, koji je mnogo kompleksniji: osim kritike, postmodernistički odnos uključuje, primjerice, i prevrednovanje te dijalog s tradicijom. Međutim, imamo li u vidu da je Lodgeovo djelo nastalo krajem sedamdesetih godina³³, razumljivo je da teoretičar govori na temelju korpusa djela nastalih u počecima postmodernizma. Ono što je u njegovu prikazu bitno jest pokušaj pronalaska formalnih načela kojima se ta nova, postmodernistička umjetnost služi, a on ih izvodi iz otpora postmodernističkih tekstova tradicionalnim metaforičkim i metonimijskim sredstvima, odnosno njihovu odbijanju da se njima služe na tradicionalan način.

Lodge navodi nekoliko postupaka karakterističnih za postmodernističku prozu: protuslovlje (poništavanje jednoga iskaza drugim, koji je u odnosu na njega potpuno suprotan;

³⁰ Prikazujući početke proučavanja postmoderne u hrvatskoj književnoj teoriji i navodeći tvrdnju Viktora Žmegača o krizi triju „osnovnih impulsa modernizma“, *kritičkoga, magijskoga i utopijskoga*, koji u njemu postoje još od romantičarskih početaka, Gordana Slabinac obrazlaže da je te impulse „postmoderno doba podvrglo ludičkom prekrajanju, ironiziranju i snažnoj skepsi otupivši njihov etos, banalizirajući njihov patetički naboj“. Gordana Slabinac, „Solarova postmoderna“, u: *Poetika pitanja : Zbornik radova u povodu 70. rođendana Milivoja Solara*, ur. Dean Duda, Gordana Slabinac i Andrea Zlatar (Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost – FF press, 2007), 36.

³¹ Vidj. David Lodge, *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti* (Zagreb: Globus, Stvarnost, 1988).

³² D. Lodge, *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*, 263.

³³ Djelo je objavljeno 1977. godine.

hermafrodit je amblem protuslovlja), permutaciju (postupak u kojem se čitatelju ili nekom drugom nudi mogućnost odabira; primjerice, u tekstu postoji nekoliko narativnih tokova koji se međusobno razlikuju), prekinuti slijed (logički slijed teksta prekida se na različite načine, primjerice podjelom teksta u male, neobične cjeline ili umetanjem komentara), slučajnost (na djelu je logika apsurdna jer je proizvod slučajnoga kombiniranja fragmenata), prekomjernost (pisci unose pretjerano mnogo metafora, poredaba, detalja, a rezultat je parodija), kratak spoj (u djelu se kombiniraju potpuno suprotni načini: primjerice, uvodi se autora u djelo pa se miješaju granice dvaju svjetova – stvarnosti i fikcije i sl.). Osvrnemo li se na Lodgeov prikaz postmodernističke „metode“, uočavamo da se većina postupaka može svrstati pod autoreferencijalne jer se njima ukazuje na vlastitu fikcionalnost. Posebno se to odnosi na ono što Lodge naziva „kratki spoj“, a značenjem se poklapa s naratološkim pojmom metalepse³⁴, koju Krešimir Bagić definira kao „postupak prekoračenja granice između dvaju svjetova – književnog i izvanknjiževnog, onog o kojem pričamo i onog u kojem pričamo, kazališne pozornice i publike“³⁵. Takvi se postupci javljaju i u Marinkovićevoj pripovjednoj prozi, primjerice u noveli *Poniženje Sokrata*.

Književni teoretičar Brian McHale pokušao je u knjizi *Postmodernistička fikcija* pokazati odnos postmodernizma prema modernizmu te opisati postmodernističku poetiku. McHale najprije slikovito objašnjava značenje pojma *postmodernizam* preuzimajući pisanje toga pojma od drugoga teoretičara postmodernizma, Ihaba Hassana, kao POSTmodernIZAM. Poigravanje grafijom, koje nam omogućuje tekstualna priroda djela, također je jedan od autoreferencijalnih postupaka, a ovdje je primijenjen kako bi se objasnilo značenje pojma te odnos modernizam – postmodernizam. Sukladno pisanju pojma, McHale obrazlaže da je postmodernizam organiziran sustav, odnosno poetika (*izam*) koja slijedi nakon modernizma (*post*). Objašnjavajući značenje prefiksa *post*, McHale ističe da tu nije samo riječ o vremenskoj susljednosti, već da postmodernizam „proizlazi iz modernizma“ kao njegova posljedica, odnosno da je postmodernizam „nasljeđe modernizma“³⁶.

Pokušavajući utvrditi kako jedan sustav, odnosno skup književnih konvencija, prelazi u drugi, odnosno kako modernizam prelazi u postmodernizam, McHale uvodi pojam *dominante*³⁷ koji preuzima iz ruskoga formalizma (termin Romana Jakobsona), smatrajući da se upravo preko dominante koja postoji u modernizmu, odnosno u postmodernizmu, može

³⁴ Vidj. Gérard Genette, *Metalepsa* (Zagreb: Disput, 2006).

³⁵ Krešimir Bagić, *Rječnik stilskih figura* (Zagreb: Školska knjiga, 2012), 195.

³⁶ B. McHale, *Postmodernist fiction*, 5.

³⁷ B. McHale, *Postmodernist fiction*, 6.

napraviti razlikovni katalog ovih dvaju razdoblja. Pritom McHale posebno ističe da promjena dominante ne znači nestajanje staroga i pojavu novoga sustava, već je to promjena u međusobnom odnosu među različitim sastavnicama sustava. Dakle, promjena dominante zapravo znači da se promijenilo ono što ujedinjuje jedinice sustava u cjelinu, pa ono što je u prethodnom razdoblju bilo nevažno, sada postaje važno ili ulazi u neke druge odnose, i obrnuto. Cilj je u teoriji opisati promjenu dominante, a na taj će se način opisati kako jedno razdoblje prelazi u drugo. Prema tome, zaključuje McHale, najprije trebamo ustanoviti što je bila dominantna u modernizmu, a što je dominantna sada, tj. u postmodernizmu.

Središnja je McHaleova teza da je dominantna u modernizmu epistemološka, a u postmodernizmu ontološka. Za razliku od epistemoloških pitanja čiji je cilj spoznaja (*Kako mogu protumačiti svijet kojem pripadam? Što sam ja u tom svijetu? Gdje su granice čovjekove spoznaje?*), u postmodernizmu se postavljaju ontološka pitanja (*Koji je ovo svijet? Što se u njemu treba činiti? Kako je taj svijet strukturiran? Kakvih vrsta svjetova ima?*). Obrazlažući svoju tezu na primjerima, McHale prikazuje način na koji modernistička poetika prelazi u postmodernističku: slijed tih promjena, smatra on, nije linearan, već je dvosmjernan i reverzibilan. Kada se u modernističkom tekstu dođe do nerješive epistemološke neizvjesnosti, tvrdi McHale, ona u tom trenutku (u određenoj točki) postaje ontološka mnogostrukost ili nestabilnost. Isto je sa svim epistemološkim pitanjima – kada dođu do određene točke, ona postaju ontološka pitanja. Proces se odvija i u obrnutom smjeru: promišljamo li ontološka pitanja dovoljno duboko, ona će prijeći u epistemološka pitanja. Budući da je svako epistemološko pitanje zapravo i ontološko pitanje, upravo je tu presudna uloga dominante: ovisno o tome koja se pitanja postavljaju prva u tekstu, određujemo dominantnu poetiku. U modernizmu su to, smatra on, epistemološka, a u postmodernizmu ontološka pitanja. (Ona se druga pitanja također nalaze u tekstu i treba ih proučavati, ali su u drugom planu.)³⁸

McHaleova se teorija dominante može u potpunosti primijeniti na pripovjedni opus Ranka Marinkovića, i to ponajprije s obzirom na njegova metanarativna djela – novelu *Zagrljaj* i roman *Zajednička kupka*.

McHale se u svojoj knjizi bavi i postmodernističkim postupcima, a njegov se sustav djelomično poklapa sa sustavom Davida Lodgea. Autor posebnu pozornost posvećuje tzv. povratnim strukturama, odnosno postupku poznatom kao *model kineske kutije*, u kojem dolazi do promjene narativnih razina, koja za sobom povlači promjenu ontoloških svjetova, a granice su pritom zamagljene pa ti „užljebljeni svjetovi“ djeluju paradoksalno i upućuju na

³⁸ B. McHale, *Postmodernist fiction*, 6–11.

fikcionalnost djela u kojem se nalaze. McHale navodi nekoliko strategija kojima se ističe ontološka dimenzija užljebljenih svjetova: od jednostavne frekvencije (primarna dijegeza često se prekida hipodijegetičnim svjetovima), do složenijih strategija poput beskrajnoga vraćanja (u povratnoj strukturi nalazi se više narativnih svjetova koji su prešli granicu određene dubine), efekta *trompe l'oeil* (strategija promjenjive stvarnosti, tj. pogrešno se čini da je prikaz na jednom stupnju viši ili niži od „stvarnoga“), metalepse, likova koji tragaju za piscem, a postupak *mise en abyme*³⁹ smatra jednim od najznačajnijih postmodernističkih postupaka kojim se naglašavaju ontološke razine.

Navedenim se strategijama, kao i kod Davida Lodgea, problematizira artifičijelnost postmodernističkoga djela, odnosno njima se ukazuje na granice ontoloških svjetova, a čitatelj, kao i autor, postaje dijelom fiktivnoga svijeta, čime se implicitno otvara i pitanje fikcionalnosti svijeta u kojem živimo. O tome je Jorge Luis Borges progovorio u svojoj prozi:

Zašto nas uznemiruje to što je karta umetnuta u kartu i što je tisuću i jedna noć umetnuta u knjigu *Tisuću i jedna noć*? Zašto nas uznemiruje to što Don Quijote biva čitatelj *Quijotea* a Hamlet gledalac *Hamleta*? Vjerujem da sam otkrio razlog: te nam inverzije nagovješćuju da, ako ličnosti neke književne fikcije mogu biti čitatelji ili gledaoci, onda i mi, njeni čitatelji ili gledaoci, možemo biti fiktivni. Godine 1833. Carlyle je kazao da je sveopća povijest svijeta knjiga koju svi ljudi pišu i čitaju, i nastoje razumjeti, i u koju su, također, i sami upisani.⁴⁰

Problemom moderne i postmoderne te njihova međusobnoga odnosa sustavno se bavi i Milivoj Solar, jedan od najznačajnijih hrvatskih književnih teoretičara. Razmatrajući prirodu paradoksa, Solar u *Retorici postmoderne*⁴¹ postavlja tezu da je bit postmoderne u paradoksu kao njezinu zrcalu. Obrazlažući svoju tvrdnju da se rasprava o postmodernizmu treba prebaciti na područje retorike, Solar se poziva na antičko podrijetlo paradoksa i navodi glasoviti paradoks „Epimenid Krećanin kaže da svi Krećani lažu.“⁴² Na tom primjeru Solar objašnjava paradoksalnu prirodu iskaza – rečenica je „istinita ako je lažna, a lažna ako je istinita“⁴³, ali samo s obzirom na referencijalno, tj. na zbilju. U tom su smislu paradoks tumačili, nastavlja Solar, antički filozofi: „Paradoks je bio jedno od priznatih oruđa skepticizma, koji je u njemu nalazio uporište za tvrdnje kako jezik ne može iskazati istinu.“⁴⁴

³⁹ U tekstovima se ovaj termin ponekad prevodi kao *bezdanost*.

⁴⁰ H. L. Borges, *Djelomične čarolije Quijotea*, 133.

⁴¹ Milivoj Solar, *Retorika postmoderne* (Zagreb: Matica hrvatska, 2005).

⁴² Isti primjer navodi i Vladimir Biti kada govori o podrijetlu autoreferencijalnosti.

⁴³ M. Solar, *Retorika postmoderne*, 12.

⁴⁴ M. Solar, *Retorika postmoderne*, 12.

Dakle, kako je vidljivo iz prethodnoga iskaza, paradoks nije logički rješiv ako postavljamo pitanje njegove istinitosti. S druge strane, o paradoksu možemo govoriti u okviru retorike jer se tada ne uključuje kriterij istinitosti, odnosno referencije na zbilju, već je u pitanju usmjerenost paradoksa na sebe sama: „Svi takozvani semantički paradoksi zbog toga pretpostavljaju autoreferencijalnost, odnosno oni zahtijevaju da se usredotočimo na značenja koja su jedino i isključivo u njima samima sadržana.“⁴⁵ Budući da ne možemo govoriti o istini ili laži iskazanoj paradoksom, problemi i nastaju kada se pretpostavlja da paradoks govori o zbilji, tj. o onom izvan sebe sama, tj. jezika. A kako se u postmodernističkim teorijama gotovo svi slažu u naglašavanju autonomije jezika, Solar objašnjava na koji se način u postmoderni povezuju paradoks i jezik:

(...) ako je obzor jezika jedini okvir i uvjet unutar kojih se možemo sporazumijevati, ako nema referencije niti ikakvog uporišta u spoznaji, načelno je čitav jezični sustav autoreferencijalan, a tada je paradoks egzemplarni jezični iskaz. Paradoks tada, naime, nije samo tek pojedinačni slučaj kojim se otkrivaju neke jezične mogućnosti; on nije samo moguć u jeziku koji bi se, eto, mogao služiti i figurama, nego je on temeljni iskaz takvog jezika kakav isključivo govori sam o sebi. Paradoks tako ne primjećujemo samo zato jer ga skriva iluzija da uvijek govorimo i o „nečemu drugome“, iluzija da ne govorimo samo o jeziku nego da govorimo i o zbilji.⁴⁶

Odgovarajući na pretpostavljeno pitanje je li paradoks obilježio i prethodna razdoblja, Solar upućuje na njegovo postojanje od antike do modernizma, a posebno ističe paradoks u modernizmu, izdvajajući avangardne pravce koji upozoravaju na paradoksalni koncept „spoznaj istine“ u književnom djelu i egzistencijalističku tezu o paradoksalnosti ljudske egzistencije „budući da je čovjek 'ubačen' u svijet i 'osuđen' na slobodu koja se u zbilji ne može ostvariti“⁴⁷. Solar smatra da se u modernizmu paradoksom pokazuje apsurd ljudske egzistencije. Razliku između apsurdna i paradoksa vidi u angažiranju, odnosno neangažiranju pojedinca: čovjek u svijetu apsurdna traži smisao u svijetu bez smisla, a u svijetu paradoksa to i ne pokušava. Na tome se može temeljiti i razlika u modernističkim i postmodernističkim likovima: u prvim se djelima još može govoriti o junacima romana, a u drugim djelima njih više nema.⁴⁸

⁴⁵ M. Solar, *Retorika postmoderne*, 13.

⁴⁶ M. Solar, *Retorika postmoderne*, 15.

⁴⁷ M. Solar, *Retorika postmoderne*, 16.

⁴⁸ „Postmodernistička proza zapravo ne poznaje kategoriju junaka u tradicionalnom (ili modernističkom) smislu, i postmodernizam svojom priliježnošću paradoksu ne zahtijeva nikakvu potragu. Nositelji govornih 'zadataka' se smjenjuju, stapaju, sapleću otkrivajući iskustvo jezika zaokupljenog samim sobom, kontradiktorne energije paradoksalnog jezičnog strukturiranja snažno su zavrtložene u autoreferencijalnom

Navedene se McHaleove tvrdnje o epistemološkoj dominantu u modernizmu, odnosno ontološkoj dominantu u postmodernizmu te postmodernistička teorija o odnosu jezika i svijeta mogu povezati sa Solarevom tvrdnjom o odnosu apsurdna i paradoksa kao o odnosu modernizma i postmodernizma:

Apsurd i paradoks mogu se tako razmotriti i na dvije razine razumijevanja: apsurd se razumijeva na spoznajnoj, a paradoks isključivo na jezičnoj razini. Pojednostavljeno rečeno, kada umjetnost poput filozofije i znanosti želi izreći nešto o ljudskoj zbilji, ona dolazi do apsurdna jer želi spoznati i objaviti istinu. Odustanemo li od traganja za istinom i shvaćanja jezika kao objave, kulturni će se ideal okrenuti prema retorici, a paradoks će biti sredstvo dokazivanja kako izvan jezika zapravo ništa ne postoji; bit jezika otkrit će se kao paradoks spoznaje.⁴⁹

Upravo se tom tezom može teorijski obrazložiti spisateljska samosvijest u Marinkovićevu pripovjednom opusu: u *Zagrljaju* ona dolazi do apsurdna, a u *Zajedničkoj kupki* čini se da se odustalo od traganja za istinom, a djelo se „uvrnulo u sebe sama“, što posebno dolazi do izražaja u romanu *Never more*.

1.4. Ironija

Umjetnik u svom djelu može govoriti jedino o „životu“, odnosno „stvarnosti“ kojoj i sam pripada, svjestan pritom svoje paradoksalne situacije u toj istoj stvarnosti, odnosno činjenice da u pokušaju spoznaje života nikada ne možemo dobiti konačne odgovore, da nam odgovori ostaju uskraćeni. Polazeći od te spoznaje, autor nužno (auto)ironično pristupa svojoj poziciji „tvorca“ novoga svijeta, tj. umjetničkoga djela. Ironija je, dakle, rezultat umjetnikove osviještenosti, odnosno svijesti o konačnosti čovjekove spoznaje, pa se u djelima ponekad pojavljuju komentari kojima se ironizira čovjekova pomisao da se svijet može objasniti. Jedan je takav napisao i Ranko Marinković u *Zajedničkoj kupki*: „Oni bi htjeli, ti Tolstoji, objasniti život. A tko to može objasniti sav život? Ne možeš ni izbrojiti sve one hormone što nas grickaju iznutra i sile da činimo ovo ili ono (...).“⁵⁰

jezičnom sustavu odmaknutom od zbilje.“ Gordana Slabinac, *Solarova postmoderna*, u: *Poetika pitanja : Zbornik radova u povodu 70. rođendana Milivoja Solara*, ur. Dean Duda, Gordana Slabinac i Andrea Zlatar (Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost – FF press, 2007), 41.

⁴⁹ M. Solar, *Retorika postmoderne*, 18.

⁵⁰ R. Marinković, *Zajednička kupka*, 153.

U *Anatomiji kritike* Northrop Frye tvrdi: „Posljednjih stotinu godina većina ozbiljne fikcionalne književnosti sve je sklonija ironijskom modusu.“⁵¹ Iako je tekst izvorno objavljen sredinom 20. stoljeća⁵², ta je tvrdnja primjenjiva i na kasnije razdoblje, odnosno na razdoblje nastavka kasnoga modernizma i postmodernizam, a u taj se kontekst uklapa i književni opus Ranka Marinkovića. Služeći se ironijom, odnosno poigravajući se vlastitim tekstom, pripovjedač u njegovim djelima često odustaje od neutralnoga pristupa tekstu i navlačeći na lice masku, sebe stavlja u položaj *eirona*, odnosno onoga koji pita, koji se pretvara da nešto ne zna iako je, poput Sokrata, nadmoćan. U Marinkovićevu se opusu ironija pojavljuje na različite načine: od romantičarske razmetljive ironije do one rezignirane, kakva se javlja pri kraju njegova opusa. Pogledamo li u tom kontekstu odnos autora i teksta, možemo uočiti da se u Marinkovićevim tekstovima (auto)ironičan odnos progresivno mijenja, i to od nadmoći autora nad tekstom do nemoći autora i samoga teksta. Tu promjenu u njegovu opusu možemo promatrati i kao prijelaz modernističke paradigme u postmodernističku.

S ironijom se, s druge strane, povezuju i temeljni postmodernistički pojmovi: autoreferencijalnost, metatekstualnost, intertekstualnost i sl. Po mišljenju Milivoja Solara, ironija je u postmoderni „opisana kao udivljenja vrijedno sredstvo kojim se može postići uvjerljiva kritika svega i svačega, najviše velikih priča poput ideologije i filozofskih sustava, a zatim i takvih kakvima pripada, recimo, roman“⁵³. Dakle, da bismo mogli analizirati prirodu ironije u Marinkovićevoj pripovjednoj prozi, potrebno je prikazati njezina obilježja, s posebnim naglaskom na romantičarsku i postmodernističku ironiju.

Prikazujući ironiju u okviru retorike, dakle kao stilsku figuru, a pozivajući se na P. Schoenjesa, Krešimir Bagić opisuje četiri koncepta ironije: sokratovsku ironiju, ironiju situacije, verbalnu ironiju i romantičnu ironiju⁵⁴, za koju navodi da je utemeljena na parabazi. Povezujući parabazu kao figuru diskurza s njezinim podrijetlom, odnosno sa strukturalnim dijelom stare antičke komedije, Bagić navodi da parabaza „slabi mimezu, prekida iluziju, naglašava artificijelnost umjetničkoga djela i mijenja diskurzivni modus – prikazivanje zamjenjuje kritičkom refleksijom“⁵⁵. Dakle, onako kako se nekada u antičkoj komediji skidala maska i obraćalo gledateljima iz pozicije autora te iste komedije, tako se u romantičarskom tekstu autor otkriva svojoj publici i „razotkriva kako je ono što opisuje samo proizvod

⁵¹ Vidj. Northrop Frye, *Anatomija kritike: Četiri eseja*. (Zagreb: Golden marketing, 2000), 47.

⁵² Djelo je objavljeno 1957. godine.

⁵³ Milivoj Solar, „O lošoj ironiji“, u: *Predavanja o lošem ukusu* (Zagreb: Politička kultura, 2004), 109.

⁵⁴ K. Bagić, *Rječnik stilskih figura*, 162–163.

⁵⁵ K. Bagić, *Rječnik stilskih figura*, 226.

njegove mašte i nema nikakvog odnosa prema zbilji⁵⁶. Da bismo mogli usporediti romantičarsku s postmodernističkom ironijom, prikazat ćemo ukratko njihova temeljna obilježja.

1.4.1. Romantičarska ironija / modernistička ironija

Uvodeći u djelu *Postmodernistička fikcija* pojam heterokozmosa, odnosno svijeta književnoga djela, McHale se bavi dvjema povezanim ontološkim temama: odnosom stvarnosti i izmišljenoga svijeta te temom analogije između autora i boga. Tematiziranje „različitosti izmišljenoga svijeta, njegove odvojenosti od stvarnoga svijeta iskustva“⁵⁷, odnosno razlikovanje između fiktivnoga i stvarnoga, jedna je od najstarijih ontoloških poetičkih tema. Podsjećajući na gotovo božansku ulogu, odnosno ulogu demiurga, koja se pjesniku kao stvaratelju novoga (književnog) svijeta pridaje još od vremena renesanse, McHale naglašava da granice toga novog svijeta određuje jedino pjesnikova svijest. Međutim, analogiju između autora i boga uskoro je počeo pratiti specifičan oblik ironije⁵⁸, koji je teorijski obrazložen upravo u razdoblju romantizma.

Nastavljajući analogiju autora s bogom, romantizam je kao prva moderna umjetnička epoha radikalno prekinuo s načelom oponašanja uzora i uveo modernističko načelo koje će dominirati sve do postmodernizma, a po kojem se umjetnika promatra kao izdvojena pojedinca, stvaralačkoga genija, čovjeka nadahnut iskrom božanskoga zbog čega posjeduje stvaralačku maštu, čovjeka koji ima moć stvaranja novih svjetova zahvaljujući svojoj imaginaciji: „Umjetnikova neograničena samobitnost jedna je od dviju osnova romantizma; sloboda u oblikovanju umjetničkog djela i u shvaćanju zbilje jest druga.“⁵⁹

Romantičarsku se ironiju povezuje uz mislioce njemačkoga idealizma i teoretičare ranoga njemačkog romantizma, posebice uz Friedricha Schlegela, filozofa i književnoga teoretičara, koji ju je opisao u okviru svoga sustava romantičarske estetike. Književnost se pritom povezuje s filozofijom, odnosno ironija se promatra kao specifičan oblik filozofskoga mišljenja u kojemu romantičar iskazuje svijest o paradoksalnoj situaciji u kojoj se nalazi kao „nahnuti genij“ – na jednoj je strani svijest o apsolutnoj slobodi, a na drugoj strani spoznaja o ograničenosti čovjekova uma u odnosu na beskraj svemira. S druge strane, u njegovoj je

⁵⁶ M. Solar, *Rječnik književnoga nazivlja.*, 130.

⁵⁷ B. McHale, *Postmodernist fiction*, 27.

⁵⁸ B. McHale, *Postmodernist fiction*, 29.

⁵⁹ Viktor Žmegač, „Njemački romantizam“, u: *Romantizam i pitanja modernoga subjekta*, ur. Josip Užarević (Zagreb: Disput, 2008), 17.

konceptiji ironija izraz za specifičan odnos prema svijetu u kojem se odnos između beskonačnoga i konačnoga postavlja na razinu igre jer je u Schlegelovu sustavu, kako ističe Marijan Bobinac, pritom važno „slobodno se kretati između 'samoostvarenja i samouništenja', jer jedino se tako može održati smisao za ono beskonačno“⁶⁰.

Dakle, umjetnik se u romantičarskom djelu prikazuje kao demiurg, odnosno stvaratelj novoga (artificijelnoga) svijeta, i to u činu stvaranja; on je čovjek koji posjeduje apsolutnu slobodu, ali je pritom svjestan paradoksalnosti vlastite situacije. Ironija tako postaje načinom spoznaje svijeta: „Romantičari su svijet shvaćali kao kaotično mjesto, a ironiju kao svijest o tom kaosu, kao otklon između željenog idealnog stanja svijeta i stvarnosti.“⁶¹ Uloga je ironije pritom i spoznajna i estetska, a njezina je svrha „pokazati umjetno(st)“⁶². Pritom sve može postati predmetom romantičarske ironije: vanjski svijet, ali i unutarnji svijet samoga „bogolikog“ fiktivnog autora. Dakle, romantičarski se autor zapravo služi Sokratovom metodom koja je u začetcima ironije kao retoričke figure: pokazujući namjerno vlastitu fikcionalnost, autor se pretvara da je nije svjestan kako bi djelovao na onoga koji čita.

Analogijom između autora i boga McHale obrazlaže romantičarsku ironiju kao književno načelo koje se odnosi na sam stvaralački proces, ali se bavi i pitanjem odnosa fiktivnoga autora i stvarnoga autora, tj. autora kao građanske osobe. Budući da je romantičarski autor svjestan ograničenosti svoje spoznaje, tvrdi McHale, on preokreće već spomenutu situaciju nemogućnosti čovjekove spoznaje, i to putem ironije. Nastavljajući analogiju, McHale iznosi tezu o odnosu autora i njegova djela: pretpostavimo li da je svijet autorova djela sličan svijetu u kojem živimo, onda se književnik mora ironično postaviti prema svom djelu. A budući da više nije dovoljno ostvariti svoju slobodu samo stvaranjem novoga svijeta, tj. djela, umjetnik sebe stavlja u prvi plan književnoga djela i tako svoju slobodu čini vidljivom, ali se time stavlja u paradoksalan položaj jer i sam postaje dijelom tog fikcionalnog svijeta. Dakle, zaključuje McHale, u djelu je riječ o fiktivnom autoru, a pravi njegov tvorac, dakle autor kao građanska osoba, uvijek se nalazi na jednom stupnju iznad fikcije koja se predstavlja autorom u djelu. Stoga je pravi autor „dvostruko superioran“ u odnosu na fiktivni svijet: iza prikazane stvarnosti stoji „autor“ (fiktivni), a negdje iza „autora“ stoji pravi autor (imenom i prezimenom, tj. građanska osoba). Tako se javlja mogućnost

⁶⁰ Marijan Bobinac, *Uvod u romantizam* (Zagreb: Leykam International, 2012), 160.

⁶¹ K. Bagić, *Rječnik stilskih figura* 163.

⁶² K. Bagić, *Rječnik stilskih figura*, 162.

beskrajnoga prelamanja gdje „lutkar stoji iza lutkara *ad infinitum*“⁶³. Ta će se mogućnost obilato koristiti upravo u postmodernizmu.

1.4.2. Postmodernistička ironija

Postavimo li pitanje što se s romantičarskim konceptom autora dogodilo u postmodernizmu, doći ćemo do promijenjena odnosa autora i teksta. Krilatica o analogiji između autora i boga u modernističkim se i postmodernističkim djelima uvijek javlja s ironičnom prizvukom.

U hrvatskoj se književnoj teoriji problemom ironije i paradoksa bavio i Milivoj Solar. Iako se slaže s tezom mnogih teoretičara postmoderne da je u prethodnim razdobljima „ironija bila prikriveni izraz manipulacije kulturom“⁶⁴, i to izraz nadmoći vladajućih, koji su uspijevali u svoju službu staviti i ironiju i ukus, Solar naglašava da je uvijek postojala određena okosnica koja se unatoč manipulaciji uspijevala othrvati i zadržati „dobar ukus“ i nakon što moda prođe. U postmodernističkom ironiziranju svega Solar vidi izraz čovjekove nemoći, odnosno spoznaju o paradoksalnosti položaja čovjeka u postmodernom svijetu. U *Retorici postmoderne* nakon iscrpne analize prirode paradoksa Solar uvodi pojam *autoironije*, koju obrazlaže kao „dosljednu ironiju“, odnosno ironiju u kojoj je očito da ni sam autor nema odgovora na pitanja kojima se bavi na ironičan način: „Odsutnost referencije i radikalna autonomija jezika, te najviše spominjane osobine postmoderne, same sobom vode do autoironije.“⁶⁵

Romantičarska je ironija, dakle, uvela modernistički pojam autora kao „nadahnutog genija“, a autoreferencijalnost je postala jednim od temeljnih postupaka u kojima kreator otkriva sebe u procesu kreacije. Taj je isti autor istovremeno bio svjestan da nema odgovore na pitanja kojima se ironično bavi, pa je postao autoironičan.

Međutim, postmodernistička se autoironija razlikuje od romantičarske. Njezino je podrijetlo u spoznaji da autor gradi svijet književnoga djela, dakle jezični svijet, svijet priča, a da ga čitatelj dekodira kao svijet u kojem živi, dakle prema kriterijima koji vrijede u stvarnosti. Postmodernistička je ironija izraz svijesti o tome da u djelu nema referencije na stvarnost, da je autor, baš kao i njegovo djelo, nemoćan. Stoga mu preostaje autoironija kao „izlaz iz teškoća autoreferencijalnoga govora“⁶⁶, odnosno izraz svijesti o paradoksalnoj

⁶³ B. McHale, *Postmodernist fiction*, 29–30.

⁶⁴ M. Solar, *O lošoj ironiji*, 112.

⁶⁵ M. Solar, *Retorika postmoderne*, 21.

⁶⁶ M. Solar, *Retorika postmoderne*, 21.

prirodi i autora i njegova teksta, koji su s jedne strane istovremeno i referencijalni i autoreferencijalni, a s druge su strane iskazani medijem, tj. jezikom, koji je svijet za sebe, a na koji se ne mogu primijeniti kriteriji izvan jezika. Stoga se, smatra Solar, može govoriti o „epistemološkom nihilizmu postmoderne“ i paradoksu njezinih teza o tome da „književnost govori sama o sebi“, „da jezik ništa ne objavljuje“, „da znanost ne može ništa reći o zbilji“⁶⁷, a u takvu se kontekstu autor potpuno gubi i postaje nemoćan, baš kao i njegov tekst, na temelju čega njegova nekadašnja superiornost u tekstu djeluje ironično.

Po Solarevu mišljenju, ironija je u postmoderni, poput govora⁶⁸, postala „manirom“ kojom se govori, a da se zapravo ništa ne govori: „I kao što stalna želja za govorom proizvodi zapanjujuću količinu brbljavosti, tako i stalna želja za ironizacijom proizvodi zapanjujuću količinu besmislenog nadmetanja u kojem je sadržaj bilo kakvih sporova nepovratno iščeznuo.“⁶⁹ Izlaz je onda (možda) u iskazivanju lingvističke samosvijesti, baš kako je to učinio Ranko Marinković u svom posljednjem romanu *Never more*.

Način je čitanja autoreferencijalnoga teksta pisana u ironijskom modusu specifičan: budući da je tekst slojevit, odnosno da se ispod doslovne razine krije dublji smisao teksta, od čitatelja se traži uočavanje upravo te ironijske razine. Dakle, takav tekst traži čitatelja koji neće pasivno primati tekst, već će se aktivno uključiti u svijet djela: to je čitatelj koji će uočiti signale razbacane po tekstu i povezati ih u smislenu cjelinu, a na taj će način i otkriti dubinske slojeve teksta.

Komentirajući jedini roman Friedricha Schlegela⁷⁰, Viktor Žmegač naglašava ulogu ironije s obzirom na način čitanja romantičarskoga djela navodeći da je „obilježje moderne književnosti specifično shvaćena ironija, a to je svojstvo koje potiče analitičko, a ne identifikatorsko čitanje. Ironijski tekst u tom smislu komentira i sam sebe, otkrivajući čitatelju svoju autoreferencijalnost, koja sprečava naivno, doslovno shvaćanje“⁷¹. Upravo takva čitatelja traži i Marinkovićev pripovjedni opus, bez obzira na to pripada li modernističkoj ili najavljuje postmodernističku paradigmu.

1.5. Vrste autoreferencijalnosti

Teoretičari se u svojim tekstovima o postmodernističkoj prozi uglavnom slažu kada je riječ o prirodi autoreferencijalnosti, odnosno naglašavaju da se u autoreferencijalnim

⁶⁷ M. Solar, *Retorika postmoderne*, 22.

⁶⁸ Solar parafrazira Sloterdijkovu misao da danas svi vole govoriti, a nitko nema ništa reći.

⁶⁹ M. Solar, *O lošoj ironiji*, 111.

⁷⁰ Friedrich Schlegel, *Lucinde* (1799.).

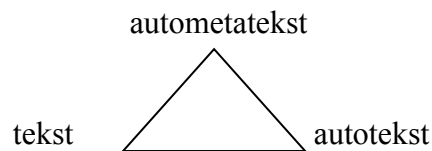
⁷¹ V. Žmegač, *Njemački romantizam*, 19.

tekstovima iskazuje svijest o vlastitoj fikcionalosti, što uključuje, između ostaloga, propitivanje odnosa referencijalno – autoreferencijalno, ali i propitivanje medija kojim se stvarnost u djelu posreduje, kao i propitivanje konvencija žanra kojem djelo pripada. Budući da se autoreferencijalnost može podijeliti prema različitim kriterijima, prikazat ćemo neke od njih, koje možemo primijeniti i na pripovjedni opus Ranka Marinkovića.

Dubravka Oraić Tolić u već spomenutom tekstu *Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst* razlikuje dvije vrste autoreferencijalnosti, a pokazuje ih u kronološkom slijedu, tj. na temporalnoj osi: najprije se prikazuje autoreferencijalnost kao metatekst, tj. autoreferencijalnost kao dominantan metatekst u postmodernoj kulturi, za razliku od moderne kulture, a potom se uvodi pojam autoreferencijalnosti kao ontoteksta, tj. autoreferencijalnosti kao izražavanja sebe samoga, čime se ulazi u područje autobiografskoga diskursa⁷².

Autorica autoreferencijalnost opisuje pomoću preuređenoga kategorijalnog semiotičkog trokuta u kojemu je na mjestu označitelja sam *tekst*, na mjestu označenika *autometatekst*, odnosno svijest o vlastitom tekstu, a na mjestu označenoga predmeta *autotekst*, odnosno taj isti ili neki drugi autorov tekst koji postaje predmetom vlastitoga teksta.

1. Preuređeni kategorijalni semiotički trokut



(Izvor: D. Oraić Tolić, *Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst*, 135.)

Potom se autoreferencijalnost promatra na četiri načina: prva su tri s obzirom na pojedini element trokuta, tj. tekst, autotekst ili autometatekst, a četvrti je način promatranje suodnosa među stranicama trokuta, „odnosno prema položaju autoreferencijalnoga trokuta u sustavu kulture“⁷³.

Prema vrsti autoteksta autorica razlikuje poetičku i biografsku autoreferencijalnost: u poetičkoj je autoreferencijalnosti u središtu promatranja imanentni autor i njegova poetika, a u biografskoj je autoreferencijalnosti pozornost usmjerena na građansku osobu autora, primjerice na njegov životopis i stvaralačka načela.

⁷² Vremensku sukcesiju autorica obrazlaže promjenom paradigme koju donosi Domovinski rat, odnosno vremenom održavanja simpozija (1990.) i vremenom pripreme zbornika s održanoga simpozija (1993.), a smatra da se u tom razdoblju dogodio prijelaz od autoreferencijalnosti kao metateksta k autoreferencijalnosti kao ontotekstu.

⁷³ D. Oraić Tolić, *Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst*, 136.

Drugi je kriterij vrsta autometateksta, a autorica pritom razlikuje eksplicitnu i implicitnu autoreferencijalnost. U eksplicitnoj je autoreferencijalnosti autor svjestan svojega susreta s vlastitim tekstom, pa izravno govori o sebi i o vlastitoj poetici. Za razliku od takva pristupa, o implicitnoj autoreferencijalnosti govorimo kada autor ili nije svjestan susreta s vlastitim tekstom ili se pravi nesvjesnim pa čitatelj na temelju pripovjedačevih komentara ili govora likova može zapaziti da se iza toga krije tematiziranje autorove poetike. Eksplicitnim autometatekstovima pripadaju, primjerice, proslivi u kojima se autor u 1. licu obraća čitateljima, a implicitnim autometatekstovima pripada autorovo žanrovsko određenje djela u obliku njegova podnaslova ili unutar samoga teksta, ali i komentari pripovjedača ili likova u kojima se vidi odnos prema tradiciji ili književnosti uopće, a iza kojih se skriva iznošenje vlastite poetike.

Autorica prema žanrovskoj pripadnosti teksta u kojem se uspostavlja autoreferencijalni suodnos razlikuje tri vrste autoreferencijalnosti: personalnu (u žanru autobiografije, memoara, intervjua i sl.), esejističko-znanstvenu (primjerice u žanru eseja) i umjetničku autoreferencijalnost (u njoj je autoreferencijalnost dio strukture samoga teksta, a čine ju svi eksplicitni i implicitni autometateksti).

Četvrti je kriterij vrsta autoreferencijalnosti s obzirom na suodnos među stranicama trokuta i s obzirom na njegov položaj u sustavu kulture. Autorica tu navodi tri vrste autoreferencijalnosti: neutralnu, u kojoj između teksta, autoteksta i metateksta vlada sklad, što znači da se poetička autoreferencijalnost ostvaruje u umjetničkoj strukturi ili u esejističkim žanrovima, a biografska autoreferencijalnost u autobiografiji, memoarima i sl.; stilogenu, u kojoj unutar dijelova trokuta ne vlada sklad, već dolazi do određene napetosti pa, primjerice, u strukturu književnoga teksta ulazi biografska autoreferencijalnost i kulturogenu, gdje autoreferencijalni trokut postaje dominantom umjetničkoga teksta, pa čak i kulture u cjelini. Takvi su tekstovi, primjerice, oni u kojima možemo pratiti obrat od modernizma prema postmodernizmu.⁷⁴

2. Vrste autoreferencijalnosti

kategorijalni semiotički trokut	KRITERIJ PODJELE. VRSTE AUTOREFERENCIJALNOSTI
1. OZNAČITELJ: tekst	Prema žanrovskoj pripadnosti teksta u kojem se uspostavlja autoreferencijalni suodnos: ➤ personalna autoreferencijalnost (u žanru autobiografije, memoara, intervjua i sl.)

⁷⁴ D. Oraić Tolić, *Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst*, 136–141.

	<ul style="list-style-type: none"> ➤ esejističko-znanstvena autoreferencijalnost (primjerice u žanru eseja) ➤ umjetnička autoreferencijalnost (u njoj je autoreferencijalnost dio strukture samoga teksta, a čine ju svi eksplicitni i implicitni autometatekstovi).
2. OZNAČENIK: autometatekst (svijest o vlastitom tekstu)	Prema vrsti autometateksta: <ul style="list-style-type: none"> ➤ eksplicitna autoreferencijalnost ➤ implicitna autoreferencijalnost.
3. PREDMET: autotekst (taj ili neki drugi autorov tekst koji postaje predmetom vlastitoga teksta)	Prema vrsti autoteksta: <ul style="list-style-type: none"> ➤ poetička autoreferencijalnost (promatra imanentnoga autora i njegovu poetiku) ➤ biografska autoreferencijalnost (promatra autora kao građansku osobu).
4. SUODNOS MEĐU STRANICAMA TROKUTA	<ul style="list-style-type: none"> ➤ neutralna autoreferencijalnost (vlada sklad: poetička autoreferencijalnost ostvaruje se u umjetničkoj strukturi ili u esejističkim žanrovima, a biografska u autobiografiji, memoarima i sl.) ➤ stilogena autoreferencijalnost (vlada određena napetost; npr. u strukturu književnoga teksta ulazi biografska autoreferencijalnost) ➤ kulturogena autoreferencijalnost (autoreferencijalni trokut postaje dominantom umjetničkoga teksta, pa čak i kulture u cjelini)

Autoreferencijalnošću se Dubravka Oraić Tolić djelomično bavila i u svojoj *Teoriji citatnosti*⁷⁵. Govoreći o intertekstualnosti kao o pojavi staroj koliko i kultura i stavljajući njezinu orijentaciju na tuđe tekstove i jezik kulture u opreku s orijentacijom na zbilju, odnosno prirodni jezik, autorica iznosi tvrdnju da je intertekstualnost obilježila književnost 20. stoljeća, a dominantnom je postala u razdoblju postmodernizma. Uz intertekstualnost se povezuje fenomen citatnosti. Autorica razlikuje četiri načela prema kojima se mogu podijeliti citati⁷⁶, a za ovaj je rad važno treće i četvrto načelo podjele, tj. podjela prema vrsti prototeksta iz kojega su preuzeti citati te podjela citata po semantičkoj funkciji koju imaju u sklopu teksta.

⁷⁵ Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990).

⁷⁶ D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, 16.

Nakon opće podjele citata prema vrsti prototeksta iz kojega su preuzeti na intrasemiotičke, intersemiotičke i transsemiotičke citate, autorica donekle modificira tu podjelu s obzirom na književnost razlikujući pet osnovnih tipova citata: interliterarne (književne), autocitate, metacitate, intermedijalne i izvanestetske citate. **Autocitate** definira kao citate u kojima je prototekst vlastiti tekst, odnosno kao citate u kojima autor „prepisuje samoga sebe“⁷⁷, što znači da je riječ o autoreferencijalnosti.

Autorica dijeli citate i po njihovoj semantičkoj funkciji u tekstu, pa razlikuje referencijalne, tj. one koji su orijentirani na tekst koji citiraju i na **autoreferencijalne**, odnosno one koji upućuju na smisao vlastitoga teksta, tj. na smisao teksta u koji su uključeni. Stavljajući u opreku referencijalne i autoreferencijalne citate, autorica navodi da su referencijalni citati karakteristični za znanost, a u književnosti za prozu. Za razliku od njih, autoreferencijalni su citati obilježje umjetnosti, a unutar književnosti karakteristični su za poeziju.⁷⁸

Modelom kategorijalnoga semiotičkog četverokuta, čije su stranice tri osnovne semiotičke relacije (semantička, sintaktička i pragmatička) kojima je dodana globalna kulturna funkcija, autorica klasificira citatnost. Govoreći o globalnoj kulturnoj funkciji kao četvrtoj stranici kategorijalnoga semiotičkog četverokuta, autorica najprije obrazlaže pojam funkcije, unutar kojega se bavi i Jakobsonovom tipologijom jezičnih funkcija.⁷⁹ Zaključna je autoričina teza da se, gledajući iz perspektive kategorijalnoga semiotičkog četverokuta, poetska funkcija sa svojom autoreferencijalnošću „razotkriva“ kao univerzalna bit umjetnosti. Navodeći da estetska funkcija podrazumijeva „stvaranje novoga alternativnog jezičnog svijeta“⁸⁰, autorica tvrdi da je estetska funkcije uvijek **ontološka**. Dakle, možemo zaključiti da će autoreferencijalnost biti naglašenija kada ontološki status književnosti bude ugrožen.

Za ovaj je rad važan i autoričin prikaz dviju vrsta citatnosti: **ilustrativne**, u kojoj je citirani tekst „uzor“ vlastitomu tekstu i **iluminativne**, u kojoj je tuđi tekst u funkciji iluminacije, tj. osvjetljavanja vlastitoga teksta, a s „uzorom“ je ravnopravan i stupa s njim u

⁷⁷ D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, 22.

⁷⁸ D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, 30.

⁷⁹ Za razliku od strukturalista, autorica smatra da je Jakobsonova poetska funkcija „pojedinačna semantička funkcija autoreferencijalnosti koja stoji u opoziciji prema referencijalnoj funkciji i na višoj razini uključuje metajezičnu ili glosarsku funkciju kao svoj specijalni slučaj.“ D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.), 37. Na temelju toga možemo zaključiti da u poetskoj funkciji djelo govori samo o sebi, dakle autoreferencijalno je. Autorica potom navodi da je Jakobsonova tipologija nastala kao odraz vremena u kojem je autoreferencijalnost (poetska funkcija, tj. orijentacija poruke na samu sebe) nadvladala referencijalnost karakterističnu za realizam.

⁸⁰ D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, 37.

intertekstualni dijalog nerijetko ga negirajući i osporavajući. Iluminativni je tip citatnosti, primjerice, karakterističan za modernizam, a ilustrativni tip citatnosti za postmodernizam.

3. Vrste citata i citatnosti

<p>VRSTE CITATA PREMA VRSTI PROTOTEKSTA</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ interliterarni (književni) citati ➤ autocitati (citati u kojima je podtekst vlastiti tekst; autor <i>prepisuje samoga sebe</i>, što znači da je riječ o autoreferencijalnim citatima) ➤ metacitati ➤ intermedijalni citati ➤ izvanestetski citati
<p>VRSTE CITATA PREMA SEMANTIČKOJ FUNKCIJI U TEKSTU</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ referencijalni citati (orijentirani na tekst koji citiraju) ➤ autoreferencijalni citati (upućuju na smisao vlastitoga teksta, tj. na smisao teksta u koji su uključeni)
<p>VRSTE CITATNOSTI</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ ilustrativna citatnost (citirani tekst „uzor“ je vlastitomu tekstu) ➤ iluminativna citatnost (tuđi je tekst u funkciji iluminacije, tj. osvjetljavanja vlastitoga teksta, a s „uzorom“ je ravnopravan i stupa s njim u intertekstualni dijalog, pritom ga nerijetko negira i osporava)

Navedene se vrste autoreferencijalnosti pojavljuju i u pripovjednoj prozi Ranka Marinkovića: promatramo li tekst u kojem se javlja, možemo zaključiti da je u njegovu književnom opusu vidljiva i personalna (intervjui) i esejističko-znanstvena (implicitno u esejima) i umjetnička autoreferencijalnost, da se ona pritom javlja i implicitno, primjerice u ranijim tekstovima i eksplicitno te da je u pripovjednoj prozi uglavnom, ali uz neke iznimke, kako ćemo pokazati u analizi, riječ o poetičkoj autoreferencijalnosti. Promatramo li sudnos između teksta, autoteksta i autometateksta, u Marinkovićevu djelu možemo govoriti o kulturogenoj autoreferencijalnosti, ali samo uvjetno jer je autoreferencijalni trokut dominantna dvaju Marinkovićevih pripovjednih tekstova: novele *Zagrljaj* i (anti)romana *Zajednička kupka*. Autocitati se u Marinkovićevoj prozi pojavljuju, kako ćemo pokazati u analizi tekstova, na specifičan način, primjerice u noveli *Poniženje Sokrata*, a u njegovu djelu dominira iluminativni tip citatnosti, odnosno tuđim citatima, ali i autocitatima, on „osvjetljava“ vlastiti tekst.

1.6. Pojavni oblici autoreferencijalnosti

Postavimo li pitanje kojim se to konkretnim postupcima u tekst unosi autoreferencijalnost, odnosno u kojoj se „formi“ u tekstu pojavljuje, doći ćemo do vječnog problema odnosa teorije i prakse, odnosno do spoznaje da se za svakoga autora može napraviti poseban katalog postupaka. Međutim, neki su se postupci po svojoj učestalosti nametnuli kao dominantni, pa možemo govoriti o njima kao o autoreferencijalnim postupcima. Stoga ćemo u nastavku prikazati nekoliko takvih sustava koji se mogu djelomično primijeniti i na pripovjednu prozu Ranka Marinkovića.

1.6.1. Autoreferencijalni komentari / osvrti

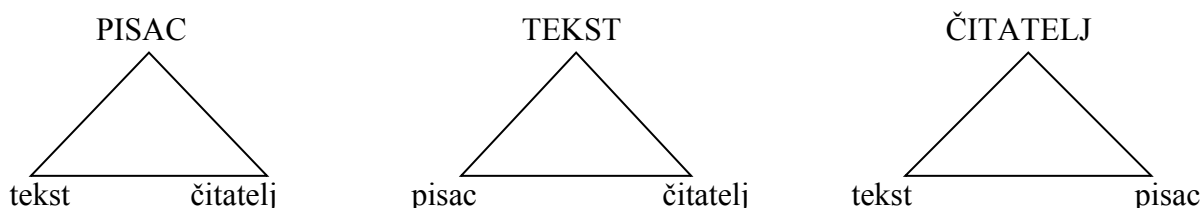
Autoreferencijalnost se u djelu može pojaviti na različite načine. Iako se teoretičari uglavnom bave autoreferencijalnim postupcima u romanu jer se samosvijest smatra jednim od njegovih žanrovskih obilježja, mnogi se od tih postupaka uočavaju i u ostalim narativnim djelima. Primjerice, propitujući forme u kojima se u romanu može pojaviti samosvjesna naracija, Krešimir Nemeć navodi između ostaloga primjer samosvjesnog autoironičnog pripovjedača te razmatranja o romanu, odnosno kritiku romana koji se upravo piše.⁸¹ Ti se postupci javljaju i kod Ranka Marinkovića, i to ne samo u romanu nego i u njegovim novelama.

Razmatrajući pojavne oblike tematiziranja literarnosti u tekstu, Pavao Pavličić ponudio je u već spomenutom članku *Čemu služi autoreferencijalnost?* tipologiju njezinih pojava oblika služeći se trima ključnim pojmovima: pisac, tekst, čitatelj, a izvodi ih na temelju triju članova komunikacijskoga procesa.⁸² Za ilustraciju svojih pojmova služi se modelom trokuta, određujući trokut kao model književnoga procesa sastavljen od triju „vrhova“, tj. triju ključnih pojmova – teksta, pisca i čitatelja, od kojih svaki može postati temom autoreferencijalnih osvrti. Pavličić u svom razmatranju kreće od teze da se, kada je tema autoreferencijalnoga osvrta jedan član trokuta, primjerice tekst, u osvrtu ne govori radi objašnjavanja toga pojma, već radi drugih dvaju pojmova, u ovom slučaju pisca i čitatelja, a namjera je piščeva uspostaviti kontrolu upravo nad tim pojmovima. Tako je u zamišljenom trokutu autoreferencijalni diskurs uvijek na vrhu trokuta i nadgleda ostala dva pojma.

⁸¹ Krešimir Nemeć, „Metaliterarna dimenzija u modernom romanu“, u: *Pripovijedanje i refleksija* (Osijek: Izdavački centar Revija Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić“, 1988), 89–90.

⁸² P. Pavličić, *Čemu služi autoreferencijalnost?*, 105–108.

4. Književni proces: pisac – tekst – čitatelj



Pavličić potom obrazlaže kako funkcionira pojedini model s obzirom na temu autoreferencijalnoga osvrta. Primjerice, ako je u središtu tematiziranje pisca, to se čini s namjerom da se tekstu i čitatelju osigura određena pozicija. Autor pritom navodi i neke karakteristične postupke kojima se to postiže, primjerice piščeve tvrdnje o tobožnjoj autentičnosti teksta, svojim namjerama pri pisanju, odabiru teme i sl. Drugi je slučaj kada je tema autoreferencijalnih osvrta sam tekst, odnosno djelo: njime se govori o poziciji pisca ističući njegove namjere pri pisanju teksta, ali i o čitatelju jer mu se nudi način interpretacije teksta, primjerice žanrovsko određenje ili neki drugi oblici samodefiniranja teksta. U trećem je slučaju čitatelj predmet autoreferencijalnih osvrta, a na taj se način govori o piscu, ali i o tekstu jer se usmjerava čitateljeva recepcija, a nerijetko se od njega traži aktivan odnos prema tekstu. Pavličić pritom upozorava da se nijedan od navedenih pojmova u autoreferencijalnim osvrtima (pisac, tekst, čitatelj) ne smije poistovjetiti s tim pojmom u zbilji, a određuje i stupanj njihove transformacije u literarnom procesu: najveći je stupanj transformacije kod pisca, nešto je manji kod teksta, a najmanji kod čitatelja.

5. Teme autoreferencijalnih osvrta

	eksplicitno	implicitno
teme autoreferencijalnih osvrta	pisac	tekst, čitatelj
	tekst	pisac, čitatelj
	čitatelj	tekst, pisac

U svojem članku Pavličić potom postavlja tezu da tri teme autoreferencijalnih osvrta odgovaraju trima funkcijama literarnoga djela: poetičkoj, stilskoj i retoričkoj.⁸³ Valja naglasiti da autor ističe kako svaka od navedenih tema autoreferencijalnih osvrta obično ima sve tri funkcije, ali je poetička funkcija najnaglašenija u aspektu pisca, stilska funkcija u aspektu teksta, tj. djela, a retorička funkcija u aspektu čitatelja. Pritom je jedan od postupaka dominantan, ali on izaziva i druge dvije vrste učinaka.

⁸³ P. Pavličić, *Čemu služi autoreferencijalnost?*, 110–111.

6. Teme autoreferencijalnih osvrtâ i funkcije literarnoga djela

teme autoreferencijalnih osvrtâ	funkcije literarnoga djela
pisac (o tekstu i čitatelju)	poetička funkcija (uz stilsku i retoričku)
tekst (o piscu i čitatelju)	stilska funkcija (uz manje naglašenu poetičku i retoričku)
čitatelj (o tekstu i piscu)	retorička funkcija (uz manje naglašenu poetičku i stilsku)

Budući da se pojmovima *pisac*, *tekst*, *čitatelj* obuhvaća sve ono što nazivamo komunikacijskim procesom, logično je da temom autoreferencijalnih i metatekstualnih⁸⁴ komentara može biti sve ono čime će djelo upozoriti na svoju artifičijelnost, tj. načinjenost, na svoju fikcionalost, tekstualnost i posredovanost jezikom. Dodatno se značenje može pritom dati odabirom tona takvih komentara, koji može biti vrlo različit, u rasponu od neutralnoga tona do autoironičnoga, kakav se nerijetko javlja u postmodernističkim djelima. Takvim se komentarima ruši iluzija pripovijedanja kao oponašanja stvarnosti, odnosno ukazuje na to da je tekst artefakt, a ne stvarnost. Granice ontoloških svjetova posebno su naglašene u slučajevima kada likovi u djelima govore o književnim djelima bez svijesti da je riječ o fikciji, odnosno kada se likovi ponašaju kao da književnost jest život.

U pripovjednom opusu Ranka Marinkovića autoreferencijalni se komentari pojavljuju ponekad u implicitnu, a ponekad u eksplicitnu obliku. U njima se obrazlaže, komentira, upućuje na neki pripovjedački postupak, tematizira autor, djelo ili čitatelj, a pogledamo li način na koji se takvi komentari uključuju u tekst, uočit ćemo da se Marinković služio cijelim repertoarom postupaka: komentarom pripovjedača, izjavama likova, dijalozima i sl. Prikazom autoreferencijalnih i metatekstualnih komentara u Marinkovićevu djelu bavit ćemo se u središnjem dijelu rada, odnosno u prikazu autoreferencijalnosti u Marinkovićevoj prozi.

1.6.2. Metanarativna proza

Za razliku od autoreferencijalnih komentara, u metanarativnim je tekstovima cijeli tekst usmjeren na sebe, što znači da je tekst u cijelosti autoreferencijalan, da propituje „tehnologiju“ vlastite izrade.

⁸⁴ Iako autor u tekstu ne navodi da se ista metodologija može primijeniti na metatekstualne osvrtâ, to je razvidno iz njegova članka pa ćemo se u ovom radu njome na taj način i služiti.

Pogledamo li definicije metafikcije, uočiti ćemo da se u njima gotovo u pravilu naglašava da se termin odnosi na postmodernističku prozu, uz napomenu da su se takvi tekstovi javljali i ranije, pa se taj pojam primjenjuje i na autore koji su stvarali prije postmodernizma, a njih se smatra pretečama takvoga tipa proze. Teoretičarka Patricia Waugh definira metafikciju kao

termin nadjenut fikcionalnom pisanju koje samosvjesno i sustavno svraća pozornost na svoj status umjetnine s namjerom da postavi pitanje o odnosu između fikcije i zbilje. Priskrbljujući kritiku vlastitih metoda konstrukcije, takvi tekstovi ne samo što ispituju temeljne strukture pripovjedne fikcije, nego i istražuju moguću fikcionalnost svijeta izvan književnoga fikcionalnoga teksta.⁸⁵

Iako metafikciju ne svodi samo na postmodernističku prozu, u posljednjem se dijelu definicije pojavljuje izraz „fikcionalnost svijeta“ karakterističan upravo za postmodernizam. U nastavku izlaganja autorica se bavi uglavnom romanesknom samosviješću. Pojavu, odnosno oživljavanje metafikcije u 20. stoljeću, Waugh obrazlaže nestankom staroga pogleda na svijet koji je svoj pravi izraz našao u romanu:

Suvremeno je metafikcijsko pisanje ujedno i odgovor i doprinos još jačem korjenitom osjećaju da su stvarnost ili povijest privremeni: nisu više svijet vječnih istina, nego niz konstrukcija, smicalica i nestalnih struktura. (...) Materijalistički, pozitivistički i empirijski pogled na svijet na kojem se temelji realistička fikcija više ne postoji. Stoga, dakle, nije iznenađujuće da sve više i više romanopisaca propituje i odbacuje oblike koji odgovaraju uređenoj stvarnosti (književnost: dobro načinjena radnja, kronološki slijed, autoritativan sveprisutan autor, racionalna veza između onog što likovi „rade“ i onoga što „jesu“, uzročna veza između „površinskih“ detalja i „dubine“, „znanstveni zakoni“ postojanja).⁸⁶

Pojmovi *fikcionalnost*, *tekstualnost* i *posredovanost* uglavnom se vežu uz metafikciju, tj. uz metanarativnu prozu u postmodernizmu. S obzirom na to da se metanarativna proza javlja i ranije, u ovom ćemo se radu tim terminima služiti za metanarativnu prozu u cjelini, što uključuje i ostale pripovjedne žanrove i ostala razdoblja. Kada je u pitanju pripovjedna proza Ranka Marinkovića, to se odnosi na žanr novele i razdoblje modernizma.

⁸⁵ Patricia Waugh, *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction* (London – New York: Routledge, 1984), 2.

⁸⁶ P. Waugh, *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*, 7.

1.7. Autoreferencijalnost u romanu / Romaneska samosvijest

Roman je od svojih početaka žanr obilježen dvojnošću: s jedne je strane referencija na stvarnost, a s druge strane autoreferencijalnost, odnosno svijest o vlastitoj artificioznosti. Iako je u većini romana tijekom književne povijesti dominirala usmjerenost na referenciju pa se roman interpretiralo i vrednovalo s obzirom na prikazanu zbilju, uvijek je postojala i ona druga romaneska struja, doduše u manjini, koja je u svojim romanima propitivala odnos fikcije i stvarnosti, odnosno ukazivala na artificioznost samoga djela. Začetnik je obiju tih tradicija Miguel de Cervantes koji u svom *Don Quijoteu* postavlja jedno uz drugo kritički prikaz stvarnosti i razotkrivanje mehanizma nastanka samoga romana.⁸⁷

Romaneska autoreferencijalnost javlja se s pojavom romana kao žanra, a *Don Quijote*, prvi roman u modernom smislu te riječi, arhetipski je primjer romana koji, kako tvrdi Robert Alter, „obuhvaća raspon svega što se može poslije njega napisati“⁸⁸. Već se u tom prvom razdoblju javlja nekoliko velikih autora samosvjesnih romana: uz Miguela de Cervantesa tu je i François Rabelais, a slijede ih Laurence Sterne, Denis Diderot te Henry Fielding. Tijekom književnopovijesnoga razvoja autoreferencijalnost i samosvjesni roman kao njezin najizrazitiji oblik i dalje su postojali iako nisu bili u prvom planu. Autoreferencijalnost se, a s njome i samosvjesni roman, afirmirala ponovno u doba modernizma, a u postmodernizmu samosvjesni roman postaje dominantnim tipom romana.

Cervantesov roman *Don Quijote*, prvi roman u današnjem smislu te riječi, nastao je kao parodija viteških romana. Obrazlažući pojavu autoreferencijalnosti u romanu i povezujući je s obilježjima parodije, Krešimir Nemeć ističe da je parodiranje „samo po sebi samosvjestan čin jer upravo naglašava artificioznost teksta“ te da je parodija „neodvojiv dio romana kao žanra“⁸⁹. Spominjući različite forme u kojima se autoreferencijalnost može pojaviti, Nemeć iznosi tezu da se prema stupnju autoreferencijalnosti određuje i stupanj romaneske samosvijesti⁹⁰.

Teoretičarka Linda Hutcheon u knjizi *Narcissistic Narrative: The metafictional Paradox*⁹¹ bavi se i romaneskom samosvijesti, a u tom kontekstu posebno naglašava ulogu čitatelja koji u metanarativnoj postmodernističkoj prozi, za razliku od tradicionalne proze koja

⁸⁷ Vidj. Robert Alter, *Partial magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*.

⁸⁸ R. Alter, *Partial magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, 29.

⁸⁹ K. Nemeć, „Autoreferencijalnost i romaneska samosvijest“, u: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993), 116.

⁹⁰ K. Nemeć, *Autoreferencijalnost i romaneska samosvijest*, 117.

⁹¹ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The metafictional Paradox* (New York – Methuen, 1980).

se javlja od Cervantesova romana, ima mnogo veću ulogu jer se od njega očekuje aktivno sudjelovanje u kreiranju značenja djela.

1.7.1. Vrste romaneskne autoreferencijalnosti

Linda Hutcheon razlikuje dvije vrste romaneskne autoreferencijalnosti: dijegetska samosvijest, odnosno onu koja se odnosi na narativni proces, dakle pripovijedanje i lingvističku samosvijest, koja se odnosi na jezik. Pritom se i jedna i druga samosvijest mogu pojaviti u dvama oblicima: kao otvoreni i kao prikriveni, tj. aktualizirani oblici. Otvoreni su oblici dijegetske samosvijesti, primjerice, parodija, *mise en abyme* i alegorija, a prikriveni su oblici, dakle oni koji se odnose na žanrovske obrasce pripovijedanja, detektivska priča ili fantastika.

Lingvistička se samosvijest odnosi na jezičnu prirodu teksta, a u otvorenom obliku iskazuje se tematiziranjem jezika kao lingvističkoga koda, odnosno djela kao kreiranoga jezičnog artefakta. Pritom se naglašava da je čovjekovo iskustvo posredovano jezikom, a time se čitatelja odvraća od uživljanja u prikazane svjetove, odnosno od njega se traži aktivan pristup tekstu. Otvoreni su oblici lingvističke samosvijesti, primjerice, autoreferencijalni komentari u kojima se iskazuje svijest o jeziku i verbalne igre. Za razliku od njih, prikriveni su oblici lingvističke samosvijesti aktualizirani kao lingvistička dezintegracija, koja dovodi do otežane recepcije djela, odnosno od čitatelja se očekuju veća angažiranost i kreativnost, čime se čin čitanja izjednačuje s činom pisanja.

Primijenimo li ovu podjelu romaneskne autoreferencijalnosti na Marinkovićeve djela, uočavamo da je dijegetska samosvijest posebno izražena u *Zajedničkoj kupki*, a lingvistička samosvijest u romanu *Never more*.

1.8. Autoreferencijalnost u pripovjednoj prozi – katalog postupaka

U radu smo spomenuli neke postupke koji se javljaju uglavnom u postmodernističkim djelima. Budući da se u nastavku rada bavimo uočavanjem autoreferencijalnih postupaka u pripovjednoj prozi Ranka Marinkovića, dakle i u djelima koja su modernistička i u djelima koja imaju postmodernistička obilježja, navest ćemo katalog najčešćih autoreferencijalnih postupaka koji se pojavljuju u njegovim djelima. Navedenim se postupcima izražava i dijegetska i lingvistička samosvijest teksta. Katalog ćemo dodatno oprimjeriti u analizi Marinkovićevih djela, odnosno poslužiti ćemo se njime za argumentaciju teze o progresiji

spisateljske samosvijesti koja se očituje u prijelazu iz modernističke u postmodernističku autoreferencijalnost.

Autoreferencijalni i metatekstualni komentari

Kada se u djelu koje čitamo komentira upravo taj tekst, govorimo o autoreferencijalnim komentarima, a kada se komentira književnost općenito, o metatekstualnim komentarima. Temom pritom može biti sve čime će djelo upozoriti na svoju fikcionalost, tekstualnost i posredovanost. U Marinkovićevoj se pripovjednoj prozi najčešće pojavljuju upravo takvi komentari, a u njihovu je središtu tematiziranje triju članova komunikacijskoga procesa, ali i propitivanje tradicije te mjesta književnosti u suvremenom svijetu.

Priča o nastanku priče

Nastanak teksta, odnosno njegova tvorba, mogu postati temom djela koje je u tom slučaju u potpunosti autoreferencijalno. Propitujući vlastite konvencije, takvo djelo nudi vlastitu interpretaciju. Priča pritom ima kružnu kompoziciju (cikličnost priče): tamo gdje završava priča, ona zapravo započinje. Takva su dva Marinkovićeve djela: *Zagrljaj* i *Zajednička kupka*.

Nepouzdana svjedok priče

U tekstu pripovjedač ili lik mogu „svjedočiti“ o onom što su vidjeli, čime čitatelja uvjeravaju u svoje znanje o onom što se pripovijeda. U pripovjednoj se prozi Ranka Marinkovića takav postupak ponekad rabi u novelama, ali na vrlo suptilan način: (nepouzdana) pripovjedač predstavlja nam se kao sumještanin ljudi o kojima priča i svjedok događaja o kojima priča. Taj je postupak eksplicitno primijenjen u *Zajedničkoj kupki*: Pisac kao lik predstavlja nam se svjedokom događaja o kojem čitamo. Rezultat je takva postupka relativizacija pripovjedne pozicije.

Obraćanje čitatelju (apostrofiranje čitatelja)

Ponekad se netko iz teksta (najčešće pripovjedač, ali ne mora biti uvijek) obrati čitatelju: na taj se način i čitatelj „uvlači“ u tekst pa on na neki način postaje dio fiktivnoga svijeta. U tom slučaju pripovjedač se prema čitatelju odnosi kao usmeni pripovjedač, tj. obraća mu se, komentira i sl., čime usmjerava njegovu recepciju djela.

Permutacija

Permutacija je postupak u kojem se nudi mogućnost odabira (prema Lodge): autor u tekst unosi različite opcije, a u ulozu onoga koji bira može biti čitatelj, lik, pripovjedač. Pritom

se te opcije ponekad isključuju, ponekad ih se može poredati po stupnju vjerojatnosti, a ponekad su svedene samo na dvije varijable – tada je riječ o alternativni. Unoseći permutaciju u tekst, autor teksta odriče se mogućnosti odabira i to prepušta drugima. Time se ukazuje na proizvoljnost pripovjednih konvencija, ali i smanjenu ulogu autora – on nudi, a čitatelj bira, što znači da je povećana uloga čitatelja. U *Zajedničkoj kupki* primijenjen je taj postupak: čitatelj mora sam „slagati mozaik“, tj. odabrati jednu mogućnost, a sve su ostale varijante podjednako otvorene.

Prekinuti slijed

U tradicionalnoj prozi dobro napisanim djelom smatra se ono koje je organizirano tako da teče logično neprekinutim slijedom. U postmodernizmu se ne vjeruje u tu logiku reda. U slijed se ubacuju elementi koji ga prekidaju: primjedbe upućene publici „s rampe“, praznine u tekstu, protuslovlja, permutacije. Time se pred čitatelja stavljaju mnogo veći zahtjevi. U djelu Ranka Marinkovića povremeno se pojavljuju zaustavljeni prizori, poput zamrzavanja kadra u filmu, čime se izaziva dojam groteske. Jedan je od takvih prizora opis ljudi u vrijeme procesije na otoku u noveli *Samotni život tvoj*.

Prekomjernost

Ponekad se u djelu namjerno pretjeruje s metaforičnim i metonimijskim sredstvima, a rezultat je parodiranje onoga što se prikazuje. U Marinkovićevu se djelu takvim postupkom u novelama obično parodira „pjesničko“ izražavanje, a vrlo je čest u *Kiklopu*. Sličan je retorički postupak nizanje „lančanih silogizama“, koji se pred čitateljem odvijaju u svojoj apsurdnoj logici.

Neknjiževni diskurz u tekstu

Ponekad se u tekst unosi neknjiževni diskurz koji se onda ironizira ili parodira. Tako se, primjerice, u tekst može unijeti kvaziinterpretacija nekog djela, kao što je to Marinković učinio u *Kiklopu*. Radikalniji primjer unošenja neknjiževnoga diskursa uvođenje fusnota u tekst.

Poigravanje grafijom

Tekstualna priroda djela (slova, bjeline) autoru dopušta poigravanje grafijom. Tim se postupkom služi i Ranko Marinković u noveli *Zagrljaj*.

Metalepsa

Metalepsa je svako prekoračenje okvira, odnosno prekoračenje praga prikazivanja. Da bi ukazao na granice svjetova – onog o kojem piše i onog u kojem piše, autor se služi metalepsom: narušavajući logiku narativnih planova, odnosno prekoračujući prag prikazivanja, pripovjedač prekida priču nekim komentarom (metalepsa autora) ili se izravno

obraća čitatelju (metalepsa čitatelja), pokušavajući ga ponekad uvući u svijet svoje priče. Autor se na taj način poigrava iluzijama, autorstvom i književnim konvencijama. Takvim ogoljavanjem pripovjednog postupka samosvjesni autor podcrtava svoju slobodu, odnosno mogućnost intervencije u tekst koji može, ovisno o njegovoj volji, biti i drukčiji, čime se stvaranje napetosti namjerno prekida izjavama koje nas vraćaju u realnost teksta, odnosno podsjećaju da je to što čitamo fikcija. U središtu je propitivanja autorska svijest koja, pokazujući mehanizam književne proizvodnje, na taj način izlaže i sebe kao autora, a pišući o sebi, postaje, paradoksalno, i sama dio fikcije.

Poseban slučaj nastaje kada se priča miješa s osobnim životom, odnosno biografskim podacima o piscu ili recepciji njegova djela. Oblik je metalepse i poigravanje fiktivnim statusom lika: u nekim slučajevima likovi znaju da su likovi, čime prelaze granice narativnih svjetova. U Marinkovićevu je djelu metalepsa autora vidljiva, primjerice, u aluzijama na stvarnoga autora (*Balonjeri pod balkonom*) i u implicitnom osvrtu na kritike svojih djela (*Poniženje Sokrata*).

Model kineske kutije

U modelu kineske kutije dolazi do promjene narativnih razina, koja za sobom povlači promjenu ontoloških svjetova, a granice su pritom zamagljene. Različitim se postupcima ističe ontološka dimenzija užljebljenih svjetova: najjednostavnija je frekvencija, tj. često prekidanje primarne dijegeze hipodijegetičnim svjetovima, a složenije su strategije efekt *trompe l'oeil* (strategija promjenjive stvarnosti, tj. pogrešno se čini da je prikaz na jednom stupnju viši ili niži od stvarnoga⁶), metalepsa, *likovi koji tragaju za piscem* te postupak *mise en abyme*, odnosno zrcaljenje cjeline u fragmentu teksta. Tako je, primjerice, drama *Kanibali* u *Kiklopu* zrcalna slika Melkiorove stvarnosti. Marinkovićeva je novela *Ni braća ni rođaci* utemeljena na strategiji promjenjive stvarnosti, a u *Zajedničkoj se kupki* umnožavaju narativne razine uvođenjem hipodijegetičkih svjetova.

2. PRIPOVJEDNI OPUS RANKA MARINKOVIĆA

2.1. Uvod

Književni opus Ranka Marinkovića nastao je u razdoblju od šezdesetak godina: prvu pjesmu *More* objavio je kao zagrebački student 1931. godine, a posljednji roman *Never more* kao ugledni književnik, akademik i umirovljeni sveučilišni profesor 1993. godine. Naslovi su ovih djela na neki način paradigmatični za cijeli Marinkovićev književni opus: *more* je u njemu sinonim za težinu života, kako je u toj početničkoj pjesmi i naglasio, a *Never more* simboličan je odgovor na propitivanje smisla pisanja, kojim se sustavno bavio u svojoj pripovjednoj prozi. Stavimo li navedene pojmove u kontekst Marinkovićeve djela u cjelini, možemo izdvojiti dva temeljna problema kojima je Marinković kao književnik trajno zaokupljen: na jednoj strani, to je doživljaj čovjekova života kao tragikomične uloge koju čovjek igra izmjenjujući maske, ali svaka je od njih osuđena na neuspjeh, a na drugoj strani, to je odnos života i umjetnosti, koja je jedini prostor istinske čovjekove slobode. Takva umjetnost ne može biti mimetička, ona mora biti autonomna, kako to modernizam i zahtijeva, a njezinu artificijelnost Marinković naglašava autoreferencijalnim postupcima, kojima najavljuje postmodernizam. Rezultat je te spoznaje ironija kojom Marinković pristupa svojoj temi, a ona se tijekom vremena mijenja od nadmoćne ironije do spoznaje o nemoći i autora i teksta.

2.2. Od prvih kratkih priča do *Proza*

Marinković se u književnosti najprije javio lirskim pjesmama⁹² koje je objavljivao u časopisima između 1931. i 1935. godine. Objavio je svega četrnaest pjesama: u njima se osjeća utjecaj francuskoga simbolizma i Tina Ujevića, ali i svijest o osamljenosti izdvojenoga pojedinca. Dvije su posljednje objavljene Marinkovićeve pjesme simboličan oproštaj od lirike: *Monolog na konopcu* zapravo je pjesma-uloga, pjesma koju izvodi kostimirani cirkuski

⁹² Usp.: Ljubomir Cvijetić, „Ranko Marinković kao pjesnik“, u: *Književno djelo Ranka Marinkovića* (Sarajevo: Svjetlost, 1980), 13–14.; Slaven Jurić, „Prema jegulji stvarnosti“, u: *Europski obzori Marinkovićeve opusa: Komparativna povijest hrvatske književnosti; zbornik radova VI*, ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić (Split: Književni krug Split), 196–213. Iza Jurićeva članka objavljeni su tekstovi pjesama Ranka Marinkovića.

izvođač na trapezu, a u njezinoj je podlozi socijalna tematika, o kojoj će Marinković u sličnom, ironično-lakrdijaškom tonu uskoro progovoriti u svojoj prozi. Drugi je tekst *Eho mrtvoga stiha*, pjesma objavljena 1940. godine, u kojoj autor spaja motive mora, boli i stvaralaštva u simboličnom završnom, zapravo oproštajnom stihu: „Sva je povijest mora u tajanstvu školjke.“⁹³

U ovom razdoblju Marinković piše i prve esejističke i kritičke tekstove: kao devetnaestogodišnjak objavio je eseje *Manijaštvo genija* i *O filozofu Baruhu Spinozi*, a potom se uglavnom bavio kritičkim prikazom lirske poezije. Svoja je tri eseja posvetio poeziji Tina Ujevića: *Essay o pjesniku resignacija*, *Tin Ujević* (1933.), *Jeka Ojadenog zvona* (1934.) i *Tinov alkohol* (1935.). Utjecaj Tinove poezije vidljiv je i u metaliterarnoj dimenziji Marinkovićeve pripovjedne proze.

Prvim se pripovjednim tekstovima Marinković javio kao student 1934. i 1935. godine u časopisima (*Mladost*, *Učiteljska riječ*, *Filmski svijet*) i novinama (beogradska *Politika*), osvojivši i jednu nagradu: drugo mjesto na *Politikinu* natječaju za kratku priču. Autor ove priče nije uvrstio u kanonski dio svojega opusa. Međutim, budući da se u njima nalaze začetci njegovih likova, temeljnih motiva i simbola⁹⁴, uvrstili smo ih u prikaz njegova pripovjednog opusa.

Iako se već bio okušao u pisanju lirske poezije i kratkih priča, Marinković se kao mlad pripovjedač afirmirao zahvaljujući Miroslavu Krleži, odnosno pozivu da objavi neka svoja djela u Krležinu *Pečatu*. Tu su objavljene tri Marinkovićeve proze: *Hiljadu i jedna noć*⁹⁵ (1939.), *Sunčana je Dalmacija*⁹⁶ (1939.) i *Balonjeri pod balkonom* (1940.). Na kraju *Balonjera pod balkonom* u zagradi stoji tekst *ulomak iz romana*. Taj najavljeni roman nije nikada realiziran, ali *Balonjeri* su bitni kao ishodište, odnosno predtekst nekoliko Marinkovićevih novela, između ostaloga *Balkona* i *Poniženja Sokrata*. Marinkovićevo je prijeratno stvaralaštvo popratio kritičarskim prikazom Ivan Goran Kovačić u zagrebačkim

⁹³ Ranko Marinković, "Eho mrtvog stiha", u: *Europski obzori Marinkovićeva opusa: Komparativna povijest hrvatske književnosti; zbornik radova VI*, ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić (Split: Književni krug Split), 211–212.

⁹⁴ Usp.: Ljubomir Cvijetić, *Književno djelo Ranka Marinkovića*; Tonko Maroević, „Od mrtvoga stiha do žive proze: Premise razvitka Marinkovićeva izraza“, u: *Poetika Ranka Marinkovića: Zbornik radova sa 5. Dana Ranka Marinkovića* (Komiža: Grad Komiža, 2011), 39–56.

⁹⁵ Novela *Hiljadu i jedna noć* kasnije je djelomično izmijenjena i objavljena pod naslovom *Mrtve duše* kao prva novela u zbirci *Ruke* (1953.), a u konačnoj je redakciji izostavljena iz ove novelističke zbirke i djelomično promijenjena uklopljena u roman *Kiklop*.

⁹⁶ Novela *Sunčana je Dalmacija* objavljena je ponovno u knjizi *Proze* (1948.) pod naslovom *Cvrčci i bubnjevi* (poema). Kasnije je pod istim naslovom objavljena u zbirci *Pod balkonima* (1953.). Pod naslovom *Samotni život tvoj* uvrštena je kao prva novela u konačnoj autorskoj redakciji zbirke *Ruke* (1962.). Pritom je autor u svakoj novoj inačici djelomično mijenjao tekst.

Novostima nazvavši ga „analitikom i satirikom“⁹⁷. Tom je sintagmom gotovo proročanski definirao Marinkovićevu prozu i ona se može primijeniti na cijeli njegov budući pripovjedni opus.

Osvrćući se na tekstove objavljene u *Pečatu*, književni kritičar Miroslav Vaupotić smjestio ih je u kontekst vremena u kojem su nastali:

Taj modificirani, novi ili moderni realizam bez formule natopljen je i lirizmom, produbljen psihologičnošću 'toka svijesti', impregniran posebnom jezično-stilskom osobitošću svakog pojedinog stvaraoca, većom dozom humornog, skeptičnog ili ciničnog pogleda na svijet i produbljene socijalno-humanističke brige za očuvanje čovječnosti istovremeno, tako da se stvarno može govoriti o renesansi hrvatske suvremene proze. Svojim blistavim kasnim, drugim početkom, novelama objavljenim u Krležinu 'Pečatu' 1939-1940., Ranko Marinković je dostojni završni vrhunac te serije izvrsnih međuratnih novelista i romanopisaca i most između njih i novijih poslijeratnih hrvatskih pripovjedača.⁹⁸

Pohvalna kritika Marinkovićevih pečatovskih tekstova koju je objavio Ivan Goran Kovačić najavila je budućega velikog pripovjedača, ali Marinkovićev je uspon prekinut dolaskom Drugoga svjetskog rata⁹⁹. Nastavit će se nakon rata objavljivanjem pripovjednih tekstova, eseja i kritika u časopisima.

2.3. Proze

Svoju je prvu knjigu jednostavna naziva *Proze* objavio tek 1948. godine. U *Napomeni* iza tekstova obrazloženo je kada su nastali pojedini tekstovi¹⁰⁰, a kako sam navodi u jednom intervjuu, u njoj je skupio sve što je do tada napisao¹⁰¹. Književna je kritika objavljivanje *Proza* uglavnom prešutjela, a dvije kritike koje su se pojavile u časopisima *Izvor* i *Republika*,

⁹⁷ Ivan Goran Kovačić, „Ranko Marinković, satirik i analitik“, *Novosti* br. 281. (11. listopada 1940.):16.

⁹⁸ Miroslav Vaupotić, „Triptih o Ranku Marinkoviću“, u: *Tragom tradicije* (Zagreb: Matica hrvatska, 2002), 192.

⁹⁹ Marinković će u sljedeće četiri godine proći trnovit put od zarobljenštva preko bijega iz logora nakon pada Italije do izbjeglištva u sinajskom zbjegu, odnosno u El Shattu.

¹⁰⁰ „Prozna poema 'Cvrčci i bubnjevi' napisana je ljeti trideset i devete kao neposredna impresija povodom jedne pakosne crkvene svečanosti, a objavljena je iste godine pod naslovom 'Sunčana je Dalmacija'. Drama 'Albatros' napisana je 1937., a izvedena prvi put marta trideset i devete u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Svi ostali fragmenti o marazmu aristokratskih 'rebambita', o 'šjor kuratima', kapelanima i gvardijanima, o Tamburlincu i Ornetu kao brutalnoj negaciji libernobrbljave, poluinteligenne i hohštapperske tamburlinštine, o Sabundalovima i Sabundalovićima i o Jubi Nazreoviću, 'sinu općinske babice' – svi su ti fragmenti napisani kao građa za neki roman trideset i devete i četrdesete, osim fragmenta 'Oko božje', koji je napisan koncem četrdeset i prve godine.“ Napomena je objavljena u knjizi Ranka Marinkovića *Proze* (Zagreb: Matica hrvatska, 1948.), 335.

¹⁰¹ U jednom intervjuu Marinković je komentirao objavljivanje svoje prve knjige: „Zapravo, skupio sam tada sve što sam napisao. Tu je ušla i drama *Albatros*. Ne bih mogao reći da sam knjigom bio osobito oduševljen. Neki su pisali da je to dobro, neki su pisali suzdržano. Doduše, malo je bilo onih koji su me loše primili.“ „Zauvijek izgubljena tragičnost“ (razgovor vodio Miloš Jevtić), u: Ranko Marinković, *Nevesele oči klauna* (Zagreb: Globus; Sarajevo: Svjetlost, 1988), 113.

iako oprečne u svojim sudovima, pokazuju da je Marinkovićeva proza iznevjerila „horizont očekivanja“ u poratnom vremenu. Očito su *Proze* bile previše „moderne“ za ukus vremena u kojem su objavljene.

Struktura *Proza* naizgled nije homogena, ali pomnijim proučavanjem poveznica među djelima uočava se određena cjelovitost vidljiva ponajprije u kronotopu, likovima i tematici, ali i u rasporedu proza u zbirci: autor je nakon uvodne novele o „promatraču“ pjesniku Tobiji unio tekst svoje prethodno objavljene drame, a nakon toga dao je riječ fragmentima iz *Balonjera pod balkonom* povezavši ih likovima i razradivši motive iz toga pečatovskoga teksta. Na prvom je mjestu u *Prozama* poema *Cvrčci i bubnjevi*, zapravo ponešto izmijenjena prethodno objavljena proza *Sunčana je Dalmacija*, sljedeći je tekst drame *Albatros*, a nakon toga su četiri pripovjedna teksta: *Pospana kronika*, *Poniženje Sokrata*, *Balkon* i *Ni braća ni rođaci*. Svi oni imaju ishodište u „nedovršenom romanu“, odnosno u tekstu *Balonjeri pod balkonom* objavljenom u *Pečatu*. Posljednja pripovjedna proza u tom djelu, *Oko Božje*, objavljena je kao zasebna novela u prvom dvobroju časopisa *Republika* 1945. godine.

Proze su s *Balonjerima pod balkonom* povezane na dva načina: jednom je to pomoću likova (novele *Sanjiva kronika* i *Ni braća ni rođaci*), a drugi je put ulomak teksta *Balonjera* predtekst za dvije novele objavljene u *Prozama*: *Poniženje Sokrata* i *Balkon*. Pritom su likovi-poveznice uglavnom statisti: u *Sanjivoj kronici* sugovornik gvardijana patera Bonaventure zove se Apolonio Caramaneo-Matijašević, a on je brat gospođe Lucije, supruge šjor Frane plemenitoga Jakina. Apolonio se pritom samo spominje u *Balonjerima pod balkonom* da bi se naveo razlog zašto se Lucija udala za šjor Franju, odnosno zašto se on njome oženio. Naime, ona se morala udati da bi se njezin brat mogao oženiti, a šjor Frane ju je oženio jer je potjecala iz stare, ugledne i plemenite loze Caramaneo-Matiascevič.

Likovi su poveznica i u noveli *Ni braća ni rođaci*¹⁰²: to je u *Balonjerima* obitelj zubara Pasquala, nećaka šjor Frane, koja stanuje u njegovoj kući. Pasqualo stalno od svoga rođaka uzima novac i troši ga na kartanje u klubu (s Tamburlincem), piće i večere sa suprugom Stelom. Ima mnogo djece, a jedno od njih nosi njegovo ime dok se drugi zove Hamlet; supruga mu je opet trudna, dužan je, ali kad ima novaca – on troši. U noveli *Ni braća ni rođaci* prikazuje se slična obitelj: glava je obitelji doktor prava Lorenzo Sabundalović, koji ima bogatoga strica čudaka (doduše neženju), a ovaj, poput šjor Frane, ne voli njegovu ženu;

¹⁰² Proza *Ni braća ni rođaci* ima ishodište u trima tekstovima: najprije je to *Sunčana je Dalmacija*, potom njezina inačica *Cvrčci i bubnjevi*, gdje se lik književnika i zove Tomi Sabundalović, a treći je tekst *Balonjeri pod balkonom*, u kojem se uvodi motiv obitelji nećaka šjor Frane, odnosno obitelji u kojoj će doći do sukoba između Mićela i Tomyja.

obitelj ima mnogo djece, jedno se dijete zove Hamlet, advokat voli kartati. Dakle, iako su detalji promijenjeni, možemo zaključiti da je riječ o istim (Hamlet) ili sličnim likovima.

Pojedini dijelovi teksta *Balonjera pod balkonom* uklopljeni su u novelu *Poniženje Sokrata*, a jedan od likova iz *Balonjera* postao je glavnim likom te novele. Pritom mu je promijenjeno ime: u *Balonjerima pod balkonom* riječ je o Šimunu, a u *Poniženju Sokrata* taj se lik zove Jubo Nazrević. I u noveli *Balkon* Marinković se odlučio za promjenu imena lika, a zadržao je njegov karakter: u *Balonjerima* se zove šjor Frane plemeniti Jakin, a u *Balkonu* je šjor Frane plemeniti Mandalin. U skladu s tim promijenjeno je ime njegova cijenjenoga djeda u viteza Zanu plemenitoga Mandalina, odnosno „cavaliere Zanetto nobile di Maddalena“. Za razliku od predteksta, Marinković u *Balkon* ubacuje nove podatke o njegovu plemenitu podrijetlu, odnosno navodi podatke iz venecijanskih kronika o hvarskoj buni i kukavičkom ponašanju jednoga njegova pretka (*vitez od dimnjaka*) i sudjelovanju u spaljivanju mađarske zastave drugoga pretka, Franina starijega brata Zane.

Sudeći po zajedničkom kronotopu i poveznicama među likovima, *Proze* se mogu čitati i kao cjelovito djelo¹⁰³. U prilog toj tezi govori činjenica da je mjesto radnje svih proza otok, odnosno parobrod koji plovi prema otoku (*Albatros*), a vrijeme je radnje većine proza ljeto, odnosno prijelaz ljeta u jesen; iznimku čini novela *Ni braća ni rođaci* u kojoj se radnja odvija u duljem vremenskom razdoblju. Među djelima postoje i poveznice među likovima i temeljnim motivima. Marinkovića zanima psihologija likova, a oni su uglavnom otočki čudaci, odnosno ljudi opsesivno zaokupljeni nekom idejom, poput Jube u *Poniženju Sokrata* ili strašću, poput šjor Frane u *Balkonu*. U djelima implicitno progovara i socijalna optužba. Posebno je to naglašeno u *Poniženju Sokrata* čiji je glavni lik Jubo Nazrević paradigmatski primjer mladoga čovjeka koji se izdvaja iz sredine svojom željom za promjenom, odnosno drukčijim životom, ali koji zbog toga biva ismijan i ponižen. Taj se tip lika razrađuje u kasnijim Marinkovićevim pripovjednim djelima. Dakle, o *Prozama* kao cjelini moguće je govoriti s obzirom na navedene poveznice, ali uzimajući u obzir komentar autora i tekst *Napomene* koji samo fragmente iz *Balonjera pod balkonom* navodi kao zamišljenu cjelinu, u ovom ćemo se radu baviti dvjema novelističkim zbirkama koje su ušle u kanonski dio autorova opusa, a neke su od njih, iako kasnije donekle promijenjene, sastavni dijelovi *Proza*.

Proze nisu bile oduševljeno primljene od književne kritike. Dvije su kritike pritom na neki način paradigmatične za klimu u kojoj je djelo objavljeno. To su kritički tekstovi Đure Šnajdera (časopis *Izvor*, 1948.) i Živka Jeličića (časopis *Republika*, 1950.). Kritika Đure

¹⁰³ Usp.: Pavao Pavličić, „Proze: prijedlog za revalorizaciju“, u: *Uvod u Marinkovićevu prozu* (Zagreb: Ex libris, 2014), 5–36.

Šnajdera uglavnom je negativno intonirana, a rezultat je „iznevjerenih očekivanja“ u poratnom vremenu: Šnajder Marinkoviću zamjera što ne opisuje stvarni život, već „pušta fantaziji na volju“, a nedostatak je po njegovu mišljenju i nepostojanje jasne grance između pozitivnih i negativnih likova. U zaključku Šnajder navodi nedostatke Marinkovićeve proze, a oni su po njegovu mišljenju rezultat piščeve stvaralačke metode koju karakterizira „uskoća zahvaćanja životnih odnosa, bizarnost likova, napadanje života uopće preko ironizatorsko-skepticističkog stava, krivo upotrebljena uloga fantazije“¹⁰⁴. Za razliku od Šnajdera, Živko Jeličić uočava novu kvalitetu u Marinkovićevoj prozi, a posebno naglašava njegov način oblikovanja karaktera:

Ima književnika, koji nisu kritičarima težak probem, lica u njihovoj prozi i društveno korijenje likova lako se uočavaju, i tu se nije teško snaći; ali ima i pisaca, što kroz tekst, kroz riječi, pletu živo, rekao bih, katkada krvavo tkivo, koje nije lako odmah, od prve ruke, napipati. (...) faktura njegove proze nosi u sebi neku skrivenu toplinu života, danu, bolje reći, okovanu škrtim i preciznim volumenom riječi.¹⁰⁵

Iako u njoj uočava i nedostatke, primjerice zamjera mu što nije tom „mrtvom svijetu“ suprotstavio svijet novoga doba, tj. poslijeratne stvarnosti, Jeličić vrlo lucidno zapaža sličnost Marinkovićeve proze s renesansnim teatrom:

Ostaje još nešto, što ne bi trebalo propustiti u ovim napomenama o prozi Ranka Marinkovića: radi se o onim živim scenama, opisanima temperamentom i koloritom. Prizori na ulici, u brijačnici, „na gredi“, svađe žandara i Toninke pred zgranutim klerom, teški sukob tetke Juvanine i staroga šjor Medarda – scene su, koje imaju u sebi renesansne vreline i punoće. (...) Pisac zna da unese živ i titrav ritam u sva lica, koja grade scenu, on ne skicira, i svi sukobi izračuju prirodno i neusiljeno, tako da vješti prolomi uzbuđenja ne djeluju kao literarne poante, nego kao logični i jedini mogući izlazi iz nastale situacije. Imamo mnogo scena u prozi Ranka Marinkovića, koje po svom zahvatu u ljudsko, po širini humora, po sarkazmu i nekom podrugljivom optimizmu podsjećaju na naš renesansni teatar, a naročito na teatar Marina Držića. Ne može čovjek, susrećući šjor Franu plemenitog Mandalina ili šjor Appolonija Caramanea-Matijaševića, da se ne sjeti njihovih davnih predaka Arkulina, Skupa, Dunda Maroja i drugih. Možda ih zbližava onaj simbolični poziv sunca na zapadu: „– Spustite zastave – i pod ploču, pod ploču!“¹⁰⁶

¹⁰⁴ Đuro Šnajder, „Ranko Marinković: 'Proze'“, *Izvor* br. 7 (listopad 1948): 451.

¹⁰⁵ Živko Jeličić, „Proze Ranka Marinkovića“, *Republika* br. 5 (svibanj 1950): 309.

¹⁰⁶ Ž. Jeličić, *Proze Ranka Marinkovića*, 313.

2.4. Novelističke zbirke

Druga Marinkovićeve novelistička zbrka *Ruke*¹⁰⁷ objavljena je 1953. godine, a iste je godine pod naslovom *Pod balkonima*¹⁰⁸ objavljen i izbor iz ranijih Marinkovićevih novela. Na taj se način otvara proces formiranja dviju Marinkovićevih novelističkih zbirki: prve, koja nastaje na temelju *Proza*, a koja će u konačnici dobiti naslov *Pod balkonima* i druge, novelističke zbirke *Ruke*. Marinković će tijekom sljedećih desetak godina neke novele prebacivati iz jedne u drugu zbirku, a neke će uklopiti u svoje sljedeće djelo, roman *Kiklop*. Autorskim intervencijama u novelističke zbirke Marinković je simbolično „zatvorio“ svoje novelističko stvaralaštvo. U nastavku književnoga rada pisao je romane, a paralelno s njima objavljivao je i svoje dramske tekstove.

2.4.1. Od *Proza* do zbirke *Pod balkonima*

Ranko je Marinković u razdoblju od 1948. do 1988., odnosno od *Proza* do konačne autorske redakcije zbirke *Pod balkonima*, iz zbirke maknuo jednu (*Cvrčci i bubnjevi*), a dodao tri, odnosno četiri novele: *Karneval*, *Mislilac nad osam grobova* i *Točno vrijeme* uvršteni su naknadno, a novela *Oko božje*, ranije objavljena u *Prozama*, nije uvrštena u prvo izdanje zbirke iz 1953. godine, ali je vraćena u sljedećem izdanju iz 1959. godine i od tada je njezinim sastavnim dijelom.

Pogledamo li kronologiju nastanka konačne autorske redakcije, uočiti ćemo određenu logiku kojom je do nje došlo. Nakon objavljivanja *Proza* (1948.), u kojima se nalaze četiri novele koje predstavljaju temeljne tekstove, odnosno zametak buduće novelističke zbirke *Pod balkonima*, objavljen je 1953. godine izbor iz Marinkovićevih novela pod naslovom *Pod balkonima*. Usporedimo li strukturu te zbirke s *Prozama*, uočiti ćemo da su u njoj izostavljena samo dva djela: drama *Albatros* i novela *Oko božje*. Dakle, logično je da u izboru novela nije objavljen i dramski tekst, a možemo pretpostaviti da je novela *Oko božje*, koja je objavljena ponovno 1949. u posebnoj knjižici, ovdje (možda) izostavljena zato što je radnja svih ostalih djela smještena u međuratno doba, a radnja je *Oka božjeg* smještena na početak rata.

¹⁰⁷ Ranko Marinković, *Ruke* (Zagreb: Kultura, 1953).

¹⁰⁸ Ranko Marinković, *Pod balkonima* (Beograd: Prosveta, 1953).

Do sljedećega izdanja ovih novela prošlo je šest godina. Budući da je Marinkovićeva zbirka *Ruke* u međuvremenu doživjela još jedno izdanje (1956.), autor je svoju „prvu“ zbirku objavio 1959. godine pod novim naslovom *Poniženje Sokrata*¹⁰⁹, a donekle je promijenio strukturu zbirke: uvrstio je u nju *Karneval*, novelu ranije objavljenu u *Rukama*, novelu *Mislilac nad osam grobova*, koja se pojavljuje u zbirci po prvi put te novelu *Oko božje*. Iz zbirke je maknuo uvodnu novelu *Cvrčci i bubnjevi*, pa je zbirka *Poniženje Sokrata* u konačnici sadržavala sedam novela: *Sanjiva kronika*, *Poniženje Sokrata*, *Balkon*, *Ni braća ni rođaci*, *Karneval*, *Mislilac nad osam grobova* i *Oko božje*.

U sabranim je djelima iz 1982. naslov zbirke promijenjen u *Pod balkonom*, a sastav zbirke ostao je isti, samo je zamijenjen redoslijed dviju završnih novela. Godine 1988. objavljena su još jednom Marinkovićeva sabrana djela: u njima je vraćen naslov *Pod balkonima*, a postojećim novelama iz prethodnoga izdanja dodana je novela *Točno vrijeme*¹¹⁰. Tako je, prema riječima Brune Popovića, priređivača Marinkovićevih sabranih djela¹¹¹, autor svojoj zbirci dao konačan oblik.

2.4.2. *Pod balkonima*

Zbirku *Pod balkonima* čini osam novela: *Sanjiva kronika*, *Poniženje Sokrata*, *Balkon*, *Ni braća ni rođaci*, *Karneval*, *Oko božje*, *Točno vrijeme* i *Mislilac nad osam grobova*. Pokušamo li ju čitati kao cjelinu, uočiti ćemo da među novelama postoje brojne poveznice, i to posebno na razini likova. Pred čitateljem se tako otvara svijet međuratnoga i ratnoga vremena na otoku Visu, svijet napučen osebjnim likova nekadašnjih otočkih plemića (Apollonijo Caramaneo Matijašević, Frano plemeniti Mandalin), svijet poniženih i siromašnih mladih ljudi (Jubo Nazrević, Tomy Sabundalović), ali i revolucionara (Orne), svijet otočkih čudaka (šjor Karlo) i samoprovanih mislilaca (Momo) te svijet svećenika koji se zbog materijalnoga stavljaju u službu Talijana (don Silvestar), a nad svima njima nalazi se svemoćna autorska mašta i ruka koja je taj svijet stvorila i koja nam povremeno suptilno daje do znanja da je to artificijelni svijet, a ne dio stvarnosti, odnosno kako je sve moglo biti i drukčije da je to autor htio.

Zbirku otvara novela *Sanjiva kronika*, a zatvara *Mislilac nad osam grobova*: u oba je slučaja na neki način riječ o kronici, samo što je u uvodnoj noveli riječ o kronici otoka, a u završnoj o kronici Momina života, odnosno o tragedijama koje su obilježile njegov život.

¹⁰⁹ Ranko Marinković, *Poniženje Sokrata* (Zagreb: Naprijed, 1959).

¹¹⁰ Novela *Točno vrijeme* nova je verzija proze *Na drugoj osnovi* objavljene 1946. g.

¹¹¹ Bruno Popović, „Sudbine pod balkonima“, u: Ranko Marinković, *Pod balkonima* (Zagreb: Globus; Sarajevo – Svjetlost, 1988), 285.

Između tih dviju novela smjestile su se priča o poniženju koje doživljava mladi siromašni Jubo Nazrević (*Poniženje Sokrata*), prikaz odnosa između mještana, tj. balonjera i Frane plemenitoga Mandalina zbog zbivanja ispod njegova balkona (*Balkon*), pokušaj osvete „opisivanjem“ u knjizi (*Ni braća ni rođaci*), sukob političkih protivnika kao sukob dviju karnevalskih povorki u koji je utkana priča o prijateljstvu malih ljudi (*Karneval*), pokušaj osnivanja špijunske mreže na otoku (*Oko božje*) i tragična priča o starcu koji je volio stenografiju, a svoju je strast stavio u službu otpora okupatorskoj vlasti na otoku (*Točno vrijeme*).

Jedno je od temeljnih obilježja ove zbirke autotekstualnost: iz novele u novelu javljaju se isti likovi, samo što su u jednoj noveli glavni, u drugoj sporedni, a u trećoj statisti. Tako je u *Sanjivoj kronici* pater Bonaventura, gvardijan samostana svetoga Jere, jedan od glavnih likova, a kao statist spominje se u novelama *Poniženje Sokrata*, *Balkon* i *Oko božje*. Jubo Nazrević glavni je lik u *Poniženju Sokrata*, sporedni je lik u *Balkonu* i *Mislincu nad osam grobova*, a kao statist spominje se u *Oku božjem*. Frane plemeniti Mandalin glavni je lik u noveli *Balkon*, a jedan je od glavnih likova i noveli *Oko božje*. Sabundalović „Amerikanac“ sporedni je lik u noveli *Ni braća ni rođaci* te u noveli *Balkon*. Don Silvestar jedan je od glavnih likova u noveli *Oko božje*, a sporedni je lik u noveli *Mislilac nad osam grobova*. Jadranko, mladi partizan, statist je u noveli *Oko božje*, a sporedni lik u noveli *Točno vrijeme*.

Sličnim se postupkom Marinković poslužio i kada su u pitanju prostori: samostan svetoga Jere mjesto je radnje u *Sanjivoj kronici*, a spominje se i u *Karnevalu* (Nane Bardela skuplja elemozinu za samosatn). Posebno mjesto u zbirci ima Trimalhionova brijačnica kao prostor u kojem se skupljaju ljudi spremni se našaliti sa svima (*Poniženje Sokrata*) ili ignorirati one koji mu nisu zanimljivi (*Mislilac nad osam grobova*) te greda postavljena ispod balkona šjor Frane (*Balkon*, *Oko božje*) na kojoj zasjeda *Parlament*, odnosno na kojoj starci provode vrijeme komentirajući zbivanja i čekajući svoj kraj.

Iako se ne može govoriti o dosljednom kronološkom redoslijedu novela u zbirci jer se, primjerice, radnja novele *Oko božje* zbiva poslije radnje novele *Točno vrijeme*, što znamo po liku Jadranka, u zbirci kao cjelini ipak se uočava protok vremena, ali na vrlo specifičan način. Naime, uvodna novela *Sanjiva kronika* otvara temu odnosa prošlosti i sadašnjosti, i to na dvjema razinama: jedna je razina stvarne povijesti otoka obilježene povijesnim događajima, a druga je razina privatne povijesti prikazana likom otočkoga plemića šjor Apollonija čije je vrijeme prošlo, ali on to ne želi priznati i djeluje tragikomično. Ton je te novele neutralan, a pripovjedač je ekstradijegetički: on registrira zbivanja, ali ih ne komentira iako se u njegovu prikaz šjor Apollonija osjeća ironija.

U novelama *Poniženje Sokrata*, *Balkon*, *Ni braća ni rođaci* i *Karneval* tematiziraju se siromaštvo, poniženje, ljudske strasti, međuljudski „malomišćanski“ sukobi, povrijeđenost i osveta te političko rivalstvo. Iako su teme općeljudske, a ton vrlo često ironičan, svijet je to u kojem se osjeća karnevalsko raspoloženje relativizacije „istina“ i tragikomike života, ali ipak s dominantnim tonom u kojem se slavi život. Možemo to pripisati vremenu između dvaju ratova koji je pun suprotnosti, ali kojim vlada mir.

Međutim, završne se tri novele razlikuju tonom: *Oko božje* motivom „mreže“ još uvijek donekle naivno uvodi motiv talijanske okupacije na otoku rezimirajući trenutno stanje: čitatelj doznaje kako likovi o kojima smo ranije čitali reagiraju na novonastalu situaciju, a don Silvestar ostaje osamljen u svojoj namjeri. Dakle, ovom novelom završavaju zbivanja o kojima je bilo riječ u prethodnim novelama.

U noveli *Točno vrijeme* ugođaj se mijenja: smiješne ironično intonirane situacije zamijenila je atmosfera straha i nepovjerenja, a mirni starci koji se bave svojim poslom optužuju se za špijunažu. Lik šjor Karla tragičan je, a ne tragikomičan: pisac nam jasno daje do znanja da je to čovjek kojega je sredina krivo optužila, a jedini smisao života koji je pronašao, stenografiranje za Jadranka i njegove partizane, vodi ga u smrt. Njegova je smrt pokazana kao tragična groteska: nemoćni starac na jednoj strani sa svoja dva nejaka zuba i naoružani Torquato Coa¹¹² na drugoj strani. Starac se uspoređuje sa psom, a njegova je smrt tragična: u njoj nema ni trunka groteske.

Posljednja se novela također izdvaja od ostatka zbirke: s jedne je strane s njom povezana prikazom otočke sredine i Momina odrastanja u njoj, ali se od nje izdvaja po realističkom tonu i neobičnom postupku uvedenom na kraju novele: Marinković u nju povremeno unosi dijelove novinskoga članka objavljena 1940. godine o njegovu liku (Nervozo), a te dijelove djelomično komentira i stilizira uklapajući ih u prethodni tekst. Po mišljenju nekih kritičara, ova se novela ni po stilu ne uklapa u kontekst zbirke.

Osobito mjesto u zbirci *Pod balkonima* imaju novele koje tematiziraju pisanje kao stvaralački, odnosno kao komunikacijski proces, ali i čitanje, čime se postavlja problem odnosa umjetnosti i stvarnosti, odnosno problem recepcije djela. U prvu skupinu spadaju novele *Sanjiva kronika* i *Ni braća ni rođaci*¹¹³, a u drugu *Poniženje Sokrata*. Novela *Ni braća*

¹¹² U noveli *Koštane zvijezde* javlja se ponovno ovaj lik.

¹¹³ Novela *Ni braća ni rođaci* povezana je u *Prozama* s dvama tekstovima: najprije su to *Cvrčci i bubnjevi*, gdje se lik književnika i zove Tomi Sabundalović, samo što je bitno stariji od Tomija iz ove proze, a drugi je tekst *Balkon*, u kojem se uvodi motiv obitelji nečaka šjor Frane, odnosno obitelji u kojoj će doći do sukoba između Mićela i Tomija. Iako postoje poveznice između te obitelji i obitelji advokata Lovre Sabundalovića u tekstu *Ni braća ni rođaci*, vidimo da je Marinković mijenjao obilježja likova pa je advokatov stric u noveli *Ni braća ni rođaci* promijenjen: prikazan je kao stari čudak neženja, a i ime mu je promijenjeno u Medardo.

ni rođaci predstavlja viši stupanj tematiziranja pisanja i stvaralačkoga procesa: u njezinu je središtu lik književnika Tomyja Sabundalovića, čovjeka koji je na trenutak pomislio da njegovo djelo, tj. knjiga, može postati oruđem, odnosno sredstvom osobne osвете u ispravljanju društvene nepravde. *Ni braća ni rođaci* prva je Marinkovićeva novela u kojoj se (auto)ironično tematizira pisanje i stvaralački proces, odnosno uvodi autopoetički opis na razini odabira teme i tehnologije pisanja, s naglaskom na odnos članova komunikacijskoga procesa, a književnik je pokazan kao nadmoćan stvaratelj fiktivnoga svijeta. Marinković se tom temom nastavio baviti i kasnije, a već sljedeća njegova novelistička zbirka pokazuje usložnjavanje teme i progresiju spisateljske samosvijesti.

2.4.3. *Ruke*

Prijelomni je događaj u Marinkovićevu stvaralaštvu objavljivanje novelističke zbirke *Ruke* 1953. godine. Za razliku od *Proza*, koje su u javnosti gotovo prešućene, ovu su zbirku popratile oduševljene kritike¹¹⁴ i nova izdanja, čime se Marinković izdvaja iz dotadašnje relativne anonimnosti i postaje jednim od najcjenjenijih pisaca u tadašnjoj državi. Takvoj je recepciji zbirke zasigurno pridonijelo i novo, slobodnije okruženje koje nastaje početkom pedesetih godina, a koje se u književnosti odrazilo pojavom krugovaške generacije i njihove krilatice *Neka bude živost*. Novelistička je zbirka *Ruke* pokazala da Marinković širi svoju tematiku, odnosno da se u njegovoj prozi uz otočku javlja i urbana sredina, a temeljni su motivi apstraktniji i podignuti na općeljudsku razinu. Završna novela u toj zbirci, *Zagrljaj*, prvi je Marinkovićev metanarativni tekst.

U prvom je izdanju *Ruku* objavljeno deset novela: *Mrtve duše*,¹¹⁵ *Karneval*, *Suknja*, *Anđeo*, *U znaku vage*, *Koštane zvijezde*, *Prah*, *Benito Floda von Reltih*, *Ruke* i *Zagrljaj*. Nakon prvih dvaju izdanja¹¹⁶ Marinković je intervenirao u kompoziciju svoje zbirke i koncipirao njezinu konačnu strukturu, odnosno načinio definitivnu autorsku redakciju zbirke: iz nje je maknuo tri novele (*Mrtve duše*, *U znaku vage*, *Karneval*), a u zbirku je uklopio novelu *Samotni život tvoj*, zapravo promijenjenu verziju novele *Cvrčci i bubnjevi*. Novela *Mrtve duše* i *U znaku vage* u nešto izmijenjenu obliku uklopio je kasnije u roman *Kiklop*, a

¹¹⁴ Usp.: Kruno Quien, „Bilješke o metodi Marinkovićeva pisanja“, *Mogućnosti* br. 4, Split (april 1954.): 250–264.; Vlatko Pavletić, „Satirik i realist. Fragmenti o novim prozama Ranka Marinkovića“, *Republika* br. 5, Zagreb (svibanj 1954.): 425–433.; Gustav Krklec, „Proza Ranka Marinkovića“, pogovor u knjizi: Ranko Marinković, *Ruke* (Beograd: Prosveta, 1956): 287–292.

¹¹⁵ Novela *Mrtve duše* (genitiv singulara) ranije je objavljena u *Pečatu* pod naslovom *Hiljadu i jedna noć*. U odnosu na prvu inačicu tekst je novele donekle izmijenjen.

¹¹⁶ U drugom izdanju objavljenom 1956. godine nije bilo promjena u odnosu na prvo izdanje.

novelu *Karneval* stavio je u novelističku zbirku *Poniženje Sokrata* (1959.). Navedenim je intervencijama novelistička zbirka *Ruke* dobila konačan oblik: uvodna je novela *Samotni život tvoj*, slijede *Suknja*, *Prah*, *Anđeo*, *Koštane zvijezde*, *Benito Floda von Reltih* i *Ruke*, a završna je novela *Zagrljaj*. Tako se cijela zbirka može čitati kao zaokružena cjelina koju otvara uvodna novela *Samotni život tvoj* kao motivsko ishodište svih ostalih novela, a zatvara metanarativni *Zagrljaj* preispitivanjem samoga stvaralačkoga procesa, odnosno predstavljajući (u obliku fiktivnoga teksta) autorsku poetiku tvorca cijele zbirke.

U *Rukama* se Marinković predstavlja kao moderni samosvjesni autor koji uz pisanje tematizira i temeljne ljudske emocije i situacije i prikazuje ih u patetično-grotesknom osvjetljenju. Pogledamo li novele koje se nalaze unutar „okvira“, uočiti ćemo da se u novelama *Suknja*, *Prah* i *Anđeo* tematiziraju i ironiziraju različiti oblici ljubavi – u *Suknji* je to „ljubav“ prema mladićima kao skrivena strast načelnikove supruge te njezina „milosrdna ljubav“ prema starom prosjaku Lintri, u *Prahu* se ironično izvrgava ruglu Tonkova patetična ljubav prema Ani, a u *Anđelu* „ljubav“ je pokretač koji od čovjeka čini umjetnika, ali ga u konačnici čini tragičnim gubitnikom koji mora umrijeti da bi se tragikomični ciklus života i smrti nastavio. Za razliku od ovih novela, u *Koštanima zvijezdama*, *Benitu Flodi von Reltihu* i *Rukama* tematizira se eksplicitno ili implicitno ratna stvarnost kao prisutnost Zla koje od čovjeka čini tragikomično biće svedeno na goli opstanak: *Koštane su zvijezde* novela u kojoj se uočava nesklad između teme, tj. važnoga povijesnog događaja (talijanska okupacija otoka) i načina na koji se tema predstavlja, a kojim dominira ironija i groteska; *Benito Floda von Reltih* dramski je komponirana pripovijest u kojoj neznanac u formi monologa ispovijeda slušateljima svoj susret sa Zlom utjelovljenim u liku Hitlera i strah koji je u njemu još uvijek prisutan, a alegorijske se *Ruke* koje propituju čovjekovu prirodu pokazujući odnos intuitivnoga i djelatnoga u njemu implicitno povezuju s ratnom tematikom uvođenjem potpisivanja smrtne presude i simbola fašizma.

Usporedimo li tematiku *Ruku* s tematikom *Proza*, uočavamo da je kontinuitet vidljiv u novelama *Samotni život tvoj*, *Suknja*, *Koštane zvijezde* i *Prah*, i to ponajprije u tematizaciji otočke sredine i tipova likova uvedenih u *Prozama*. Novela *Zagrljaj* samo se uvjetno može povezati s ovom tematikom jer je u njoj naglasak na tematizaciji stvaralačkoga procesa, tj. pisanja, a prikaz otočke sredine samo je ilustracija teme o kojoj autor piše.

Iako ne možemo govoriti o zajedničkom kronotopu *Ruku*, u njima su uočljive određene poveznice s obzirom na mjesto i vrijeme radnje. Tako su radnje nekih novela potpuno smještene na otok, u nekima se od njih otok izravno ili neizravno spominje, ali ima i novela koje se odvijaju u drugim sredinama. Otok je mjesto radnje novela *Samotni život tvoj*,

Suknja, Prah, Koštane zvijezde i *Zagrljaj*. Radnja ostalih triju novela (*Anđeo, Benito Floda von Reltih* i *Ruke*) ne može se povezati s otokom. Pritom je mjesto radnje u njima neodređeno, ali po nekim signalima u tekstu možemo pretpostaviti o kojim se sredinama radi: u *Anđelu* znamo da je Fridin muž svirao u filharmoniji, pa možemo zaključiti da je mjesto radnje neki veći grad (možda Zagreb), a spominje se i mnogo spomenika različitih vrsta koje je Albert Knez načinio. Urbana je sredina, vjerojatno Zagreb, i u noveli *Benito Floda von Reltih*, što možemo zaključiti po navođenju Botaničkoga vrta. Samo u noveli *Ruke* mjesto je radnje potpuno neodređeno jer se u njoj ne navodi nijedan lokalitet po kojem bi se ono moglo odrediti.

Vrijeme je radnje smješteno uglavnom prije, za vrijeme i poslije Drugoga svjetskog rata: prijeratna tematika prikazana je u noveli *Samotni život tvoj* (žandar kao predstavnik zakona na otoku), *Suknja* (ugledna supruga načelnika općinske uprave) i *Zagrljaj* (žandar i financ); događaji koji se zbivaju tijekom rata prikazani su u noveli *Koštane zvijezde* (iskrcavanje Talijana na otok) i *Ruke* (okupatorski činovnik), a poslijeratna tematika prikazana je u noveli *Prah* (geometar kao pobjednik) i *Benito Floda von Reltih*. Jedino u noveli *Anđeo* ne možemo odrediti vrijeme radnje: ono je neodređeno kao i mjesto, ali ovdje nema ni naznaka po kojima možemo nagađati kada se radnja zbiva. Dakle, u ovoj je zbirci Marinković proširio tematiku unoseći osim otočke i urbanu sredinu, a u nekim novelama izostavlja se točno određenje mjesta i vremena radnje pa novele dobivaju na svojoj općeljudskoj dimenziji.

Za razliku od *Proza*, u ovoj zbirci uglavnom nema poveznica među likovima. Osim lika književnika u novelama *Samotni život tvoj* i *Zagrljaj*, kojega bismo uvjetno mogli shvatiti kao isti lik, samo se još žandar pojavljuje u trima novelama: *Samotni život tvoj, Koštane zvijezde* i *Zagrljaj*.

U *Rukama* se tema pisanja i stvaralačkoga procesa javlja eksplicitno u dvjema novelama, *Samotni život tvoj* i *Zagrljaj*, a implicitno se temom umjetnika, odnosno stvaralačkoga procesa, bavi i novela *Anđeo*. Marinković se u njima služi i autoreferencijalnim postupcima, a u novelama se tematiziraju članovi komunikacijskoga procesa: pisac, djelo i čitatelj.

Temeljna su obilježja Marinkovićeva stila u *Rukama* uz autoreferencijalne postupke ironičan ton i groteska. Unoseći u svoje novele „preuveličavanje, hiperbolizam, prekomjernost, pretjeranost“¹¹⁷ kao temeljno obilježje grotesknoga stila, Marinković u trenutku okreće predznak pa tragična situacija postaje smiješnom, a smiješno se pretvara u

¹¹⁷ Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse* (Beograd: Nolit, 1978), 320.

tragično. Time se postiže degradiranje onoga što se smatra uzvišenim, odnosno takvim se preuveličavanjem dovodi do groteske kao slike stvarnosti, posebno izražene, primjerice, u slici patetičnoga Tonka na kraju *Praha* ili u završnoj sceni *Zagrljaja* u kojoj se u „vječnom zagrljaju“ grle Pisac i žandar, odnosno Umjetnost i Stvarnost.

Ruke su jedna od najboljih novelističkih zbirki u hrvatskoj književnosti. Od vremena kada je zbirka objavljena postala je predmetom brojnih opservacija i vrednovanja, a književni su je kritičari ovisno o kutu iz kojega su joj pristupali interpretirali na različite načine. Tako ju je Vlatko Pavletić, jedan od prvih kritičara koji je napisao detaljan prikaz ove Marinkovićeve zbirke, smjestio u kontekst suvremene europske književnosti naglasivši da je Marinković naš modernist koji je „modernoj mitologiji straha“, koja se obično veže uz ime Franza Kafke, „'Zagrljajem' dao prilog dostojan najveće usporedbe“¹¹⁸. S Kafkinom prozom Marinkovića povezuje i Gustav Krklec, koji je u svojem predgovoru drugom izdanju zbirke (1956.) uočio temeljna obilježja Marinkovićeve modernističkoga izraza i uklopio njegovo djelo u kontekst europske književnosti:

To povezivanje humora sa satirom; ironije s poezijom, parodije s groteskom, realističkog s iracionalnim, kontinentalnog s mediteranskim i konvencionalnog s rušilačkim daje Marinkovićevoj prozi posebnu draž autentičnog modernizma i po tome njegove „posprдне priče“ ne otkrivaju samo osobite zanimljivosti života i naklapanja „po brijačnicama“, već dobijaju općeljudsko značenje. Po svim tim, a i mnogim drugim osobinama Marinković se u nekim svojim novelama može takmičiti i s najboljim stranicama Kafke ili ma kog razvikanog svjetskog pisca.¹¹⁹

U suvremenim se čitanjima ove zbirke naglašava Marinkovićev pristup stvarnosti te ukazuje na autoreferencijalnost kao njezino bitno obilježje. Komentirajući svijet *Ruku*, Branko Maleš navodi kako Marinković u njima donosi „analizu čovjeka kao 'nesretnog slučaja', tj. nerealiziranog bića, tragično razapetog između kompleksa vlastitih sanja i ambijentalne stvarnosti“¹²⁰. S druge strane, Julijana Matanović u slici ruku, odnosno u paradoksalnom odnosu „različitih a povezanih i na kraju dovedenih u istost, u točku u kojoj dijelovi binoma mogu promijeniti svoje pozicije“¹²¹, vidi simboličan prikaz odnosa unutar marinkovićevskih binoma strah – smrt, java – san, pisac – žandar, cvrčak – mrav i sl. U

¹¹⁸ Vlatko Pavletić, „Sativik i realist. Fragmenti o novim prozama Ranka Marinkovića“, *Republika* br. 5 (svibanj 1954.): 432.

¹¹⁹ Gustav Krklec, „Proza Ranka Marinkovića“, u: Ranko Marinković, *Ruke* (Beograd: Prosveta, 1956), 291.

¹²⁰ Branko Maleš, „Smijeh i dogma: analitika čovjeka kao 'nesretnog slučaja'“, u: Ranko Marinković, *Ruke* (Zagreb: Lukom, 1995), 186.

¹²¹ Julijana Matanović, „Marinković u svevremenom zagrljaju čitatelja“, u: Ranko Marinković, *Ruke* (Rijeka: Otokar Keršovani, 2004), 230.

pristupu Morane Čale naglasak je na uvodnoj i završnoj noveli kao sučeljenim zrcalima te ostalim novelama koje su uokvirene kao „tvorevine pogleda i pisma“¹²². Uvodnu novelu *Samotni život tvoj* ona smatra „vjerojatno najsloženijim tekstom hrvatske novelistike“, a svoju tvrdnju temelji na „iskazivačkoj strukturi, gustoći citatnih aluzija i koncentraciji motiva raspršenih diljem opusa“¹²³.

2.5. Romani

U periodizaciji hrvatskoga romana Marinkovićevi se romani uklapaju u tradiciju intelektualizacije romana koja kreće od Ksavera Šandora Gjalskoga, a nastavljaju je Milutin Cihlar Nehajev, Miroslav Krleža, Petar Šegedin, Vladan Desnica. U tom se kontekstu njegovi romani čitaju kao djela koja tematiziraju odnos čovjeka i svijeta, odnosno odnos čovjeka i povijesti te utjecaj ideologija na čovjekov život. Pritom „razmrvljenu“ sliku svijeta prate i promjene u kompoziciji. Budući da se *Kiklop* pojavio 1965. godine, dakle u vrijeme druge moderne, a nekim je svojim obilježjima anticipirao sljedeće razdoblje, postmodernizam, Marinkovićevi se romani u kontekstu hrvatske književnosti smještaju u „poetičku međufazu između kasne moderne i postmodernizma“¹²⁴. Međutim, Marinkovićevi se romani ne mogu uklopiti u kontekst povijest hrvatske književnosti logikom vremena pojavljivanja niti se mogu uklopiti u određeni prozni model hrvatskoga romana dvadesetoga stoljeća. Kako je istaknuto u kritičkoj literaturi, Marinković je „pisac izrazito individualizirana stila koji sam stvara svoj prozni model“¹²⁵.

2.5.1. *Kiklop*

Kiklop je roman u čijem je središtu lik intelektualca koji se boji. Samim odabirom teme Marinković je odredio i ironičan ton koji prevladava u romanu, a koji nerijetko prelazi u sarkazam i cinizam. Kronotop je romana vezan uz konkretan povijesni događaj: radnja romana započinje u jesen, a završava u proljeće i određena je konkretnim povijesnim događajima – bombardiranjem Londona i početkom Drugoga svjetskog rata u Zagrebu.

¹²² Morana Čale, „U rukama od tinte“, u: Ranko Marinković, *Ruke i druge novele* (Zagreb: Školska knjiga, 2009), 226.

¹²³ M. Čale, *U rukama od tinte*, 223.

¹²⁴ K. Nemeč, *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, 244. Krešimir Nemeč u svojoj periodizaciji razlikuje četiri faze koje određuje kronološki: nakon kratke poslijeratne faze „u žrvnju socrealizma“ koja je trajala od 1945. do 1952. godine dolazi druga faza koja traje od 1952. do 1970. a ona je u znaku Pavletićeva gesla „Neka bude živost“. Marinkovićev prvi roman objavljen je u toj fazi, ali se izdvaja po svojim obilježjima iz konteksta u kojem nastaje, a Nemeč ga naziva „intertekstualni roman-parodija“.

¹²⁵ K. Nemeč, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, 245.

Središnje je mjesto Melkiorovih lutanja središte Zagreba: gradski trg, prolazi, kavane. Melkiorovo lutanje ulicama intertekstualna je poveznica s *Odisejom*, odnosno s Joyceovim *Uliksom*: mitološki se motiv parodira, a paralelu s Joyceom možemo povući i u prikazu ženskih likova. I motiv se „duhovnoga“ oca i sina povezuje s odnosom Leopolda Blooma i Stephena Dedalusa, ali je taj odnos u *Kiklopu* dodatno karikiran Maestrovim odnosom prema napretku, odnosno Maestrovom tezom o tome da se misao rodila u hodu, ali istovremeno i s ironiziranjem te misli.

Iako ima neka obilježja realističkoga romana – određeno mjesto i vrijeme radnje, fabulu – *Kiklop* nije roman pisan realističkim stilom. U njegovu je središtu autoironična svijest lika, i to svijest intelektualca koji propituje odnos čovjeka i svijeta. U Melkiorovoj se svijesti izmjenjuju opažanja vanjskoga svijeta uz koja on asocijativno veže pojmove i pojave o kojima kao intelektualac promišlja. Stoga je roman pun Melkiorovih asocijacija, komentara, osvrtu u kojima se parodira i ironizira povijest čovječanstva kao povijest napretka, odnosno povijest velikih mislilaca i ideja. U tom se kontekstu pojavljuju i metaliterarne aluzije i citati kojima se tradicija ironizira i podvrgava kritičkom prevrednovanju. Kompozicija romana ne slijedi linearni model kompozicije realističkoga romana. *Kiklop* ima fragmentarnu kompoziciju, a dijelove romana u cjelinu ujediniuje Melkiorova svijest. Zbog takve fragmentarne kompozicije dijelovi se *Kiklopa* mogu izdvojiti kao samostalne cjeline, odnosno kao male forme.

Kritika je roman popratila oduševljenim komentarima¹²⁶, Marinković je sljedeće godine za roman dobio četiri vrijedne književne nagrade¹²⁷, a prihvatila ga je i publika. Taj je iznimni „satirično-apokaliptični“ roman¹²⁸ i danas, pedeset godina nakon njegova objavljivanja, jednako aktualan, a suvremeni su kritičari suglasni da je *Kiklop* najbolji Marinkovićev roman.

2.5.2. Zajednička kupka

Zajednička kupka, drugi Marinkovićev roman, nije primljena s oduševljenjem kakvim je dočekan *Kiklop*: razlog su tomu, vjerojatno, „prevelika očekivanja“ – čitateljska publika

¹²⁶ Usp. Igor Mandić, „Pad u Zoopolis“, u: *Uz dlaku. Književna kritika 1965. – 1970.* (Zagreb: Mladost, 1970), 117–122.; Miroslav Vaupotić, „Triptih o Ranku Marinkoviću“, u: *Tragom tradicije* (Zagreb: Matica hrvatska, 2002), 229–234; Ivo Vidan, „Shakespeare u Kiklopu“, u: *Tekstovi u kontekstu* (Zagreb: SNL, 1975), 150–173.

¹²⁷ Za roman *Kiklop* Marinković je dobio Ninovu nagradu za najbolji roman godine, Nagradu grada Zagreba, Goranovu nagradu i Nagradu Vladimir Nazor.

¹²⁸ M. Vaupotić, *Triptih o Ranku Marinkoviću*, 244.

očekivala je djelo na tragu *Kiklopa*, a pred njima se našao posve drukčiji roman, zapravo tekst koje je sam autor dvije godine kasnije u sabranim djelima žanrovski odredio kao „antiroman“. Imamo li u vidu da se u prethodnih petnaest godina, koliko je prošlo od objavljivanja *Kiklopa*, promijenila stvarnost, ali i odnos prema književnosti i njezinoj društvenoj ulozi, odnosno znamo li da je modenističku paradigmu zamijenilo postmoderno stanje, možemo pretpostaviti da je sud kritike bio uglavnom suzdržan upravo zbog toga što kritika nije djelo promatrala u kontekstu vremena u kojem je nastalo.

Zajednička je kupka pisana u postmodernističkom duhu: priča je vrlo jednostavna, roman je podijeljen na poglavlja čijim se naslovima najavljuje sadržaj onoga što slijedi. Kompozicija je romana poput tradicionalnih uokvirenih novela, primjerice *Dekameron* ili *Tisuću i jedne noći*: roman je sastavljen od niza kratkih priča koje Sudac priča Jacobsonu i Piscu koje je „slučajno“ susreo, a priče su ili iz njegova privatnog života ili je o njima čitao. Dolaskom jutra otočki „oriđinal“ Sudac napušta svoje slušatelje i pokušava doskočiti na bijelu brodicu (Palomu), ali mu to ne uspijeva i završava u kloaki, tj. prljavom moru koje onečišćuje kanalizacija. Nakon njegova odlaska razvija se rasprava između Jacobsona i Pisca jer se različito odnose prema onom što su čuli od Sudca. Unatoč Jacobsonovoj izričitoj naredbi da se ne treba baviti onim što su slušali, kada ostaje sam, Pisac najprije pokušava doskočiti na onu istu lađicu i završava poput Sudca, tj. ne uspijeva ju dosegnuti. To je ujedno i kraj romana, a čitatelju tek tada postaje jasno da je tekst koji je upravo pročitao zapravo tekst koji je napisao taj isti Pisac.

U *Zajedničkoj je kupki*, prema riječima Krešimira Nemeca, „jedna životna ispovijest postala povod za tematizaciju, simbolizaciju, ali istodobno i ironizaciju autorske, pripovjedačke i recipijentske pozicije“¹²⁹. Čitamo li roman na taj način, odnosno odmaknemo li se od *Kiklopa* i romanu pristupimo kao metanarativnom tekstu, otkrivamo slojevitost romana i čitamo ga kao autopoetički komentar najavljen sedamnaest godina ranije novelom *Zagrljaj*.

2.5.3. *Never more*

Svoje posljednje književno djelo, roman fugu simbolična naslova *Never more*, Marinković je objavio 1993. godine¹³⁰. U njemu se na neki način vraća temi kojom se bavio u *Kiklopu*: mladi profesor povijesti Mateo Bartol Svilić početkom rata bježi iz Zagreba na rodni

¹²⁹ K. Nemeć, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, 252.

¹³⁰ Svoj posljednji roman Marinković je najavio 1985. godine u časopisu *Forum* fragmentom naslovljenim *Fuga*. Godinu dana kasnije u *Forumu* je objavio još jedan fragment.

otok. Psihički ga određuje nesretna ljubav (Ita) i prijatelj Longo, neka vrsta njegova dvojnika. I u ovom je romanu fabula organizirana dvoplanski, a kompozicija romana prati model fuge: dvije se povezane teme u romanu smjenjuju načelom kontrapunkta – završni motiv jedne teme otvara isti ili sličan motiv u drugoj temi.

U polifonoj strukturi romana prva je tema priča o Mateovu putovanju noćnim vlakom kojim se vraća kući, susret u vlaku sa žandarom Markom Bezuhovim, s kojim povremeno razgovara te povratak na rodni otok koji su okupirali Talijani. Iako ne želi sudjelovati ni u čemu mučen sjećanjima na prošlost, Mateo biva uvučen u „konspirativnu“ djelatnost čiji je glavni akter lokalni aktivist Maća. Dok ga Maća nakon vješto izvedene prijevare vodi u ilegalu, Bartol se buni: dolazi do fizičkoga sukoba i obojica se utapaju u moru.

Druga je tema Bartolovo sjećanje (Aleksandar Flaker naziva ga „kupejskim gledištem“¹³¹) na događaje koji su prethodili putovanju, a vezani su uz njegov studentski život u Zagrebu. Središnji je motiv Ita, djevojka koju je volio, a koju su neprijateljski vojnici objesili. Ona je izvor njegove životne drame: Bartol smatra da je nehotice skrivio njezinu smrt pričajući joj „ženske“ grčke priče, točnije priču o Antigoni. Kada se našla u takvoj životnoj situaciji, odnosno kada je njezin brat obješen, Ita se ponijela poput antičke junakinje: tražila je bratovo tijelo i javno prozivala njegove ubojice, a posljedica je bila ista kao u antičkoj tragediji – njezina smrt.

Po mišljenju nekih kritičara, romani *Kiklop* i *Never more* mogu se čitati kao duologija zbog bliskosti svojega estetskoga koncepta: oba su romana pisana u duhu grotesknoga Marinkovićeva realizma¹³². Činjenica je da se u romanu *Never more* nastavlja implicitni prikaz povijesnih zbivanja započet u *Kiklopu* (početak Drugoga svjetskog rata, fašistička okupacija Dalmacije), a postoji i određena srodnost među likovima: primjerice, Mateo Bartol Svilić sličan je Melkioru, Longo je varijacija Uga, Jorjo podsjeća na Pupa i sl.

Roman *Never more* na neki je način Marinkovićev (rezignirani) oproštaj s literaturom. Iako je slojevit pa se može čitati na različitim razinama, primjerice kao roman o ratu ili roman o povratku, to je u prvom redu roman o pesimizmu kao konačnoj čovjekovoj spoznaji, a pesimizam u romanu najčešće progovara u refleksijama o prirodi, životu, umjetnosti. Kritika je roman popratila suzdržano, možda s pravom: u njemu je *poeta ludens* u prvom planu, a

¹³¹ Aleksandar Flaker, „Nikad više! Ranka Marinkovića prvo čitanje“, u: *Riječ, slika, grad, rat: Hrvatske intermedijalne studije* (Zagreb: Durieux, 2009), 321.

¹³² Usp: Dubravko Jelčić, „Jednostavno i zauvijek: Nikad više!“, u: Ranko Marinković, *Never more* (Zagreb: Školska knjiga, 2008).

onaj lucidni Marinković iz prethodnih dvaju romana samo se naslućuje. Kako je ustvrdio Krešimir Nemeć, „ovdje je erudicija već posve progutala maštu“¹³³.

2.6. Pripovjedni opus Ranka Marinkovića

Prema riječima Ive Frangeša, Ranko je Marinković „prodoran analitičar u noveli, jedinstven konstruktor sinteze u romanu, pjesnik osamostaljene, blistave riječi u drami, suveren ocjenjivač u eseju“¹³⁴. Njegov je pristup pisanju vidljiv u iskazu danom novinaru kao odgovor na pitanje je li „misaonost“, odnosno razmišljanje, slast ili muka: „'Tko misli, trpi', rekao je netko, ne sjećam se više tko, no vjerujem neki tražitelj 'istine'. Ali 'umjetnost je vrednija od istine', veli Nietzsche, u njoj je 'istina' samo jedna mogućnost, podvrgnuta promjenljivosti i trošnosti kao i svaka druga ljudska tvorevina. U tome je ujedno i muka i slast umjetničkog mišljenja 'in concreto'; muka u slikovitom paklu mašte i slast u suverenoj ironiji stvaraoća prema vlastitom stvorenju“¹³⁵.

Pokušamo li sažeti marinkovićevsku sliku svijeta na temelju njegovih djela, uočićemo da je u njoj čovjek uvijek gubitnik. To je slikovito pokazao Ivo Frangeš navodeći da je za Marinkovića

svijet isključivo teatar, kako bi to rekao Shakespeare, da je on klopka u koju rođenjem upadamo; jer prisiljeni smo na ovoj krhkoj pozornici odigrati nametnutu (a zatim prihvaćenu) ulogu, obuhvaćeni marinkovićevskim „zagrljajem“ sila koje nas određuju. (...) Kako god okrenuli, igra je tragična. Završna spoznaja kobna je istina da čovjek, zapravo, glumi do smrti, i nije mu dano da čuje pljesak iz gledališta: jer njega više nema. No upravo zato, jedino što kukavnom glumcu, čovjeku ostaje – njegova je igra; a nama, krhkim stvorenjcima u rukama Polifemovim – življenje. Nastojanje da život realiziramo unatoč svim kloakama „zajedničke kupke“, kako ljudsku egzistenciju metaforizira gorki naslov (...) Marinkovićeva romana.¹³⁶

Na sličan način Marinkovićevu viziju svijeta kao kazališta prikazuje Bruno Popović naglašavajući ironiju kao njezinu bitnu odrednicu:

Ironija svijeta kao kazališta stvorena je da svaku iluziju spasa, luciferski, razara. Babilonski bismo iskusno i bistro rekli: Okrutno je teatralan, zaista, taj kritično

¹³³ K. Nemeć, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, 253.

¹³⁴ Ivo Frangeš, „Ranko Marinković“, u: *Suvremenost baštine* (Zagreb: August Cesarec, 1992), 371.

¹³⁵ „Humor razotkriva romantičnu iluziju igre“ (razgovor vodio Jože Horvat), u: Ranko Marinković, *Nevesele oči klauna* (Zagreb: Globus; Sarajevo: Svjetlost, 1988), 178.

¹³⁶ Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske; Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987), 364.

iluzionistički, tragigroteskni okus života, kad su već sve njegove spasonosne fikcije u totalnoj krizi.¹³⁷

Roman *Never more* posljednje je Marinkovićevo objavljeno djelo. Za njega je iste godine dobio jednu književnu nagradu – Goranovu nagradu za najbolju knjigu godine. Tako se dogodilo da je Ivan Goran Kovačić na neki način simbolično otvorio i zatvorio svijet književnika Ranka Marinkovića: otvorio ga je poticajnom književnom kritikom u *Novostima* 1940. godine i sintagmom „analitik i satirik“, a zatvorio pedeset četiri godine kasnije dodjeljivanjem književne nagrade nazvane njegovim imenom. Čitatelju Marinkovićevih djela nužno se nameće i poveznica Ivana Gorana Kovačića sa *Zagrljajem*: objavljujući tu novelu „u spomen na Ivana Gorana Kovačića“, Marinković je recepciju čitatelja usmjerio na propitivanje odnosa život – umjetnička sloboda – smrt, temu kojoj se uvijek iznova vraćao u svojim djelima.

¹³⁷ Bruno Popović, „Četiri drame bez pardona“, u: Ranko Marinković, *Glorija i druge drame* (Zagreb: Globus; Sarajevo: Svjetlost, 1988), 372.

3. METALITERARNA TEMATIKA

3.1. Uvod

Tematizacija pisanja i stvaralačkoga procesa karakteristična je za razdoblje postmodernizma u kojem se propituje smisao postojanja umjetnosti, relativizira odnos tzv. visoke i niske književnosti, odnosno književni se svijet, u duhu ontološke dominante, promatra kao jedan od mogućih svjetova. Pritom autori ne nastoje ponuditi odgovore na svezremensko pitanje zašto postoji književnost: za razliku od prethodnih razdoblja, u postmodernizmu se pitanja samo postavljaju, a iluzija da se na njih može odgovoriti više ne postoji. Osim toga, poziciji autora književnoga djela također se pristupa sa skepsom, stoga književnik nerijetko u središte djela stavlja fiktivnoga autora promatrajući na taj način sebe u stvaralačkom činu: istovremeno je pritom i onaj koji stvara novi svijet i onaj koji taj novostvoreni svijet razotkriva, odnosno opisuje ga kao fiktivni, artificijelni svijet, a nerijetko ga i tumači, i to u ironijskom ključu.

Metaliterarnost, odnosno zaokupljenost literature samom sobom, jedno je od ključnih obilježja Marinkovićeva pripovjednog opusa, a realizira se na dva načina: tematiziranjem pisanja i stvaralačkoga procesa te ulaženjem u dijalog s tradicijom. S navedenim je temama usko povezana i autoreferencijalnost jer se u većini Marinkovićevih pripovjednih djela isprepleću teorija i praksa, odnosno pisanje i pisanje o pisanju, a teme autoreferencijalnih komentara često se proširuju u razmatranja o književnosti općenito. Marinkovićeva trajna zaokupljenost temom književnosti u njezinim različitim aspektima – od smisla postojanja umjetnosti preko komunikacijskoga procesa autor – djelo – čitatelj do samoga stvaralačkoga čina te odnosa stvarnost – književno djelo svoj je vrhunac doživjela u dvama metanarativnim djelima: *Zagrljaju* i *Zajedničkoj kupki*, a poveznica im je upravo tematiziranje stvaralačkoga procesa, odnosno pripovijedanja.

Progresija spisateljske samosvijesti može se u Marinkovićevoj pripovjednoj prozi pratiti na dva načina: usloznavanjem teme pisanja (propitivanje različitih aspekata) te progresijom dijaloga s tradicijom – u početnim djelima tradicija je najčešće samo ilustracija, a u kasnijim tekstovima dolazi do prevrednovanja, odnosno najčešće do ironiziranja i parodiranja.

3.2. Tematizacija pisanja: progresija spisateljske samosvijesti

Marinković se tematizacijom pisanja bavio od svojih ranih djela pa njegovo propitivanje ove teme prelazi okvire jednoga razdoblja. Pritom se pristup temi pisanja i stvaralačkoga procesa iz djela u djelo produbljavao i tema je dobivala nova značenja. Uveo ju je već u ranim radovima, točnije u dvama pečatovskim tekstovima: noveli *Sunčana je Dalmacija* i „ulomku iz romana“ *Balonjeri pod balkonom*. Već se u tim ranim djelima mogu uočiti autoreferencijalni postupci, primjerice autoreferencijalni komentari i metalepsa, a u *Balonjerima pod balkonom* uvodi se biografska autoreferencijalnost jer pripovedač implicitno navodi i komentira odjeke svojih djela na rodnom otoku.

U *Prozama* je metaliterarna tematika prisutna u *Sanjivoj kronici*, *Poniženju Sokrata* i noveli *Ni braća ni rođaci*. Ovisno o pojedinim novelama, u središtu su navedenih djela odnos djela i čitatelja/slušatelja (*Sanjiva kronika*, *Poniženje Sokrata*), lik književnika i tematizacija stvaralačkoga procesa (*Ni braća ni rođaci*) te odnos prema kanonskim djelima, koji je u drugom planu. Dominantna je tema pritom instrumentalizacija pisanja, i to na trima razinama: tematizira se iskoristivost djela kao sredstva osobne osvete, dakle iz pozicije književnika, potom iskoristivost djela iz pozicije zaštićenoga čitatelja, odnosno čitanje kao traženje „opisanih“ u djelu te iskoristivost književnosti u stvarnom životu, primjerice pokušaj življenja prema književnim predlošcima ironiziran u liku Jube Nazrevića i njegova vjerovanja u koncept pravednoga osvetnika.

Već su u ovoj zbirci vidljivi i postupci kojima se Marinković udaljava od realističkoga mimetičkog koncepta: za njega je književno djelo prostor intelektualne igre u kojoj se upravo stvorena iluzija povremeno razara autoreferencijalnim komentarima upućenim čitatelju, autopoetičkim komentarima ili metaleptičkim prekoračenjem narativnih razina nadmoćnoga autora, što posebice dolazi do izražaja u noveli *Ni braća ni rođaci*. U noveli *Poniženje Sokrata* uvodi se pirandellovski motiv lika koji posjeduju svijest o sebi kao liku, postupak koji će Marinković kasnije razraditi u noveli *Prah*.

U zbirci *Ruke* Marinković je proširio temu pisanja i stvaralačkoga procesa: za razliku od instrumentalizacije književnosti koja je dominirala u prethodnoj zbirci, ovdje se naglasak stavlja na lik književnika, odnosno umjetnika te na odnos stvarnost – umjetnost, a uvodi se i tema problematiziranja medija kojim se književno djelo realizira – jezika, odnosno riječi kao zvučnih slika te pisma. Osim toga, po prvi se put uvodi tematiziranje sentimentalne literature koje će se posebno parodirati u *Kiklopu*. Za razliku od lika književnika uvedena u noveli *Ni braća ni rođaci*, koji je bio jasno socijalno-psihološki ocrtan, u *Rukama* se lik književnika

podiže na općenitiju razinu, dakle konkretne se crte postupno gube, što je posebice vidljivo u *Zagrljaju*. Na taj se način književnik istovremeno promatra i kao konkretan lik u priči i kao ravnopravan sugovornik u metatekstualnoj dimenziji novele, odnosno u raspravi o samom tekstu čiji je sastavni dio.

Autoreferencijalni su postupci u *Rukama* primijenjeni u gotovo svakoj noveli, a katalog se postupaka kreće od metaleptičkoga poigravanja narativnim razinama u noveli *Samotni život tvoj* preko autoreferencijalnih komentara do pirandelovskoga poteza lika koji traži svoje pravo na nastavak priče u *Prahu*. Završna novela zbirke, *Zagrljaj*, u cijelosti tematizira pisanje kao samosvjestan čin i prvi je Marinkovićev metanarativni tekst.

Autoreferencijalnost je u romanima eksplicitnije izražena nego u novelama, a realizira se različitim postupcima koji su kasnije postali karakterističnim obilježjem postmodernističke poetike: autoreferencijalnim i metatekstualnim komentarima u kojima se tematizira fikcionalnost teksta, njegova načinjenost te posredovanost, odnosno jezik kao medij i grafička načinjenost teksta, zatim uvođenjem nepouzdanoga svjedoka priče, primjerice Pisca u *Zajedničkoj kupki*, apostrofiranjem čitatelja, permutacijom, unošenjem prekomjernosti u tekst, što je posebice naglašeno u *Kiklopu*, metalepsom, postupkom *mise en abyme* i dr.

Temom pisanja i stvaralačkoga procesa Marinković se bavi u trima ključnim djelima: novelama *Ni braća ni rođaci* i *Zagrljaj* te romanu *Zajednička kupka*. U središte svakoga od njih pritom stavlja jedan od triju članova komunikacijskoga procesa: u noveli *Ni braća ni rođaci* to je autor, u *Zagrljaju* autorsko djelo, a u *Zajedničkoj kupki* recipijent, odnosno slušatelj / čitatelj. Istovremeno se u svim navedenim djelima promatra odnos stvarnost – književno djelo (umjetnost) i naglašava artificijelna priroda književnoga djela, odnosno njegova fikcionalnost i tekstualnost, i to u progresiji: najmanje u noveli *Ni braća ni rođaci*, a najviše u romanu *Zajednička kupka*. Pritom je Marinković u svakom sljedećem djelu temu pisanja i stvaralačkoga procesa preslagivao i usložnjavao, a stalno se propitivanje teme razvijalo od ranoga koncepta romantičarske autoreferencijalnosti, odnosno od nadmoćne spoznaje o slobodi pisanja do postmodernističke rezignirane ironije izražene u spoznaji o nemoći djela.

U nastavku ćemo rada prikazati ključna djela u kojima se tematizira pisanje: novelu *Ni braća ni rođaci*, novelističku zbirku *Ruke*, s posebnim naglaskom na novele *Samotni život tvoj* i *Zagrljaj* te novelu *Anđeo*, a potom romane *Kiklop* i *Zajednička kupka*. Pritom se *Zagrljaj* promatra u kontekstu zbirke *Ruke*, a *Zajednička kupka* ukratko predstavlja kao Marinkovićev autopoetički komentar. Takav je pristup uvjetovan posebnim mjestom koje

Zagrljaj i *Zajednička kupka* kao metanarativna djela imaju u sklopu Marinkovićeva pripovjednog opusa u cjelini.

3.2.1. *Ni braća ni rođaci*

U noveli *Ni braća ni rođaci*¹³⁸ po prvi se put tematizira pisanje i stvaralački proces.¹³⁹ Iako se u zbirci *Pod balkonima* tematizacijom pisanja bave još dvije novele – *Sanjiva kronika* i *Poniženje Sokrata*, novela *Ni braća ni rođaci* razlikuje se od njih jer je u njoj u prvom planu tematizacija i ironizacija pozicije autora i njegova djela. Marinković pritom propituje „moć knjige“ u kojoj je „opisan“ dio stvarnosti te reakciju modela, tj. onih koji su u knjizi opisani. Istovremeno se u njoj ironičnim tonom problematizira pitanje može li knjiga poslužiti kao sredstvo ispravljanja socijalne nepravde.

Glavni lik novele Toma Sabundalović, zvani Tomy Jusi, već u svom nadimku nosi (ironičan) teret očeva boravka u Americi. Da bi se izdigao iz siromaštva, njegov je otac postao jedan od emigranata, budućih balonjera, koji je u Ameriku išao zarađivati kruh, ali to mu nije pomoglo da se „izdigne“ iz svijeta „malih ljudi“ iako mu se činilo da je zahvaljujući novcu to uspio. Zbog očeve pozajmice advokatu, Tomy je neko vrijeme živio u iluziji da su njegova i Mićelova obitelj ravnopravne, ali nakon očeve smrti i nestanka novca to se promijenilo. Zbog slična socijalnoga određenja i poniženja koje doživljava Tomyja se može promatrati kao inačicu Jube Nazrevića¹⁴⁰. Poveznica s Jubom Nazrevićem vidljiva je i u Tomyjevu osjećaju nelagode kada ulazi u *Klub intelektualaca*:

I sada kad je ušao i našao se tako odjednom u rasvijetljenoj prostoriji pod začuđenim i upitnim pogledima tih nekoliko nepristupačnih i stranih lica, zaista on nije znao što da započne. Jedan čas se skanjivao kod vrata, mehanički strugao nogama po podu po navici da briše cipele, dvaput turao ruke u džepove, onda, kao da se odjednom sjetio, uputi se sigurnim korakom prema stoliću u dnu dvorane za kojim su sjedila dva advokata. (127)

¹³⁸ Svi citati iz novele *Ni braća ni rođaci* navode se prema tekstu novele u zbirci *Pod balkonima* (Zagreb: Globus; Sarajevo: Svjetlost, 1988), 105–166.

¹³⁹ Marinković je i prije ove novele u svoja djela uveo lik književnika, i to u prozi *Sunčana je Dalmacija*. U njezinu je središtu otočki čudak Tobija koji sebe voli nazivati pjesnikom i koji se muči pisanjem stihova. U *Prozama* se javlja nova verzija teksta *Sunčana je Dalmacija*, a objavljena je pod naslovom *Cvrčci i bubnjevi*. U njoj je ime lika promijenjeno: sada se otočki čudak zove Tomi Sabundalović, pa se čitatelju nameće poveznica s glavnim likom novele *Ni braća ni rođaci*. Međutim, osim imena (koje se drukčije piše) ne postoje druge veze među tim dvama likovima.

¹⁴⁰ Slični se prizori u kojima je Jubo Nazrević ponavljaju, primjerice, u brijačnici (*Poniženje Sokrata*), a taj je osjećaj nelagode zbog izloženosti tuđim pogledima i sastavnica karaktera glavnoga lika *Kiklopa* Melkiora Tresića, vidljiva u prizorima na ulici ili u *Dajdamu*.

Međutim, za razliku od Jube koji je siromaštvom i poniženjem obilježen i protiv toga se ne buni, Tomyjeva je poniženost prikazana na drukčiji način: odrastajući uz Mićela dok roditelji blagonaklono gledaju na njihovo druženje, Tomy svojim „duhovnim kapitalom“ i očevom pozajmicom održava svoju poziciju u kući. Kada toga nestane, nestaje i „ravnopravnosti“, ali Tomy se ne miri s postojećom situacijom i svoje najjače oružje, pisanje, stavlja u službu socijalne pravde¹⁴¹.

3.2.1.1. Tema pisanja i stvaralačkoga procesa

Uvodeći u središte novele lik književnika i stvaralački proces, Marinković je uz središnju temu povezao nekoliko ključnih motiva: odnos stvarnosti i umjetnosti, perspektivu književnika i perspektivu „modela“, odnos književnika prema djelu koje piše, svrhu te instrumentalizaciju pisanja. O piscu je pritom progovorio iz triju perspektiva: iz perspektive opisanoga, iz perspektive samoga književnika (Tomyjeva pisma uredniku i Mićelu) te iz perspektive svemoćnoga autora.

Tema pisanja i stvaralačkoga procesa u ovoj je noveli isprepletena sa socijalnom temom: Tomyjeva obitelj i obitelj doktora Sabundalovića pripadaju različitim društvenim slojevima, a nakon poniženja koje su Tomy i njegova majka doživjeli od obitelji doktora Sabundalovića, on se odlučio osvetiti pisanjem knjige u kojoj će ih „opisati“. Tako se otvara tema instrumentalizacije pisanja, odnosno „iskoristivosti“ književnosti, a pritom se u ironičnu svjetlu prikazuje i sam autor:

Tomyjevo sredstvo i oružje jezik je u književnom obliku travestije koji drugoga izlaže smijehu. Taj smijeh ne oslobađa od napetosti, već reže, pogađa, izlaže drugoga ruglu. Tomy pokazuje veličinu time što i samoga sebe uključuje u smijeh, dakle samoironijom, ali takav postupak pretpostavlja čovjekovu sposobnost i spremnost za samokritiku.¹⁴²

Prethodna se tvrdnja može dopuniti Mićelovim komentarom o načinu na koji se Tomy odnosi prema sebi u tekstu: „To je lukavstvo! Lukava metoda! (...) Ti si podlački pretekao tuđi smijeh, smiješ se sam...“ (163) Dok čitamo tekst, uistinu se ne smijemo Tomyju: iako se pred nama u nekim prizorima razgolićuje, primjerice kada pokazuje dubinu svoje nemoći pred

¹⁴¹ R. Hansen-Kokoruš, „Bijedni ljudi Ranka Marinkovića“, u: *Poetika Ranka Marinkovića: zbornik radova sa 5. Dana Ranka Marinkovića u Komiži, 10. –12. rujna 2010.*, ur. Jakša Fiamengo (Komiža: Grad Komiža, 2011), 31.

¹⁴² R. Hansen-Kokoruš, *Bijedni ljudi Ranka Marinkovića*, 36.

siromaštvom ili se autoironično uspoređuje sa svetim Jurjem u borbi protiv zmaja, mi smo kao čitatelji na Tomyjevoj strani. Ironijska se oštrica dodatno pojačava uočimo li u djelu autobiografske elemente: Tomy je pisac, živi na „otoku Isejskom“, vratio se iz Zagreba.

Teza koju Marinković uvodi u ovom djelu, a koju će ponavljati u svim svojim kasnijim djelima, teza je o odnosu stvarnosti, tj. života i umjetnosti: prema njoj je život uvijek jači od umjetnosti, odnosno u čovjekovoj se svijesti, ma koliko bio naklonjen umjetnosti, umjetnost uvijek povlači pred važnošću i najbjeđnije ljudske egzistencije. Tako je u ovoj noveli Tomyjevo pisanje knjige povezano sa strašnom spoznajom da njegova stara teta Juvanina glada dok on piše. U tom se trenutku u njemu javlja spoznaja o beskorisnosti pisanja:

Glas starice koja je sebe oplakivala i prizivala smrt (jer se bojala da će joj ona i tako uskoro doći) rastjerivao je svaku Tomyjevu iluziju da bi njegova knjiga mogla bilo što izmijeniti i stajao je pred svojim ispisanim papirima s osjećajem duboke krivnje prema nesretnoj staroj ženi. I nije mogao da radi. „Radim? Izmišljam. Riječ do riječi ... Riječi, riječi ... Zrno do zrna ... Pogača je tamo potrebna, a ja gle, papiriće, leptiriće, mjehuriće, pjene od riječi ... Sve je to ništa prema zalogaju kruha!“ (141)

Prethodnim se rečenicama potvrđuju činjenica koju Marinković naglašava u svojim djelima: koliko se god zaklinjali u moć umjetnosti, u prijelomnim se životnim situacijama uvijek odlučujemo za čovjeka, a ne za umjetnost. Kao književnik Tomy je svjestan povlačenja umjetnosti pred životom, odnosno svjestan je da knjigu piše zbog sebe, da njome neće ništa promijeniti. Ipak, unatoč tomu nastavlja ju pisati.

Bura je tresla staklima, a knjiga se rađala mučno, u noći, u gladi i zimi. Bilo je mjesta kad mu se činilo da je sve to lažna grimasa jednog budalastog cerekanja od stida. Prosipa tu žuč po rečenicama i zveckca svojim smijehom kao nekom smiješnom, djetinjasto-viteškom sabljom i prijeti se da će on već pokazati njima onamo tko je Jusi – „Amerikanac“ – „ni brat ni rođak“. (141)

Vjerojatno je emocionalno najsnažniji dio novele metaforičan prikaz gladne tete Juvanine kao muhe koja traži izlaz iz osvjetljenoga kruga, a boji se mraka izvan tog svjetla (njezin strah od smrti). Opis donekle podsjeća na opis mrava u *Zagrljaju*, samo što je u *Zagrljaju* Crna Mrlja zamijenila ovaj mrak, a završava maestralnim prizorom očajne i gotovo poludjele tete koja pita gdje je Bog, a potom umire jer „virtuoz je odsvirao svoj koncert na tom jadnom instrumentu“ (143). Njezina smrt ujedno je i smrt muhe koju je promatrao Tomy: „U mrtvoj tišini čulo se kako je nešto kapnulo s plafona na papir: to je muha pala mrtva na

Tomyev rukopis.“ (143) Komentirajući ovaj potresni prizor, Ivo Frangeš ističe Marinkovićevu socijalnu osviještenost, odnosno naglašava da je u pitanju „spoznaja da literatura makar i bila objektivno nemoćna pred prizorom gladi, ne smije zatvarati oči“¹⁴³.

Navedena se teza o nemoći umjetnosti pred životom tematizira i u *Kiklopu* u dijalogu don Fernanda i Melkiora o usporedbi „vrijednosti“ kolportera kojega Melkior ironično naziva *Njutanji* zbog iskrivljena izgovora naslova novina koje prodaje i Michelangelova *David*a, remek-djela svjetske umjetnosti. Iako je kolporter čovjek gotovo nakazna izgleda, rastom iznimno nizak i nezgrapno građen, Melkior naglašava da on unatoč svojoj nakaznosti ima „ljudsku vrijednost“, za razliku od savršenoga Michelangelova *David*a koji tu vrijednost nema. Bez obzira na to što je po Melkiorovu mišljenju David iznimna, neprocjenjiva vrijednost, a „svi *Njutanji* na svijetu koliko god ih ima, a ima ih valjda i stotine tisuća, nisu vrijedni lijeve noge Davidove“¹⁴⁴, svjestan je činjenice da bi se u slučaju izbora između „života“ kolportera i *David*a svi odlučili za kolportera. Dakle, kada bi za spas *David*a trebalo žrtvovati jednog kolportera, nitko to ne bi odobrio (uključujući i don Fernanda). Zaključak je Melkiorove teze da je tomu tako zato što čovjek „osjeća“, a kamen ne. Iako u navedenom dijalogu to nije eksplicitno rečeno, teza postavljena u noveli *Ni braća ni rođaci* ovim je dijalogom potvrđena: život je uvijek jači od umjetnosti.

3.2.1.1.1. Lik književnika

Tema pisanja uvodi se odmah na početku novele¹⁴⁵: ironičnim tonom neimenovani lik ili pripovjedač, to čitatelju u tom trenutku ostaje uskraćeno, u duljem monologu govori o piscima nazivajući ih „piskaralima“, a njihovu opservaciju ironično naziva postupkom u kojem se „po brijačnicama krade Bogu dane, a sve zbog nekog 'sakupljanja materijala' i 'sabiranja utisaka'. (107) Osim toga, pisac, kako navodi ironični pripovjedač, „Što ne zna, to izmisli, laže, u njega je, kažu, - 'fantazija!'“ (109) Dakle, naglasak je na tome što književnik može učiniti „poštenu čovjeku“ – opisuje ga, nešto doda, promijeni ime – i svi se smiju opisanome. A kada slučaj dođe pred sud i prozvanom se čini da će književnik biti kažnjen, on, kako se navodi, prijeti:

„Barbari! Vi ste barbari, veli, i inkvizitori najmračniji! Spaljujete slobodu riječi! Ugnjetavate kulturu, književnike izvodite pred sud! Sve ću ja vas opisati!“ I gotovi

¹⁴³ I. Frangeš, *Suvremenost baštine*, 335.

¹⁴⁴ Ranko Marinković, *Kiklop* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1981), 210.

¹⁴⁵ Isto je i sa *Zagrljajem*. U romanima se taj pristup mijenja: u *Kiklopu* se implicitno tema prati paralelno s glavnom fabulom od početka romana, a u *Zajedničkoj se kupki* uvodi eksplicitno tek na kraju.

ste! Doda on još (demagog prepredeni!) i nekoliko pokrupnijih imena iz svjetske kulturne baštine, i to tako izbacuje s prijetnjom, kao da ste vi najmanje jednoga Voltairea izveli pred sud. (108)

Svi se navedeni citati mogu pripisati i perspektivi lika kojega Marinković kasnije uvodi u noveli *Zagrljaj* – žandara. Poput opisanih Sabundalovića, ni žandar se ne želi naći „u knjizi“ autorovoj, ne želi biti opisan, a književnika smatra lažljivcem i manipulatorom koji se izvlači na svoju „fantaziju“, a cilj mu je vrijeđati ljude:

„A vidi ti onoga tamo što je naćulio ušesa: kako se mi, kobajagi, svađamo! Taj isto nekakve knjige pravi. Ruga se, veli komandir, nekim tu uglednim ljudima, a meni opet veli brico da je i komandira prikazao. Eh, samo da u mene dirne! Vidio bi on ondje gore šezdeset svetaca, ne jednoga!“ (*Zagrljaj*, 216)

Takav prikaz pisca karikirana je perspektiva malograđanskoga/malomišćanskoga doživljaja književnika. O tome je Marinković već ranije progovorio u svojim djelima, a ovdje je isti svjetonazor pokazan iz perspektive Sabundalovića, što se u noveli naglašava ponavljanjem nakon objavljivanja Tomyjeve knjige, ali je sada stupanj uopćavanja veći jer se u ironičnom komentaru o piscu ne spominju konkretna imena:

Ta on je bio pisac, a piscima je, kako je poznato dopušteno što nikome nije dopušteno. Njima, tim piscima, obični ljudski odnosi kao da su preusko krojeni; neprestano nekamo strše i istrčavaju, njuškaju, ruju, zabadaju nos, niču neočekivano i češu se gdje ih ne svrbi. Zamislite tako mjesto gdje živi čovjek pred kime svi skidaju kapu od poštovanja, samo pisac, dakako, ne skida. Jer, veli, on naprotiv smatra tog općenito poštovanog čovjeka svojim „objektom“ koga će on opisati prvom prilikom, to jest oklevetati, izmisliti i povješati po tom čovjeku takvih sramotnih pojedinosti, da njemu, poštovanom čovjeku, ne preostaje nego da se ubije ili da ostavi sve svoje poslove, imetak i ugled i da se preseli u drugo mjesto. (148)

Dakle, već se u ovoj noveli, iako to nije u prvom planu, postavlja teza o „opisanima“ koji postaju prijetnjom za onoga koji o njima piše, a tu će temu Marinković nastaviti u *Zagrljaju*. U ovoj je noveli, za razliku od *Zagrljaja*, pozicija autora čvrsta: iako je pokazan na ironičan način, Tomy je na kraju ostao izvan tragikomičnoga kruga života, prethodno izgubivši iluziju o mijenjaju stvarnosti putem pisanja. A to je jedna od temeljnih postavki i u ostalim Marinkovićevim djelima u kojima se tematizira pisanje.

S druge strane, kada se odmakne od autoironične perspektive, književnik je opisan kao čovjek kojem je potrebna sloboda. Vidljivo je to u prizoru Tomyjeva izlaska na ulicu i šetnje pod zvjezdanim nebom koje se pojavilo nakon kiše. Prizor je opisan lirski, ali bez patetike:

Tomy se radovao svojim koracima. Kao da je tek prohodao, htjelo mu se razmahivanja i plivanja po prostoru, i on je stao sasvim bizarno gestikulirati visoko iznad svoje glave, kao da lovi neke nevidljive grane koje lepršaju na vjetru. Uzbudivao ga je osjećaj blizine toga mraka, te duboke beskrajne noći oko sebe, koju je dodirivao rukama, koju je čupao i brao kao lišće i prenosio na sebe, da se pokrije, da se preobrazi i nestane, zaogrnut mrakom. I onda u toj svojoj odijeljenoj tmuni, u toj svojoj ćeliji u beskrajnom nizu noći, on je zapalio svoje malo svjetlo i uputio se kroz noć razbijajući tamu oko sebe. (125)

Tomy je u ovom prizoru sličan Charliju Chaplinu, bezbrižnom skitnici kojega je život šibao, a koji se nastojao osvetiti svijetu za te svoje bubotke. O njemu je Marinković pisao u eseju *O mehanici i poetici filma*, a u liku Tomyja spajaju se dvije ranije najavljene dimenzije književnika: ona lafontenovska najavljena već u prozi *Sunčana je Dalmacija*, odnosno dimenzija cvrčka koji sada ne samo što pjeva već i pleše, kako je i (doslovno) pokazano u prethodnom prizoru, i ona čaplinovska, koja se želi osvetiti (na smiješan način) za udarce koje prima.

Navedena bi se slika mogla iščitati i kao Marinkovićeva modernistička metafora književnika: u mraku on nosi svoje svjetlo, koje ne smije biti „zamućeno“ bijesom ili nagonom za osvetom. Vrlo se slična slika pojavljuje na kraju djela, u trenutku kada se Tomy izdiže iznad cijele situacije u koju se doveo svojom krivnjom: dok svi šute gledajući Mićelovo luđačko ponašanje, negdje izvan toga kruga koji možemo smatrati simbolom tragikomičnoga života javlja se pobjednički glas pisca, tj. Tomyja, iako ga pripovjedač ne imenuje, koji pjeva *Misečina udрила u vrata*, a „taj glas kao da je dolazio iz nekog drugog svijeta“ (166). Dakle, završnom se rečenicom pisac izdvaja iz tragikomične banalnosti života i odlazi (poput Charliea Chaplina) u neki drugi svijet, u svoju fantaziju, u svoj literarni humor kojim prikriva „nevesele oči klauna“.

Međutim, između ovih dviju slika smjestila se Tomyjeva osvetnička priča: znajući da ne može dobiti tužbu protiv advokata Sabundalovića, Tomy mu se odlučio osvetiti jedinim oružjem koje je posjedovao, a koje je odlučio instrumentalizirati – umijećem pisanja. Tako je Marinković u noveli postavio problem stavljanja književnosti u službu različitih interesa – osobnih, političkih i slično, što je nespojivo s pravom prirodom umjetnosti koja mora imati vlastitu autonomiju, dakle umjetničku slobodu.

3.2.1.1.2. Prikaz stvaralačkoga procesa

U ovoj se noveli prikazuje pisanje kao stvaralački proces od ideje do posljedica koje nastaju nakon objavljivanja knjige. Marinković pritom tematizira sva tri člana komunikacijskoga procesa stavljajući ih (auto)ironično u središte novele. Za razliku od *Zagrljaja* u kojem je naglasak na autopoetičkom komentaru i *Zajedničke kupke* u kojoj se tematizira smisao, odnosno svrha pisanja, u ovoj je noveli naglasak na ironiziranju „iskoristivosti“ pisanja, i to ponajviše za samoga onoga koji piše.

Tomy je ideju o pisanju knjige dobio tijekom razgovora s advokatom Sabundalovićem u *Klubu intelektualaca*, a razgovoru je prethodio intenzivan osjećaj mržnje koji mu je pokvario prethodni osjećaj slobode i doživljaja noći. Još je jedan motiv prethodno najavio knjigu, ali neizravno: to je „apokaliptična parodija“ o svetom Jurju koji ubija zmaja. Budući da ga je majka zvala zbog pokretanja parnice protiv advokata, u Tomyjevoj se mašti stvara autoironična slika sebe kao osvetnika, zapravo „apokaliptična parodija“, kako ju sam naziva:

"A ja – sveti Juraj po imenu Toma, sin Sabundalov! Ide Toma, sin Sabundalov u boj protiv zmaja Sabundalovića, da mu izbije dvije hiljade zlatnih zubi iz čeljusti i da ih donese materi svojoj Proserpi... I prispije Toma u grad svoj na otoku Isejskom. I gle, kiša lijevaše tri dana i tri noći i mrak zastre čitav grad i čitav otok naokolo. I u mraku tom razmišljaše Toma o arhanđelu Mihaelu, koji ga vatrenom batinom ganjaše i vikaše za njim: Udrite 'Amerikanca' crvenoga! I dok razmišljaše tako Toma, u mraku pauci nečujno oko njega mrežu pletuše i penjahu se po njoj u nebo..." (124)¹⁴⁶

Dakle, i temi instrumentalizacije pisanja ovdje treba pristupiti oprezno: iako se odlučio poslužiti svojim spisateljskim umijećem za obračun s advokatovom obitelji, Tomy je, kako vidimo iz slike o Jurju i zčaju, svjestan besmislenosti svoga pothvata. Da je Marinković htio stvoriti lik koji vjeruje u mogućnost vlastite pobjede nad Sabundalovićima na ovaj način, ne bi uz simboličnu sliku eksplicitno vezao izraz „apokaliptična parodija“. S druge strane, Tomyjeva je namjera rezultat slobode koju književnik posjeduje, slobode koja je u temeljima modernističkoga koncepta, ali se naglašava da se tu slobodu ne smije zlorabiti, odnosno instrumentalizirati jer

¹⁴⁶ Taj će se motiv u *Zagrljaju* realizirati na sličan način, samo što će se umjesto zmaja uvesti motiv krokodila. Međutim, za razliku od motiva zmaja koji u ovoj noveli ostaje na razini autoironične „apokaliptične parodije“, motiv krokodila u *Zagrljaju* razrađen je vrlo slojevito, a njegovo se značenje u pojedinim dijelovima teksta mijenja od doslovnoga značenja koje ima u priči o urođenicima i krokodilu do slikovitoga prikaza straha u završnim dijelovima novele.

iza ideala „angažiranog“ pisca kao savjesti društva, samozvanog Voltaireova dvojnika, koji iza paravana „kulture“ i „slobode riječi“ prije svega bježi bitku osobne taštine, krije se smiješna, ali ne i bezopasna, ponajprije samorazorna osvetnička namjera („Sve ću ja vas opisati!“; „u knjigu ću vas pretopiti“), zbog koje knjiga u najboljem slučaju, kao u završnome poglavlju pripovijesti, služi kao oružje da se „uljez“ – prividno ni brat ni rođak piscu, i upravo po tome njegov zakoniti brat i rođak – nalupa po glavi, a da pritom „pisac“ ne samo ne stekne ni najmanju prednost pred takmacem, nego, dapače, uništavajući svaku moguću razliku, dokrajči i vlastiti (književni, moralni, egzistencijalni) identitet (...).¹⁴⁷

3.2.1.2. Samosvjesni autor (ironija i autoironija)

Služeći se postupkom zrcaljenja, Marinković u ovoj noveli uvodi dva autora: Tomy je autor književnoga djela čiji se nastanak djelomično odvija pred čitateljem, a istovremeno iznad njega stoji fiktivni autor / autorska svijest koji je osmislio i prikazao stvarnost novele u kojoj se Tomy pojavljuje kao lik koji stvara djelo. Na kraju, iza toga fiktivnog autora stoji građanska osoba autora, tj. Ranko Marinković. Tako je pravi autor Ranko Marinković dvostruko superioran: u odnosu na fiktivnoga autora novele i u odnosu na Tomyja kao autora, odnosno na Tomyjevo djelo. U takvu se postupku može prepoznati dvostruka romantičarska ironija nadmoćnoga autora koji poput „očinske figure“ promatra svijet svojih likova, a svoj je pristup zrcaljenjem djelomično uklopio u Tomyjev pristup pisanju kao stvaralačkom procesu u kojem nadmoćni autor upravlja svijetom svojih likova u stvaralačkoj igri, čime je u novelu unio vlastitu poetiku, ali i ironizirao odnos prema motivima za pisanje i reakciji opisanih, naglašavajući kompleksnost odnosa stvarnost – umjetnost te autonomiju književnoga djela.

Dakle, fiktivni je autor u ovom tekstu na sebe stavio masku *eirona*, odnosno onoga koji se pretvara. U nadmoćnu je autoru na jednoj strani svijest o apsolutnoj slobodi koju mu daje književnost, a na drugoj je strani spoznaja o vlastitoj ograničenosti, odnosno o stvarnosti u kojoj se odvija recepcija djela. Stoga Marinković u djelu ironizira i vlastitu autoironiju.

Ironija koju ironizirani ne razumije ili se pravi da ju ne razumije mogla bi se u marinkovićevskom duhu definirati kao situaciju u kojoj „Ugursuska riječ spava u budalastom uhu“ (131), kako je to Sabundalović želeći zvučati učeno rekao Tomyju u *Klubu intelektualaca*.¹⁴⁸ Ironija je u ovoj noveli prisutna na svim razinama, osim u onim dijelovima novele u kojima se progovara o socijalnim temama, tj. o siromaštvu u kojem živi Tomyjeva

¹⁴⁷ Morana Čale, „Sve ću ja vas opisati“, u: Ranko Marinković, *Pod balkonom* (Zagreb: Školska knjiga, 2009), 283.

¹⁴⁸ Hamletovu ironičnu rečenicu upućenu Rosenkrantz Mate Maras preveo je kao „Obješenjački govor zaspi u budalastom uhu.“ U knjizi: William Shakespeare, *Tragedije* (Matica hrvatska, Zagreb, 2006), 484.

obitelj. Ti su dijelovi obojeni pripovjedačevom empatijom i u potpunoj su suprotnosti s ironičnim tonom koji dominira novelom.

U noveli su brojni primjeri ironizacije književnika: jednom je to iz pozicije pripovjedača, a drugi put iz pozicije lika. Tako, primjerice, sveznajući pripovjedač daje Tomyjev doživljaj sebe s obzirom na Mićelovo pismo:

A „gospodin“ Tomy, književno zanovijetalo, koji je i sam – koliko god se mogao sagledati u svojoj svijesti – gledao cijelog sebe u ironičnom vidu tih društveno omalovažavajućih akcenata, ne samo da se nije uvrijedio zbog navodnika, već mu to postalo odnekud i zabavno. (154)

Kada jedne večeri Mićel s verbalnih prijetnji prijeđe na fizički obračun, pripovjedač se duhovito poigrava značenjem izraza „okretni pisac“ i postavlja ga s metaforičke na doslovnu razinu.¹⁴⁹ Dok Mićel slijedi Tomyja, pripovjedač/promatrač ironično komentira Tomyja kao pisca: „U jednom momentu osjeti Tomy (jer on je pisac, umjetnik!) talentu prirođenim instinktom da je onaj za njim nešto smislio.“ (158) Isto tako, Tomyjevu pomisao da se riješio Mićela pripovjedač nadmoćno ironično komentira, i to iz pozicije advokata:

Takve se uvrede ne naplaćuju tako jeftino, kako vole misliti gospoda pisci. Najlakše je tako nekoga iz zasjede i ni rad čega „opisati“, pa onda začuđeno, što više „kulturno“ slegnuti ramenima (tobože „što ćemo – zaostalost“) i zamaknuti za ugao ... No stoji, ti gospodine pišče, pa odgovaraj za svoj bezobrazluk! (159)

Tako se i u ovom tekstu tematizira odnos autora i njegovih „modelâ“, odnosno nastavlja ona Marinkovićeva nit odmotana prvi put u *Balonjerima pod balkonom*. Međutim, u prethodnim su se tekstovima tematizirali autobiografski podatci (otac – sin-književnik u *Balonjerima pod balkonom*) te odnos autora i njegovih „modelâ“, ali neizravno, odnosno dijalogom likova o svom autoru (Orne i Jubo Nazrević u *Poniženje Sokrata*), a u ovoj noveli književnik i njegov „model“ dovode se u izravan odnos jer su obojica likovi u priči, a njihov je odnos pokazan kao antagonistički.

Jedna je od ključnih scena u noveli ulična scena u kojoj se susreću književnik i njegov „model“, jedan izazivač (neverbalni), a drugi sav izvan sebe više nešto nesuvislo i obraća se ljudima kojih nema. Tomy je opisan kao „literarna, papirnata i uopće fizički slaba osoba“ (158), a ponaša se poput Uga dok gestikulacijom potvrđuje pred Mićelom svoje „ludilo“. Izrazom „literarna, papirnata osoba“ Marinković se poigrava narativnim razinama u noveli:

¹⁴⁹ Tada se prvi put u noveli Mićel naziva „modelom“.

Tomy je njime prikazan kao dio fikcije, odnosno lik u ovoj noveli, ali i kao osoba koja se bavi literaturom, dakle književnik. Čitatelj se može zapitati znači li to da Marinković tako naglašava kako je riječ o liku, a ne stvarnoj osobi, čime narušava granicu fikcija – stvarnost, odnosno čitatelju ukazuje na artificijelnu prirodu djela koje upravo čita, rušeći mimetičku iluziju.

U navedenoj sceni Tomy je prikazan kao samosvjestan autor koji je u stanju na ironičan način prikazati svoju temu da bi ismijanom pokazao vlastitu intelektualnu nadmoć. Međutim, on je istovremeno spreman i na autoironiju i po tome se razlikuje od onih koje opisuje. S druge strane, Tomy je istovremeno i naivan, zaigran, za njega je pisanje igra poput kombinatorike u šahu. Tako je on zapravo samo naoko nadmoćan jer je njegov mentalni sklop previše naivan za podmukle namjere onih s kojima se uhvatio u koštac. Pripovjedač se pritom prikazuje blagonaklonim piscu, tepa mu:

No, a pisac, tvrdoglavac, nije htio ni toliko popustiti, da pokaže bar malo straha. Nego zaobišao on u doličnom polukrugu mjesto sukoba, pogledao u mjesec – i zapjevao!

*Misečina udrila u vrata,
svaku večer eto moga zlata ...
A moj dragi partil u Ameriku,
ostavil mi maškin i motiku (161)*

Posljednje su rečenice novele namijenjene Tomyju: krug oko Mićela naziva se „ludim krugom“, što je svojevrsna metafora za život, a glas je pisca „pobjednički“ – on se izdvojio u drugi svijet – svijet neimenovan, ali svijet umjetnosti koja donosi slobodu.

3.2.1.3. Čitatelj: čitanje kao prepoznavanje

O reakciji svojih otočana koji su se „prepoznali“ u njegovim djelima Marinković je pisao izravno u djelu *Balonjeri pod balkonom*, neizravno u *Poniženju Sokrata*, a u noveli *Ni braća ni rođaci* tu činjenicu ruganja prepoznatom modelu uklapa u novelistički tekst. U tekstu *Kućnoga kvarteta* prepoznao se advokat, ali su ga prepoznali i drugi:

A knjiga se kao kuga raširila po čitavom otoku i išla iz kuće u kuću, a što je najgore – čitala se, i to s pakosnim razumijevanjem. (...) Zloglasna knjiga, nabijena zlobom među koricama, ležala je na noćnom ormariću u svoj svojoj hinjenoj dobrodušnosti, kao bomba, ogrnuta trikom kulturne tvorevine. (149)

Dakle, reakcija je pokazana u gradaciji: čitanje, prepoznavanje – smijeh – ruganje. Ranko Marinković ironično je komentirao takav tip čitatelja u tekstu *Tko je tko* kao nekog tko se iz položaja zaštićenoga ponaša potpuno slobodno, tj. bez maske:

Taj smijeh svakako proizlazi iz rugalačke sklonosti. Iz osjećaja pošteđenosti, zaštićenosti i, rekao bih, kukavičke sigurnosti „neoznačenoga“, „beznačajnoga“ motritelja koji se uvio u svoju „nezanimljivost“ i živi podmuklim životom „izopćenog podrugljivca“. On uživa u izloženosti „drugoga“ i to je njegovo jedino literarno uživanje. On se zalijepio za „prikaz“ i tu se ugnijezdio u udobnoj sklonosti za ogovaranjem.¹⁵⁰

Prethodni se citat može povezati i s novelom *Zagrljaj*: u njoj se žandar osvrće na djela koja je pisao književnik (lik u noveli) i ljuti se zbog toga što su svi u djelu prepoznali njegova narednika. Međutim, čitatelj u navedenom citatu prepoznaje i želju mještana da budu nezanimljivi piscu, koju Marinković u *Zagrljaju* pokazuje likovima šjor Bepa i šjor Bernarda. Dakle, nazivajući ih „izopćenim podrugljivcima“, Marinković im zamjera uživanje u „izloženosti“ drugoga kao „jedino literarno uživanje“. Upravo će to biti i jednom od tema razgovora s Mićelom.

Istovremeno, to je i autoironičan komentar odnosa stvarnosti i umjetnosti u književnom djelu, odnosno ironičan komentar svodenja duhovne tvorevine na oponašanje stvarnosti. Taj se tekst može čitati i kao Marinkovićev obračun s kritičarima iz njegova rodnoga mjesta koji mu zamjeraju što je u svojim likovima pokazao mane nekih njihovih sumještana. Time im izravno poručuje da se književno djelo ne može svesti na „oponašanje“ stvarnosti za nečiju zabavu.

3.2.1.4. Autoreferencijalni postupci

U noveli *Ni braća ni rođaci* po prvi se put eksplicitno uvodi poetička autoreferencijalnost, a Marinković je po tekstu razasuo autoreferencijalne signale kojima pokazuje otklon od tradicije, odnosno kojima upozorava čitatelja da je riječ o fikciji, a ne falciji. Pritom se služio različitim postupcima koji su kasnije postali uobičajenim u postmodernističkim djelima. U ovoj su noveli relativno česti autoreferencijalni komentari i metalepsa, a uveden je i model kineske kutije.

¹⁵⁰ R. Marinković, „Tko je tko“, u: *Nevesele oči klauna*, 9.

Autoreferencijalni komentari

Zamišljajući svoju buduću knjigu, Tomy predstavlja vlastitu autorsku koncepciju, čime se u djelo uvodi implicitna poetička autoreferencijalnost. Osim toga, Tomyjev *Kućni kvartet* dio je ove novele, a između Tomyjevih i pripovjedačevih dijelova teksta postoji samo nevidljiva granica.

Nakon rađanja ideje Tomy u sebi razrađuje koncept knjige¹⁵¹: sada se uloge potpuno mijenjaju i u njegovoj mašti Sabundalović nije više čovjek koji ga ponižava, već je dio novoga svijeta koji Tomy stvara, a čiji je on svemoćni tvorac. Dakle, Tomy je uzeo element iz stvarnosti (Sabundalović, dug) i uklopio ga u svoj fiktivni svijet, i to samo kao model, dajući mu nova obilježja.¹⁵²

Tomi u autoreferencijalnom komentaru razmišlja o načinu na koji će opisati advokata u svojoj knjizi (odnos književnik – stvarnost):

Još ondje u klubu kod stola (...) rodila se u njemu želja da napiše knjigu, veliku i debelu, skandaloznu knjigu. I sad se veselio toj misli i zavjerenički se smiješio svojim kombinacijama s advokatom Sabundalovićem, koji sada eto pleše u njegovoj koreografiji kao balerina i prolazi kroz situacije kako god zaželi njegova fantazija, kao Gašpar u marionetskoj predstavi. On ga je podsmješljivom živahnošću i matematičkom pomnjom graditelja brodova ili igrača šaha oprezno pomicao po svojoj koncepciji, kao truntavoga kralja na šahovskoj dasci, sve do one infinitezimalno riskantne točke egzaktnosti, preko koje se sve strovaljuje u grotesku i ruši svaka logička i estetska građevina. On ga je i gurao pomalo u taj irealni apsurd i negaciju, i uživao. I u tim momentima nestajalo je u njemu one obične, zakonom propisane, zainteresirane mržnje, kojom je Sabundalovića mrzila, recimo, njegova mati Prospera. U tim Tomyevim veselim slikama, njemu je Sabundalović postajao čak na neki način i smiješno dražestan, kao neka životinja u kavezu, kao majmun, koji je naučio nekoliko čovjekovih rutiniranih trikova i promatra svoje promatrače u čudu što ga tako tuđe i nemajmunski gledaju.“ (132)

Iz citata se unatoč ironizaciji može iščitati Tomyjeva superiornost koju mu daje pozicija književnika: pišući o Sabundalovićima, on se osjeća nadmoćnim, za razliku od

¹⁵¹ Usporedimo li Tomyjev postupak s izjavama pisca Ranka Marinkovića o tome kako piše, uočiti ćemo da se razlikuju: „Dakle, ideje me malo okupiraju. Ideje dolaze. Dolaze iz ljudi, iz lica. Ako autor te svoje ideje nameće licima, vidi se da je to naučena, papagajska lekcija i da ta lica govore ono što hoće autor. Naprotiv, treba autor prihvatiti ono što lica traže. No treba, dakako, najprije stvoriti lica. I to je, u stvari, problem pisanja – stvoriti čovjeka riječima.“ Dijalog „Patnja je više od istine“ (razgovor vodio Miloš Jevtić), u: Ranko Marinković, *Nevesele oči klauna*, 126.

¹⁵² Kasnije se Tomyjeva knjiga nazva „papirnatim zmajevima, koje je bio onako lakomisleno pustio u vjetar“ (157).

stvarne životne situacije, a budući da on „slaže koreografiju“, sve su mu opcije otvorene i sve ovise samo o njemu. Za njega je, kako vidimo, pisanje igra. Možemo zaključiti da je to ona sloboda koju književnik posjeduje, sloboda koja je u temeljima modernističkoga koncepta. U nastavku će se novele vidjeti da se tu slobodu ne smije zlorabiti, odnosno instrumentalizirati.

Model kineske kutije

U novelu su umetnuti fragmenti koji joj daju dojam „autentičnosti“: najprije je na početku novele komentar o sudskom procesu književniku, a kasnije su citirani dijelovi pisama, i to najprije „nesmotreni dio“ Tomyjeva pisma uredniku *Perja i paperja*, nakon kojega se donosi Mićelovo pismo Tomyju u cijelosti, a na kraju i Tomyjevo pismo Mićelu.

Pogledamo li sadržaj *Kućnoga kvarteta*, uočavamo da se u njemu sažima prethodni sadržaj novele:

Tu je unutra bilo sve! Sve do dolara, kvarteta i Hamleta! A opet tako sve nekako bezazleno, izdaleka, indirektno i tobože „bio je jedan takav općenito poštovan čovjek Naravski“, no jednom riječi tako podlački prepredeno, te čovjek ne smije ni izjaviti da knjiga možda literarno i stilski ne valja, jer bi se takva neoprezna izjava mogla uzeti i kao izraz bijesa onoga „opisanog“ koji je sebe prepoznao u glavnom licu. (149)

Dvosmisleni izraz „podlački prepredeno“ povezuje *Kućni kvartet* i početak novele *Ni braća ni rođaci*. Tako je sadržaj *Kućnoga kvarteta* u novelu uklopljen strategijom modela kineske kutije (povratne strukture), odnosno u djelu se ponavlja isti postupak, obrađujući proizvod prethodnoga postupka. U odnosu na priču spušta se za jedan narativni nivo, tj. u umetnutu priču, točnije Tomyjevu knjigu *Kućni kvartet*.

U novelu je umetnuto i Tomyjevo pismo, zapravo paskvila o obitelji advokata Sabundalovića, i to najprije implicitno, a potom se i navodi dio pisma. Dio paskvile umetnut je u djelo neobičnim postupkom kojim se zamagljuje granice narativnih razina: najprije se u kontinuitetu fabule prikazuje Mićelova reakcija na objavljivanje knjige, odnosno njegovo stalno odgađanje nekog konkretnog postupka zbog ograničenih mentalnih sposobnosti, zatim su opisane nagle promjene Mićelova raspoloženja, a potom Marinković uvodi novi motiv: Tomy nakon dva mjeseca čekanja demantija u *Perju i paperju* piše pismo uredniku rubrike, a to pismo pripovjedač naziva paskvilom. U njemu je na zajedljiv i podrugljiv način opisao advokatovu obitelj, posebno naglašavajući Mićelovo duševno stanje: „A sve to uvio u balzam i poveje lakoumne elokvencije koja se lakomisleno poigravala riječima.“ (151) Usporedimo li prethodni tekst novele, tj. opis Mićelova stanja s izrazima koje pripovjedač navodi u

Tomyjevu pismu, uočiti ćemo da su to zapravo ključni pojmovi prethodnoga teksta. Dakle, prethodni se tekst može čitati kao tekst niže narativne razine od razine priče, tj. kao tekst paskvile koju je Tomy napisao, a u prilog tomu govori i Tomyjeva tvrdnja da je u njemu sam sebe ironizirao:

A „gospodin“ Tomy, književno zanovijetalo, koji je i sam – koliko god se mogao sagledati u svojoj svijesti – gledao cijelog sebe u ironičnom vidu tih društveno omalovažavajućih akcenata, ne samo da se nije uvrijedio zbog navodnika, već mu je to postalo odnekud i zabavno. (154)

Umetnuti dio Tomyjeve paskvile, tj. dio koji se navodi pod znakom navodnika i izravno se govori da je riječ o citatu, također donosi tekst u kojem Tomy sam sebe ironizira pa čitatelju ostaje prešućeno na koji se dio teksta odnosi Tomyjeva primjedba o autoironiji: na govor drugih o njemu ili na vlastito prikazivanje sebe u paskvili. Takvim je postupkom Marinković na trenutak povezo Tomyja kao lik u paskvili i Tomyja kao autora paskvile, a njegove riječi o autoironizaciji mogu se čitati i kao autoironičan komentar iz pozicije nadređene autorske svijesti. U tom bismo slučaju mogli govoriti o eksplicitnu iznošenju negativna Marinkovićeva odnosa prema instrumentalizaciji književnosti.

Prekoračenje narativnih razina (metalepsa)

Metalepsa čitatelja

Kada govori o „vjernicima“ koji uriniraju kod crkve, a tamo stoji tabla na kojoj piše da je to zabranjeno, Marinković ubacuje autoreferencijalni komentar pripovjedača upućen čitatelju: „Prostodušni čitaoci koji misle da i sunce sja zbog njihova zadovoljstva (misli se, dakako, čitaoci one tablice) ponadali bi se u kišu koja je lijevala onih dana.“ (134) Dakle, pripovjedač se izravno obraća čitatelju, a to opravdava jasnoćom teksta. Tako se autor otkriva čitatelju i ukazuje na umjetnički/fiktivni karakter teksta. Naravno, pritom je dvosmislen krijući se iza krinke jasnoće teksta.

Takav je i autoreferencijalni komentar upućen čitatelju, čime se kod njega izaziva osjećaj povezanosti s pripovjedačem, a tema je komentara opis sreće Mićelova oca koji se zanosi sjajnom budućnošću svojega sina:

Tajanstveno je za njega sjala oreola nad Mićelovom glavom i bacala nešto milostivoga sjaja i na njegovu tužnu glavu, koja se sada zadovoljno njihala u mraku kao dječji balon privezan za naslonjač i zaboravljen nakon popodneve igre.

Ostavljamo Sabundalovićev balon, neka se njiše u mraku, ispunjen maglom bezgranične sreće. (148)

Metalepsa autora

Nadmoćni se fiktivni autor još jednom umiješao u tekst objašnjavajući čitatelju što je trebala značiti pjesma koju Tomy pjeva:

Zapjevao izazovno tu bračku pučku pjesmu, svejednako gledajući u mjesec. A to je otprilike imalo da znači: uzvisio se pisac nad banalnostima jedne tu sabundalovićevske srdžbe i sačuvao svoj literarni humor, jednom riječi – „za let si dušo stvorena“, kako je rekao neki pjesnik. (161)

Od čitatelja se očekuje određena književna kompetencija jer se Ujevićevi stihovi navode bez otkrivanja njihova autora, a kasnije će se stih „za let si dušo stvorena“ pojaviti u još nekim djelima, svaki put u ironičnu kontekstu.

Pripovjedač u istom tonu komentira Mićelove pogrde upućene Tomyju koji ne želi sukobe: „I tako, sve same pogrde, i još teže i ružnije te ih se ne može ni napisati.“ (161) Dakle, ovdje se pripovjedač otkriva kao netko tko piše o Tomyju, kao autor pripovijesti koju upravo čitamo. Navedeni je dio novele bitan i zbog autoreferencijalnoga komentara o književniku, a izgovara ga Mićel: “– I ne smije se nitko! Kao da ja ne znam! To je lukavstvo! Lukava metoda! I uopće, u tebi i nema ništa drugo, nego izvjesna doza lukavstva. I podlosti. Ti si podlački pretekao tuđi smijeh, smiješ se sam ...“ (163)

Iluzija se prekida i unošenjem administrativnoga stila, čime se naglašava ironičan ton. Tako je Mićelov otac smislio strategiju za tužbu, a i bojao se da će Mićel zbog svojega psihičkog stanja nešto pokvariti pa sinu nije otkrivao svoj plan. Ironično je prikazana strategija obrane kao strateški ratni plan. Tako knjiga u rukama advokata Sabundalovića postaje „predmet“, tj. „knjiga sa šibicama, ukosnicama i jednom masom crveno podvučenih inkriminiranih redaka“ – metafora za pristup literaturi kao falciji/zbilji. Da bi pojačao dojam, on navodi i datume „Zakona o štampi od 6. augusta 1925. sa *Izmjenama i dopunama* od 6. januara 1929. godine“. (156)

Ni braća ni rođaci prva je Marinkovićeva novela u kojoj se (auto)ironično tematizira pisanje i stvaralački proces, odnosno uvodi autopoetički opis na razini odabira teme i tehnologije pisanja, s naglaskom na odnos članova komunikacijskoga procesa, a književnik je pokazan kao nadmoćan stvaratelj fiktivnoga svijeta. Marinković se tom temom nastavio baviti

i kasnije, a već sljedeća njegova novelistička zbirka pokazuje usložnjavanje teme i progresiju spisateljske samosvijesti.

3.2.2. Novelistička zbirka *Ruke*

Tema je novelističke zbirke *Ruke*¹⁵³ paradoksalna pozicija nužnosti, ali istovremeno i svijesti o nemoći pisanja. U prilog tvrdnji o čvrstoj, promišljenoj strukturi zbirke u cjelini govori činjenica da je Marinković 1962. godine promijenio koncepciju zbirke, odnosno načinio njezinu definitivnu autorsku redakciju. U konačnoj verziji *Samotni život tvoj* i *Zagrljaj* „uokviruju zbirku“ pa se načelno koncepcija zbirke može predstaviti kao novelistički ciklus, i to ciklus uokviren autoreferencijalnom temom: pisanjem. U noveli *Samotni život tvoj* uveden je lik književnika-promatrača, središnji je dio (šest novela) ono što promatrač promatra i uobličuje u tekst, a *Zagrljaj* je propitivanje vlastite tehnologije pisanja koja se može primijeniti na novele u cjelini. U tom kontekstu, odnosno birajući različite male, često naizgled banalne odsječke stvarnosti za novelističke teme, zahtjev Pisca u *Zagrljaju* za „temom strašnom, krokodilskom“ čitamo kao autoironičan.

Budući da se u objema novelama koje uokviruju zbirku u središtu nalazi lik književnika, možemo ih čitati i kao da je riječ o istom liku: u prvoj se noveli prikazuje unutrašnji svijet književnika i njegov autoironičan odnos prema stvaralaštvu, a u završnoj je noveli riječ o tehnologiji pisanja toga istog lika, što znači da se fokus promatranja s lika književnika, otvoren novelom *Ni braća ni rođaci* u *Prozama*, a nastavljen novelom *Samotni život tvoj*, u *Zagrljaju* prenosi na vlastitu poetiku, tj. na književno djelo.

Tematika bi se *Ruku* mogla najaviti citatom iz *Zagrljaja* u kojem se autoironično komentira odnos Pisca prema potencijalnoj građi za književno djelo:

Poznaju ovdje tvoje radoznale poglede, tvoj bezobrazluk velikog izbirača, što važno prolazi kroz ovaj mali, ponuđeni svijet i afektirano traži samo neke osobite, vanredne stvari, samo rijetke primjerke i čudnovate pojave egzistencije za svoj književni cirkus. (*Zagrljaj*, 209)

U zbirci je Marinković za svoj „književni cirkus“ izabrao lik otočkoga čudaka (*Samotni život tvoj*), potom lik uvažene dame s voajerskim sklonostima (*Suknja*), lik tragikomična čovjeka koji je ostao u nekom prošlom vremenu sentimentalno vezan uz ljubav koje odavno nema (*Prah*), majstora s pretenzijama umjetnika (*Andeo*), nekadašnjega

¹⁵³ Svi citati navode se prema tekstu novelâ u knjizi Ranko Marinković, *Izabrana djela: I. Ruke; Eseji; Glorija* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1981). Ispred broja stranice navodi se naslov novele.

predstavnik vlasti koji gubeći poziciju gubi i svoj „autoritet“ (*Koštane zvijezde*), čovjeka koji je poludio od straha, odnosno zbog spoznaje o Zlu koje je sastavni dio svijeta (*Benito Floda von Reltih*), a tu su i dvije „pojave egzistencije“, kako ih je u *Zagrljaju* imenovao: paradoksalno zajedništvo stvaralačke i rušiteljske čovjekove prirode (*Ruke*) te umjetnost, odnosno pisanje kao stvaralački proces u kojem se, između ostaloga, propituje odnos između zbilje i fikcije (*Zagrljaj*).

Pristupimo li zbirci s obzirom na motive *straha* i *smrti*, koje Pisac naglašava u *Zagrljaju* kao „stupove svoje teme“, uočiti ćemo da se pojavljuju eksplicitno ili implicitno u svim novelama: pritom je smrt dominantna tema u *Andelu*, a sporedna u *Prahu* (patetični pokušaj samoubojstva), *Rukama* (samoubojstvo, potpisivanje smrtne presude) i *Zagrljaju* (žandarov pištolj kao prijetnja Piscu). Strah od spoznaje o stalnom postojanju Zla tema je novele *Benito Floda von Reltih*, a strah kao dominantan motiv javlja se i na kraju novela *Samotni život tvoj* i *Suknja*. U *Koštanim zvijezdama* te su dvije teme povezane i dane u grotesknom osvjetljenju: strah se javlja kod okupatorskih vojnika koji se iskrcavaju na otok, a pas-cinik u nedostatku branitelja otoka postaje žrtvom okupatorskoga zapovjednika.

Čovjek je u ovoj zbirci prikazan kao tragikomično biće. Marinkovićeви su likovi, bez obzira na to jesu li aktivni ili pasivni, iz kojih pozicija kreću i u kojim se sredinama nalaze, uvijek u konačnici tragikomični, odnosno na kraju novele završavaju kao gubitnici: Tobija je čudak i osamljenik koji je noću ispunjen strahom, Oliva je osramoćena žena, Tonko je patetični čovjek smiješan u svom pokušaju samoubojstva, majstor Albert Knez na kraju je običan obrtnik i prevareni muž, žandar Ilija nakon gubljenja „koštanih zvijezda“ mentalno se vratio u stanje svijesti dječaka iz Zagore koji se spustio u grad, Lijeva je nakon sukoba s Ocem ponovno u zajedništvu s Desnom, koju je optuživala za (ne)djela, a Pisac je na kraju *Zagrljaja* u grotesknom zagrljaju sa Žandarom, odnosno ne može više ništa napisati. Dakle, bez obzira na motive koji ih pokreću, a oni su nerijetko i nesebični, Marinkovićeви su likovi u konačnici osuđeni na poraz. Djelomično je pritom za njihove padove kriva društvena stvarnost, a djelomično lik sam. Čovjek je u *Rukama*, pa bio on i umjetnik, kako navodi Branko Maleš, prikazan kao „nesretni slučaj“, odnosno „nerealizirano biće, tragično razapeto između kompleksa vlastitih sanja i ambijentalne stvarnosti“, on je osoba „nerealizirana, nedosanjana, razapeta i nesretna, neodlučna i tragikomična, ili pak sitnozlobna, opaka, dogmatična... tj. ogoljelo-ljudska“¹⁵⁴. U zbirci je ironija, smatra Maleš, ujedinjena s patosom, a „posljedice inače kapitalne neusklađenosti čovjeka i svijeta u prozi izazivaju karnevalizam

¹⁵⁴ B. Maleš, *Smijeh i Dogma: Analitika čovjeka kao „nesretnog slučaja“*, 186–187.

kao osjećaj vlastitoga mikro-kozmosnog otočkog svijeta, ili pak grotesku kao rugalački ovozemaljski nadomjestak za, očito, kozmičko zatajivanje Čovjeka. ¹⁵⁵

Zbog iznimne kompleksnosti, odnosno slojevitosti pojedinih novela, ali i guste značenjske mreže koju ispisuje zbirka u cjelini, u kritičkoj se literaturi javljaju različiti kriteriji po kojima se mogu podijeliti novele unutar zbirke. Tako ih Branko Maleš dijeli u dvije skupine: u prvu spadaju novele *Samotni život tvoj*, *Suknja*, *Prah* i *Koštane zvijezde* koje donose „mediteransko-otočki mikrokozam i pripadnu analizu tog i takvog tipa čovjeka kao 'svijeta u malom'“, a u drugu skupinu *Ruke*, *Anđeo*, *Zagrljaj* i *Benito Floda von Reltih*, odnosno „etičko-raspravljalački, tj. alegorijsko-moralistički kompleks (...) koji idejom i temom pričanja nije nužno vezan uz određeni lokalitet i njegove nasljedno-mentalne osobine“¹⁵⁶. Takva se podjela uklapa u kontekst kritičke literature o Marinkovićevim *Rukama* kao proširenju tematike s obzirom na *Proze* i propitivanju općeljudskih tema. U nastavku analize Maleš svodi svih osam novela na „tri demontirajuće i negativne kategorije autorove precizno-ogoljavalačke analize“: depatetizaciju, desakralizaciju i deziluzionizaciju, navodeći pritom da se one, isprepletene, najčešće nalaze u svakoj noveli.¹⁵⁷ S druge strane, Morana Čale naglašava metaliterarnu tematiku zbirke u cjelini i njezinu cjelovitost naglašavajući da „*Samotni život tvoj* i *Zagrljaj*, novele o pismu, poput dvaju sučeljenih zrcala obgrljuju osobe, mjesta i događaje od tinte, dvodimenzionane antropo-entomološke inačice 'stvarnosti', tvorevine pogleda i pisma“¹⁵⁸.

3.2.2.1. Tema pisanja i stvaralačkoga procesa (lik književnika)

Odmaknemo li se od zbirke kao cjeline i pogledamo novele kao zasebne tekstove, uočavamo da se tema pisanja i stvaralačkoga procesa u *Rukama* eksplicitno pojavljuje u dvjema novelama: uvodnoj noveli *Samotni život tvoj* i završnoj noveli *Zagrljaj*. Autorov se pristup liku pritom razlikuje: budući da je novela *Samotni život tvoj* inačica novele *Sunčana je Dalmacija* (1939.), ona zadržava neka njezina realistička obilježja, a jedno je od njih i imenovanje lika te njegovo konkretno određenje.

Tobija je otočki čudak, osamljenik koji živi sam sa starom tetkom u kući preko puta škole. Toga se dana na otoku odvija svečana procesija i mnogo je ljudi stiglo, a sve to narušava njegov mir. Smetaju mu glasni zvukovi koji dopiru s ulice i gozba koja se odvija u

¹⁵⁵ B. Maleš, *Smijeh i Dogma: Analitika čovjeka kao „nesretnog slučaja“*, 187–188.

¹⁵⁶ B. Maleš, *Smijeh i Dogma: Analitika čovjeka kao „nesretnog slučaja“*, 188–189.

¹⁵⁷ B. Maleš, *Smijeh i Dogma: Analitika čovjeka kao „nesretnog slučaja“*, 189.

¹⁵⁸ M. Čale, *Sve ću ja vas opisati*, 226.

školi preko puta. U jednom trenutku on postaje dio ulične scene jer se sa svoje terase upušta u razgovor s gladnim fratrićem kojega namjerno upućuje u krivom smjeru. Slijedi ulična scena sa suludom Toninkom i okupljenim klerom, a nedugo poslije toga i žandarov pokušaj obračuna s njom. Fokus se nakon toga premješta na prosjake i njihov život, koji se odvija u sjeni vječnoga lutanja i gladi, a u toj sceni i „pobožne“ usidjelice otkrivaju svoje pravo lice. Novela završava pokušajem glavnoga lika da utone u san, ali to mu ne uspijeva zbog straha i jezivih priča o kojima je slušao u djetinjstvu. Dakle, Tobija je prikazan kao osamljen čovjek, čovjek *fantast* u stvaralačkoj krizi, ljut na „pjesnike“ koji pišu o ljepoti, a vire kroz ključanicu i misle na tjelesne užitke. Žudi za mirom i ljepotom neba, ali uvijek netko ili nešto to uništi. Tom „neredu u sebi“ on suprotstavlja savršeni mir i sklad na otoku, narušen dolaskom procesije.

Za razliku od njega, o glavnom liku *Zagrljaja*, također piscu, ne znamo gotovo ništa: lik je neimenovan, ne znamo s kim živi, a u noveli nam se ne otkriva ništa iz njegove prošlosti. Znamo samo da pokušava pisati, ali mu to ne uspijeva, pa stoga izlazi iz sobe, promatra prizore na ulici, a potom nezadovoljan njima prati žandara i čvrsto ga steže u zagrljaj. Kao i u uvodnoj noveli, i u ovoj se noveli završni prizor odigrava noću¹⁵⁹.

Ipak, između Pisca i Tobije postoje određene poveznice: obojica su otočani i književnici (kao i autor koji ih je stvorio), obojici je opservacija način na koji pristupaju stvarnosti¹⁶⁰, a obojica su, također, svojim sumještanima odbojni: Tobija zbog čudna ponašanja, a Pisac zbog „opisivanja“ mješšana u svojem djelu. Osim toga, nijedan od njih ne voli mrave: odbojni su im zbog njihova „malomišćanskoga“ mentaliteta i usredotočenosti na racionalno i korisno.

U objema se novelama Marinković služi sličnim izborom pripovjedača: fiktivni pripovjedač „promatra promatrača“, dakle lik, pri čemu ga možemo shvatiti i kao piščev alter ego. Dakle, samosvjesni se pripovjedač izravno obraća „sebi“, „svojem drugom ja“ i govori mu „ti“. On promatra sebe, lagano se izrugujući, pa je u tekstu uočljiva autoironija. Takav je postupak Marinković uveo mnogo ranije, još u *Hiljadu i jednoj noći*, svojoj prvoj noveli objavljenoj u *Pečatu*.

¹⁵⁹ Zanimljivo je da se noću odvija i završetak novele *Ni braća ni rođaci* te novele *Andeo*, koja također tematizira stvaralaštvo i umjetnika.

¹⁶⁰ „Čovjek koji piše, naprosto je promatrač. (...) Pisanje i nije nikakvo eksperimentiranje, to je, što se „materijala“ tiče, jednostavno promatranje i kombiniranje viđenoga.“ Dijalog „Stanar kuće bitka“ (razgovor vodio Dragan Kalajdžić), u: Ranko Marinković, *Nevesele oči klauna*, 154.

Promotrimo li pripovjedačku perspektivu u noveli *Samotni život tvoj*, možemo uočiti postupak umnožavanja perspektiva u postupku zrcaljenja: pripovjedač se obraća svojoj kreaciji, tj. liku književnika Tobije, kojega je sam stvorio, iza njih stoji fiktivni pisac koji je stvorio novelu *Samotni život tvoj*, a iza svih njih stvarni je autor Ranko Marinković. Sličan se postupak primjenjuje i u *Zagrljaju*, samo što se u njemu pripovjedačka perspektiva dodatno usložnjava jer se pripovjedač u nekim situacijama pojavljuje kao lik koji vodi dijalog s Piscem, pa se zrcaljenje „promatranoga“ u oku „promatrača“ umnožava i postaje kompleksnije nego u uvodnoj noveli.

Usporedimo li ove likove književnika s likom Tomyja Sabundalovića, uočavamo da je Marinković otišao korak dalje u tematizaciji književnika: za razliku od novele *Ni braća ni rođaci*, u kojoj je socijalna dimenzija bila ravnopravna, a u nekim dijelovima i nadmoćna temi pisanja, u ovim se novelama jasno uočava progresija spisateljske samosvijesti: Tobija je na neki način „prijelaz“ od potpuno jasno ocrtanoga Tomyja k neimenovanom Piscu u *Zagrljaju*: pritom se konkretne pojedinosti gube, a lik dobiva neodređene crte koje ga udaljuju od vezanosti za određeno tlo, odnosno konkretnu književnost i podižu na univerzalnu, pojmovnu razinu. Pogledamo li odnos ovih triju likova prema stvarnosti, uočavamo da se Tomy na kraju novele izdvojio iz tragikomičnoga životnoga kruga u neki drugi, pretpostavljeni izmaštani svijet u kojem se može „igrati“ svojim likovima i u kojem je zaštićen od stvarnosti. I Tobija je, kao i Tomy, zaštićen od stvarnosti, ali na drukčiji način: on ju promatra, na trenutak i sudjeluje u njoj (epizoda s fratrićem), ali se ni na koji način ne upušta u dijalog ili polemiku sa stvarnošću kao potencijalnom temom. On je još uvijek samo promatrač, ali ne i čovjek koji o promatranom piše iako se u jednom trenutku pojavljuje kao autor izmišljene priče o društvu Tropikon koju pripovijeda fratriću, čime ga možemo zamisliti i kao preteču lika Sudca, odnosno usmenoga pripovjedača u *Zajedničkoj kupki*. Dakle, Tobija je svoj „teleskop“ usmjerio u pojedine ulične scene i pokazao ih kao grotesknu sliku stvarnosti, ali novela ne završava njegovim kreativnim činom pisanja. Tek će se Pisac u *Zagrljaju* odvažiti na polemiku sa zbiljom i završiti, doduše groteskno, u zagrljaju s njom, ali će jasno artikulirati svoj zahtjev za pisanjem.

3.2.2.2. Odnos stvarnost – umjetnost

U zbirci *Pod balkonima* Marinković je uveo temu odnosa stvarnosti i umjetnosti postavljajući svoje likove u situacije koje pokazuju da je umjetnost nemoćna pred životom, odnosno da je život uvijek jači od umjetnosti. Toj je temi u zbirci *Ruke* pristupio na drukčiji

način: u novelama *Samotni život tvoj* i *Zagrljaj* tematizira se stvarnost kao građa književnoga djela, odnosno književnik kao dio te stvarnosti, a propituje se i odnos stvarnost – umjetnost s obzirom na propusnost njihovih granica te postavlja pitanje o odnosu autora i njegova djela. Budući da se *Zagrljaj* kao metanarativni tekstu u ovom radu posebno analizira, za pokazivanje odnosa stvarnost – umjetnost izdvojit ćemo novelu *Anđeo* i uklopiti ju u kontekst zbirke u cjelini. Iako se u toj noveli u središtu ne nalazi lik književnika, potrebno ju je uvrstiti u razmatranje upravo zbog tematizacije odnosa stvarnost – umjetnost u Marinkovićevu djelu. U njoj se pokazuje da je dijalog čovjeka-umjetnika sa zbiljom uvijek na čovjekovu štetu.

Tematski se u *Anđelu* donosi priča o majstoru Albertu Knezu, čovjeku koji je želio biti umjetnik. Središnji motivi utemeljeni su na kontrastu: iako se čini da je u prvom planu kontrast mladost – starost, glavna je tema novele suprotnost stvarnosti i privida, odnosno iskrenosti umjetnosti i neiskrenosti života. U središtu je novele dvostruki prikaz glavnoga lika kao „majstora“: on je klesarski majstor s pretenzijama umjetnika i „majstor“ što je odgojio dječaka Lojza, a Lojz ga izdaje, prijetvoran je i neiskren. Uz likove majstora i Lojza u novelu se uvodi lik Fride kao majstorove muze: ona je u njemu probudila umjetnika, ali ona će ga na kraju podsjetiti da se tragikomični životni krug zatvara njegovom smrću i pobjedom neke druge mladosti.

Kada se bolesnom majstoru u jednom trenutku čini da još sve nije gotovo, da na sebi osjeća „dah besmrtnosti“, on izlazi iz svoje bolesničke postelje, a na dvorištu ga dočekuju kameni blokovi koji čekaju svoga stvaratelja da ih pretvori u umjetnička djela:

Dvorište je tiho počivalište nerođenih oblika; leže posvuda grubi, neistesani blokovi kamenja u svojoj podmukloj amorfnosti kao neukročene zvijeri. Prolazi majstor između još nerođenih lica, neoslobođenih pokreta kao silni Stvaralac što prolazi kroz Kaos. Lijevo i desno leži mrak i tamne mase nerođenih svjetova, a on stupa vijugavom mliječnom stazom, posutom bijelom kamenom prašinom, kao da se silna masa sitnih zvijezda prostrla pod njegovim nogama. (*Anđeo*, 156)

U ovom se ulomku možda najizravnije u Marinkovićevoj pripovjednoj prozi pokazuje odnos umjetnika prema stvarnosti. Iako se u njemu može nazrijeti i blaga, sućutna ironija, ona je u drugom planu. Usporedimo li prvi dio ulomka s citatom iz *Zagrljaja*, ključne novele u kojoj se tematizira pisanje, uvidjet ćemo da se u njima iznosi ista misao – i književnik tako prolazeći svojom „ulicom“, odnosno slušajući povike iz „gledališta“ izabire – kleše, dotjeruje, modelira, stvara:

STVARNOST se rastvara pred tobom kao lepeza; prošetaj pogledom uokolo, svi viču iz gledališta „mene, mene!“ Misle da je to šala, što ti kaniš učiniti. U tebe je pogled mesarski: biraš ovna za žrtvenik UMJETNOSTI. (*Zagrljaj*, 207)

Međutim, tipično marinkovićevski, nakon prizora u kojem vidi Lojza i Fridu u zagrljaju, u majstoru se gasi osjećaj moguće besmrtnosti, odnosno ushićenje svojim umjetničkim djelom: svjestan je toga da nije uspio – ni kao čovjek (Lojzov odgajatelj) ni kao umjetnik (lik anđela na svom spomeniku). Ako je tomu tako, sve postaje drukčije, odnosno stvarnost (i ta noć) ne mogu biti isti kao prije te spoznaje:

Majstor krene u mrak. Ni staze posute zvijezdama, ni kaosa nerođenih svjetova! Svega je nestalo! Tek mračno dvorište s teškim blokovima kamenja i slijepih, neispisanih, ploča. (*Anđeo*, 156–157)

Logičan je završetak novele, stoga, majstorova predaja, odnosno smrt.

Dakle, u *Anđelu* je umjetnik stvaratelj novih svjetova, stvarnost je materijal iz kojega se grabi i stvara na temelju svoje mašte, ali konačni je rezultat uvijek slabiji od života, odnosno život je uvijek pobjednik koji ruši iluzije i u kojem nema sretnoga završetka. Tako se u ovoj noveli ironija iz pripovjedačevih komentara preselila u samu temu: ironičan je smisao simbola „anđela“ jer u njemu nema metafizičke priče: Lojz je pravo lice anđela, sve je ostalo privid, a majstor je gubitnik.

Sličnu je „sudbinu“ doživio i Pisac u *Zagrljaju*: zagrlivši svoju temu, on je pristao i na svoju autorsku smrt, ali, za razliku od majstora, čija priča ostaje nerealiziranom, odnosno čiji spomenik ostaje običnim, a ne postaje umjetničkim djelom, Pisac svoju temu ostavlja u zalag drugima i traži od njih da ju nastave, poistovjećujući se tako sa stvarnom autorskom smrću čovjeka kojemu je novela posvećena (Ivan Goran Kovačić) i sa svojom tragičnom, svjesno „odabranom“ autorskom smrću.

3.2.2.3. Tematiziranje pripovijedanja (odgojne priče, sentimentalne priče)

U zbirci *Ruke* Marinković po prvi put uvodi tematiziranje „odgojnih priča“, koje će razraditi u *Zajedničkoj kupki*. Najvažnija je od njih priča umetnuta u *Zagrljaj* koju pripovijeda žandar, a govori o tome kako ništa nije onako kako se čini, odnosno kako svaku riječ treba „dvaput okrenuti“. U zbirci *Ruke* po prvi se put uvodi i parodiranje sladunjave sentimentalne literature u koju se ljudi uživljavaju doživljavajući ju kao „istinitu“. Primjer je takva čitatelja

žandar u *Zagrljaju*: slušajući priču o Đini i lopovu, on je ganut i plače zbog tužne sudbine nesretnoga lopova. Pisac ga ironično upozorava na paradoksalnost njegova postupka:

Cmizdriš nad izmišljotinama, a zbog onoga što se dešava ubijaš. Izmišljena čovjeka, lopova, oplakuješ mada si žandar, a živa čovjeka koji ti je izmislio lopova i Đinu i priču što je izmamila dvije ljudske suze iz krokodila ti bi toga čovjeka „k'o psa!“ (Zagrljaj, 242)

Izvore takva pristupa možemo pronaći u Marinkovićevoj koncepciji pisanja kao „mentalne provokacije“ koja od čitatelja traži aktivan pristup, odnosno traži interakciju djela i čitatelja u stvaranju smisla. Za razliku od takva pristupa, u sentimentalnoj se literaturi čitanje doživljava kao „romantična iluzija“, čime se gubi književnost kao umjetnost. Budući da je mjesto književnosti u suvremenom svijetu ugroženo, ugroženije nego ikad, književnost svoje postojanje može opravdati jedino autoreferencijalnim pristupom tekstu iako je i on najčešće autoironičan. Tu će temu Marinković razraditi u *Kiklopu* i proširiti ju na odnos prema kanoniziranim djelima u kojima se takva banalna literatura daje kao izlaz iz situacije u kojoj se nalazi čovjek-intelektualac.

3.2.3. Kiklop

Tema pisanja i stvaralačkoga procesa uvedena je u ovom romanu na dvjema razinama: uvođenjem likova književnika te unošenjem zamišljene Melkiorove drame kao umetnutoga teksta nad kojim stoji Melkior Tresić, njezin stvoritelj. Tako se problematiziranje odnosa stvarnost – fikcija postavlja pred dvostruko zrcalo, čime se nužno nameće analogija između autora Melkiora Tresića i njegova svemoćnoga tvorca Ranka Marinkovića.

3.2.3.1. Lik književnika

U *Kiklopu*¹⁶¹ se pojavljuju dva lika književnika: Melkior Tresić i don Fernando. Pritom je bavljenje književnošću kod obojice u drugom planu, a zajednička im je poveznica i strah zbog nadolazećega rata. Upravo je strah motiv zbog kojega obojica razvijaju paralelne svjetove u koje se od njega sklanjaju: za Melkiora je to zamišljanje drame *Kanibali*, a za don Fernanda razvijanje paranoidne teorije o potrebi preventivne dehumanizacije.

Osim toga, pisanje se u romanu ironizira usporedbom s „ozbiljnim“ zanimanjima. Primjerice, uspoređujući važnost posla kojim se bavi njezin muž, ugledni liječnik i

¹⁶¹ Svi citati navode se prema tekstu romana u knjizi Ranko Marinković, *Izabrana djela: II. Kiklop* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1981).

Melkiorova „posla“ koji uključuje pisanje, Enka iznosi općeprihvaćenu misao: „Jedan drhtaj njegove ruke može značiti prestanak jednoga života. A od tvoga piskaranja što se može desiti? – da te netko prebije, kao što te i htio prebiti ... onaj glumac.“¹⁶² Vrlo sličan pristup ima i Kalisto, Ugov otac, koji smatra da Melkior negativno utječe na njegova sina: „Ostavi se ti moga sina. Idi svojim putem. Ti si umjetnik – idi s umjetnicima. Vi nemate ni kuće ni porodice, ne poznajete ni Boga ni zakona. Vama smo mi uredni građani smiješni.“ (118) Zatvorimo li krug, Kalistovu misao možemo povezati s basnom o cvrčku i mravu koju je Marinković uveo u noveli *Sunčana je Dalmacija*, odnosno s motivom mrava kao predstavnika malograđanskoga mentaliteta koji umjetnike prezire.

3.2.3.1.1. Don Fernando

Pirandellovu tezu o apsurdu čovjekova postojanja kao igranja uloga Marinković je „opredmetio“ u liku don Fernanda, čovjeka kojemu se maska uljudnoga osmijeha „zalijepila za lice“, odnosno čije je lice poosobljeno (poput ruku u *Rukama*) i živi neovisno o njemu:

I doista, on se nije smješкао. Gotovo nije ni slušao Ugovo naklapanje (barem se tako držao kao da ne sluša), ali njegovo je lice cijelo vrijeme ipak bilo nasmiješeno, te se činilo kao da se lice samo od sebe smiješi, a on, zabavljen svojim mislima, i ne zna što ono radi. (...) Ugo je govorio da on namješta osmijeh ujutro pred ogledalom i zatim izlazi s njim na cijeli dan, a tek ga u krevetu prije spavanja skida i sprema pod jastuk. Tko zna što se krije iza maske? Možda osveta čovječanstvu ... ili neki mali predujam na veliki trijumf u budućnosti? (44)

S izrazom don Fernandova lica Marinković povezuje njegov način pisanja:

Don Fernando je tako i pisao, s tim nedokučivim osmijehom. Jedan je kritičar o njemu napisao da svoja lica prži koprivama i škaklje do bjesnila. Bilo je doista nekog sadizma u njegovu pisanju: izmišlja ljude da bi ih mogao mučiti. No to mučenje nije nipošto surovo i bolno. Naprotiv: ljudi se smiju i vesele, no smiju se kao luđaci i usto se preznojavaju od muke ledenim znojem, kao da ih pisac bičem tjera da budu veseli. (44)

Prethodni je opis groteskno karikiranje spisateljskoga poziva u kojem je pisac, u ovom slučaju don Fernando, sadist, a sami su likovi prikazani kao njegove žrtve koje su natjerane na smijeh iako se ne žele smijati.

Don Fernando je prestrašen čovjek koji se skriva iza maske „čovjeka s osmijehom“, a zbog osjećaja straha i ugroženosti uzrokovana predstojećim ratom, zabrinut za vlastitu

¹⁶² R. Marinković, *Kiklop*, 110.

egzistenciju osmislio je teoriju o „preventivnoj dehumanizaciji“, odnosno o „ukidanju tragedije skepsom“. On smatra da se u kazalištu gledatelje zapravo sili „da na nekoliko sati budu naivni“ (201), a njegova je teza da onaj tko je važan (privremeno) ne smije biti dobar. Parodija je to Raskolnikovljeve teorije o podjeli ljudi na odabrane i one druge, u don Fernandovoj teoriji obilježene, koje je priroda predodredila za zločince. Kasnije don Fernando i djeluje: traži izvršitelje za svoju teoriju, a jedan je od njih i Maestro. Melkior parodira takve don Fernandove misli:

Don Fernando Karamazov ide gradom i snuje svoju teoriju „preventivnoga ubojstva“. Traži Smrdljakova, izvršitelja. Da ubije – tebe ili Hitlera? – to još nije jasno. Ali netko od vas mora potvrditi teoriju – to je jasno. Ljudi svih zemalja, dehumanizirajte se. Preventivno. Ne pita se što košta! Nema više tragedije. Ukinuta je skepsom. (214)

Budući da je u *Kiklopu* naglasak na don Fernandovoj paranoidnoj teoriji, a ne na pisanju, u romanu ne doznajemo ništa više o njegovu pisanju pa ova dimenzija lika ostaje nerazrađenom, a don Fernando kao književnik ostaje na razini karikaturalnoga prikaza egoizma čovjeka koji se boji.

3.2.3.1.2. Melkior Tresić

Melkior Tresić kazališni je i filmski kritičar, a dobro poznaje povijest književnosti i filozofiju, koju je diplomirao te povijest. Mnogo je čitao, što se vidi u metaliterarnim aluzijama i asocijacijama u kojima dominiraju Shakespeare, Dante, Dostojevski, Molière. Ne voli sentimentalnu, plačljivu, banalnu literaturu poput Kumičićeve. Ponekad piše stihove, ali oni imaju „uporabnu vrijednost“, tj. njima zavodi djevojke i povremeno ih (stihove) posuđuje Ugu. Dakle, Melkior je antijunak, a njegovo je samopromatranje konstanta romana: boji se poziva za mobilizaciju, već sedmoga po redu, opsjednut je mislima o ženama (Enka, Vivijana), koje su u njegovoj svijesti svedene na tjelesno. Njegova je karakterna crta pasivnost: primjerice, iako zna da njime manipuliraju, dopušta da bude prevaren. Iako se ne usuđuje ništa poduzeti, strah od rata ponekad ga tjera na očajničke poteze, a jedan je od njih simuliranje ludila, čime se povlači ironična paralela s Hamletom. Sklon naglim promjenama raspoloženja, često se pokazuje nesigurnim, po čemu je sličan Jubi Nazreviću, liku iz *Poniženja Sokrata*. Tako se u nekoliko situacija u romanu nađe „izložen“ pred ostalima, odnosno ponižen. Osim toga, i Melkior, poput Jube, svoj život svodi na književne predloške, što je u romanu posebno naglašeno uvođenjem zamišljene drame *Kanibali*, odnosno paralelom s Joyceovim *Uliksom*.

U njemu su sve emocije prenaplašene, a dominantna je emocija strah. Sklon je samopromatranju: svijest mu je stalno aktivna, opaža stvarnost i povezuje ju asocijativno sa svojim duhovnim svijetom. „Muči“ ga misao, odnosno poriv za mišljenjem. Upravo tu njegovu osobinu zamjećuje don Fernando tumačeći ju kao posljedicu straha i poveznicu među njima:

– Vi ste senzibilna jedinka koja može *osjetiti* misao. Ne samo misliti (to čak možda manje) već i osjećati misao, a to znači držati je neprestano *na umu* kao neko svoje lično mučilište. Heautontimorumenos, krvnik i žrtva u istoj osobi, nož i rana, vampir svoga srca, kako je rekao Baudelaire. Vaša misao vas muči strahom, ja to znam i cijenim, jer to ne može svatko, pogotovo ne *tako* kao vi, a oni pijani kreteni iz Dajdama rugaju vam se zbog toga. Ja vam se ne rugam, jer bojati se znači misliti (i obrnuto) i dopustite da vam se u tome pridružim. (207–208)

Dakle, u središtu je *Kiklopa* autoironična svijest intelektualca i umjetnika koja propituje odnos čovjeka i svijeta. Pritom strah određuje sve njegove postupke: strah guši svaku slobodnu misao i tjera čovjeka da od svega odustaje, čime gubi vlastito dostojanstvo i sveden je na jedinku kojoj je temeljni cilj preživljavanje.¹⁶³ U takvu je kontekstu čovjek sveden na tjelesnost, na opstanak. Sukladno tomu, glavni lik romana nije junak, već antijunak, što je ironično pokazano i u njegovu prezimenu.

Marinković ironizira i često citiranu misao po kojoj se čovjek pomoću umjetnosti želi zaustaviti u nečem što je „trajnije od ljudskoga mesa“. Najprije je to učinio ironizirajući pojam „velikoga pisca“ u liku don Fernanda zahvaljujući kojem će lakrdijaš Ugo, nakon što ga je ovaj polio pićem, ostati zapamćen: „Ja sam maločas ušao u biografiju jednog velikana! Budući doktori citirat će me u svojim dizertacijama, studenti će padati zbog mene na ispitima, učenjaci će me spominjati u fusnotama ... zahvaljujući genijalnoj gesti don Fernanda“ (47)

Toj se temi ponovno vraća pri kraju romana, u završnoj epizodi Maestrove smrti. U dijalogu učitelja i učenika, protkana aluzijama na odnos Vergilija i Dantea, učitelj, tj. Maestro kao glas razuma komentira čovjekovu naivnu potrebu da ostavi nešto iza sebe, da bude zapamćen:

– Niste vi budala, mudri Eustahije, ali ne znate živjeti *in-di-fer-entno*.(...)
– Ne ljutite se, Eustahije, nisu znali ni mudriji od nas. Ostavili su za sobom hramove, djecu, piramide, simfonije, knjige... svoje mumije. I vi biste htjeli iza sebe ostaviti

¹⁶³ O strahu u *Kiklopu* govorio je Marinković u jednom intervjuu: „Glavni motiv je strah. To je nešto što nije cijenjeno, taj elementarni ljudski, pa, ako hoćete, i biološki osjećaj koji svi nosimo u svome iskustvu, samo nerado priznajemo da smo se bojali u herojskom vremenu.“ Ranko Marinković, „Patnja je više od istine“ (razgovor vodio Miloš Jevtić), u: *Nevesele oči klauna*, 121.

mumiju, makar i ovolicnu, ali da se nađe u Budućnosti embrio vaše slave u špiritusu. Vi *ambiciozni* zamišljate...

– Ne ubrajajte mene! – prekine ga Melkior srdito: zar nije i sam razmišljao...

– Dobro, ne vi, oni... drugi, *fu-tu-risti* – pomirljivo prihvaća Maestro zamišljaju Budućnost kao neku Konačnu Svečanost, Veliku Paradu: izaći će svi s odlikovanjima... a poslije – ništa, san. Sve će stati u inkantaciji, u apoteozi, kao Gundulić na svečanom zastoru naše Opere, živa slika za vječnost. Ha-ha, najljubazniji Eustahije, slika Strašnog Suda nije ništa naivnija od toga, ondje ima barem dinamike i straha, nekakve ozbiljnosti... (426)

3.2.3.2. Drama *Kanibali*

Iako je Melkior i pisac, što je vidljivo u namjeri pisanja drame, u romanu se ne prikazuje sam čin stvaranja teksta kao u *Zagrljaju*, već pratimo odnos piščeve stvarnosti i buduće priče, odnosno sadržaja drame *Kanibali*¹⁶⁴. Imamo li u vidu da Melkior ima namjeru napisati dramu, jasno nam je da čitamo koncept koji bi kasnije, da je drama napisana, dobio obilježja dramske vrste i prilagodio se konvencijama žanra. Dakle, drama *Kanibali* kao umenuti tekst, odnosno tekst u tekstu, samo je „sirova građa“, odnosno ideja koju je piščeva mašta „obradila“ na temelju događaja iz stvarnosti. Čitamo li tekst na taj način, možemo donekle ući u „stvaralačku radionicu“ Ranka Marinkovića i čitati ga kao autoreferencijalni komentar vlastite stvaralačke metode.

Odmah na početku romana uvode se dva plana fabule: silazeći u javni toalet, Melkior sluša zvukove u njemu:

Kao u utrobi transatlantika. Mirna plovidba. Silaze putnici s veseljem i bukom kao da idu u brodski bar na čašicu whiskyja. Vraćaju se zatim na palubu, bodri, zadovoljni, s uživanjem srću svježi jutarnji napitak iz MAAROVA zraka. (7)

Ovaj komadić stvarnosti u nastavku će romana postati ishodištem Melkiorove drame *Kanibali*. Priča drame prati događaje u Melkiorovoj stvarnosti: možemo ju povezati s odnosom stvarnost – književno djelo i s tezom da je svako književno djelo uvijek i djelomično mimetično zbog toga što je njegov tvorac dio stvarnosti, a njegovo je iskustvo iskustvo stvarnosti – vanjske, tj. svijeta koji pisac opaža i unutrašnje, odnosno piščeve svijesti. Pogledamo li u kakvu su odnosu Melkior kao autor i drama koju zamišlja, u tekstu ćemo romana vrlo lako naći eksplicitne odgovore: Melkior je demiurg, nadmoćni autor koji

¹⁶⁴ O izvorima za dramu *Kanibali* vidj. Renate Hansen Kokoruš, *Intertextualität im Werk von Ranko Marinković* (Frankfurt am Main itd.: Peter Lang, 2002), 175–176.

stvara svoje likove, vlada stvorenim svijetom i, poput vladara kakva carstva, sam odlučuje što će im se u nastavku priče događati. Dramu je i zamislio jer mu je trebala kao „odgojna priča“ koju je namijenio svojem tijelu kako bi mu pokazao kamo vodi hranjenje, što eksplicitno navodi u tekstu:

Za tebe sam i izmislio tu pedagošku „Telemahijadu“ (iako nisi nikakav vojvoda burgundski već jedno proždrljivo crijevo) da ti pokažem kamo vodi tvoje glupo geslo *u se...* Eto, vidiš, vodi u neko drugo crijevo, i sve je to tamo kod vas, đavo da vas nosi – crijevo kroz crijevo... i tako bez kraja, prokleti proždrljivci! Kad su me već ovako fatalno posadili na tebe da nesjašivo jašem na tvojoj uspravljenoj neudobnoj grbači (o zašto nisam zajahao kornjaču!) budi makar mudar kao magare, oprezno koračaj po ovom našem životu, ne hitaj i ne srljaj, ništa nije vrijedno prevelike žurbe, gledaj da što dulje traje naše putovanje, nigdje te ne čeka Obećana Zemlja. Na kraju je Obećana Jama, u nju ćemo se skotrljati skupa, ti i ja, ti i ja... (294)

Takav je pristup nastavak i usložnjavanje teme instrumentalizacije književnosti uvedene u noveli *Ni braća ni rođaci*, samo što je ovdje, paradoksalno, buduće djelo namijenjeno poosobljenom tijelu njegova autora, koje autorska svijest promatra kao prijatelju.

Usporedimo li sadržaj drame koju Melkior zamišlja s onim što mu se u romanu događa, uočiti ćemo dosljedno primijenjen kompozicijski postupak: uvijek se neki poticaj iz stvarnosti, odnosno neki referencijalni signal u svijesti Melkiora-književnika preobražava u fiktivni svijet *Kanibala*, zadržavajući na neki način vezu s prvobitnim poticajem. Prva se takva situacija pojavljuje kada Melkior večera u *Ugodnom kutiću*. Dok jede kobasicu, pogled mu pada na Kurtove prste i u njegovoj se svijesti javlja asocijacija na kanibale:

Deset prstiju mesnatih, kobasičastih. Melkior upravo zarezava svoju kobasicu, ali je pomiluje, odustane od klanja zbog tih Kurtovih prstiju na stolu. I ponovno se javi ideja o ljudožderima, o tijelu upropastitelju koje može izazvati apetit u drugom tijelu i poslužiti mu kao jelo. A misli toga „jela“, ideje, osjećaj za ton žutoga pored modrog, za tragediju kralja Leara, rađanje suze, tjeskoba u dijafragmi, strah na vrhu tjemena, maštanja o jednom hodu, o gibanju bokova, „na dragoj usni osmijeh mali, u čaši vode kita cvijeća“... sve – jelo, tijelo – upropastitelj. (60–61)

Analizirajući taj prizor kada je došao u svoju sobu, Melkior shvaća da su ga Kurtovi prsti podsjetili na kobasicu koju je jeo, u mislima mu se javlja riječ „čovjetina“: dodiruje svoje tijelo koje povezuje s tom riječju i razmišlja o svojoj drami koju naziva „groteskom s ljudožderskim urlikanjem, plesovima i urođeničkim igrama uz zaglušno bubnjanje oko kotla na velikoj vatri“ te „simboličnom satirom“ (63). Pritom se mijenja pripovjedač: sveznajućega

pripovjedača zamjenjuje izravno obraćanje liku, kakvim se Marinković služio u nekim svojim novelama u čijem je središtu tematiziranje pisanja:

Tako se imala zvati drama koju si zamišljao. (...) Uostalom, svejedno što je trebalo da bude, kad od toga i tako ništa nije bilo osim časovitog bljeska jedne ideje koja ti je večeras ponovo sijevnula u „Ugodnom kutiću“ kad je Kurt donio na stol kobasicu. (63)

Potom se otkriva kako je došao na ideju o pisanju drame, a Marinković unosi autoreferencijalni motiv navodeći da je Melkior kao dijete slušao izmišljene priče od starih pomoraca o ljudožderima, dakle od istih onih „balonjera“ koji se pojavljuju u njegovim novelama.¹⁶⁵

Nakon digresije o čovjekovu tijelu kao „skeletu koji lukavo misli o sebi“ (64), radnja se *Kiklopa* s dijegetičke razine spušta za jednu razinu, a pred čitateljem se odvija paralelni svijet Melkiorove fiktivne drame. Međutim, u jednom se trenutku radnja vraća na prethodnu razinu jer je u priču o brodolomcima Melkiorova svijest uvela strah od regrutacije, odnosno činjenicu da Melkior očekuje već sedmi poziv: dosad se uspio spasiti zahvaljujući svom mršavom tijelu, ali svjestan je da više nema mogućnost „privremenoga oslobođenja“, čime se aludira i na svijet Kafkina *Procesa*.

Melkiorova priča o brodolomcima prava je groteska: cinična, bizarna, na granici smiješnoga, a zapravo tragična. U njoj sedam brodolomaca dospijeva u ruke kanibalima, a redosljed je njihova pogubljenja postavljen s obzirom na stanje njihova tijelâ. Iz te je skupine izdvojen brodski liječnik zbog svojega mirisa, tj. smrada, zajedno sa starim mornarom. Tjelesni smrad sada postaje njegovom prednošću.

Dakle, kroz Melkiorovu se svijest prelamaju dvije „stvarnosti“: ona prva, koja je stvarnost Melkiorove životne egzistencije uoči rata i druga, stvarnost zamišljene drame *Kanibali*. Navedeni postupak projiciranja stvarnih događaja na razvoj Melkiorove zamišljene priče dosljedno je proveden do kraja priče o brodolomcima, a pritom se unose autoreferencijalni komentari Melkiora Tresića kao njezina nadmoćnoga autora. Primjerice, dok Melkior razmišlja o svojoj drami, u njegovu su komentaru vidljiva stilska obilježja Marinkovićevih djela – nadmoćna ironija, metatekstualnost, jezične igre:

¹⁶⁵ U ovom se dijelu romana nalazi i poveznica s romanom *Never more*, vidljiva u noćnoj vožnji vlakom i lupi točkova.

Sinoć je kapetan proučio na karti arhipelage (riječ je lijepa – arhipelag!), a večeras dosta, rat je, „Menelaj“ treba da potone. Pogodio ga torpedo i „Menelaj“ – muž lijepe Helene (od trojanskog rata trata-tata-rata) – je potonuo. No on nije važan, brod, nego ljudi... svi su se utopili, osim sedmorice, to jest šestorice, jer sedmi, stari mornar s lulom, pao je u ruke polinezijskim ljudožderima, tek nekoliko sati poslije njih i jedva dospio da prisustvuje kuhanju šefa kuhinje s „Menelaja“. No – što bi rekao Hamlet – ne gdje bi on kuhao, nego gdje su njega kuhali uz kanibalsko veselje i mnoge folklorne plesove, koji su preko Amerike osvojili Europu i kao neka vrst helenizacije kanibalske kulture postali univerzalnijima i uzbudljivijima od Eshila i Sofokla. (65.)

Dakle, Melkior je svemoćni tvorac teksta, a sve u drami podložno je isključivo njegovoj volji. Završni dio drame odvija se usporedo s Melkiorovim boravkom u bolnici: on je u krevetu pa i brodolomci spavaju, a nemiran je jer mu se major „umiješao u priču“ pa ni doktor više nije onako loš:

Tu je još i doktor koji ne spava. Smišlja što da radi. Htio im je napraviti psinu, nagovoriti mornara da nestane na nekoliko dana, da se krije, pa bi im onda rekao: eto, poslušao sam vas, otplovio on bez nas. A što sam vam govorio? Ali odustane od nezasoljene šale, odvratio ga kolega major. (304)

Marinković se u ovom dijelu romana služi autoreferencijalnim postupkom koji će kanonizirati tek postmodernistička poetika. Naime, Melkior u zamišljenom dijalogu sa svojim likom nastoji promijeniti njegov karakter, a sve zbog toga što je u stvarnosti upoznao majora. Tako se stvara model slagalice, odnosno kineske kutije, u kojoj se priča o Melkioru spušta za nekoliko razina: na dijegetičkoj razini pisac-pripovjedač u *Kiklopu* objašnjava iz pozicije pripovjedača kako je njegov lik Melkior, kao autor drame (hipodijegetička razina), ulagao veliki napor da bi objasnio brodskom liječniku, liku iz svoje drame, da treba biti bolji (hipohipodijegetička razina), a sve pod utjecajem drugoga lika iz *Kiklopa*, majora:

No obraćenje nije teklo glatko, riđi je imao svoje argumente. Major bi na vašem mjestu nastojao da iščupa te nesretne ljude iz zuba ljudoždera, a vi uživate u njihovoj samrtničkoj mucu. Makar bi im nastojao olakšati to strašno umiranje... Nije istina da ne možete ništa, niste ni razmislili da li išta možete. Dobro, oni su oholi i glupi, kažete, no zar samo zato moraju biti osuđeni na tako strašnu i odvratnu smrt? Da, svaka smrt je odvratna i strašna (osobito ona koja prijeti nama) no u ovoj, priznajte, ima posebne strahote. Biti skuhan i pojeden, o, Gospode Bože! (304)

I u nastavku se teksta u autoreferencijalnom komentaru postavlja problem mijenjanja prvobitne koncepcije drame:

– Svi smo mi na neki način „skuhani“ – osmjehuje se doktor – a bogme i pojedeni. Kuhaju nas kojekakve hulje u kotlovima paklenskih intriga (...).

(...)

– Jest, govorio je tako riđi asklepijad s neugodnim izlučivanjima površinskih žlijezda (ne zaboravljamo nikad to njegovo stanje), ali više ni on nije tako mislio. A *kako* je mislio, to Melkior nikako nije mogao da smisli. Major mu se umiješao u priču. Što da radi s jadnim asklepijatom koji, zbog majora, sad postaje *dobrim čovjekom*? Još jučer učinio bi psinu, a sada smišlja što da učini za svoje s „Menelaja“ koji čekaju da budu pojedeni. Možda i zbog osjećaja samilosti u njemu klija čudnovata ambicija da izmijeni tim ljudima sudbinu. Ali kako, kako? – to je ono što ne može da smisli Melkior.

Što da radi? – pita maštu u stvaralačkom očajanju. (304–306)

Završetak drame povezan je s viješću koju Mitar donosi Melkioru, odnosno s Melkiorovom spoznajom da se vraća u Zagreb. Kada dobiva uvjerenje da je nesposoban za vojsku, Melkiorova se svijest prestaje baviti dramom, a to se u romanu eksplicitno i naglašava, zapravo i ironizira predstavljajući donedavno tragičnu dramu kao „priču sa sretnim završetkom“:

Gle, odjednom, svršila je „lična“ priča o ljudožderima! Riđi asklepijad je bez prolijevanja krvi, u doslovnom smislu s ljubavlju preuzeo vlast i svi su brodolomci bili spašeni. Pokazalo se uskoro kolika je bila sreća za urođenike što ih nisu pojeli. Umjesto slasti od nekoliko obroka koje bi ubrzo zaboravili, počeli su osjećati istinska uživanja u stečevinama male civilizacije koju su ti mudri i iskusni ljudi ubrzo ostvarili u primitivnim uvjetima divljeg otoka. Melkior sad nije imao vremena nabrajati što su sve oni tu učinili, Mitar ga je gledao. Vrtio je glavom s nekim uvrijeđenim čuđenjem: što je sada ovom ludovu, kao da mu nije stalo ...

Doista, kako to da mi sada nije stalo? prvi časnik ne žvače više narkotično lišće, posvetio se proučavanju vjetrova; promatra kako plove oblaci, kako noću zvijezde padaju (korisno za lov i poljoprivredu) i sriče neke stihove što mu valjda dolaze iz neba. I nitko više ne prezire tijelo i ne psuje „proždrljivu životinju“. (...) A riđi asklepijad se, rečeno kratko, oženio! Sklopio je politički brak s najmlađom kćeri poglavice. Tako je ušao u vladarsku dinastiju ispočetka kao neki savjetnik i vladarski zet, a poslije, kad se poglavica povukao, preuzeo je sasvim vlast. (...) Ali car Asklepijad I vladao je blago, a sve pod blagotvornim utjecajem „našega majora“ koji je ovako odjednom i dokrajčio ovu priču sa sretnim završetkom. (350)

Priča o kanibalima zapravo je parabola koja se čita kao „nosivo, hermeneutičko mjesto romana i alegorijski nagovještaj situacije u kojoj će se naći čovječanstvo ugroženo Drugim

svjetskim ratom i provalom novog barbarstva¹⁶⁶. Njezinim se sadržajem otvara prostor za komentiranje čovjekove prirode, odnosno postavljanje pitanja o tome koliko je „civilizacija“ promijenila čovjekova. Usporedimo li završetak Melkiorove drame sa završetkom njegova romana, uočiti ćemo ironizaciju happy end-a i grotesknost završetka *Kiklopa*. Za razliku od ironizacije sretnoga završetka *Kanibala*, u završetku romana Marinković ironizira nemoć čovjeka i njegovu svedenost na goli opstanak, na njegovu animalnu dimenziju u kojoj se gubi sve duhovno, na čovječanstvo koje na *Menelaju* plovi ususret kanibalima.

Dakle, posluživši se postupkom „literature u literaturi“, Marinković je temu odnosa umjetnost – stvarnost postavio na višu razinu eksplicitno otkrivajući vlastiti stvaralački postupak: onako kako je kaos svoje svakodnevice, odnosno atmosferu psihoze uoči Drugoga svjetskog rata, Melkior u svojoj zamišljenoj drami zamijenio uvođenjem reda koji može ostvariti zahvaljujući svojoj autonomiji književnika, tako se i književnik Marinković iz kaosa svoje svakodnevice izdigao stvaralačkom autonomijom, odnosno stvaranjem *Kiklopa*. Književnik se u oba slučaja postavlja kao tvorac novoga svijeta, kao stvoritelj koji postavlja vlastita pravila u novostvorenom svijetu književnoga djela, u kojem su kategorije „istine“ i „stvarnosti“ potpuno podređene autorovoj volji, a pripovjedač i likovi rezultat su njegova „idejnoga uma“. Sam je Marinković govoreći o odnosu umjetnosti i istine naglasio dominantnu ulogu autora:

„Tko misli, trpi“, rekao je netko, ne sjećam se više tko, no vjerujem neki tražitelj „istine“. Ali „umjetnost je vrednija od istine“, veli Nietzsche, u njoj je „istina“ samo jedna mogućnost, podvrgnuta promjenljivosti i trošnosti kao i svaka druga ljudska tvorevina. U tome je ujedno i muka i slast umjetničkog mišljenja „in concreto“; muka u slikovitom paklu mašte i slast u suverenoj ironiji stvaraoča prema vlastitom stvorenju.¹⁶⁷

Za Marinkovića je odnos između života i umjetnosti analogan odnosu kaosa i reda, kako u svijetu, tako i u čovjeku samom: „Život nije projektiran. Život nam se predstavlja, što se umjetnosti tiče – kao kaotični svijet u koji neprestano unosimo neki smisao i ostvarujemo neki red.“¹⁶⁸ Pisac se pritom prema tom kaosu ponaša poput Pisca u *Zagrljaju*: on bira, odnosno uzima

¹⁶⁶ K. Nemeč, *Povijest hrvatskoga romana od 1945. do 2000. godine*, 247.

¹⁶⁷ Dijalog „Humor razotkriva romantičnu iluziju igre“ (razgovor vodio Jože Horvat), u: Ranko Marinković, *Nevesele oči klauna*, 178.

¹⁶⁸ R. Marinković, *Nevesele oči klauna*, 194.

ono što se od svijeta iskustva nudi kao 'materijal', a treba da postane *izraz*. To znači da treba svoju predodžbu ostvariti riječima, a taj se proces ne može reproducirati iz prirode, jer u prirodi nema riječi. (...) Ne radi se, dakle, o neredu izvan nas, već o neredu u nama.¹⁶⁹

Upravo je takav stvaralački postupak primijenjen u *Kiklopu*. Dakle, poslije novela *Ni braća ni rođaci* i *Zagrljaj*, i u *Kiklopu* se prati nastanak priče, ali na drugi način. Svrha je umetnutoga teksta podcrtati zbivanja na prvoj fabularnoj razini te ukazati na shizoidnu prirodu Melkiorova bića: u stvarnosti je on čovjek koji se boji, a u svijetu svoje drame svemoćni, na kraju milosrdni autor.

Osvremo li se na prethodnu analizu, možemo zaključiti da se tema pisanja u *Kiklopu*¹⁷⁰ obrađuje vrlo kompleksno: Marinković u romanu razmatra odnos umjetnika i njegova djela, postavlja pitanje o ulozi mašte u umjetnosti, problematizira i ironizira poziciju književnika kao društveno odgovornoga intelektualca te ukazuje na mjesto književnosti u suvremenom društvu, odnosno iznosi tezu o „umjetničkoj nemoći u određenom kontekstu i određenim konstelacijama snaga“¹⁷¹. Navedena se pitanja prelamaju kroz svijest intelektualca i umjetnika Melkiora Tresića kao dominantnu svijest u romanu. Mašta je pokazana kao *differentia specifica* književnika, kao poosobljena misao koja ne dopušta čovjeku živjeti poput kukca, misao koja ga tjera u nemir:

Tako radi radoznala ljudska mašta: ponovno zamućuje već smirene vode, čačka po talozima na dnu šalice već ispijene kave. Pruža sudbini male detaljne recepte za svoje uništenje. Sugerira joj: evo ovaj postupak, mislim, još nije bio iskorišten. U metaforama otkriva joj neslućene slučajnosti, originalno izmišljene propasti. Zavodljivo, koketno. Umjetnički. (355)

Unatoč općem tonu romana u kojem se ljudska misao ironizira, Marinković je diskretno u roman uveo lik čovjeka čije je ime maska (Krele), koji zastupa drukčije mišljenje,

¹⁶⁹ R. Marinković, *Nevesele oči klauna*, 194.

¹⁷⁰ U intervjuu *Patnja je više od istine* autor objašnjava naslov romana i njegov smisao: „Dolazi On, Polifem, jednooki gad. Rat. Rat je nešto mnogo strašnije nego svi njegovi simboli. Rat se hoće prikazati kao valjanje tenkova, brundanje aviona, prasak bombi i slične pirotehlike. Ja sam sve to želio simbolizirati u jednom kukcu. Melkior vidi u travi (u koju je legao) strašnog kukca koji plazi prema njegovome oku. 'Neman golema, ispunila vidno polje jednoga oka (na drugo je zažmirio).' To je ono strašno. Ne tenk, nego ta mala strahota koja raste do strahovitih dimenzija – do polifemske ljudožderske monstruočnosti. Znači trebalo bi nekako prevariti tog Polifema. Ali varke nema. Ne preostaje nego pobjeći među zvijeri i urlati s njima... Tu više ne pomaže skeptična misao – ako vjetrovi urlaju moramo ih slušati, ali ne moramo urlati s njima.“¹⁷⁰ R. Marinković, *Nevesele oči klauna*, 123.

¹⁷¹ Cvjetko Milanja, *Hrvatski roman 1945. – 1990.: Nacrtno moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1996), 30.

čovjeka koji pred Melkiora kao intelektualca postavlja zrcalo, a čije bi se mišljenje o pisanju moglo, unatoč izrazitoj ironiji, ipak pripisati i autoru Marinkoviću:

Ti si jedan intelektualac, čovjek pametan – nastoji Krele oko njega. – Eh, da je u mojoj glavi zrno tvoje soli...

– Pa što bi ti sa zrnom? – pita Melkior osorno.

– Što bih?... Što ja znam... svašta. Pisao bih knjige, razmišljao, objašnjavao budalama, jednom riječi – osolio bih glupi svijet. Bio bih na nivou... kaže li se to tako, do đavola? – on sa strahom pogleda u Melkiora: ne smije li se njegovim budalaštinama?

Melkior se nije smijao. Srdio se zbog toga što se mora stidjeti. (343)

3.2.4. Zajednička kupka

U romanu *Zajednička kupka* Marinković pokazuje nepovjerenje u dvije velike priče moderne: romantičarsku koncepciju autora kao stvaralačkoga genija te podjelu na tzv. visoku i nisku književnost. Time se u pitanje dovodi status „visoke“ književnosti i njezina nadmoć s obzirom na popularnu književnost, ali i postavlja pitanje o smislu postojanja književnosti u novom vremenu, odnosno autoironično se ukazuje na nemoć književnosti i na gubitak iluzija da umjetnost unatoč teško izborenu prostoru autorske slobode može dati bilo kakav odgovor na izazov stvarnosti. Tako je Marinković u ovom romanu, kojim dominira metaliterarna dimenzija i koji je zbog toga svojevrsan autoironičan poetički komentar, u središte stavio autoironiju, nemoć književnosti, ali i potrebu pričanja.

3.2.4.1. Tematiziranje pripovjednih konvencija

Zajednička je kupka svojevrsno „sjecište“ u kojem se spajaju i prelamaju autoironične teze iznesene u prethodnim pripovjednim djelima: teza o nadmoćnom autoru, teza o djelu kao artificijelnoj tvorevini i teza o čitatelju/slušatelju kao onom tko sudjeluje u dekonstrukciji smisla upisujući u tekst nova značenja. Osim toga, Marinković u ovom romanu ponavlja tezu o (be)smislu pisanja, ali i stalnoj potrebi da se ono uvijek iznova nastavlja unatoč „kloaki“ stvarnosti. U *Zajedničkoj se kupki*, dakle, na primjeru literature, tj. Sudčevih priča, propituju pripovjedne konvencije: odabir teme, udio stvarnosti u priči, pripovjedač, zanimljivost fabule, mašta, stvaranje napetosti, pripovijedanje kao odgađanje završetka, očekivanja čitatelja i dr. Na taj način ovaj antiroman dobiva metaliterarnu dimenziju i postaje „literatura u metaliteraturi“.

Autor u *Zajedničkoj kupki* više ne posjeduje kreativnu nadmoć jer je u postmodernom društvu i sam postao konstrukt posredovan prethodnim tekstovima, a kao rezultat takva promijenjena pristupa javlja se antiroman, djelo što ga upravo čitamo, odnosno metafikcionalna parodija kojom se kritički upozorava na istrošenost pripovjednih konvencija te na nesigurnost društvenoga statusa književnosti jer se u postmodernom okruženju utemeljenom na relativnosti svega, pa tako i velikih istina, većina čitatelja ponaša poput Jacobsona. Na kraju ovoga romana ostaje završna autorska misao koju možemo primijeniti na Marinkovićev opus u cjelini: propitivanje nemoći pisanja jedini je smisao pisanja, a čitatelj i autor pritom imaju ključnu ulogu zbog toga što u svojoj namjeri ostaju osuđeni na istu „zajedničku kupku“. Pritom im je zajednički artificijelni čin – igra i kombinatorika na jedinom prostoru slobode koji im preostaje – prostoru umjetnosti, odnosno književnom djelu.

Tako se ovaj roman svojim obilježjima uklapa u poetiku postmodernizma: to je, s jedne strane, središnje Marinovićevo djelo u kojem se tematizira stvaralački proces, a s druge strane, to je postmodernistički (anti)roman, odnosno metanarativni tekst u kojem je u prvom planu nemoć pripovijedanja.

3.3. Dijalog s tradicijom

Paralelno s razvijanjem teme pisanja i stvaralačkoga procesa u Marinkovićevoj se pripovjednoj prozi može pratiti i progresija dijaloga s tradicijom. Za razliku od novela u kojima se tradicijom služi uglavnom na neutralan način unoseći povremeno ironične tonove, u romanima se taj odnos mijenja i tradicija se podvrgava kritičkom prevrednovanju. Kulminacija je dijaloga s tradicijom u *Kiklopu*, a tema se zatvara „ironijom usmjerenom na ironičara“¹⁷² u romanu *Never more*. Pritom je kao i u tematiziranju pisanja uočljiva progresija spisateljske samosvijesti: za razliku od ranijih djela u kojima se tradicijom služi kao ilustracijom, odnosno u kojima se tradicija uglavnom ne prevrednuje i ironizira, u kasnijim se djelima to mijenja i tradiciji se pristupa u duhu postmodernističke poetike, odnosno ulazi se u dijalog s tradicijom.

Tradicija je za Marinkovića veliki tekst u kojem su upisane vrijednosti kojima se u sljedećim tekstovima, točnije njegovu tekstu, može služiti na različite načine. Na taj način književnost upućuje na sebe samu, a književna tradicija postaje građom koja stoji piscu na raspolaganju. Kako naglašava Renate Hansen-Kokoruš, Marinković pritom u svojim djelima

¹⁷² Krešimir Bagić, „Evo rime prije zime!“, *Dubrovnik: časopis za književnost, nauku i umjetnost* IV, br. 6 (1993): 164–173.

ne negira tradiciju koju prevrednuje i podvrgava ironijskom obratu, već su ti tekstovi i dijalog s tradicijom u službi podcrtavanja Marinkovićeve teksta¹⁷³: naglašavanja osobina njegovih likova, motiva koje unosi u djelo, problema kojima se bavi, a nerijetko se odnosi među likovima ili struktura djela također podvrgavaju takvu postupku.

Za ilustraciju prethodne teze o progresiji spisateljske samosvijesti i odnosa prema tradiciji može se navesti kako se u trima Marinkovićevom djelima pristupa renesansnom pjesniku i dramatičaru Hanibalu Luciću. Zbirku *Pod balkonima* otvara „komorna“ novela *Sanjiva kronika* u kojoj se donose dva temeljna motiva povezana sa svim novelama u zbirci: prvi je tematiziranje rodnoga otoka Visa, u ovom slučaju rukopis gvardijana patera Bonaventure¹⁷⁴ *Glavni momenti iz povijesti rodnoga mi grada*, a drugi je prikaz otočkih čudaka, koje u ovom djelu predstavlja šjor Apollonijo Caramaneo Matijašević, plemić i prijatelj patera Bonaventure. U toj se noveli metaliterarna tematika tek naznačuje spominjanjem imena Hanibala Lucića, renesansnoga pjesnika koji se u djelu spominje u gvardijanovu povijesnom rukopisu u kontekstu hvarske bune. Pritom je Marinkovićev odnos prema tom velikom imenu naše književnosti posve neutralan – spominje se samo kao ilustracija jednoga povijesnog vremena:

„Iza turske provale na Hvar godine 1571. mnogo hvarskih plemića naselilo naš otok. No godine 1611., po nalogu mletačkog senata, moradoše se vratiti na Hvar. Tako Hanibal Lucić, na primjer, pjeva: 'Sad me Vis, sad Stari, sad Novi ima Hvar.' Njegov sin Antun imao je dva vinograda na našem otoku. (*Sanjiva kronika*, 19)

Taj će se odnos, međutim, promijeniti već u novelističkoj zbirci *Ruke*. U noveli *Benito Floda von Reltih* ponovno se spominje Hanibal Lucić, ali u potpuno novom kontekstu: mjesto je radnje ludnica, a predstavljajući se pripovjedaču, Benito Floda von Reltih navodi čime se bavio, odnosno pod čijim je zapovjedništvom bio prije dolaska u ludnicu.

– A kad sam pod nadvojvodom Hanibalom Lucićem kod Kane Galilejske hametice potukao rimske legije, čuo sam kako se diže neki šum nad bojnim poljem (bilo je, morate znati, dva milijuna mrtvih). (*Benito Floda von Reltih*, 180)

U navedenom je citatu Hanibal Lucić stavljen u gotovo nadrelistički kontekst: postao je nadvojvoda, vodio je vojsku u kojoj je jedan od vojskovođa čovjek koji tvrdi da je Hitler, ratovao je kod Kane Galilejske, mjesta u kojem je Isus izveo svoje prvo čudo, a broj mrtvih

¹⁷³ Renate Hansen-Kokoruš, „Intertekstualnost u djelima Ranka Marinkovića“, u: *Prvi hrvatski slavistički kongres: Zbornik radova III*, gl. ur. Stjepan Damjanović (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1999), 15.

¹⁷⁴ Lik patera Bonaventure pojavio se ranije u drami *Albatros*.

popeo se na dva milijuna. Čitatelju se čini kao da čita neki tekst pisan u duhu poetike apsurda. Navedeni metatekstualni signal kompetentnom se čitatelju, međutim, otkriva na drugi način i daje mu dublje značenje: svi su ovi detalji u funkciji podcrtavanja Benita Flode von Reltiha kao metafore zla, a ime Hanibala Lucića ovdje se našlo zbog imena *Hanibal* što ga dijeli s kartaškim vojskovođom koji se proslavio pobjedama nad rimskom vojskom, između ostaloga i u bitci kod Kane, ali talijanske, koju je Hanibal započeo 216. g. pr. Kr. Dakle, pjesnikovo je ime poslužilo za prikaz Benitova ludila, ali je u takvu kontekstu otvorilo prostor čitateljevim asocijacijama.

I u romanu *Never more* spominje se Hanibal Lucić, a ovoga je puta njegovo ime izvor nesporazuma: Bartol se žandaru Marku predstavlja kao Hanibal Lucić, a neuki žandar krivo čuvši ime, povezuje ga s kanibalizmom i šaleći se naziva ga ljudožderom. Igra se nastavlja jer obojica implicitno govore o jeziku.

– Sa *h* sam ja, sa *h*, Hanibal.

– Velike mi fajde je l' me ždereš s jednim ili drugim slovom! I đavo ti s tim *he!* – jedva ga je, to *h*, duboko iz grla ishraknuo Marko. – Narod ga i ne govori, a ipak zna razliku od *ráne* i *rân*, što ga goji od onog što boli. Ali vi s tim knjižurinama... (*Never more*, 128)

U ovom se kontekstu, kao i u prethodnom, potpuno izgubilo povezivanje Hanibala Lucića s njegovim mjestom u kulturnoj tradiciji. Poigravajući se najprije zamjenom fonema *h/k*, a kasnije i gubljenjem slova *h* u izgovoru, karakterističnom za neobrazovane ljude kakav je i žandar Marko, Marinković se poslužio pjesnikovim imenom najprije za lažno predstavljanje žandaru računajući na njegovu neukost, dakle nepoznavanje tradicije, ali ga je iskoristio i za podcrtavanje žandarova karaktera, odnosno njegovu gotovo paranoičnu prirodu i vjerovanje u „narodnu mudrost“ kao suprotnost onima koji pišu „knjižurine“.

Pogledamo li sva tri primjera, možemo uočiti da se navedeni metatekstualni motiv razvija u svojevrsnoj gradaciji od ilustracije do tematiziranja jezične prirode teksta, ali i da se Marinković pritom ne odnosi ironično prema Hanibalu Luciću kao hrvatskom renesansnom književniku, već se poslužio njegovim imenom kao izvorom asocijacija za podcrtavanje karaktera svojih likova. Dakle, za Marinkovića je tradicija „riznica kulture“, odnosno „postmodernistički muzej“, a njegov se pripovjedač kroz nju kreće poput lafontenovskoga cvrčka koji se igra: „uzima“ pojedini eksponat, izdvoji neku njegovu osobinu (naslov, ime lika, motiv, temu, citat, arhetip i sl.), potom ju „zumira“ tehnikom poznatom iz njegove prve novele, a ona se zahvaljujući komentaru ironičnoga pripovjedača uklopljena u Marinkovićev

pripovjedni tekst odjednom nađe u drugom osvjetljenju kojim se naglašava nešto u postojećem Marinkovićevu djelu.

3.3.1. *Ni braća ni rođaci*

Tradicija se već u prvoj Marinkovićevoj knjizi *Proze* podvrgava kritičkom prevrednovanju iako je to pokazano implicitno: primjerice, u *Poniženju Sokrata* Danteov se *Pakao* „dopunjuje“ novom epizodom u čijem je središtu lik poput Jube Nazrevića, a Dostojevski se svodi na ilustraciju Jubina odnosa prema ženama.

Razumljivo je da se zbog teme pisanja i stvaralačkoga procesa koja je u noveli dominantna naglasak u noveli *Ni braća ni rođaci* ne stavlja na odnos prema tradiciji, nego na komunikacijski proces. Stoga su metatekstualni komentari u kojima se navode imena književnika, njihova djela i citati nakon početnoga opisa Mićelove obitelji gotovo u potpunosti koncentrirani u jednom dijelu novele: to je prizor u *Klubu intelektualaca* u kojem je Tomy inteligencijom nadmoćan „intelektualcima“ Sabundaloviću i Peskareviću, a to je vidljivo i u njegovu razmetanju literarnim aluzijama, čime ga se izjednačava s advokatom. Primjerice, na zbunjenost obaju advokata Tomy sarkastično odgovara metatekstualnim komentarom o jeziku u kojem u ozbiljan kontekst Njegoševa citata stavlja neprimjerenu riječ „lopov“ pa umjesto Njegoševih stihova „Blago onom ko dovijeka živi, / imao se rašta i roditi“, uklapa u svoj tekst: „O, slava jeziku, koji posjeduje riječ 'lopov'; imao se rad šta i roditi, što bi reko Njegoš“. (*Ni braća ni rođaci*, 130) Slijedi „stoički“ odgovor karikiranoga Sabundalovića, odnosno citat iz Shakespeareova *Hamleta*, nakon kojega Tomy namjerno zbunjuje advokata igrajući se mogućim smislom citata. Sve su to na neki način pripreme za Tomyjevu bravuroznu tiradu u stilu budućih Ugovih, Maestrovih ili Longovih egzibicija u kojoj otkriva svoju namjeru:

– No, ostavimo se šekspirologije! Vi, uostalom, i kod kod kuće imate i Hamleta i Falstafa s taktom u falstafovskoj peti. Nego, gospodine doktore Dolaroviću, ja ću vas, naravski, svejedno unovčiti. Vi se čudite? Vas lično ću, takta mi moga, pretvoriti u papir, kao mali Puck majstora Vratila u magarca, kad već govorimo o raznim Hamletima. Kako vam je poznato, papir se pravi od prnja, a šećer od repe, slatki moj umniče! A ja ću vas ... ha-ha ... u knjigu, u knjigu ću vas pretopiti, alkemistički, kao tekuće blato u zlato, hej, nek se čuje, hej, nek se zna! (131)

Način na koji je iznio svoju ideju začuđenim advokatima u sebe uključuje metatekstualnu dimenziju: u podrugljivu su govoru aluzije na *San ljetne noći* dopunjene još

jednom čarolijom – pretvaranjem advokata u papir. U tom trenutku Tomy ima obilježje dvorske lude, čarobnjaka koji je ovdje i imenovan kao Shakespeareov lik. Sličan će se prizor ponoviti i pri susretu s tetom Juvaninom i Cekinarom: Tomy se, kako je i najavio, ponaša kao Puck, a ta se situacija može povezati s lafontenovskim cvrčkom:

– Sva svirala govore ... Svirac, to sam ja – predusretne Tomy tetkin odgovor, istrgnuviši šjor Medardu štap iz ruke, te mu odsvira na štapu nekoliko 'tiruli, tiruli', kao na fruli. Zatim vrati starcu štap i pokloni mu se duboko, šapnuviši „viteže“. (135.)

Iz prethodnih je citata vidljivo eksplicitno otkrivanje Tomyjeve namjere, odnosno ona je odraz nadmoći književnika koji se odlučio obračunati sa svojim protivnicima koristeći se spisateljskim umijećem. Prizemna je to namjera, u njoj se ne može govoriti o pisanju kao umjetnosti, već je pisanje stavljeno u službu obračuna s ljudima koje Tomy mrzi. Stoga će se na kraju novele ova Tomyjeva ideja pokazati pogrešnom, a sam Tomy vrlo će brzo uvidjeti svoju zabludu.

U novelu je Marinković unio i metatekstualni komentar o suvremenim strujanjima u književnosti i tako se narugao kritičarima modernizma, točnije futurizma, čiji je predstavnik advokat Sabundalović:

Knjiga. No on se i ljutio na Mićela. Nikad ni jednom riječi nije mu spomenuo da se bavi književnošću, magarac! Nego tako, tek iz novina on, otac, saznaje za njegove književne uspjehe! A koliko mu je korisnih savjeta mogao da pruži u pogledu stila i drugo! Bit će to nešto takvo – kako to već ovi mladi rade ... Svi su se dali na neki modernizam, futurizam ... nitko ništa ne razumije. Doktor Sabundalović, naravski, nije trpio taj „faturizam“. (147)

U novelističkoj se zbirci *Ruke* rjeđe nego u *Prozama* pojavljuju metaliterarne aluzije i odnos prema tradiciji: iznimka je novela *Samotni život tvoj* u koju Marinković unosi stihove Jeana de La Fontainea, Françoisisa Villona te Arthura Rimbauda, i to na francuskom jeziku, a samo su Rimbaudovi stihovi pritom stavljeni u neprimjeren kontekst i ironično intonirani. Budući da je taj dio novele ostao uglavnom isti kao u prvoj verziji novele iz 1939. godine, možemo pretpostaviti da je autor u ovoj zbirci stavio naglasak na tematiziranje književnika i stvaralačkoga procesa, a odnos prema tradiciji stavlja se u drugi plan.

3.3.2. *Kiklop*

Dominantno je obilježje *Kiklopa* intertekstualnost, odnosno upućivanje na tekstove drugih autora koji se u Marinkovićevu tekstu najčešće podvrgavaju kritičkom prevrednovanju, čime se u romanu vodi trajni dijalog s poviješću književnosti kao riznicom, odnosno muzejem tema, motiva, likova. Iako se Marinković i u svojim novelama povremeno služio unošenjem metaliterarnih aluzija i citata, *Kiklop* je djelo u kojem dijalog s tradicijom, odnosno intertekstualnost, postaje jednim od njegovih temeljnih obilježja. Pritom se na književna djela upućuje na različite načine: naslovima djela, likovima iz književnih djela (Melkior kao Joyceov Stephen Dedalus, odnosno Homerov Odisej), temama koje su dominantne u određenim djelima (teorija preventivne dehumanizacije kao parodija Dostojevskoga) te eksplicitnim ili implicitnim citatima iz književnih djela.

Opisujući intertekstualnost u djelu Ranka Marinkovića, Renate Hansen-Kokoruš navodi tri vrste citata koji se uočavaju u njegovu djelu: literarne citate te dvije vrste neliterarnih citata – estetske i izvanestetske. Autorica kao referentna područja literarnih citata navodi mitove i legende, religiozne izvore, antičke autore od kojih posebno izdvaja Homera, Euripida i Sofokla, starije klasike svjetske literature poput Dantea, Držića, Shakespearea, Molièrea, Gogolja, Dostojevskoga, Turgenjeva, Poea, Baudelairea te modernističke autore poput Joycea, Pirandella, Matoša, Vidrića, Donadinija, Ujevića, Krleže, Nazora, a potom navodi i književna razdoblja i pravce, primjerice futurizam, zenitizam, dadaizam, nadrealizam i dr. Uz literarne se citate u nastavku teksta prikazuju i estetski neliterarni citati, primjerice oni vezani uz slikarstvo, glazbu, film, kazalište, a posljednju skupinu citata u ovom iscrpnom pregledu čine izvanestetski neliterarni citati – međujezični i medijski citati, „citati života“ (svakodnevnica) i sl.¹⁷⁵ Iz navedenih je referentnih područja vidljivo da se Marinković služi tradicijom kao riznicom citata koje potom na različite načine ugrađuje u svoje tekstove, pa u Marinkovićevu djelu „književnost upućuje na samu sebe i živi prije svega – ma koliko se 'hranila' iz zbilje – iz sebe kao cjelovitosti. Time pojedinačno književno djelo uključuje u sebe svoje predtekstove, književnu tradiciju iz koje crpi.“¹⁷⁶

Iako se povremeno u njegovim ranijim djelima pojavljuje i ilustrativna citatnost, u *Kiklopu* dominira iluminativna citatnost, odnosno citiranom je tekstu namijenjena uloga osvjetljavanja Marinkovićeva teksta. Pritom su „uzor“ i Marinkovićev tekst u ravnopravnu odnosu, a u intertekstualnom dijalogu Marinkovićevim se tekstom najčešće negira i osporava

¹⁷⁵ Vidj. R. Hansen-Kokoruš, *Intertextualität im Werk von Ranko Marinković*, 73–243.

¹⁷⁶ R. Hansen-Kokoruš, *Intertekstualnost u djelima Ranka Marinkovića*, 18.

citirani „uzor“. Vidljivo je to, primjerice, u povezivanju Homerove *Odiseje* i Joyceova *Uliksa* s tematskom razinom *Kiklopa*: s Homerovom se *Odisejom Kiklop* može povezati provodnim motivom Polifema, tj. kiklopa ljudoždera te temom brodolomaca, a ni Enka nije daleko od prikaza žene čarobnice koja Odiseja zadržava na svom otoku. S druge strane, Melkiorovo lutanje ulicama poveznica je s *Odisejom*, ali i s Joyceovim *Uliksom*: mitološki se motiv parodira, a paralelu s Joyceom možemo povući i u prikazu ženskih likova (Enka kao preljubnica). I motiv se „duhovnoga“ oca i sina povezuje s odnosom Leopolda Blooma i Stephena Dedalusa, ali je taj odnos u *Kiklopu* dodatno karikiran Maestrovim odnosom prema napretku. Melkiorovo lutanje poveznica je s Maestrovom tezom da se misao rodila u hod, ali istovremeno i s ironiziranjem te misli.

Analizirajući primjere intertekstualnosti u *Kiklopu*, Krešimir Nemeć upućuje na načine kojima se Marinković služi intertekstualnošću u svojim djelima te navodi različite oblike intertekstualnosti, „od tematskih aluzija, preko eksplicitnih citata do imitacije diskursa, stila, strukturnih postupaka i tehnike“¹⁷⁷. Potkrjepu navedene tvrdnje možemo naći, primjerice, u odnosu prema djelima Fjodora Mihajloviča Dostojevskoga. Taj se veliki autor kojega Marinković u jednom eseju naziva „propovjednikom“ uvodi već ranije u noveli *Poniženje Sokrata*: kao i kod Hanibala Lucića, i ovdje je odnos prema tradiciji neutralan, ali se od čitatelja očekuje određena književna kompetencija jer se kao metaliterarni signal pojavljuje naslov romana i ime jednoga lika, a njegova je uloga podcrtati maštanja glavnoga lika Jube Nazrevića. Jubo promatra lijepe turistkinje, a pored njega je zaklopljena knjiga *Bijedni ljudi*. On mašta o ljubavi s jednom od njih, čak ju naziva imenom lika iz djela *Bijedni ljudi*: „Ah, Varvaro, anđele moj!“ (26). Kako je u romanu postojala čista ljubav između djevojke i činovnika, tako Jubo zamišlja da može ostvariti ljubav za sebe.

U *Kiklopu* se ovaj odnos mijenja: Marinković uvodi Dostojevskoga u roman na različite načine – jednom kao aluziju, drugi put parodira teoriju iznesenu u *Zločinu i kazni* o podjeli ljudi na odabrane i na „materijal“ pa se don Fernando svojom teorijom preventivne dehumanizacije u svijesti kompetentnoga čitatelja nužno uspoređuje s Raskoljnikom, a neki likovi u dijalozima zločince o kojima pričaju povezuju s Dostojevskim. Takva je jedna situacija povod za ironičan metatekstualni komentar:

Dostojevski? Svi se obraćaju Fjodoru Mihajloviču sa svojim malim monstrumima. Obratite se Dickensu, firmi za tihu sućut. Ne proglašujte maloga gada, sposobnog da smisli malo zapleteniju intrigu, Ivanom Karamazovim, a svakog malog idiota knezom Myškinom. Uzalud se pozivamo, tu literatura ništa ne opravdava. (166–167)

¹⁷⁷ Krešimir Nemeć, „Aluzije, citati i literarne reminiscencije u Marinkovićevu 'Kiklopu', u: *Tragom tradicije* (Zagreb: Matica hrvatska, 1995), 156.

Iz citata je vidljivo da se autor odnosi prema djelima *Braća Karamazovi* i *Idiot* kao prema predlošcima za određeni način života i pristupa svijetu kakav je, primjerice, onaj don Fernanda te ih prikazuje u ironičnu tonu. Osim toga, u komentaru se ironizira svođenje književnoga lika na jednu dimenziju, odnosno ironizira se stereotip recepcije, „okamenjena struktura“, fraza koja je iz književnosti ušla u razgovorni jezik (književni frazemi), a ljudi ju ne povezuju s kompleksnim značenjem koje ima u djelu, već su ju sveli na „zvučnu sliku, umnoženu i rasprostranjenu kao ukrasni privjesak“¹⁷⁸, kako je Marinković komentirao u eseju *Dramaturgija riječi*.

Metatekstualnim se aluzijama ponekad upućuje na odnose među likovima. Tako je u *Kiklopu* odnos Maestra i Melkiora pokazan kao odnos učitelja i učenika, odnosno vodiča i putnika, a motivom „duhovnoga vođe“ i onoga koji ostaje „svjedočiti“ ironično se povezuje s odnosom Dantea i Vergilija u *Božanstvenoj komediji*, odnosno Hamleta i Horacija u *Hamletu*. Maestra i Melkiora povezuje i duhovni profil te odnos prema ženama. U ostarjelom Maestru možemo uočiti sudbinu mladoga Melkiora: to je čovjek iznimno inteligentan, erudit, čovjek koji poznaje povijest, filozofiju, umjetnost, književnost. Uostalom, to je i čovjek koji je misao suprotstavio tehnici, tj. napretku: onako kako je Melkior „mišlju zaustavio tramvaj“, tako je Maestro odbijao prihvatiti „napredak“ koji je donijelo moderno vrijeme. Prisjetimo li se teze o nepovjerenju postmoderne u velike priče, Maestrov odnos prema napretku iščitava se kao polemika s tom velikom modernističkom pričom.

3.3.3. Zajednička kupka

Postmodernističkom dijalogu s tradicijom Marinković se u *Zajedničkoj kupki* pridružuje na način koji je bio dominantnim u *Kiklopu*, ali se u *Zajedničkoj kupki* pojavljuje manje metaliterarnih aluzija i komentara, što je i razumljivo s obzirom na to da je u središtu romana tematiziranje pripovjednih konvencija. Kada se takvi komentari i aluzije jave, najčešće su u funkciji parodiranja tradicije i uglavnom tematiziraju svođenje života na literarne predloške te fenomen instrumentalizacije književnosti, a vezani su uz, primjerice, Fjodora Mihajloviča Dostojevskoga, Edgara Allana Poea, Johanna Wolfganga Goethea, Ivana Mažuranića.

Sudčevo građansko zanimanje na neki je način prizvalo Dostojevskoga u tekst: Sudac se procesima u djelima Dostojevskoga služi kako bi obrazložio svoje postupke. Tako već na

¹⁷⁸ R. Marinković, „Dramaturgija riječi“, u: *Nevesele oči klauna*, 69. Marinkovićev se komentar odnosi na Shakespeareovove izraze „Kraljevstvo za konja“ i „Biti ili ne biti“, ali je misao primjenjiva i u ovom kontekstu.

početku djela on u svoj monolog uvodi motiv relativizacije istine navodeći kao argument Dostojevskoga:

„Psihološki gledano... batina sa dva kraja, kako je rekao Dostojevski, pa koji kraj tko dohvati. Onaj proces Karamazovu da je ubio oca. Može ovako, a može i sasvim obratno. Ubio, ubio! S jednog kraja batine, a s drugog – ne samo da nije ubio, nego... Optužba i obrana, a ista batina. A ja u sredini, pa sad daj ti...“ (12–13)

U navedenom se citatu tema romana *Braća Karamazovi* primjenjuje na stvarnost, čime se ironizira Sudčev pristup književnosti kao riznici iskoristivih priča, a klasik Dostojevski postaje argumentom u sudskom procesu. Sudac kao čitatelj Dostojevskoga njegovu djelu pristupa na način ironiziran u Marinkovićevu eseju *Tko je tko*¹⁷⁹: „prepoznaje“ sebe kao sudca u djelu te razmišlja o procesu kao stvarnosnom. Dakle, Sudac je čitatelj kojega Marinković ironizira – ne razlikuje se od mještana koji sebe prepoznaju u nekim Marinkovićevim djelima jer i on, u konačnici, u djelu Dostojevskoga vidi sliku svojega suđenja, i još polemizira s Dostojevskim. *Zajednička kupka* nastaje u vremenu postmodernizma, a na taj se način ukazuje i na problem trivijalizacije književnosti, odnosno banalizacije kanonskih djela. Iako se to eksplicitno ne navodi, pažljiviji čitatelj uočiti će „modernističku nostalgiju“ za vremenom u kojem je književnost imala drukčije mjesto u društvu.

Za razliku od Dostojevskoga, čije se ime u Sudčevu monologu eksplicitno navodi, ime Edgara Allana Poea nigdje se izravno ne spominje, ali se uvode aluzije kojima se ironizira uzimanje književnih predložaka za stvarni život, odnosno gotovo savršeni zločin opisan u Poeovu *Crnom mačku* postaje obrascem za koji Sudac vjeruje da ga prepoznaje u svojoj praksi. Pritom se u romanu najprije navodi metatekstualna aluzija jer Sena optužuje Sudca da je njegov otac nekada davno zazidao susjedima iz osвете mačku, a potom će njezina primjedba dati Sudcu ideju da je žena u sudskom procesu kojim se on upravo bavi ubila muža i zazidala ga u temelje kuće. Iako se to nigdje ne navodi, jasno je da se Marinković poigrao Poeovim motivom.

Ni Shakespeare nije pošteđen ironičnoga konteksta pa se umjesto velikih Shakespeareovih tema u djelu pojavljuje priča nazvana *Papiga recitira Shakespearea*, u kojoj najveći dramski autor dijeli ime s „otmjanim pappagallom Willyjem“ (64).

Iz navedenih je primjera vidljivo da se u *Zajedničkoj kupki* nastavlja Marinkovićev postupak rekapitulacije i parodiranja tradicije, a naglasak je na ironizaciji pragmatične

¹⁷⁹ Ranko Marinković, „Tko je tko“, u: *Nevesele oči klauna*, 9–11.

konceptije književnosti. Budući da je nositelj te konceptije glavni lik, odnosno sudac koji bi želio biti književnikom, u romanu se autoironično propituje tema iskoristivosti književnosti.

3.3.4. *Never more*

Roman *Never more* odnosom prema tradiciji sličniji je *Kiklopu* nego *Zajedničkoj kupki*. Poput *Kiklopa*, i ovaj roman polemizira s tradicijom svojom intertekstualnošću gradeći tako gustu značenjsku mrežu i uklapajući se u jedinstveni prostor hiperteksta. Citati su u djelu uglavnom neobilježeni¹⁸⁰, tako da se od čitatelja zahtijeva poprilična književna kompetencija, a pojavljuju se gotovo u načelu u ironičnom kontekstu.

Glavni lik romana Mateo Bartol¹⁸¹ Svilić primjer je postmodernističkoga nedjelatnog subjekta. Za Bartola pripovjedač eksplicitno kaže da svijetu pristupa, odnosno sve motri „na svoj metaforički način“ (260): uz pojam kojim se imenuje nešto iz stvarnosti, Bartolova svijest povezuje niz asocijacija iz povijesti, kulture ili umjetnosti, a nerijetko se jezične konstrukcije iz svakodnevne komunikacije pretvaraju u jezične igre, odnosno dobivaju ritmičnu dimenziju dodavanjem riječi koje se s njima rimuju pa se vrlo često gubi smisao onoga što je prethodno rečeno, a u prozni diskurs unose se postupci karakteristični za poeziju.

Likovi su u romanu najčešće asocijativno povezani s likovima iz književnih djela imenom, nekom svojom osobinom ili dojmom koji ostavljaju na čitatelja. Tako se Longo, Bartolov „sobni drug“ kojega poznaje od djetinjstva, u spomenaru Finki predstavlja kao Longo Podbipienta, tj. lik iz romana Henrika Sienkiewitza *Ognjem i mačem*. Osim toga, nadimak Longo dobio je i zbog svoje visine pa se uz njega u djelu pojavljuje i nadimak Dugi.

Žandara je Marka Bartol nazvao Bezuhovim zbog rane na uhu, povezujući tako hrvatski izraz *bez uha* s literarnom asocijacijom, odnosno s imenom lika iz Tolstojeva romana *Rat i mir*, što pri kraju romana Marinković izravno i otkriva: „Da, to je on, Marko, suputnik na tvrdoj klupi trećeg razreda putničkoga vlaka, nesretni, od supruge i djece, kralja i otadžbine napušteni žandar, zbog gubitka uha po njemu, Bartolu (i po Lavu Tolstoju) nemilosrdno nazvan Bezuhovim.“ (241)

I Itino je ime vezano uz literarnu asocijaciju: Bartol u svojoj svijesti povratak na rodni otok povezuje s Odisejevim povratkom na Itaku, a onda taj naziv izravno povezuje s njezinim imenom.

¹⁸⁰ Primjerice, kada govori o ljubavi, donosi Cesarićeve stihove iz pjesme *Povratak* „Još bi nam mogla desiti se ljubav“ (12), ali im ne navodi izvor.

¹⁸¹ Sveti Bartol bio je jedan od 12 apostola. U temelju su imena aramejske riječi bar-Tolmay, odnosno sin Talmajev (Ptolomejev). Marinković se glasovnom strukturom toga imena poigrava i u tekstu.

Asocijacija na Machiavellija dvostruka je poveznica s likom Lovre Maće iz Lovreća, koji traži da ga se naziva talijaniziranim oblikom imena Lorenzo Macchia da Lovrecchia: s jedne strane, to je jezična asocijacija koja ironično drugi dio prezimena Machiavelli (velli) povezuje s Maćinom „visinom“, tj. niskim rastom, a s druge ga strane povezuje s makijavelističkom tezom o cilju koji opravdava sredstvo, tezom kojom se Maća poslužio da bi Bartola odveo u ilegalu. I kod mnogih se drugih likova imena povezuju s literarnim asocijacijama: primjerice, nepoznatog čovjeka koji ulazi u vagon prije svitanja Bartol najprije zbog izgleda naziva Kromanjard, a kada neznanac u svitanje razbija staklo jer želi „razbiti Sunce“, Bartol ga naziva Tanatosom.

U prvom dijelu romana dominiraju ironične aluzije i osvrti na grčku mitologiju i klasičnu tragediju. Tako je Edip „grčki prasac što je oženio svoju mamu“ (32), a želeći se približiti Iti, Bartol joj priča „ženske“ priče iz grčke mitologije o Heleni, Klitemnestri, Penelopi, Ifigeniji, Antigoni, kasnije obrađene u grčkim tragedijama, ali ih priča pojednostavljeno, kao da je riječ o suvremenim sapunicama. Čitatelju se na taj način „kanonizirani“ likovi tragičkih junakinja otkrivaju u drugom svjetlu, banalnom, a demistificiranju junakinja služi i Bartolov motiv za pričanjem. Ironijom života, kasnije Ita postaje „tragičkom junakinjom“, ali stvarnom, tragičnijom od svih izmišljenih mitoloških priča samom činjenicom da je njezna smrt uistinu smrt, a ne izmišljena priča. Time se u romanu otvara tema odnosa života i umjetnosti, dakle jedna od središnjih Marinkovićevih tema. I u ovom romanu Marinković ponavlja tezu iznesenu još u noveli *Ni braća ni rođaci*: na jednoj je strani pisanje kao nizanje izmišljenih riječi, a na drugoj je strani stvarni život: glad, strah, smrt.

Ključno je mjesto u romanu spoznaja da je Ita (vjerojatno) mrtva, kao i njezin brat, a u Bartolu se javljaju literarne asocijacije: u tom se dijelu romana suprotstavljaju dva svijeta – svijet stvarnosti i svijet umjetnosti, opozitni par koji je provodni motiv Marinkovićeve pripovjedne proze. U ovom su romanu ta dva svijeta eksplicitno „vrednovana“: literarne su asocijacije apsolutno bezvrijedne i neprimjerene u situaciji kada je riječ o pravoj smrti, odnosno kada je riječ o spoznaji „nikad više“ ljudskoga života. Zapravo je to isti motiv koji se u *Kiklopu* javlja u epizodi s kolporterom, samo je ovdje postavljen u kontekst osobnoga iskustva lika, a ne teorije, kao što je to učinjeno u *Kiklopu*.

„Lucile Desmoulins“, ponovno se zadivio Bartol. Čuo je u sebi glas Lucile iz završne scene Büchnerove drame na Trgu Revolucije podno giljotine na kojoj su joj malo prije mužu odrubili glavu. Lucilu kako prkosno viče „živio kralj!“ pak su zato i njoj odrubili glavu.

Prezreo je sada i sebe i proklete svoje asocijacije. Dođavola, nije ovo povijest! Ni teatar nije! Suptilno uživanje u priči! Lijepa suza zbog patnje i smrti tamo nekih izmišljenih ljudi! A tu je, eto, posljednji uzdah i oproštajna slika (možda) rumenog oblačića na nebu. Posljednja misao: „zar zbilja, nikad, nikad više?...“ Dječak Mateo i sestra Ita (Ita!)... i svi oni drugi... mrtvi, mrtvi, mrtvi! (...)

Odlazeći graktao je muklo i zloguko „never more, never more“... kao Poeov poludjeli gavran. (171–172)

Iz citata je vidljivo da se i Povijest promatra kao velika priča u koju autor ne vjeruje, ali i kao pripovjedni tekst, a Mateo Bartol Svilić kao povjesničar doživljava ju kao i književnost, odnosno kazalište: suptilno uživa u njoj, tumači ju (progresija: od Istoka prema Zapadu, kao što se kreće sunce) nesvjestan posljedica. Stoga se u romanu relativizira Bartolov odnos prema Povijesti, odnosno Književnosti ironiziranjem „tragičkoga patosa“ koji čovjeka gane, a koji je bezvrijedan u usporedbi sa životom.

(...) eto, moje „grčke priče“! „Širitelju tuge“, govorio je Longo. Vidoviti klaun, skeptik-realist. Sve je predvidio. (...) Kakve „grčke priče“!

Oblio ga je svega val osjećaja krivnje. „Tragičke krivnje“ na kojoj su se sebično napajale njegove emocije iz lijepih suznih očiju Antigone-Ite. On, izazivač suza, ljubitelj „estetskoga plača“, tvorac patetične veličine! (171)

Dakle, Bartol se poslužio književnošću (grčke tragedije kao „ženske“ priče) da bi se približio Iti, odnosno da bi ju natjerao da ga ona zavoli. I opet je u Marinkovićevu djelu riječ o „instrumentalizaciji književnosti“, ali za razliku od novele *Ni braća ni rođaci*, s tragičnim posljedicama. Retoričko pitanje o odnosu pisanja i života postavljeno još u toj noveli ponavlja se, doduše neizgovoreno, i u ovom romanu, ali se u njemu paradoksalno daje i konačan odgovor, koji je u prijašnjim djelima samo naznačen: pisanje je samo iluzija spasa, a Bartol se odriče i te iluzije, odnosno prihvaća tezu da je život jači i odustaje. Aleksandar Flaker takvu je odluku glavnoga lika lucidno povezao s čestim aluzijama i citatima iz Shakespeareovih djela: u tom romanu, prema mišljenju Aleksandra Flakera, „s obzirom na često citiranje Shakespearea ne bi valjalo odbaciti hamletovsku poziciju nositelja zbivanja i misaonosti sa završnom impulzivnom odlukom: not to be!“¹⁸²

Rezigniranom zatvaranju teme pisanja u romanu se ironično suprotstavlja ideal malograđanskoga života, koji Marinković u svojim ranijim djelima pokazuje kao život mrava-filistara, odnosno kao kontrast životu umjetnika. Autor se pritom poslužio Flaubertovim

¹⁸² Aleksandar Flaker, „Nikad više! Ranka Marinkovića prvo čitanje“, u: *Riječ, slika, grad, rat: Hrvatske intermedijalne studije* (Zagreb: Durieux, 2009), 323.

djelom *Gospođa Bovary*, odnosno likom ljekarnika Homaisa i uklopio ga u Longov monolog kojim ironično obrazlaže svoj „malograđanski ideal“, odnosno iznosi razloge zašto napušta studij povijesti umjetnosti i namjerava upisati farmaciju, a pritom djelomično parafrazira Flaubertov roman:

Apotekar u bijelom i svakako s naočalima. Ona bi naravno više voljela „doktor“ kad već nisam župnik, ali i ljekarnik je važan, vidio si i sam tamo kod nas. Tuckam ono nešto u debeloj bijeloj zdjeli od porculana onim glavatim falosom, a doktor, advokat, notar i nastavnik prirodnopisa sjede tamo kod mene u kožnatoj garnituri i politiziraju na liniji umjerenog liberalizma. Predvečer dolazi i župnik, a društvo ončas klizne u bludne ekstravagancije i slične svinjarije da bi ga sablaznili. „Sodoma, Sodoma i Gomora!“ ali se smije jer se ta igra ponavlja svakog dana. Onda prirodoslovac ponovno otvara vječnu temu o postanku čovjeka od majmuna, koju liječnik obara anatomskim argumentima, a ja je, sve tuckajući onim penisom, žestoko branim, dakako bez uvjerenja, jedino zbog raspravljanja, a ponajviše zbog solidarnosti s volterijancem gospodinom Homaisom, Flaubertovim apotekarom. Reci, ima li ljepšeg malograđanskog života od ovog upravo opisanoga? (17)

Tako se u ovom romanu rezignirano zatvara tema spisateljske samosvijesti. Osvrnemo li se na razvijanje teme s obzirom na odnos prema tradiciji, uočavamo progresiju od neutralnoga odnosa i romantičarske ironije u novelama do postmodernističke ironije u romanima *Kiklop* i *Never more*. Tako se i Marinkovićevim odnosom prema tradiciji može potvrditi teza o razvojnem putu njegova opusa od modernizma k postmodernizmu.

3.4. Progresija spisateljske samosvijesti: od modernizma prema postmodernizmu

Tematiziranjem pisanja i stvaralačkoga procesa Marinković se predstavlja kao književnik koji u svojim djelima propituje status svih članova komunikacijskoga procesa: autora, djela i čitatelja. U njegovoj se koncepciji pripovijedanja pripovjedač postavlja kao nadređena autorska svijest koja samosvjesno nadzire proces vlastite kreacije, odnosno priču i likove, s kojima u nekim situacijama ulazi i u dijalog. Osim toga, autorska svijest povremeno tematizira i čin pravljenja fikcije, odnosno prikazuje sebe u stvaralačkom činu: takva su djela *Zagrljaj* i *Zajednička kupka*, a djelomično i *Kiklop*, u kojem se Melkior nalazi u ulozi autora drame *Kanibali*.

Uzme li se novela *Ni braća ni rođaci* (1948.) kao početak teme pisanja i stvaralačkoga procesa, a roman *Never more* (1993.) kao rezignirano zatvaranje teme, uočava se koliko je Marinković kompleksno pristupao svojoj temi, odnosno koliko se njegov pristup temi mijenjao. Marinkovićeva su djela s temom pisanja i stvaralačkoga procesa nastajala u

razdoblju od četrdeset pet godina, a u tom su se vremenu promijenili i društvo i čovjek u njemu, što se na književnopovijesnoj razini odrazilo kao smjena razdoblja, odnosno kasni je modernizam zamijenilo novo razdoblje, postmodernizam. Živeći kao intelektualac u takvom svijetu, odnosno oslušujući čovjeka i njegov položaj u njemu, Marinkovićev se pristup temi mijenjao, a modernistički osjećaj kreativne nadmoći koju kao autor posjeduje izražen u noveli *Ni braća ni rođaci*, iako autoironično svjestan iluzije vlastite važnosti, te samoubilački potez kreatora „autorske smrti“ koji ne pristaje na kompromis sa stvarnošću u *Zagrljaju*, zamijenjen je postmodernističkim relativizmom najviše izraženim u *Zajedničkoj kupki*. Roman *Never more* logičan je nastavak takva promišljanja svijeta kao prostora u kojem je čovjek izgubio sve iluzije. Dakle, u Marinkovićevoj se pripovjednoj prozi s obzirom na autora i tekst uočava dijakronijska progresija od nadmoći autora nad tekstem do nemoći autora, ali i njegova teksta. Usporedo s njom, u navedenim se djelima može pratiti dijakronijski put Marinkovićeve proze od modernizma prema postmodernizmu.

4. LINGVISTIČKA SAMOSVIJEST

4.1. Posredovanost teksta (jezik, pismo)

Priroda je fikcionalnoga književnog teksta paradoksalna: s jedne strane, takav je tekst referencijalan i čitatelj ga percipira kao mogući stvarni svijet, a na drugoj je strani autoreferencijalan, odnosno usmjeren na sebe sama kao „raspored riječi na papiru“ koji ovisi isključivo o volji onoga tko ga je stvorio. Književno se djelo pritom čita kao prikazivanje (stvarnoga) svijeta, ali ono je posredovano jezikom, što znači da je njegov tvorac u kreiranju svoga djela određen granicama koje mu nameće jezični medij. Svijet jezika i stvarnosni svijet dva su različita ontološka svijeta, pa se u samosvjесnim djelima nerijetko postavlja pitanje njihova odnosa, čime se implicitno ukazuje na činjenicu da je i čovjekovo iskustvo svijeta uvijek posredovano jezikom.

Jezik kao kôd i književno djelo kao poruka te enkodiranje kao književno oblikovanje i dekodiranje kao čitanje te iste poruke pojmovi su kojima se povezuje književnost kao komunikacijski proces i teorija informacije.¹⁸³ Lingvistička priroda jezičnoga znaka – njegov izraz i sadržaj, odnosno pismo kao sustav vizualnih znakova za prijenos jezične poruke obilježja su jezika kao kôda. Kada književni čin, odnosno pisanje, postaje predmetom književnoga teksta, samosvjесni autor u djelo ponekad unosi autoreferencijalne komentare kojima se tematizira jezik kao medij, odnosno kôd i ukazuje na jezičnu prirodu djela.

Budući da se pripovjedna proza realizira preko medija teksta, tj. knjige, jedan je od autoreferencijalnih postupaka isticanje artifičijelne prirode fikcionalnoga teksta sredstvima koje nudi medij teksta, tj. pismo. Na taj se način fikcionalno djelo doživljava kao proizvod rada na tekstu, a naglašavaju se tehnike kojima se tekst može prezentirati, odnosno grafička strana teksta. To se može učiniti na različite načine: unošenjem verzala u tekst, pisanjem velikoga početnog slova tamo gdje mu po pravopisnim pravilima nije mjesto, različitim tipovima slova, unošenjem kurziva, fusnota i sl. Služeći se grafostilemima, autori odstupaju od očekivanja, pa su takva mjesta u tekstu posebno istaknuta, čime se narušava mimetička iluzija književnoga djela i podcrtava činjenica da je u tekstu sve onako kako je zamislio svemogući samosvjесni autor te da je svaki tekst zapravo raspored pisanih znakova na papiru iako se u čitateljevoj svijesti istovremeno stvara iluzija svijeta oblikovana tim istim znakovima. Dakle, ukazivanjem na jezični medij, odnosno na posredovanost teksta jezikom,

¹⁸³ Vidj. M. Solar, *Rječnik književnog nazivlja*, 2006, 293.

naglašava se činjenica da je jedina stvarnost koja postoji u tekstu koji čitatelj čita stvarnost samoga tog teksta.

4.2. Lingvistička samosvijest – katalog postupaka

Lingvistička se samosvijest prema konceptu Linde Hutcheon¹⁸⁴ u tekstu najčešće ostvaruje na tri načina: parodiranjem nekoga stila pisanja, iskazivanjem svijesti o jeziku kao mediju te verbalnim igrama. U Marinkovićevim se ranijim pripovjednim tekstovima (novelama) lingvistička samosvijest pojavljuje najprije u obliku autoreferencijalnih komentara kojima se tematizira jezična priroda teksta, odnosno ukazuje na nedostatak jezika za izražavanje pravoga značenja, a često lik ili pripovjedač postavlja pitanja vezana uz jezik¹⁸⁵ ukazujući na odnos jezika i svijeta, odnosno na posredovanje iskustva svijeta jezičnim medijem. Uz njih se povremeno javlja i parodiranje nekoga funkcionalnog stila. Verbalne se igre u Marinkovićevim novelama pojavljuju vrlo rijetko.

U romanima je lingvistička samosvijest mnogo više izražena: osim autoreferencijalnih komentara, u *Kiklopu* i romanu *Never more* često se javljaju i verbalne igre te anagrami. Marinkovićev je posljednji roman fuga *Never more* djelo u kojem je lingvistička samosvijest najizraženija, a ona je u drugi plan potisnula sve ostalo u romanu. Za razliku od ovih dvaju romana, u *Zajedničkoj se kupki* lingvistička samosvijest javlja tek sporadično, što se može objasniti činjenicom da u tom metanarativnom tekstu dominira dijegetska samosvijest, odnosno da se u njemu tematiziraju pripovjedne konvencije.

4.2.1. Lingvistička samosvijest u novelama

U Marinkovićevim se novelama lingvistička samosvijest pojavljuje relativno rijetko, što se može obrazložiti obilježjima samoga žanra, ali i pripadnošću njegovih novela modernističkom načinu stvaralaštva u kojem samosvijest nije dominantna. Autoreferencijalni se komentari u kojima se tematizira tekst kao jezik pojavljuju rijetko u zbirci *Pod balkonima*, a najizraženiji su u novelama čija je tema izravno ili neizravno vezana uz pisanje: *Sanjivoj kronici* i noveli *Ni braća ni rođaci*. Osim njih, takvi se komentari javljaju i u noveli *Karneval*. U zbirci *Ruke* takvi su komentari češći, a najzastupljeniji su u noveli *Samotni život tvoj*, što se može obrazložiti tematiziranjem lika književnika.

¹⁸⁴ Vidj. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. (New York – Methuen, 1980).

¹⁸⁵ U postmodernističkim su tekstovima takva pitanja najčešće upućena čitatelju.

4.2.1.1. Autoreferencijalni komentari

Pitanje stila

Pitanje stila, odnosno pitanje odabira između različitih mogućnosti za izricanje istoga sadržaja koje nam pruža jezik, u Marinkovićevim se novelama ne pojavljuje uvijek kao parodija. Ponekad je to pitanje „dobroga“ stila, odnosno situacija u kojoj pripovjedač fiktivnoga djela ili sam lik u toj fikciji traži odgovarajuće riječi za misao koju želi izreći, čime se ukazuje na posredovanost fiktivnoga svijeta jezikom. Već se u tekstu *Sanjive kronike* pojavljuje takav autopoetički komentar: pater Bonaventura kao kroničar povijesti svojega otoka, dakle kao autor teksta, nezadovoljan je jer je u svom tekstu koji čita šjor Apolloniju ponovio istu riječ pa mu rečenica ne djeluje dobro:

„Već se u stara vremena na poluotočiću Prirovo dizao“... – E-e-e, opet imam „dizao“ – promrmlja pater Bonaventura nezadovoljno i vrati se na početak rečenice: „Već je u stara vremena na poluotočiću Prirovu postojao veliki rimski teatar (kazalište), koji su porušili Goti za kralja Vitiga. Na ruševinama toga teatra sagrađen je u XV. vijeku mali hospitium (samostan) za franjevce-konventualce. (11)

Kreirajući lik kroničara koji pazi na stil svojega teksta, Marinković ukazuje na jezičnu prirodu napisanoga i otvara pitanje stila kojim se bavi i u svojim kasnijim novelama.

Iskazivanje svijesti o jeziku

U nekim se situacijama pripovjedač ili lik predstavlja čitatelju kao netko tko pazi na svoje izražavanje, a pritom se nerijetko zna požaliti na probleme koji se pritom javljaju: ponavljanje istih riječi, traženje boljega izraza i sl. Marinković se takvim postupkom relativno često služio u noveli *Samotni život tvoji*. Budući da je glavni lik pjesnik (Tobija), Marinković je u tematiziranju stvaralačkoga procesa uveo autoreferencijalne komentare na dvjema razinama: jedna su razina Tobijini komentari vlastitih riječi, odnosno poezije, dakle komentari lika, a druga su razina komentari pripovjedača, odnosno Tobijina alter ega. U tekstu se to ostvaruje interveniranjem pripovjedača ili lika u ono što je rečeno/napisano autoreferencijalnim komentarom, točnije sugestijom da bi se trebao pronaći bolji izraz. Tako se pripovjedač ili lik čitatelju predstavlja kao onaj tko je na mukama jer mora pronaći u jeziku odgovarajući izraz, a jezik se pojavljuje kao medij kojim se misao, tj svijet posreduje.

Već se u prvom dijelu novele *Samotni život tvoj* donosi Tobijin unutrašnji monolog u kojem on, nastojeći biti što boljim pjesnikom, bira bolje izraze i pritom sam objašnjava njihovo značenje:

„Ne, motrio sam ga po podne, vjeruj mi, gore na terasi, ležeći ovako nauznak, kako polako i bezbrižno plovi prema jugu kao kakva skitnica koja nikad ne zna kamo ide... Ne, ne, krivo i neuspjelo poređenje, nipošto kao skitnica nego kao galeb što leti u daljinu utopio se oblak u plavetnilu dubljem od svakog mora. Odlutalo janje bijelo u modre nebeske pustinje. Noćas će ga napasti ljuti kurjaci (mislim vjetrovi) i sutra ću gledati njegovo bijelo runo rasuto po nebu... Ah, oblaci, janjadi nedužna!“ (43)

Unoseći izraze „krivo i neuspjelo poređenje“ te „mislim vjetrovi“, autor ironizira Tobijino pjesničko umijeće. Iako je u ovom primjeru riječ o ironiji, analogiju s pravim autorom nemoguće je izbjeći. U nastavku se novele takvi komentari uglavnom pripisuju pripovjedaču.

Tražnje pravoga izraza, odnosno odnos između misli i riječi kojima se one najbolje mogu izraziti tematizirano je i u epizodi svečanoga ručka priređena povodom procesije na otoku kada biskup, koji nije najbolji govornik, drži zdravicu. Epizoda u kojoj se našao biskup može se čitati kao situacija u kojoj se nalazi bilo tko tko se služi jezikom, pa i autor sam: najprije se želi nešto izreći, potom se nailazi na poteškoće, a na kraju se situacija razrješava nalaženjem manje ili više odgovarajućeg izraza. Tomu se dodaje i kontekst, odnosno okruženje u kojem uvijek postoji netko tko će likovati zbog takve situacije. Navedena se situacija otvara biskupovom zdravicom:

„A naš narod...“ – tu je stao. Mir. Biskup se smeo u govoru i nervozno skuplja jezikom slinu po suhim ustima. Ne zna biskup što bi s „narodom“, pa je ponovio „a naš narod“ i dodao „između svih naroda“... i opet pauza. Zatim: „moglo bi se reći na svijetu“... i opet zbrka, uzaludno gibanje suhog ždrijela, panično prebiranje jezikom po riječima, kojih su puna usta, ali su sve nekako čudne i nikako ne pristaju, a ima čak i takvih koje bi najradije tresnuo don Floriju u lice, dakako, u četiri oka. (49)

Situacija u kojoj se našao lik povod je za pripovjedačevo solidariziranje s njim, odnosno za autoreferencijalni komentar u kojem se (stvarni) autor obračunava sa svojim kritičarima:

– Ah, kakva je to muka, gospodine biskupe! Poznajem ja to čuvstvo. Pa kad vas ironično gleda i uživa u vašoj nevolji vaš suparnik, kanonik don Florio, umjesto koga ste vi postavljeni za biskupa! (...)

O, dobro ja poznajem, presvijetli, takve zavidne zlikovce koji će vas kasnije cijelog života moriti što ste zapeli u jednoj rečenici! (49)

Navedeni se prizor zatvara razrješenjem situacije, odnosno spasonosnim biranjem prave riječi ili izraza:

Ali tada, što se često događa u takvim strašnim situacijama, pao mu ravno s neba na jezik jedan latinski citat bogzna iz kakvih starih seminarskih dana: „Jer kako lijepo veli Horacije 'Nihil est ab omni beatum'... i zato, mila moja braćo, gore srca, sursum corda!“ (50)

Otkrivanje / iskorak iz okvira samosvjesnoga pripovjedača

U noveli *Samotni život tvoj* pojavljuje se i izravno obraćanje čitatelju postavljanjem pitanja vezanih uz jezičnu prirodu djela. Primjerice, kada se fratrić obraća Tobiji za pomoć u pronalaženju mjesta na kojem se odvija gozba, njegov strah da neće stići na vrijeme dan je u obliku pripovjedačeva autoreferencijalnoga komentara upućena čitatelju, a dramatičnost situacije potencirana je pripovjedačevim traženjem pravoga izraza:

A sada, eto, zakasnio je nepopravljivo, nenadoknadivo! Nikad više, razumijete li vi dobro tu riječ – nikad više! I sva ta fratrićeva sublimna i – kako da kažem? – poetična ambicija pretvorila se u najobičniju glad, u banalnu, surovu, nisku, proždrljivu želju za hranjenjem, mljaskanjem, gutanjem... (54)

Ekstreman je primjer potpunoga iskoračenja iz djela samo naznačivanjem što bi u njemu trebalo doći, ali ne navodeći točno izraz da se ne bi „povrijedilo“ tankočutni moral čitatelja. Takva je situacija vezana uz pojavu žandara koji se obraća starom prosjaku Papagalu koji pokušava obraniti Toninku:

– A čuješ ti... (ovdje jedna egzekutivna fraza), a što mi se ti tu miješaš u moju službu, a, zvekane? Jesi li ti komandir mjesta ili ja? Češ mi ti da naređuješ što imam da radim, je li, bitango? Što se smiješ? Marš, da te više ne vidim! (63)

Sličnim se postupkom pripovjedač služi i u noveli *Karneval*, samo što u tekstu eksplicitno navodi i svoje razloge za takav postupak:

Tek kada su ga podigli na ramena četiri molijereovska apotekara s klistirima o pasu (doktorova ideja, koja se rodila nezavisno od apotekarovih pošasti), on se nekako nehajno, pa čak i lijeno pridržao poput kakvog veličanstvenog sultana ... ukoliko ova muhamedanska usporedba ne kvari kršćanski izgled ove svečanosti.“ (91)

Povezivanje jezičnoga medija s kanonskim djelima

Groteskno povezivanje Toninkina ludila i Rimbaudove pjesme *Vokali* ostvareno je u noveli *Samotni život tvoj* tematiziranjem jezika, točnije njegovih glasovnih mogućnosti. Zatvoren u svojoj sobi Tobija čuje Toninkino vikanje i povezuje ga s Rimbaudovom pjesmom:

– To su, bogami, Toninkini vokali! Njezino I je munja, njezino U je lavina, prolom oblaka, tuča! Katarakti pogrda pljušte iz njezinih usta teško, pljosnato kao dažd napuklih činela, kao kotrljanje starih lonaca; oštro, originalno, inventivno, bez ponavljanja padaju njezine uvrede i koga pogode, kao da ga lupe defom po glavi: – taf! (...) Koje zavidno bogatstvo izraza! Sipa Toninka neočekivane usporedbe, razvija bogatstvo retoričkih figura, lupa i uništava neprijatelja metaforama, metomimijama, sinonimima, augmentativima, onomatopejama. (60)

U navedenom se primjeru ironizira Rimbaudova teorija obojena sluha izražena u programatskoj pjesmi *Samoglasnici*, a ironija se potencira stavljanjem poznate Rimbaudove pjesme u neprimjeren kontekst, odnosno povezujući ju s Toninkinim vikanjem preko tematiziranja vokala kao zajedničkoga obilježja, čime se dobiva dojam groteske.

Automatizam u jeziku / Mehaničke (stereotipne) sveze riječi

Budući da šjor Apollonio drijema praveći se da sluša gvardijana koji čita tekst svoje kronike, u *Sanjivoj kronici* događaju se smiješne situacije u kojima se ironizira lik otočkoga rebambita šjor Apollonija. U jednoj se od njih tematizira automatska uporaba jezičnih izraza, zapravo akustičkih slika, odnosno navika da se u jeziku neke riječi uvijek spajaju u jednake izraze. Naime, gvardijan je govorio o Pompeju i Cezaru, a šjor Apollonio je uz riječ *Pompej* mehanički povezoao Herkulan, odnosno pomislio je na gradove koje je uništio Vezuv. Takve se situacije u Marinkovićevoj pripovjednoj prozi javljaju i kasnije. Da je autor u tim djelima tematizirao jezik kao medij književnoga teksta potvrđuje i njegov autopoetički komentar o navedenoj pojavi izražen u eseju *Dramaturgija riječi*:

Navike su tako uspostavile čitav sustav „reda“ i „pravilnosti“ našeg duha koji se sav oslonio na njega kao na pouzdan modus svoje sigurnosti. Ako smo rekli „Sodoma“, ne oklijevamo da kažemo i „Gomora“ zbog kompletnosti akustičke slike, jer se naravno druga riječ i ne očekuje. Ali iznevjerimo svoje očekivanje, pokvarimo automat koji izbacuje odštampane obrasce, ubacimo neku drugu, neočekivanu riječ. Tako smo se oduprli navici, dali smo maha mašti da nas trgne iz inertne indiferentnosti

prema riječima. Nova riječ koja je prodrla u akustičku sliku izvela nas je pred incident koji gotovo gledamo kroz prozor.¹⁸⁶

Odnos jezik – izvanjezična stvarnost (riječi i misli)

U *Koštanim zvijezdama* u autoreferencijalnom se komentaru eksplicitno ukazuje na iskazivanje misli jezikom, odnosno na raskorak između izraza i nijansi emocija koje iza njega stoje:

„Vrag je tu uzeo šalu“, pomisli Ilija i osjeti svoj teret kao krađu koja bi mogla stajati glave. Sjeti se topova *San Marca* i žmirne onamo ispod slamarice: bili su upereni u njega! Obuzme ga nemilo čuvstvo, koje mi, u nedostatku povoljnijeg izraza, nazivamo strahom. Ako i nije baš to, ipak — ogleda se Ilija za zakloništem.“ (167–168)

U njemu se ironični pripovjedač ograđuje od nepostojanja pravoga izraza za Ilijino emocionalno stanje, a krivicu za to pripisuje jeziku.

4.2.1.2. Neknjiževni diskurs u tekstu (parodiranje stila)

Jezična se priroda književnoga djela u Marinkovićevim novelama ponekad naglašava unošenjem u tekst neknjiževnoga diskursa, odnosno nekoga funkcionalnog stila koji se onda parodira. Takvim se postupkom Marinković poslužio u noveli *Ni braća ni rođaci* unošenjem administrativnoga stila u književni tekst. Povod je tomu predstojeća tužba advokata Sabundalovića zbog objavljivanja Tomyjeva *Kućnoga kvarteta*: „On je samo čekao posljednji dan zakonskoga roka za predaju tužbe zbog javne uvrede časti i zbog klevete putem štampe, kako predviđa „*Zakona o štampi* od 6. augusta 1925. sa *Izmjenama i dopunama* od 6. januara 1929. godine.“ (156) Parodiju je pripovjedač dodatno naglasio predstavljajući strategiju obrane u budućem sudskom procesu kao ratni plan:

Doktor Sabundalović je generalštapski precizno raspoređivao paragrafe zakona o štampi po Tomyjevoj knjizi kao artiljerijske postave koje imaju u određeno vrijeme da otvore vatru na kulu bezobraznog klevetnika. Najprije pucaju paragrafi pedeset drugi i pedeset peti. Pedeset drugi uspostavlja ratno stanje: „Kleveta postoji i kad oklevetani nije imenovan, ako je inače jasno označen.“ Ta se alineja nedvojbeno dokazuje pismom uredniku „Našeg doba“, gdje je oklevetani označen vlastoručno od autora! Zatim pedeset peti proširuje vatru, radi klevetanja više lica, to jest cijele doktorove familije! Paragrafi pedeset sedmi (iznošenje na javnost ličnih i domaćih prilika i povreda mira i spokojsva) i pedeset osmi (uvreda i kleveta umrlih lica) treba da prošire prodor u klevetnikove pozicije, a paragraf šezdeseti, po kome je „klevetnik išao s naročitim planom da uništi dobro ime ili kredit oklevetanoga“, taj paragraf treba rastegnuti preko čitave knjige i odapeti ga nitkovu po zubima.

¹⁸⁶ R. Marinković, *Dramaturgija riječi*, 66.

No ako se on povuče na pozicije paragrafa šezdeset četvrtog (izazivanje, nezakonito postpanje, uzajamne uvrede), te iznese dolare, Mićelovo pismo i ostale bedastoće, e onda treba zainteresirati državnoga tužioca, s obzirom na paragrafe četrdeset peti (komunistička i anarhistička propaganda), četrdeset osmi (huškanje jednog društvenog reda protiv drugoga i ismijavanje državnih ustanova) te paragraf pedeseti (omalovažavanje i vrijeđanje priznate vjeroispovijesti)! (156–157)

U navedenom se primjeru unošenjem neknjiževnoga diskursa u tekst parodira lik Lorenca Sabundalovića i njegova pravna struka. Takvim se pristupom ukazuje na paradoksalnu narav sudskih parnica, odnosno problem prava kao struke u kojoj je dominantna retorika, a ne pravda. Unoseći neknjiževni diskurs u književni tekst, odnosno postavljajući ga u kontekst u kojem figurira kao „strano tijelo“, Marinković svome djelu daje parodičnu sjenu.

4.2.1.3. Verbalne igre

Verbalne se igre u novelama, za razliku od romana, pojavljuju vrlo rijetko, što se može obrazložiti žanrovskim obilježjima novele, odnosno načelom ekonomičnosti. Takav se postupak ipak pojavljuje u noveli *Prah*. Predstavljajući se kao poeta ludens, Marinković tu novelu započinje jezičnom igrom:

Ah, pozna ga, pozna ga! To je ono oblo, pravilno *n* kao krila galeba. Na *n* ju je upozoravao neka ga ne piše u njegovoj adresi kao *u*. On nije *Touko*, nije *Jaukiu*, Japanac. On je Jankin, Tonko plemeniti Jankin, a ne neki tamo Touko Jau-Kiu, Kiu-Šiu, Šiu-Micu, zavojevač kineske pokrajine Vrag-si-ga-znao! Na ovom ovdje *n* ima neki akcenat, neki mig, nešto rečeno, a neizgovoreno. Oh, *n*, *n*, kakve uspomene! (117)

U Tonkovu unutrašnjem monologu sjećanje na Anu povezuje se s načinom na koji Ana piše slovo *n*, a asocijativno se igra nastavlja izmišljanjem najprije japanskih imena Jau-Kiu, Kiu-Šiu, Šiu-Micu, a potom i imaginarne kineske pokrajine Vrag-si-ga-znao. Na taj se način portretira Tonko kao čudak. Dakle, zamjenom jednoga slova ili glasa u riječi, odnosno u jeziku, otvara se asocijativno polje mogućih značenja. Istim se postupkom Marinković u *Prahu* poslužio i za ironiziranje Anina lika nazivajući ju kao geometrovu suprugu *geometrijom*: „A što sad, što sad hoćete s tim pismom? S ovim *en* poput krila u galeba? Da se možda rugati ne kanite... *geometrijo*?“ (118)

4.2.1. 4. Modernistička lingvistička samosvijest u novelama

Prethodnom smo analizom pokazali da je Marinković od početaka svojega pripovjednog stvaralaštva zaokupljen odnosom između stvarnosti i jezika kao medija kojim se

ta stvarnost prikazuje u književnom djelu. Međutim, u njegovim novelama lingvistička samosvijest nije dominantna: iskazuje se uglavnom u obliku autoreferencijalnih komentara u čijem je središtu jezik, a njima se upućuje na djelo kao kreativan lingvistički čin nad kojim stoji njegov tvorac koji se jezikom služi u stvaranju svijeta književnoga djela, a ponekad se i žali čitatelju na svoju poziciju onoga tko mora pronaći pravi izraz za posredovanje svijeta jezikom. U novelama nema naznaka razgradnje jezika, odnosno postmodernističkog odvajanja jezika kao zasebnoga ontološkog svijeta. Stoga se lingvistička samosvijest u Marinkovićevim novelama iskazuje na način modernističke autoreferencijalnosti, a ironija koja se pritom pojavljuje izraz je autorske nadmoći.

4.2.2. Lingvistička samosvijest u romanima

Za razliku od novela, u Marinkovićevim je romanima samosvijest mnogo više izražena, što se može obrazložiti činjenicom da je autoreferencijalnost jedno od dominantnih obilježja romana kao žanra, a javlja se od njegovih početaka. Dakle, roman je žanr koji „misli o sebi“, a to uključuje i problematiziranje medija kojim se ostvaruje.

Lingvistička se samosvijest u Marinkovićevim romanima ostvaruje na sličan način kao u novelama, samo što se sada katalog postupaka proširuje: uz prethodno navedene teme autoreferencijalnih komentara, u romanima se javljaju i novi načini tematiziranja jezika kao književnoga kôda, a uvode se i različiti oblici verbalnih igara, odnosno jezični ludizam. Budući da smo u prethodnoj analizi prikazali neke teme autoreferencijalnih komentara u čijem je središtu jezična priroda djela, u prikazu romaneskne lingvističke samosvijesti naglasak se stavlja na jezičnu igru, odnosno na pomak od modernističkoga pristupa jeziku u novelama k postmodernističkom pristupu u romanima *Kiklop* i *Never more*.

4.2.2.1. Autoreferencijalni komentari

Posredovanje iskustva svijeta jezikom

U romanu *Never more* pripovjedač se izravno obraća jezikoslovcima aludirajući na njihova česta javna prozivanja javnosti zbog pogrešne uporabe upitnoga priloga *kuda*:

„A sada kuda ovako crn i okađen? Kuda (jezikoslovci, o smjeru se radi!) kuda od četiriju strana svijeta, onih geografskih, horizontalnih?“ (177)

U navedenom se primjeru može uočiti razlika s obzirom na sličan tip komentara u novelama: za razliku od pripovjedača u novelama koji je u svom obraćanju čitatelju bio neutralan, pripovjedač je u ovom komentaru ironičan, a ironija je potencirana obraćanjem ne čitatelju, što je uobičajeno, već potencijalnim kritičarima.

4.2.2.2. Neknjiževni diskurs u tekstu (parodiranje stila)

Jedan je od načina na koje se u *Kiklopu* očituje lingvistička samosvijest i unošenje neknjiževnoga diskursa u tekst. U sljedećem se primjeru znanstveni diskurs povezuje s književnom temom:

U zakonima fizike ima odstupanja, iznimaka, paradoksa. Zamrzavanje vode i povećanje obujma, na primjer, reče Melkior, triumfirajući nad fizikom. Htio se sjetiti još jednoga primjera. Uzalud. Možda i nema drugoga. Konačno – težina, to je gravitacija. Newtonov zakon: privlačenje masa. Danas me, znači, Zemlja jače privlači? Masu Melkiora Tresića danas jače privlači Zemljina masa, da znate. Za dvjesto i četrdeset grama jače. Egzaktno. (...)

Novi zakon na invalidovoj vagi: Izgladnjelo truplo Melkiora Tresića Zemlja privlači snagom koja je upravno razmjerna s njegovom vojničkom težinom, a obrnuto s njegovim otporom. A rat je R, konstanta. (126–127)

Takvim „sudarom“ različitih diskursa tekst dobiva dodatnu dimenziju, a naglašava se i njegova jezična dimenzija.

4.2.2.3. Verbalne igre

Pišući o strategijama kojima se realizirala dezintegracija romana šezdesetih i sedamdesetih godina, Cvjetko Milanja navodi na prvom mjestu lingvističku igru¹⁸⁷, a u obrazloženju ukazuje na to da se ona „ne iscrpljuje u pukom lingvizmu, nego budući da anticipira strukturu kao takvu, implicira i odnos povijesti, društva, supstancije, čovjeka kao *kontekstualne* jezične danosti u koju se ne može više hegelijansko-lukačevski 'zacementirati' u skladu s postamentima modernističke paradigme.“¹⁸⁸ *Kiklop* je Marinkovićev „most prema postmodernizmu“ i po odnosu prema jeziku kao mediju, odnosno zahtjevima koje stavlja pred čitatelja. Služeći se jezičnim igrama, u *Kiklopu* se s jedne strane naglašava artifičijelna priroda teksta, a s druge je strane igra u funkciji parodiranja dijela teksta u kojem se

¹⁸⁷ Autor smatra da bi precizniji termin bio *označiteljske* igre.

¹⁸⁸ C. Milanja, *Hrvatski roman 1945. – 1990.: Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*, 23.

pojavljuje. Tako se, primjerice, zamjenjivanjem glasova u izgovoru *Baudelaire* pretvara u *bordel*, a ljubav parodira: „A onaj više l'amour. Baudelaire. Bordel.“ (92) Sličan je postupak primijenjen i u sljedećem primjeru: „Otplovio je mladić Melkior Tresić na svom krevetu menelajskom. Indonezija, Polinezija, Poezija. Arhipelag snova!“ (68) Služeći se istim glasovnim sastavom u drugom dijelu riječi, asocijativno se kontekst u kojem se nalaze brodolomci s Menelaja povezuje s Melkiorovom stvarnošću.

Lingvistička je samosvijest najizraženija u romanu *Never more*: u njemu je naglašavanje jezične razine teksta potisnulo u drugi plan sve ostalo. Marinković se u tom romanu pokazuje kao pravi *poeta ludens*, a jezična je igra prisutna na svim razinama romana. Budući da je roman označio podnaslovom *roman fuga*, kompoziciju romana možemo opisati i kao polifoniju u kojoj se naracija isprepleće s naglašavanjem jezične razine iskaza. Po svojem je stilu roman maniristički: sav je u jezičnim asocijacijama, dosjetkama, kreativnom odnosu prema jeziku. Dok se u prvom dijelu romana još može govoriti o dominaciji naracije iako je i ona obilježena ritmom kloparanja točkova vlaka kojim Bartol putuje u rodno mjesto, u drugom je dijelu romana priča u drugom planu, a „zasjenjuju je verbalne bravure i samozadovoljno uživanje u jezičnom ludizmu“¹⁸⁹. Ovaj je roman postmodernistički ne samo zbog zahtjevnoga odnosa prema čitatelju jer je posrijedi tekst prepun aluzija na povijest, kulturu, umjetnost, književnost, a za njega je potreban čitatelj koji dobro poznaje povijest književnosti i pripovjedne konvencije nego i zbog svojega odnosa prema jeziku, kojemu se pristupa kao ontološkom svijetu neovisnom o zbilji. Budući da se u cijelom romanu dosljedno naglašava jezična razina teksta, izdvojiti ćemo neke postupke kojima se Marinković koristi, a neke je od njih uveo već u *Kiklopu*.

Zamjena slova/glasova unutar riječi

Postupkom zamjene slova, odnosno glasova Marinković se poslužio i u romanu *Never more*. Bartol se, kako smo ranije naveli, predstavlja kao Hanibal Lucić, a neuki žandar Bezuhov zamjenjuje glasove *h* i *k* pa Bartola najprije povezuje s kanibalizmom, a potom se šali s njim. Na Bartolov ispravak „- Sa h sam ja, sa h, Hanibal.“ žandar dodaje priprosti komentar o glasu *h*:

¹⁸⁹ K. Nemeč, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, 253.

- Velike mi fajde je l me ždereš s jednim ili drugim slovom! I đavo ti s tim he! – jedva ga je, to h, duboko iz grla ishraknuo Marko. – Narod ga i ne govori, a ipak zna razliku od ráne i rân, što ga goji od onog što boli. Ali vi s tim knjižurinama...“ (128)

Čitanje riječi zdesna nalijevo

Čitanjem riječi zdesna nalijevo Marinković se poslužio u romanu *Never more* da bi ironizirao konspiraciju i Maću kao njezina pokretača:

On obiluje, na primjer, sasvim novim šaljivim uzrečicama. Do sada se govorilo, da objesiš „mačku o rep“, a on ti skreše „čilim o rep!“ i što? – saopćio ti je (kada ga čitaš arapski, s desna na lijevo) ime *Pero Milić*, ime i prezime koje ne smije nitko čuti. To je njegov izum.“ (199–200.)

Lingvistički skeč

U jezičnoj minijaturi koju naziva „lingvističkim skečem“ samosvjesni autor u romanu *Never more* osvještava proces izgovaranja riječi *ručak* povezujući uz svaku fazu niz asocijacija kojima se pred čitateljem odvija gotovo dramski prizor:

„Ručak“. – Utroba mu se grčila od rađanja te riječi. Jadan jezik mora, kao mali klaun, izvoditi kojekakve ludorije u tom mračnom cirkusu pred dva reda zuba (hladnih glodalaca) da bi od onog glupavog grgljanja odozdo, iz slinavog grotla, proizveo nešto što je ništa za njegovo osjećanje svijeta. Nešto bez tijela i okusa, ni hrapavo ni glatko, ni kiselo ni slano, ni gorko ni slatko. Najprije mora otrpjeti jezik da ga *ru* dobro protrese, zatim da ga *ča* zalijepi za nepce (tobože uzlet do maloga neba!) i onda da se hitro spusti, legne mirno na slinavi ležaj i stražnjom svojom stranom otuca *k* na kraju. Nasmijao se Bartol suho, tužno na kraju svoga „lingvističkog skeča“, malo isplazio jezik, obgrlio ga usnama i poljubio malog mučenika.“ (223.)

4.2.2.4. „Vezana proza“

Postupkom umetanje ritmiziranih struktura u prozni iskaz Marinković se prvi put poslužio još u noveli *Poniženje Sokrata*¹⁹⁰ u poglavlju *Trimalhionova gozba* i pritom ga nazvao „**vezanom prozom**“. Na taj je način plastičnije ocrtao lik Osiba, priprostoga pristalice Komadinićeve škole, a njegov je način izražavanja izložio u autoreferencijalnom komentaru:

– Grom te ubio! – Ustane šjor Osib, skine ubrus ispod brade i odbaci ga s gađenjem. – Nikad više ova moja noga ne će pristupiti praga ovoga! – i pokaže doslovno svoju nogu i prag brijačnice. – Tako mi boga ovoga! – digne tri prsta uvis. –

¹⁹⁰ Taj je postupak uveden prvi put u inačici novele iz 1959. godine.

Kunem se! – Tako je on uvijek govorio u nekoj „vezanoj prozi“ kad bi se razljutio, čak bi i rimovao poneke riječi.“ (40–41)

Isti se postupak javlja i u *Zagrljaju*: „ – Tko si da si, bitanga si! ispadne mu nekako rimovano, mada u bijesu. – I odmah ću ja tebe... – i posegne za pištoljem.“ (234) Njime se ironizira žandarova priroda, odnosno njegov način govora.

U romanu *Never more* takav se postupak pojavljuje u dijalogu žandara Bezuhova i Bartola, a priprema ga asocijativno povezivanje s narodnom pjesmom: žandar se probudio i vidio da nema njegova noža koji mu je dok je spavao ispao iz kaputa. Bartol se prije toga prisjećao razgovora s Longom u kojem je spomenuo Kraljevića Marka. Asocijativno se taj motiv potom povezuje sa žandarovom paranojom, a Žandar i Bartol dio svojega dijaloga izgovaraju u desetercu. Dakle, iskaz je napisan u prozi, ali su neki dijaloški dijelovi u njoj pisani u desetercima. Služeći se njima, Bartol oponaša Žandarov govor pa je dijalog pisan u svojevrsnoj „vezanoj prozi“:

– Ti si stvarno poludio, brate? – nespješno prihvaća Markov deseterac. – Ja se nisam maknuo odavde. Kao i ti, spavao ko klada.
– Što klada? Ne izvodi! Ciknula je kad si je drpnuo! Zna ona svoga gospodara.
– „Ciknula je“... misliš bajuneta?..
– Jašta! Valjda nije vila Ravijojla!
– Kliknula je kad te ostavila. Udarila u neko željezo. Eno ti je tu dolje na podu.
– Pak što odmah ne govoriš, rđo? – razvedrilo se Bezuhovu lice, glas mu raspoložen za šalu. Podigao s poda bajunet kao da podiže najmilije pronađeno biće. – Mm-m! – ljubi je strastveno u balčak – mm-m!... spasiteljice moja! – onda s balčaka prenese i Bartolu jedan nasmijani poljubac: – Umalo te ne zadavim, beno! (107)

Kada se iz njihova dijaloga izdvoje tako pisani dijelovi, dobije se deseteračka pjesma, i to pisana u epskom desetercu, s cezurom iza 4. sloga:

*Ti si stvarno poludio, brate?
Ja se nisam maknuo odavde.
Kao i ti, spavao ko klada.
Ciknula je kad si je drpnuo.
„Ciknula je“... misliš bajuneta?..
Valjda nije vila Ravijojla!
Kliknula je kad te ostavila.
Udarila u neko željezo,
Eno ti je tu dolje na podu.
Pak što odmah ne govoriš, rđo?
Umalo te ne zadavim, beno. (107)*

Iz navedenoga je postupka vidljiva Marinkovićeva inventivnost u odnosu na jezik: unoseći u dijaloške dijelove teksta „prikrivene“ stihove, pridonio je plastičnijem ocrtavanju lika i pojačao satiričnu oštricu. Dakle, u odnosu na *Poniženje Sokrata*, taj je postupak u romanu *Never more* mnogo dublje i kompleksnije razrađen.

Iako se to izravno ne navodi, sličnim se postupkom Marinković poslužio i u sljedećem primjeru povezujući asocijacije uz padeže:

– Eh, „reci“... Ali prije „ispeci“. A kada ispečem pak ti kažem (da ne lažem) ja se s tobom slažem. Ali samo u rodu (muškom, dakako), u padežu već naopako. Osamljen stojim u mom nominativu kao atol-Bartol, a ti navalio na taj moj jadni greben spasa sa svih šest ostalih padeža kao sa šest bijesnih morskih pasa. Osobito onaj II *koga?* pa III *komu?* A onaj tek VII *s kime?* A možda i *čime?* ...Ah, čovječe, ostavi me – s dlanom na čelu, umorno, sagnuo je glavu Bartol. (245)

Unošenje poetskoga inventara u prozni tekst u romanu se pojavljuje vrlo često, a ono je po mišljenju nekih kritičara i pretjerano. Često inzistiranje na rimi¹⁹¹ djelu daje podrugljiv ton. Isto se događa i s isticanjem zvukovne strane riječi i njihovim povezivanjem, čime se dobiva potpuno drugi smisao. Tom svojom dimenzijom (asocijativnošću) roman se približava jedinstvu „zvučanja i značenja“, odnosno postupku koji je Joyce primijenio u *Finneganovu bdjenju*.

U kritici *Uzaludna verbalna gimnastika* Igor Mandić izdvaja (i) ovaj citat kao primjer „verbalne gimnastike“ nazivajući ju „stilističkom preforsiranosti“ od koje pati ovaj roman, odnosno „stilematskom prenaplašenosti“. Mandić cijeli tekst naziva „precioznim autorskim (pripovjedačkim) tekstom“, a smatra da je Marinkoviću „nedostajala priča“ pa ju je nadomjestio „lingvističkim skečevima“¹⁹², izrazom koji je sam Marinković rabio u romanu.

4.2.2.5. Postmodernistička lingvistička samosvijest u romanima

Lingvističke je samosvijest dominantna u *Kiklopu* i romanu *Never more*. Za razliku od *Kiklopa*, u kojem se lingvistička samosvijest manifestira u obliku autoreferencijalnih komentara, unošenju neknjiževnoga diskursa u tekst i jezičnih igara u kojima se poigrava asocijativnošću jezika, ali je uz nju potpuno ravnopravno zastupljena i dijegetska samosvijest,

¹⁹¹ „Posebno može ići na živce pripovjedačeva potreba poigravanja rimama – pri čemu svezajući autor kao jeka odgovara na riječ svojih likova i obrnuto – i sličnim rekvizitima iz spisateljske ropotarnice (...).“ Igor Mandić, „Uzaludna verbalna gimnastika“, u: *Književno (st)ratništvo: kritika hrvatske tekstualnosti 1991. – 96/97.* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1998), 61.

¹⁹² I. Mandić, *Uzaludna verbalna gimnastika*, 61.

u romanu *Never more* lingvistička samosvijest postaje dominantom. Takvim se postupkom naglašava da se književno djelo doživljava kao prostor jezične igre, kao artefakt koji je izgubio iluzije o svojoj važnoj ulozi pa je potpuno usmjeren na jezik kao prostor razgradnje smisla svijeta o kojem rezignirani autor nema više što reći, čime se ovaj roman uklapa u postmodernističku poetiku relativizma.

4.3. Grafička prezentacija teksta: pismo

Marinković se u svojim djelima kao samosvjesni autor poslužio mogućnostima koje mu pruža tekstualna priroda djela. Vidljivo je to ponajprije u uporabi verzala i kurziva, a radikalniji je primjer takva pristupa tekstu unošenje fusnota u umjetnički tekst, čime se Marinković povremeno služi, te odstupanje od pravopisnih pravila. Sve su to mogućnosti koje mu nudi grafostilistika, a autor se njima služi ponajprije kako bi dao tekstu dodatno značenje, predstavljajući se time istovremeno i kao *poeta ludens* i kao autor koji svjesno narušava mimetičku iluziju i pripovjedne konvencije ukazujući na artifičnu prirodu svoga teksta. Na činjenicu da je Marinković propitivao i tekstualnost djela kao njegovo bitno obilježje ukazuje nekoliko autoreferencijalnih komentara u kojima se tematizira pismo kao medij. Tako u svom posljednjem romanu *Never more* pripovjedač autoironično eksplicitno govori o značenju koje daje riječi pišući ju velikim početnim slovom:

I ruka desna savjesno zagrabi svoj *pli*, a lijeva takmičarski, još savjesnije, svoj *vaj*... Pli-vaj, pli-vaj... natječu se jadne Ruke (zaslužile su, eto, i veliko slovo), a Glava (samo što ne spava) zabavlja se „na – ger, na – ger, plivaju Francuzi, a Talijani plivaju pjevajući nuo – tareee, nuo – tareee... (270)

Takvim se odstupanjem od pravopisne norme Marinković poslužio i ranije, primjerice u *Zagrljaju*, te je neke opće imenice pisao velikim početnim slovima. Takve su riječi *Rečenica* i *Mrlja* te *Crna Mrlja* u posljednjoj rečenici uvodnoga dijela novele. Izdvojeni su pojmovi svojim načinom pisanja dobili dodatno značenje: *Rečenicu* možemo čitati u metonimijskom značenju teksta, jezika, stila..., odnosno književnoga djela / književnosti, *Mrlju* kao nemoć pisanja, a *Crnu Mrlju* kao prijetnju jer *Rečenica* je pod njezinim „nadzorom“.

4.3.1. Verzal

Unošenjem riječi, izraza i rečenica pisanih verzalom u svoje novele i romane, Marinković postiže različite učinke: od zornijega prikazivanja teme o kojoj govori do fino

nijansiranih ironijskih učinaka. Pritom se uočava određena progresija: u novelističkoj zbirci *Pod balkonima* verzal je češće u službi isticanja određenih riječi i izraza, a u *Rukama* se odstupanjem od pravila daje dodatno značenje nekim pojmovima i ukazuje na načinjenost teksta, odnosno ističe se antimimetičnost djela, a istaknute su riječi vrlo često ironično intonirane. Kulminacija je takva pristupa tekstu vidljiva u romanu *Kiklop*, a nakon toga dolazi do određenoga smirivanja: u *Zajedničkoj je kupki* taj postupak iznimno rijedak, a u romanu *Never more* autor mu se ponovno vraća, ali bitno rjeđe nego u *Kiklopu*.

U zbirci *Pod balkonima* Marinković se pisanjem riječi verzalom služi relativno rijetko, a najčešće je riječ o pisanju riječi, izraza ili rečenice koji se pojavljuju kao natpisi: u noveli *Poniženje Sokrata* to je riječ BARISON (*Pod balkonima*, 51) koju su kandidati za polaganje ispita napisali Jubi na leđima kako bi se narugali Jubi, ali i svome profesoru, u *Balkonu* jedan od balonjera štapom po prašini piše riječ PAPAR, PAPAR (*Pod balkonima*, 103), u noveli *Ni braća ni rođaci* takav je izraz napisan u sklopu Tomyjeva pisma u kojem navodi da Mićel po naputku roditelja „stalno nosi transparent u zubima NISMO NI BRAĆA NI ROĐACI“ (*Pod balkonima*, 152) dok se u *Karnevalu* pojavljuju kao natpisi na leđima Nane Bardele čiji je kostim u obliku boce na kojoj piše OTROV (*Pod balkonima*, 185) te kao natpis REOBARBARA (*Pod balkonima*, 187) na velikoj debeloj lutki u karnevalskoj povorci doktora Delonga. Pritom se u većini navedenih primjera istaknutoj riječi, izrazu ili rečenici napisanoj verzalom daje dodatno ironično značenje.

U novelističkoj zbirci *Ruke* Marinković se i dalje povremeno služi verzalom na isti način kao u zbirci *Pod balkonima*, ali odlazi i korak dalje. U novelama *Prah* i *Anđeo* verzal je u funkciji isticanja natpisa kakav se pojavljuje i u iskustvenoj stvarnosti: u *Prahu* je Ana na srednji dio ključa dala ugravirati velika slova TONIJU i ANA (133), a u *Anđelu* se u natpisu na spomeniku ističu riječi pisane verzalom „ALBERT KNEZ klesarski majstor-umjetnik ROĐEN (s datumom) – UMRO (bez datuma)“ (157).

Međutim, u novelama *Samotni život tvoj* i *Zagrljaj* verzalom se autor služi na drukčiji način: pišući pojedine opće imenice verzalom, dakle služeći se mogućnostima medija (pisma) za davanje dodatnoga značenja tekstu, Marinković te riječi izdvaja iz konteksta i daje im nova značenja. Pritom valja naglasiti kako se imenica STVARNOST pisana na ovaj način pojavljuje na prvoj stranici uvodne novele *Samotni život tvoj*: „On za sebe izjavljuje javno: ja sam fantast! I ne govorite mi, do đavola, tako patetično STVARNOST. Ja ne volim žene! Ja bez stida izjavljujem svima – oblake volim.“ (*Ruke*, 41) U noveli *Sunčana je Dalmacija* (1939.), dakle u prvoj inačici ovoga teksta, riječ *stvarnost* pisana je malim slovom, ali u navodnicima, a nalazi se u gotovo identičnu kontekstu: „On za sebe javno izjavljuje: ja sam

fantasta! Ne govorite mi, do đavola, tako patetično o „stvarnosti“! Ja ne volim žene! Ja bez oklijevanja izjavljujem – volim oblake!“ (*Pečat*, 233) Iz navedenoga je primjera razvidno da je Marinković promijenio pisanje ove imenice uklapajući ju u svoju zbirku *Ruke* kako bi, s jedne strane, dodatno naglasio tu imenicu, a s druge strane, kako bi ju povezo sa završnom novelom *Zagrljaj*, u kojoj se imenici STVARNOST kao prvom dijelu tipičnoga Marinkovićeve opozitnoga para u uvodnom dijelu novele suprotstavlja njezin drugi član – UMJETNOST, također pisana velikim slovom. Pogledamo li zbirku u cjelini i imamo li u vidu da Tobija u prvoj noveli samo opaža stvarnost, a Pisac na kraju *Zagrljaja* uz opažanje traži i pisanje književnoga djela koje sam više ne može napisati, možemo zaključiti da je naglasak u noveli *Samotni život tvoj* na opažanju STVARNOSTI, a u *Zagrljaju* je fokus pomaknut na odnos STVARNOST – UMJETNOST, što je Marinković, poigravajući se grafijom, dodatno naglasio.

Istim se postupkom Marinković služi i u svojim romanima. Pisanje riječi velikim slovima postupak je kojim se odstupa od očekivanja, a samim tim izaziva „začudnost“. Dakle, dolazi do narušavanja iluzije, a čitateljeva se pozornost usmjerava na narativni proces.

Kiklop započinje postupkom „in medias res“: izravno u središte radnje uvodi nas ne epski pripovjedač, kako je to bilo u Homerovo vrijeme, već tonska reklama: „MAAR... MAAR... zaviče glas s krova.“ (7) I u sljedećoj su rečenici dvije riječi pisane velikim slovima: GOSPODA i DAME, a njima se dopunjuje prikaz javnoga toaleta na gradskom trgu. Služeći se takvim postupkom, odnosno izdvajajući određene riječi načinom pisanja, Marinković stavlja javni toalet i oglašavanje reklama u isti kontekst, čime dodatno ironizira savršeni svijet koji reklame nude svojim potencijalnim kupcima. Sličnim se postupkom autor poslužio i pri pisanju imena jednoga lika: kiromant ATMA izdvaja se od svih ostalih likova načinom pisanja imena koji mu je nadjenuo sam Melkior. Njegovo se građansko ime Adam piše kao i imena ostalih ljudi, ali u tekstu se ATMA navodi uvijek napisano verzalom. Kako su neki kritičari zapazili, premetanjem slova ovoga imena može se dobiti pojam TAMA, čime se nudi dodatno objašnjenje i simbolika ovoga lika u djelu. Budući da se njegov odnos s Melkiorom u nekim elementima poklapa s odnosom Filipa Latinovicza i Kyrialesa, primjerice u nadmoći nad glavnim likom, drukčije pisanje ovoga imena daje liku dodatnu dimenziju.

Melkior je opsesivno zaokupljen propitivanjem smisla čovjekova postojanja, a vrlo se često ironično osvrće na pojmove i metode kojima je čovjek tijekom povijesti pokušavao otkriti odgovore na ta pitanja. Izdvajajući neke pojmove načinom pisanja, pisac ih dodatno ironizira:

Jer sve je tako jasno sračunato na mučenje postojanja. Lanci kauzalnosti, križaljke pojmova, kavezi silogizama. ARS MAGNA, Lullusov izum za otupljivanje pameti, idiotski kodeks razuma. ARS COMBINATORIA, trik kartaških varalica. (144)

Marinković se velikim slovima za isticanje nekih riječi koristi nekoliko puta u prikazivanju Maestraova odnosa prema napretku, čime se potencira njegova mržnja prema suvremenoj tehnici, odnosno novoj „religiji“ kojoj se čovjek klanja:

A ostalo prepustimo tehnici. Raznim žicama PTT i visokim naponima. To se zove važno VOD. Osobito električni vod! – nasmije se Maestro podrugljivo. (99)

Evo, moje ti-je-lo sada ustaje i hoda - Maestro učini nekoliko određenih koraka - eto, to je ENERGIJA... kada je ti-je-lo sposobno učiniti neku radnju. (424)

Budi mučenik! Tvojim ćemo imenom nazvati gigantski hidro-hram našega boga ELEKTRONA! (...)
Sokrata kukutom, a mene bogom ELEKTRONOM! Kakva čast, ha-ha... ubio me bog!
Ali kakav bog! (425)

U skladu s novom religijom, i nova se budućnost ističe načinom pisanja:

Ja poštujem uspravnost, ljudsko dostojanstvo! Zgrčeni kreten u limenoj kanti što juri ulicama – zar je to još čovjek? Pilji preda se, oči mu iskočile iz duplja kao ludom vjerniku; ne smije se osvrutati jer će se pretvoriti ne u biblijski stup soli već u hrpu željeza i govana... a žuri mu se u BUDUĆNOST, ha-ha, moj Eustahije! (424)

U nekim se slučajevima autor služi ovim postupkom da bi naglasio slovni sastav riječi, odnosno njezinu jezičnu prirodu, čime ukazuje, primjerice, na ekspresivna svojstva glasova te mogućnost dobivanja novih, začudnih značenja čitanjem riječi zdesna nalijevo i kombiniranjem tako dobivenih slogova u nove riječi. Tako je u riječi *nož* slovni sastav riječi uz koji se povezuje asocijativno značenje potenciran upravo njezinim pisanjem velikim slovima: „NOŽ. U to je riječi ž ono najstrašnije.“(199)

Sličnim se postupkom služi i kada uvodi neke jezične igre, primjerice palindrom i anagram:

Objesio se o dvije ručke, nehajno, mornarski. Prepustio se vožnji. Uspinjača naopako – A ČAJ NI PSU. TKANINA – ANIN AKT. A ENKIN AKT? TKA – NI – KEN... Nije. Zapleo se u posljednjim snovima. NEKIN, da, pogrešno. Ona nije NEKA. ENKA. ENKIN – NIKNE... TKANIKNE – besmislica! (106)

Kako navodi Krešimir Bagić, služeći se anagramom, u tekstu se „upozorava na snagu slova, na činjenicu da se ispod napisanog kriju riječi i iskazi koji se s napisanim poigravaju,

koji ga nedoslovno udvajaju, potvrđuju, ironiziraju ili osporavaju¹⁹³. U navedenom je primjeru anagram poslužio za ironično asocijativno povezivanje s Enkom: u riječi *tkanina* najprije je izdvojena riječ *akt*, a potom je ona poslužila za asocijativno javljanje u svijesti pojma *Enkin akt*. Na kraju se sadržaj jezičnoga znaka raspada i Melkiorova se svijest nastavlja baviti ostalim zbivanjima na ulici.

Neobične skraćénice Marinković stvara spajanjem prvih slogova nekoliko riječi i onda ih piše velikim slovima kao što su se pisala imena takvih poduzeća:

Mogao bi, recimo, organizirati njihovu buduću privredu. Izvoz ananasa, kokosa, banana, majmuna i papagaja – velika firma ANAKOKOBANAMAJPAP-EXPORT Pagopago Polinezija. A i ostali... Kapetan... on bi mogao organizirati trgovačku mornaricu TUTU-ILA-LINE (...). (244)

U Melkiorovoj se svijesti ponekad neke riječi i pojmovi posebno naglašavaju, a autor ih onda piše velikim slovima. Tako se u sljedećem ulomku najprije izdvajaju riječi povezane sa zamišljenim filmom, a potom se na isti vizualni način izdvajaju ključni pojmovi vezani uz Melkiorovu ljubomoru i nemirnu podsvijest, odnosno doživljaj pojedinih likova koje susreće tijekom svojih lutanja:

Garsonijera. Projekcija Minine garsonijere: upaljen radio - magično zeleno oko noćnog baziliska uspavalo ljepoticu na grudima umornog heroja, skala s rasvijetljenim prozorčićima I KALUNDBORG – HILVERSUM – MOTALA – NWDR – GLW – SWF – GLW – HORBY... odvija se krivi film. Melkior zviždi, podvala, vratite novac! Prekid. Svijetlo u dvorani. Mašta umeće drugu vrpču... Film BLAGI FLUID – crno-bijeli, ljubavnopornografski, u glavnim ulogama CRNE PLOMBE i VIVIJANA PUTTANA – režija MELKIOR produkcija TRESFILM – trikovi UGO – maska DON FERNANDO... i to je sve. (232.)

U jednom trenutku sam pripovjedač naglašava ulogu tiskanih slova u takvoj filmskoj (pod)svjesnoj projekciji:

No Ugo im nije nasjedao. Znao je da najmanje još dvadeset očiju potajno prati rasplet u napuštenom trokutu i želi pročitati na kraju filma KRAJ velikim tiskanim slovima. Strastveni navijači koji ostaju na utakmici do posljednjeg sučeva zvižduka. (253)

Za razliku od *Kiklopa*, u romanu *Zajednička kupka* Marinković se ovim postupkom služi vrlo rijetko, točnije samo dva puta: jednom je to na sličan način kao u noveli *Poniženje*

¹⁹³ K. Bagić, *Rječnik stilskih figura*, 36.

Sokrata gdje tako napisana riječ ima funkciju podrugljiva naziva, samo što se ovoga puta uz to veže autoironičan Sudčev iskaz: „To mojoj ženi strašno imponira. Ona bi meni i na leđa napisala SUDAC kao što đaci pišu jedan drugome po leđima VOL, kredom.“ (16) U drugom se slučaju služi postupkom poznatim iz *Kiklopa*: izdvaja se „čarobna riječ“ ARAKANGA kojom se imenuje neka rijeka u Africi ili papiga.

U romanu *Never more* Marinković se vraća ovom postupku. Osim uobičajena korištenja verzala za pisanje natpisa, primjerice riječi PAZIKUĆA (170), Marinković se njime služi u otkrivanju simbolike nekih ključnih motiva te u ironizaciji talijanske okupacije Dalmacije, ali i antifašističkoga otpora na otoku. Motiv *Ite, Bartolove „žrtve“*, odnosno djevojke za čiju se smrt Bartol osjeća krivim, jedan je od ključnih motiva u romanu, a u tekstu je na jednom mjestu istaknut pisanjem velikim slovima, i to onda kada Itino ime Bartol asocijativno povezuje s Itakom:

„Eh, ITAKA!“ – odjednom klikne. Zablistalo mu je to ime kao da je ispisano neonskim slovima u njegovoj glavi.

„Pa u tebi se ITA krije! Zato sam, valjda, tako, bez dvoumljenja, i prihvatio sugestiju zvuka tvog imena da bih njime nazvao svoj otok! ITA u ITACI – moja Penelopa... ali samo od tri mrtva slova...“ (192)

Marinković se verzalom poslužio i za ironiziranje „velikih“ tema, primjerice one o otporu fašistima za vrijeme Drugoga svjetskog rata i pisanju antifašističkih parola. Pričajući o Jorju, Longo objašnjava kako su neki studenti dospjeli u zatvor:

Sjedili smo (...) kod jednoga iz Slavonije, kolega-agronom. (...) Njega su s društvom pokupili noć ranije kad su pod djelovanjem spomenute prepečenice i uz obilatu konzumaciju graševine, pišajući po asfaltu jedan za drugim, štafetno, ispisali patriotsku parolu ŽIVJELA DIKTATURA! sa zagrižljivim usklikom na kraju punim oduševljenja, ispražnjeni do posljednje kapi. (75)

Stvaran povijesni događaj kao što je talijanska okupacija Dalmacije Marinković je stavio u romanu *Never more* u ironičan kontekst korištenjem verzala za pisanje fašističkih parola. Primjer je to za najizražajniju uporabu verzala u ovom romanu: njome se istovremeno u autoreferencijalnom komentaru eksplicitno naglašava djelovanje takvih slova prilikom Bartolova prvoga susreta s lučkim gradom (Split) pod talijanskom okupacijom nakon silaska iz vlaka:

A kada je vratio naočale na nos, napala ga slova. Ogromna crna okupatorova slova svuda po zidovima.

SOLO IDDIO PUÒ PIEGARE LA VOLONTÀ FASCISTA –
GLI UOMINI E LE COSE MAI

MOLTI NEMICI – MOLTO ONORE

CHI NON È CON NOI AVRÀ DEL PIOMBO

i na neravnom kamenom zidu stare ribarnice neravnim, isprekidanim i kao nesigurnim, no ogromnim i, dakako, crnim slovima

VINCEREMO

a neki skeptik napisao ispod sitno ali vrlo čitko bijelim slovima od vapna

VEDEREMO

(Never more, 179)

Autor je u navedenom primjeru dodatno naglasio tekst pisan verzalom ostavljajući riječi onako kako su zvučale na talijanskom jeziku. Takvim je pisanjem s jedne strane usmjerio pozornost čitatelja na ovaj dio teksta, a dodavanjem bijelih slova na kraju natpisa kao kontrasta crnim slovima talijanskih prijetnji, ironično je pokazao odnos domaćega stanovništva prema njima. Sličnim se postupkom poslužio i kasnije ukazujući na parolu ROMA DOMA ispisanu na pročelju općinske zgrade. (197)

Velikim se slovima Marinković poslužio i za isticanje ironičnoga odnosa prema revoluciji i revolucionarima, a nositelj je te ideje njegov prijatelj Longo koji je izmislio skeč kako bi izazvao Maću i kompromitirao sebe kao revolucionara, a poslužio se jezičnom igrom:

– (...) zarevem s ljubavnom čežnjom iza ugla kao ona magarica u zoru što reve, onda se pojavim i pitam strogo: tko je *revo*? – *Lucija!* Zavrište mangupčići glasom one lude Luce što plete čarape za svoje mačke.“ (222)

Kada je Longo izveo svoj skeč, Talijani su ga uhitili, a Primarijus Bartolu objašnjava razlog:

– (...) A u Longovu revanju neki da su čuli REVO–LUCIJA... (...) Da mu je kišobran samo maska, onaj skiptar dvorske lude, a revanjem da lukavo prenosi neke tajne direktive... i još koješta. (237)

Ovoga je puta riječ dodatno istaknuta pisanjem verzalom, a umetanjem crtice između njezinih dijelova detronizira se sam pojam revolucije.

Velika su slova poslužila i za ironizaciju Maćina lika: uz Bartolove izraze „jako, pobjedničko srce, crveno kao sunce žarko“, Maća je dodatno ironiziran uporabom verzala: „ON, sav ponosan, isprasio se, uspravio. Izdužio se za cijeli centimetar.“ (254)

Iz navedenih je primjera vidljivo da se Marinković poslužio verzalom kako bi naglasio pojedine riječi, izraze i rečenice u djelima, ali i kako bi istaknute pojmove dodatno ironizirao. Iznimku u takvom služenju verzalom predstavlja roman *Zajednička kupka*, što se može objasniti činjenicom da je riječ o metanarativnom tekstu pa je autor odstupio od isticanja grafičke strane teksta, a pozornost je usmjerio na analizu pričanja i priče.

4.3.2. Kurziv

U Marinkovićevoj su pripovjednoj prozi kurzivom gotovo u pravilu pisani stihovi, a kurzivom se služi i za citiranje te isticanje određenih riječi i izraza, i to gotovo u pravilu u ironijskom diskursu. Pritom se ne razlikuje uporaba kurziva u novelama i romanima, a tim se postupkom Marinković dosljedno služi u svojim pripovjednim djelima, od prvih novela do posljednjega romana *Never more*.

U zbirci *Pod balkonima* kurziv se javlja relativno rijetko i njime su uglavnom pisani stihovi: tako u *Poniženju Sokrata*, primjerice, lijepa Jeanette čita Jubi stihove na francuskom jeziku¹⁹⁴, u *Balkonu* se navode stihovi pjesme rugalice koju su izmislili šegrti majstora Pingulića te pjesma dječaka koji se vozi barkom, u noveli *Ni braća ni rođaci* Tomy pjeva domaću pjesmu kojom se izdvaja iz tragikomičnoga kruga u kojem ostaje Mićel, a u *Oku božjem* poludjela Žuva recitira molitve iz djetinjstva. U toj se zbirci izdvaja novela *Karneval* po donekle drukčijoj uporabi kurziva: njime se ističu pojedine strane riječi i izrazi, čime im se daje ironičan prizvuk, a ponekad se kurzivom pišu i neke domaće riječi koje se na taj način dodatno ironiziraju. Odmah na početku *Karnevala* pojavljuje se strani izraz *friseur* kojim se, po mišljenju lokalnoga stanovništva, daje otmjenost brijačnici u kojoj se brije uvaženi doktor Delongo, općinski načelnik. Slijedi pripovjedačev komentar o dobronamjernom pokušaju ispravljanja jezične pogreške u natpisu brijačnice:

¹⁹⁴ Navedeni se prizor čita kao parodija čuvenoga prizora iz petoga pjevanja Danteova *Pakla* u kojem su se Paolo i Francesca zaljubili čitajući zajedno knjigu.

Doduše, neki je đaćić, sasvim dobronamjerno, uostalom, bio upozorio samosvjesnog *friseura*, da je to zapravo njemački natpis, a da se ta vrst zanatlije na francuskom zove *perruquier*, ili još bolje *coiffeur*, ili naprosto *barbier*, kako se uostalom kaže i u domaćem, otočanskom dijalektu, no Friseuru se činilo da se đaćić pokušava njemu rugati (...). (169)

Istim se postupkom poslužio i u prikazu konkurentske brijačnice:

Dvadeset koraka dalje, s druge strane općinske zgrade, u brijačnici, koja je na prozorskom staklu, osim riječi *brijač*, imala ispisanu i riječ *holič* (radi čeških sezonskih gostiju), brijali su se isključivo pristalice magistra Budikovca (...). (169)

Pišući riječi kurzivom, Marinković se narugao potrebi za otmjenošću pristalica doktora Delonga, ali i načinu privlačenja čeških turista u malom mjestu.

Ironizirajući pojmove *vlada* i *opozicija* koje u ovoj noveli ističe pisanjem kurzivom, Marinković ih je najprije smjestio u neprimjeren kontekst nazivajući vladajući sloj u malom otočkom mjestu i šaćicu njegovih protivnika pojmovima koji se obično odnose na državu, a potom ih uklapa u kontekst karakterizacije lika:

(...) Visko se baš nimalo nije razumio u te stranačke razlike, pa nije ni ispitivao da li stanuje *vlada* ili *opozicija* u blizini nekog fenjera, nego je uzeo „preskakati“ neke fenjere tek onako, odoka. (171)

Kurzivom se u *Karnevalu* Marinković poslužio i za ironizaciju načina izražavanja, naglašavajući pritom Viskovu pučku mudrost:

– Visko se lukavo obrati nasapunanoj strani: – Jerbo se govori da od zla ima i gore, a od gorega još i gore... pa kad je zlo, najbolje je reći *nije dobro*, a kad vam je dobro vi, učeni, rećete *nije loše*. (173)

Prikazujući potkraj novele kolektivnu scenu sukoba pristalica dvojice političkih protivnika, Marinković unosi kurziv za imenovanje maski koje sudjeluju u sukobu: tako se, primjerice, Nane Bardela pojavljuje „u obliku flaše s natpisom *Otrov*“ (190), u sukob „su i *Pošasti* intervenirale“ (191), *Četiri Epidemije* namjeravaju Bardelu baciti u more, ali mu u pomoć priskaču *Apotekari* (191).

Kurzivom se Marinković koristio i u posljednjem poglavlju novele *Mislilac nad osam grobova* označujući njime naslov u novinama čija je tema prikaz života glavnoga lika te novele:

Samotni čudak

Čovjek koji nikada nije napuštao svoj otok

Pola stoljeća spava u cipelama i ne rastaje se od svog kišobrana. Tragedija pučkog filozofa koji je u najljepšim godinama pokopao sedmero svoje djece.“ (271)

To je poglavlje, za razliku od ostalih, pisano iz perspektive 1. lica, a pripovjedač se predstavlja kao „reporter iz dalekog sjevernog grada kojega je profesionalna radoznalost dovukla na ovaj mali otok, udaljen od kopna, usred burne pučine...“ (271)

Na sličan se način Marinković kurzivom služi i u novelističkoj zbirci *Ruke*. Tako se, primjerice, u noveli *Suknja* kurzivom ističu riječi kojima gospođa Oliva imenuje mladiće što ih potajno promatra: „I doista neće *miša*, nego mjesto njega piše iznad koljena na bijeloj glatkoj koži *Toni*.“ (101) Isti se postupak primjenjuje i za nadimke pa je stari prosjak *vlaj*, a pjesnički mu je nadimak *Lintro*.

Kada se u noveli *Ruke* iz rečenice izdvaja riječ koju se objašnjava ili dodatno naglašava, autor ju piše kosim slovima:

Riječ *beskonačnost* izgovarala si s navodnim znakovima, ironično, a *zemlju* si spomenula s bahatim samopouzdanjem noge koja stupa vojničkim korakom. (200)

I dopisala si svome S istim krasopisom još tri slova, potrebna za *Smrt. I nisi zadržtala*. (201)

U noveli *Prah* Marinković se poslužio kosim slovima za već spomenutu jezičnu igru: ukazujući na Anino pogrešno pisanje slova n, ironizira se Tonkova sitničavost.

Ah, poznaje ga, poznaje ga! To je ono oblo, pravilno *n* kao krila galeba. Na *n* ju je upozoravao neka ga ne piše u njegovoj adresi kao *u*. On nije *Touko*, nije *Jaukiu*, Japanac. (117)

Ponekad se u navedenoj noveli takvim tipom slova ukazuje na riječi kojima se izruguje kao predstavnicima novoga vremena. Tako se, primjerice, govoreći o poslijeratnom vjenčanju Ane i geometra, Tonko služi riječima *registrovati* i *drugarica*, koje su tada postale aktualne, a ironizira i njezine riječi o *čekanju* djeteta te o djetetu kao *plodu uzaludnoga čekanja*. Razmišljajući o Ani kao o geometrovoj supruzi, Tonko ju u svojim mislima naziva *geometrijo*, pišući novi izraz kurzivom, a ironizira i novi način obraćanja u kojem ljudi jedni drugima govore ti: „Sretno ti, druže geometru, samo *ti* uživaj! (Jer njima se govori *ti*, sami su tako zapovjedili.) (121)

Uporaba je kurziva u *Zagrljaju* specifična jer se autor njime poslužio za odvajanje Piščeva „teksta“ od teksta pripovjedača. Naime, kurzivom je u uvodnom dijelu *Zagrljaja* odvojen proizvod pisanja (Rečenica) od priče. Tako je napisana jedina rečenica koju je Pisac u noveli napisao: *Šjor Keko je sjedio na vratima svog „Biroa“ i gledao na ulicu, krotko kao ovan.* (207) Stavljanjem mrava u poziciju nekoga tko šeta po Rečenici, ostvarena je dvosmislenost riječi pisanih kurzivom jer one svojim značenjem figuriraju na dva plana: označiteljskom, tj. izraznom, tekstualnom (kao dio Rečenice) i značenjskom (kao dio stvarnosti, odnosno ono što je označeno, tj. sadržaj). Dakle, kurzivom su pisani dijelovi teksta koji pripadaju rečenici na papiru dok papirom šeta mrav: mrav dodiruje *šjor Keka*, ponovno se vraća do *šjor Keka*, prelazi na *je, sjedio, na* a zaustavlja se na *vratima*. Potom napušta *vrata*, obilazi „Biro“, a onda se spušta u drugi redak, na *ulicu*. Luta po *ulici*, a zatim pokušava otkinuti dijelove slova *l*, odnosno odnijeti slovo *u, s*, ili točku *s i*. (208) Dakle, Marinković se u navedenom primjeru poslužio tekstualnim sredstvom da bi odvojio Rečenicu na papiru od rečenice kao dijela novelističkoga teksta. Pritom se perspektiva smanjuje: kreće od duljega izraza (*šjor Keko*), a završava dijelom jednoga slova, tj. točkom na slovu *i*.

Kurzivom se u *Zagrljaju* ističu i nazivi, tekst na drugom jeziku te neke riječi. Tako se, primjerice, na trafici nalazi natpis *Maloprodaja duhana* (211), financ djeluje u ime zakona kao s oltara *in nomine Domini* (213), čuje se glas svetog Nikole *pax tecum, fili* (214), spominje se francuski izraz *mon cher*, a žandar se ironično obraća *šjor Bernardu* pitajući ga što to on *ostalo* (225) može gledati.

Posebno je učestala uporaba kurziva u romanima *Kiklop* i *Never more*. Primjerice, kurzivom se u *Kiklopu* ističe pisanje palindroma „*Edison – nos ide.*“ (17) i nekih riječi, npr. *mobilizacija* (21). Kao i u ranijim djelima, kurziv služi za citiranje stihova i poznatih izreka iz književnih djela, primjerice *bit il ne bit* (22). U završnom se poglavlju *Kiklopa* kosim slovima koristi za isticanje nekih pojmova i citiranje stihova, a njima se potencira i motiv kiklopa: „Neka čuje zemlja, šapće Melkior u blato ispod sebe, neka zasviraju svirale: *Polifem-kiklop jednooki krvoločni gad. Polifem-kiklop jednooki krvoločni gad.* (457) Zanimljiva je činjenica da je posljednja riječ pisana kosim slovima u *Kiklopu* riječ *Zoopolis*: „- *Zoopolis!* – reče s nekom nadom i čudan osmijeh ozari mu lice bezumnim sjajem. – Utvrđeni grad!“ (458)

Koliko je Marinković vodio računa o jezičnoj, u ovom slučaju grafičkoj strani teksta, govori i činjenica da je u nekim djelima tematizirao interpunkcijske znakove asocijativno ih povezujući sa sadržajem svojih pripovjednih tekstova. Jedno je od takvih djela novela *Benito Floda von Reltih*:

No pogledajte ih, čisti su, oprao sam ih... Vrijedno je pogledati, to su historijski meci. S njima svršava jedna pripovijest. Ali dva su metka kao dvotočje: pripovijest se nastavlja na drugim kontinentima. Zato, do viđenja, kamerad, žuri mi se. Ja sam samo na proputovanju. (189)

4.3.3. Fusnote

Unošenjem neknjiževnoga diskursa u pripovjedno djelo, Marinkovićev se tekst najčešće ironizira ili parodira. Radikalna je primjer takva postupka uvođenje fusnota u tekst jer se one čitaju kao metafikcionalni signal i upućuju na načinjenost djela, čime narušavaju mimetičku iluziju.

Fusnote je Marinković unosio uglavnom u svoja ranija djela, a pojavljuju se u objema novelističkim zbirkama: u zbirci *Pod balkonima* to su novele *Sanjiva kronika*, *Balkon* i *Karneval*, a u *Rukama* samo novela *Koštane zvijezde*. U romanima je odustao od takva postupka: u *Kiklopu*¹⁹⁵ se pojavljuje samo jedna fusnota, a u *Zajedničkoj kupki* i romanu *Never more* Marinković se više ne služi tim postupkom.

U *Sanjivoj se kronici* fusnota pojavljuje kao objašnjenje uz riječ „durdume“ koju u svađi sa suprugom Lucijom izgovara Caramaneo. U tekstu fusnote stoji objašnjenje značenja tog pojma: „Tour de main (figura u quadrilli)“. (15) Iako je riječ o objašnjenju značenja nepoznate riječi, činjenica je da se Marinković odlučio za autorski postupak neuobičajen u književnim djelima toga vremena. Osim toga, u prethodnim je rečenicama u noveli bilo još nepoznatih riječi, a Marinković je izdvojio upravo riječ koju je u tekstu naglasio navodeći ju dva puta: „Tebi su huhurije po glavi! Šempjarije i šjokece iz mladosti; polke i kvadrilje, kavaljeri, kortedamenti i apuntamenti! Durdume, durdume je tebi još po tikvi!“ (14-15).

Fusnota se pojavljuje u noveli *Balkon* na drugi način: kao završetak verbalnoga sukoba između šjor Frane i neimenovanoga balonjera navodi se riječ „kuluk“, koju balonjer izgovara prkosno kao „Kuluuuk“ nakon šjor Franinih prijetnji (78). Uz nju je stavljena zvjezdica, a kao objašnjenje slijedi tekst fusnote:

¹⁹⁵ Dio se teksta „Prede mačak ranjeni. Pošto je ostao sam*, ranjene misli suče.“ objašnjava u fusnoti: „Ugo se na prstima išuljao, preplašen. I prekrižio se na vratima.“ (159) Pritom prvi glas pripada sveznajućem ironičnom pripovjedaču koji se pretapa s Melkiorovom sviješću, a glas u fusnoti možemo interpretirati i kao neutralni glas sveznajućega pripovjedača.

*Riječ „kuluk“ bila je tek nedavno stigla na naš otok, pa (valjda zbog svojih turskih fonetskih svojstava) poprimila najrazličitija značenja. Tako je „kuluk“ značio i pozdrav i čuđenje i ruganje, čak i psovku... (78)

Dakle, cijela je fusnota autoreferencijalni komentar u kojem autor objašnjava značenje riječi koju je napisao u tekstu, a pritom se istovremeno predstavlja i kao sumještani („naš otok“) i kao čovjek koji se bavi jezikom („turska fonetska svojstva“), a uza sve to je i ironičan.

Novela *Karneval* prvi je put uklopljena u novelističku zbirku *Ruke*. U prvom izdanju *Ruku* (1953.) autor je u *Karneval* unio dvije fusnote: uz izraz „hrpa smeća“ kojim se služi šjora Barbara navedena je zvjezdica, a ona je u fusnoti i objašnjena:

* Tako govori kćerka odgajivača paoma, koji je gnojio paome stajskim smećem. Prodajom tih paomama odgojio je kćerku i dao joj miraz, koji je bio uložen u magisterovu apoteku, od koje se raskošno živjelo. (40)

Navedena je fusnota u konačnoj autorskoj redakciji nešto izmijenjena:

* Tako govori kćerka odgajivača paoma, koji je gnojio paome stajskim smećem. Paomama je odgojio kćerku i dao joj miraz, koji je uložen u apoteku od koje se živjelo raskošno. Sve od smeća ... (188)

Kako je vidljivo iz konačne verzije fusnote, autor je malo izmijenio prethodni tekst, ali je pojačao sarkazam dodavanjem posljednje rečenice „Sve od smeća...“ ostavljajući iskaz nedovršenim. Dakle, izdvajajući dio teksta u fusnotu, on ga dodatno naglašava jer u njemu iznosi pripovjedačev komentar, a time se i pojačava karikaturalni prikaz. Da je taj dio uklopio u tekst, izostao bi učinak očuđenja, odnosno rečenice bi se stopile s ostatkom prethodnoga teksta i ne bi im smisao bio toliko naglašen. Posluživši se fusnotom, Marinković je pojačao ironizaciju lika.

U istoj je noveli Marinković u prvoj verziji već na sljedećoj stranici unio još jednu fusnotu, ovoga puta vezanu uz sudski proces nakon tučnjave na karnevalu, a odnosi se na posljednju riječ u rečenici koju je, navodno, izgovorio magister Budikovac: „No? Što tu blejite, budale? Idite! Navalite!*“ (41) Zvjezdica se pojavljuje u fusnoti kojom se objašnjava prethodni tekst: „*Za ovu posljednju riječ svi su se kasnije kleli na sudu, da su je čuli da bi smanjili svoju krivnju, no on ju je poricao i poricat će do smrti da ju je ikada izrekao.“ (41)

U navedenoj je fusnoti autor najprije naveo poricanje izgovorenih riječi, a potom pokazao rezolutno stajalište samoga Budikovca. Pripovjedačev je ton pritom ironičan. Svrha

je ovakvoga teksta u fusnoti poigravanje pripovjednim konvencijama: Marinković najprije kao autor teksta navodi Budikovčeve riječi, a potom ih u fusnoti dovodi u pitanje pa se čitatelju na trenutak čini kao da postoji točan odgovor na pitanje je li te riječi Budikovac stvarno izgovorio. Za razliku od prve fusnote, ovaj je dio teksta u konačnoj redakciji zbirke uklopljen u tekst s vrlo malim izmjenama, bez ikakve dopune:

Za ovu posljednju riječ svi su se kasnije kleli na sudu da su je čuli (da bi smanjili svoju krivnju), no on ju je negirao i negirat će do smrti da ju je ikada izrekao. (189)

U novelističkoj se zbirci *Ruke* fusnote pojavljuju samo u noveli *Koštane zvijezde*¹⁹⁶. Marinković ih uvodi četiri puta, svaki put kao prijevod teksta s talijanskoga jezika: prva je fusnota prijevod talijanskoga izraza „quel caporione“ kao „Onaj glavni“, druga je prijevod odgovora talijanskoga vojnika Francesca Iliji „Da, gospodine, oprostite“, a treća i četvrta fusnota prijevod je dviju grubih rečenica Torquata Coe iz njegova dijaloga s Ilijom nakon „kapitulacije“ otoka. Iako se u tekstu novele pojavljuje još riječi, izraza i rečenica na talijanskom jeziku, izdvajanjem samo ovih četiriju dijelova u fusnote autor ih je naglasio i dao im dodatno značenje: „onaj glavni“ i „da, gospodine, oprostite“ izrazi su koji se odnose na prizor u kojem Ilija nakon predaje vlasti okupatoru izlazi na ulicu, a nesklad između sudbinske povijesne situacije i prestrašenih talijanskih vojnika pojačava dojam groteske samoga prizora. U drugom je slučaju riječ o dijalogu Torquata Coe i Ilije utemeljenu na nesporazumu: Ilija ne razumije Coine grube riječi kojima mu se obraća smatrajući ga „šasavim beskućnikom“ pa ih sebi krivo protumači. Tako Coine riječi: „Ohe, tu lazzarone! Vien Qua!“, koje se u fusnoti prevode kao „Hej, ti odrpanče! Dođi ovamo!“ (172) Ilija sebi prevodi kao Coin poziv na suradnju ne shvaćajući njihov pravi smisao. Ovaj apsurdni dijalog završava bez ispravljanja nesporazuma: Ilija poslušno izvršava Coinu naredbu. Dakle, Marinković je u fusnotama izdvojio samo onaj dio talijanskoga teksta koji je neophodan za razumijevanje teksta, odnosno za pojačavanje grotesknosti samoga prizora.

Iako se u noveli *Samotni život tvoj* nekoliko puta pojavljuju stihovi na francuskom jeziku, Marinković ne uvodi fusnote u tekst kako bi čitatelju omogućio uvid u njihovo značenje. Osim toga, u tekstu se navedene novele nalaze i neki izrazi i rečenice na latinskom jeziku za koje se također ne navodi objašnjenje u fusnoti. Dakle, možemo zaključiti da

¹⁹⁶ U prvom izdanju *Ruku* (1953.) nisu postojale fusnote u tekstu ove novele.

Marinković od svojega čitatelja od samih početaka svoje novelistike¹⁹⁷ očekuje određenu književnu kompetenciju.

Marinković je autoreferencijalnim postupkom stavljanja okvira, odnosno uvodeći fusnote u okvir teksta, točnije na njegovu graničnu, rubnu zonu, te dijelove teksta učinio „začudnima“, odnosno posebno ih je istaknuo predodredivši im tako i način čitanja. Istovremeno, ti su dijelovi teksta popunili „nedorečenost“ u tijelu teksta najčešće na dva načina: ili kao autorov komentar samomu tekstu, kako je to učinjeno, primjerice, u novelama *Karneval* i *Balkon* ili kao objašnjenje riječi na stranom jeziku, kako je to učinjeno u noveli *Koštane zvijezde*. Činjenicu da Marinković nakon *Ruku*, odnosno *Kiklopa*, odustaje od uvođenja fusnota u tekst možemo obrazložiti većim zahtjevima koje postavlja pred čitatelja, ali i uvođenjem drugih autoreferencijalnih postupaka kojima naglašava artificijelnu prirodu teksta.

4.4. O prirodi riječi u književnom djelu

Autoreferencijalnim komentarima o kôdu kojim se iskazuje, odnosno iskazivanjem svijesti o svojoj jezičnoj prirodi te isticanjem grafičke strane teksta iskazuje se lingvistička samosvijest, odnosno svijest teksta o vlastitoj posredovanosti jezikom, čime se upućuje na činjenicu da je djelo ponajprije jezični artefakt (tekst kao jezik), odnosno da je svijet u književnom djelu iako nam se čini stvarnim, zapravo posredovan jezikom.

U svojim esejima i intervjuima Marinković je u autoreferencijalnim iskazima progovorio i o prirodi riječi u književnom djelu. Tako je u eseju *Oslobađanje riječi* postavio tezu da je riječ „sjena“ stvari, tj. stvarnoga svijeta – kada smo nešto imenovali, tada nam stvarnost više nije potrebna:

Ne treba nam više stvar, potrebna nam je riječ. Ne treba nam više „stvarnost“, potrebna nam je „rječitost“ da bismo 'ostvarili' i opravdali postojanje onoga što zovemo svijetom umjetnosti.¹⁹⁸

U intervjuu *Stanar kuće bitka* Marinković postavlja jasnu distinkciju između riječi u komunikativnoj funkciji i riječi u umjetnosti:

¹⁹⁷ Prva inačica ove novele objavljena je pod naslovom *Sunčana je Dalmacija* 1939. godine.

¹⁹⁸ R. Marinković, „Oslobađanje riječi“, u: *Nevesele oči klauna*, 84.

Riječi u svakodnevnoj komunikaciji, kao sredstvo komuniciranja, imaju sasvim drugu funkciju, onu na koju smo navikli, koja nas u neku ruku zapravo i ne interesira, a najmanje nas riječi u toj funkciji komuniciranja interesiraju pojedinačno.¹⁹⁹

Za razliku od njih, riječi u procesu pisanja imaju posve drukčiju ulogu:

A u pisanju pristupamo riječima, odnosno one pristupaju nama, kako god hoćete, gotovo individualno, javljaju se nekako kao što se javljaju nepoznata lica, kao lica... koja traže autora.²⁰⁰

Prethodna je Marinkovićeva misao eksplicitan autorov iskaz u prilog tezi o važnosti jezika kao medija u njegovu djelu, odnosno o ludističkoj komponenti Marinkovićeve stvaralaštva, koja će se u *Kiklopu* pokazati gotovo dominantnom. Za Marinkovića su riječi u pisanju, za razliku od onih kojima komuniciramo, poosobljene:

Tako doživljam riječi, kao osobe, od kojih se ponekad moramo i braniti, jer naprosto zahtijevaju da budu zapažene, da budu uvažene i tretirane s dostojanstvom, kako inače ne tretiramo naša oruđa i materijale od kojih gradimo naš praktični život. Riječi se javljaju s nekim osobitim pretenzijama, nametljivo, intenzivno kao nepozvane zvučne slike još prije nego smo prihvatili njihovo značenje i odredili im smisao, naš smisao, koji nije uvijek kongruentan s njihovim značenjem. Riječi su neukrotive... Ne odnose se prema meni jednako, a ni ja prema njima, kad, recimo, ovako razgovaram ili kad sam s njima nasamo... to je, dopustite ovu komparaciju, kao skladna derbi trka prema rodu, gdje se riječi ponašaju kao divlji konji. Pogotovo riječi podivljaju u metaforama. Ne slušaju, nije ih briga za smisao, nastupaju sa svojom akustikom kao sa svojom primarnom snagom, otkrivaju svoju prafunkciju primitivne fonetike. Hoće da se čuju... Jer taj spontanitet iskršavanja riječi, misli, to je ujedno prvi, pojavni, sloj njihove umjetničke funkcije.²⁰¹

Pisac jasno daje do znanja da za njega sloj značenja nije dominantan sloj književnoga djela: „Pisac koji podliježe semantici, diktatu značenja, diktatu jednog racionalnog cilja, naravno da njemu riječi nisu više *izraz* nego *izražajno sredstvo*, instrumenti.“²⁰² Prethodne su Marinkovićeve misli o riječima oprimjerene u novelama *Ruke i Zagrljaj*.

¹⁹⁹ „Stanar kuće bitka“ (razgovor vodio Dragan Kalajdžić), u: Ranko Marinković, *Nevesele oči klauna*, 150.

²⁰⁰ „Stanar kuće bitka“ (razgovor vodio Dragan Kalajdžić), u: Ranko Marinković, *Nevesele oči klauna*, 150.

²⁰¹ „Stanar kuće bitka“ (razgovor vodio Dragan Kalajdžić), u: Ranko Marinković, *Nevesele oči klauna*, 150–151.

²⁰² „Stanar kuće bitka“ (razgovor vodio Dragan Kalajdžić), u: Ranko Marinković, *Nevesele oči klauna*, 151.

5. METANARATIVNI TEKSTOVI

5.1. Metanarativna proza

Iznoseći tvrdnju da je metanarativni roman jedan od dominantnih tipova suvremene književnosti, Viktor Žmegač potkrjepljuje ju Nietzscheovom (nehotice iskazanom) metaforom:

U naročitim trenucima, piše Nietzsche, umjetnik je na čudesan način, poput grozovite slike u bajci, sposoban izvrnuti oči i promatrati sam sebe. U tom je trenu umjetnik subjekt i objekt, u isti je mah pjesnik, glumac i gledatelj. Fantastična je slika primjenjiva na metanarativni roman. On je onda sam stvorenje koje umije izvrnuti oči i pogledati u svoju nutrinu, nalazeći ondje zakonitosti svoga vlastita postojanja.²⁰³

Navedena bi se metafora mogla primijeniti i na dva metanarativna djela Ranka Marinkovića: i u *Zagrljaju* (1953.) i u *Zajedničkoj kupki* (1980.) autor je, kao i njegovo djelo, istovremeno i „subjekt i objekt“, odnosno u oba se djela istovremeno i promatra i biva promatran. Tako se u *Zagrljaju* nalaze fiktivno djelo i njegova autorska svijest koja, paradoksalno, razotkrivajući sebe kao samosvjesna autora koji obrazlaže i tumači tu fikciju, u konačnici biva dijelom tog istog teksta, dakle postaje fikcija.

Iako se u oba djela pojavljuje samosvjesna autorska svijest, pristup se tekstu ipak razlikuje: samosvjesni se autor u *Zagrljaju* predstavlja kao modernistički autor koji traži pravo na apsolutnu slobodu umjetnosti makar to platio svojom „autorskom smrću“, a u *Zajedničkoj kupki* naglasak je na postmodernističkoj relativizaciji i ironizaciji i autora, i djela, i čitatelja.

Budući da se u navedenim djelima postavlja pitanje odnosa autora i djela, odnosno mjesta književnosti i njezine uloge u društvu, a djela nastaju u različitim književnopovijesnim razdobljima, osvrnut ćemo se kratko na promjenu percepcije autora od romantizma do posmodernizma.

5.1.1. Konceptija autora u modernizmu i postmodernizmu

Mjesto autora u svijetu, odnosno percepciju autora kao genijalnoga pojedinca nadahnuta „iskrom božanskoga“ koju mu omogućuje mašta uveo je romantizam. Iako se od romantizma do dvadesetoga stoljeća mijenjao odnos prema autoru s obzirom na promjenu svijeta u kojem je živio, koncept autora uz kojega se veže načelo originalnosti i kreativnosti, a

²⁰³ V. Žmegač, *Povijesna poetika romana*, 376.

ne oponašanja, dakle koncept autora kao stvaratelja novih svjetova, nije doveden u pitanje. Naravno, uz takav ugled autora veže se i neprijeporna uloga književnosti.

Do promjene percepcije dolazi početkom 20. stoljeća kada u središte pozornosti proučavatelja književnosti dolazi tekst, a ne autor. Ta se razlika u pristupu može, prema riječima Davida Šporera, opisati postavljanjem dvaju ključnih pitanja:

Pitanje „tko je autor“ nalazilo se u središtu interesa od XIX. st. nadalje. (...) Pitanje pak „što je autor“ nalazilo se, kada bi se teorije XX. st. dotakle tog pitanja, u fokusu razmatranja, i to tako da se analiziranjem autora kao kategorije nastojalo pokazati kako se književnost može i treba proučavati neovisno o autoru.“²⁰⁴

Koliko se daleko išlo u osporavanju autora možda najbolje govori esej Rolanda Barthesa *Smrt autora* (1968.). Barthes u njemu iznosi tezu da u trenutku kada započinje pisanje „nastupa smrt samoga pisca“²⁰⁵, a zasluge za početke detroniziranja autora pripisuje Mallarméu jer u njegovu djelu „jezik je onaj koji govori, a ne autor“, što znači „dokidanje autora u interesu pisanja“²⁰⁶. Objašnjavajući razliku između tradicionalnoga i modernoga koncepta autora, Barthes ih uspoređuje s obzirom na tekst:

Za Autora se vjeruje da *hrani* knjigu, što bi značilo da on postoji prije nje, da misli, da trpi i živi za nju, da je u istom odnosu prethodnosti svojoj knjizi kao otac vlastitom djetetu. U potpunom kontrastu, moderni skriptor rođen je u isto vrijeme kao i tekst, on nije ni na kakav način snabdjeven bićem koje bi prethodilo ili prelazilo njegovo djelo, on nije subjekt kojem je knjiga predikat; nema drugog vremena osim vremena iskazivanja i svaki tekst je pisan *tu i sada*.²⁰⁷

Barthesov koncept smrti autora Antoine Compagnon obrazlaže kontekstom u kojem esej nastaje upozoravajući na „sužavanje“ pojma *autor*:

Godina je 1968.: svrgnuće autora, koje označava prijelaz iz sustavnog strukturalizma u dekonstrukcijski poststrukturalizam, odgovara proljetnoj pobuni protiv autoriteta. Da bi se pogubio autor, trebalo ga je poistovjetiti s građanskim pojedincem, s psihološkom osobom, i tako pitanje autora svesti na pitanje objašnjenja teksta životom i biografijom. Na to suženje književna povijest svakako navodi, ali ono sigurno ne pokriva cijeli problem namjere i nipošto ga ne rješava.²⁰⁸

²⁰⁴ David Šporer, *Status autora: od pojave tiska do nastanka autorskih prava* (Zagreb: AGM, 2010), 13.

²⁰⁵ Roland Barthes, „Smrt autora“, u: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije* (Zagreb: Matica hrvatska, 1999), 176.

²⁰⁶ R. Barthes, *Smrt autora*, 177.

²⁰⁷ R. Barthes, *Smrt autora*, 178.

²⁰⁸ Antoine Compagnon, *Demon teorije* (Zagreb: AGM, 2007), 54.

Barthesov se koncept, kako zamjećuje Richard Kearney, uklapa u suvremeni trend „krajologije“, odnosno „pisanja nekrologa književnosti“, a da je njegov teorijski koncept „smrti autora“ upitan, govori nam i činjenica da se Barthes „izmišljajući priču o kraju pripovijedanja“ istovremeno potpisuje „kao autor, to jest narator, te priče“²⁰⁹.

Osporavanje uloge autora u postmodernizmu može se povezati s promijenjenim mjestom književnosti u postmodernom svijetu te s gubitkom podjele književnosti na „visoku“ i „nisku“. Dakle, od autora kao genijalnoga pojedinca iz vremena romantizma nije ostalo mnogo. U postmodernističkim autoreferencijalnim djelima autor najčešće navlači masku pripovjedača koji istovremeno priča priču i objašnjava ju, a takvim se postupkom isprepleću dva koncepta: priča i pripovijedanje o priči.

5.1.2. Autoreferencijalnost u *Zagrljaju* i *Zajedničkoj kupki*

Ivo Frangeš u tekstu *Zbilja i mašta u zagrljaju* navodi André Gidea kao autora koji je utjecao na Ranka Marinkovića, točnije na njegovu sklonost samopromatranju, a uz njega veže i pojam „acte gratuit“, odnosno „bezrazložni čin“: takav je zagrljaj u *Zagrljaju*, a takvi su i Ugovi postupci u *Kiklopu*. Kako navodi Frangeš, „samopromatranje (i samoocjenjivanje) postadoše čestom konvencijom umjetnosti hrvatskoga autora; a Gideov acte gratuit objašnjenjem postupaka njegovih junaka. Naravno, jedino kao poticaj, bolje reći kao metatekstualnost.“²¹⁰ Navedeni je citat posebno primjenjiv na *Zagrljaj* i *Zajedničku kupku*: i groteskni zagrljaj Pisca sa žandarom u *Zagrljaju* i Sudčev neuspjeli skok na Palomu u *Zajedničkoj kupki* mogu se objasniti značenjem Gideova pojam „acte gratuit“. Možemo ih čitati kao slikovite metafore nemoći pisane riječi u vremenu koje nije sklono književnosti, ali koja se (pisana riječ) uvijek iznova poziva na svoje pravo iskazivanja svijesti o tom i takvom svijetu, tražeći za sebe prostor apsolutne slobode. Između simboličnoga zagrljaja sa žandarom u kojem Pisac pristaje na ulogu „autora smrti“, ali zna da to čini zbog onih koji ostaju, i Sudčeva pada u „zajedničku kupku“ kao metaforu stvarnosti, samosvjesni je autor prošao put od modernističke vjere u moć autora i teksta do postmodernističke nemoći i autora i teksta. Pritom je i u jednom i u drugom djelu propitivao autora, djelo i čitatelja, ali i odnos prema tradiciji te ulogu književnosti, a pritom se služio različitim autoreferencijalnim postupcima. Na tom se putu i njegov smijeh mijenjao dobivajući sve više dubljih i mračnijih tonova: u

²⁰⁹ Richard Kearney, *O pričama* (Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2009), 129.

²¹⁰ Ivo Frangeš, „Zbilja i mašta u zagrljaju“, u: Ivo Frangeš i Viktor Žmegač, *Hrvatska novela; Interpretacije* (Zagreb: Školska knjiga), 400–401. Frangeš podsjeća kako Gide u romanu *Krivotvoritelji* navodi da bi dnevnici o pisanju romana Dostojevskoga ili Flauberta bili zanimljiviji od samih njihovih romana.

Zagrljaju to je još uvijek zaigrana romantičarska ironija, ali u *Zajedničkoj kupki* ona je prešla u postmodernističku (auto)ironiju.

5.2. Modernistička autoreferencijalnost: *Zagrljaj*

Zagrljaj je metanarativna novela u kojoj je predmet opservacije stvaralački postupak. Marinković pod mikroskop stavlja vlastiti stvaralački proces i daje sliku svoga pristupa pisanju. Stavljajući lik Pisca u središte novele, on ga promatra na dvjema razinama: kao lik i kao komentatora, odnosno tumača vlastitih postupaka.

Tematiziranje se stvaralačkoga procesa u *Zagrljaju* javlja na trima razinama: na dijegetičkoj razini to je priča u kojoj je Pisac glavni lik, na ekstradijegetičkoj razini to je metarazina u kojoj se priča komentira, a na hipodijegetičkoj razini pojavljuju se umetnute priče kojima se tematizira neki motiv iz njoj nadređene razine. Pozicija pripovjedača povjerena je Promatraču koji pripovijeda u 2. licu jednine obraćajući se Piscu, a povremeno i sudjeluje u priči ulazeći u dijalog s Piscem. Na hipodijegetičkoj se razini javljaju različiti pripovjedači, a jedan je od njih i Pisac.

U kritici *Luigi Pirandello Večeras improviziramo* Ranko Marinković opisao je Pirandellovu tezu o čovjeku:

„Mislim, dakle nisam.“ Nisam, jer mislim o tome da mislim, to je dakle dvostruka istovremena funkcija, znači, dakle, da ja nisam jedan, nego dva, a taj koji sve to primjećuje, to je opet treći ... i tako se razlomak naše ličnosti umnožava svakom novom misli, a u nazivniku ostaje tek fiktivna jedinica naše individualnosti.²¹¹

Početak *Zagrljaja* napisan je upravo iz takve pozicije: „Gledam te kroz rupicu na vratima. Kroz ključanicu, u kojoj sam već ranije okrenuo ključ da bih te mogao motriti. I sada te gledam i bojim se...“ (206) Dakle, jedan koji postoji i misli jest Pisac, tj. lik, drugi koji „misli o tome da misli“ jest Promatrač (pripovjedač). U noveli su, prema tome, u prvom planu dvije svijesti: ona koja djeluje i misli (Pisac) i ona koja s njom vodi dijalog koji povremeno prerasta u polemiku (Promatrač).

Već je Kruno Quien, jedan od prvih kritičara Marinkovićeve zbirke, upozorio na pretapanje pripovjednih razina u *Zagrljaju*:

Mnogostrukost te linije ne teče paralelno, nego se stalno isprepleće, prihvaća i dodiruje. Sva su lica povezana s autorom i međusobno ni manje ni više nego li je potrebno. Temeljna tema, samorazgovor autora sa sobom i o sebi sve više se pred kraj

²¹¹ Ranko Marinković, *Geste i grimase* (Zagreb: Globus; Sarajevo: Svjetlost, 1988), 82.

približava žandaru (...), tako da se te dvije dionice najviše isprepleću i ostaju kao završne i dominantne.²¹²

Govoreći o pripovjednim razinama u *Zagrljaju*, Miroslav Vaupotić dopunio je Quienov opis: „Oblik ove proze je polifon, on se sastoji iz nekoliko kontrapunktnih slojeva, koji se kao posebne varijacije na iste teme nadovezuju jedan na drugi, sukobljavaju i opet ujedinjuju kao u muzičkom obliku fuge.“²¹³ Vaupotić u noveli izdvaja četiri sloja: tehniku pisanja u 2. licu jednine, trenutke deskripcije (prizori iz stvarnog života), narativne anegdote koje pričaju likovi te „povremene digresije simboličkih komentara samoga autora“²¹⁴. Iz navedenih se slojeva mogu izvesti tri prethodno navedene razine: razinu priče predstavljaju prizori iz stvarnog života, a s njima je djelomična povezana i komunikacija Pisca s Promatračem. Drugu, metanarativnu razinu čini stalni dijalog Pisca i Promatrača o fragmentima stvarnosti kao potencijalnim pričama uz koje su vezane i autorske digresije, a treća su razina umetnute priče.

5.2.1. Priča: događaj i likovi

Pogledamo li priču, uvodni je dio novele jednostavno prepričati: književnik se sprema na pisanje, ali nema ideju. Zapisuje samo prvu rečenicu, nakon toga mu kap tinte pada na papir, nakratko promatra mrava koji hoda po papiru. Ustaje i izlazi na ulicu.²¹⁵

Središnji je dio novele posvećen jednom danu u neimenovanu mjestu vjerojatno na nekom otoku, što se u *Zagrljaju* ne navodi eksplicitno, ali što možemo iščitati povežemo li novele u zbirici u cjelinu, odnosno čitamo li *Zagrljaj* kao novelu u kojoj je glavni lik Tobija iz novele *Samotni život tvoj*. Mjesto i vrijeme radnje suženi su, a pozornost je posvećena liku Pisca i njegovu lutanju, odnosno opservaciji. U čitatelju se asocijativno može pojaviti slika *Odiseje* ili Joyceova *Uliksa*: jedan dan, jedno mjesto, lutanje, prepreke koje ometaju „povratak“, odnosno odabir prave teme. Budući da se sličnim postupkom Marinković poslužio u *Kiklopu*, možemo pretpostaviti da se već u ovoj fazi Marinkovićeva stvaralaštva nametala ideja o sličnoj fragmentarnoj strukturi.

²¹² K. Quien, *Bilješke o metodi Marinkovićeva pisanja*, 262.

²¹³ M. Vaupotić, *Triptih o Ranku Marinkoviću*, 222.

²¹⁴ M. Vaupotić, *Triptih o Ranku Marinkoviću*, 222.

²¹⁵ V. Pavletić ovako je opisao početak *Zagrljaja*: „Bio je dan i jedan pisac zabavljen pedantnim pripremama. Napojio je svoj Parker dobrom tintom Waterman, skinuo dlačicu s vrha, otpuhnno vlas s papira ... Ništa! Odložio je pero. Opipavao cigaretu, tražio mekanu, kao da je u tome stvar. Vrijeme prolazi, ništa, ni slova. Samo pepeo na papiru i dim što se rasplinjuje. Trenutak jalovosti, kad volja mamuznuta odlukom „Hoću pisati!“ uzalud očekuje da se pojavi inspiracija i nametne o čemu, što pisati. Jedno stanje u kome se umjetnik nimalo ne razlikuje od profesionalnog literate.“ (V. Pavletić, „Satirik i realist, Fragmenti o novim prozama Ranka Marinkovića“), 431.

Likovi koji se javljaju na ulici likovi su iz ranijih Marinkovićevih djela: lik staroga šjor Bepa (poput staraca iz *Balonjera pod balkonom*, odnosno kasnije iz *Oka božjeg*) i šjor Bernarda (brijač iz, primjerice, *Poniženja Sokrata*), financ kao priučeni državni službenik (nekadašnji pripadnik Komadinićeve škole, što je izravna veza s novelom *Poniženje Sokrata*), žandar kao predstavnik vlasti (lik iz uvodne novele *Samotni život tvoj*, odnosno iz novele *Koštane zvijezde*²¹⁶).

Pisac je prikazan isključivo iz perspektive svojega djelovanja: čitatelju se ne otkriva njegov izgled, socijalni status, svjetonazor. Sve što o njemu kao čitatelji doznajemo otkriva nam dijalog između Pisca i Promatrača, odnosno Piščev dijalog sa žandarom, a karakterizaciju lika u uvodnom dijelu novele dopunjuje Promatrač svojim komentarima. Odustajanjem od davanja identiteta svojem glavnom liku, Marinković ga je sveo na razinu ideje pisca, odnosno povezo ga je s problematiziranjem pisca kao člana komunikacijskoga procesa na metarazini. Odnos između Pisca i Promatrača nije isti na početku i na kraju novele: u početku je Pisac u donekle podređenoj ulozi, što je vidljivo iz ironična Promatračeva tona i činjenice da se Pisac pasivno prepušta Promatraču koji mu nudi djeliće stvarnosti. U drugom dijelu novele dolazi do obrata: u trenutku kada kreće prema žandaru, Pisac djeluje potpuno samostalno i prestaje slušati racionalne Promatračeve savjete.

Djeliće stvarnosti koji se nude na ulici, a na koje ga Promatrač upozorava, u noveli se pokušava pretvoriti u priče: tako je uz financa na vratima trafike najprije vezana zamišljena krijumčarska priča, a potom i ulična scena u kojoj je financ sudionik. Potom nailazi žandar koji na trenutak prekida Piščevu igru, nakon čega Pisac i Promatrač prislušuju razgovor financa i žandara o intelektualcima, a i sam je Pisac nakratko tema njihova razgovora. Pozvavši financa na pivo, žandar doznaje od financa što je prethodilo njihovom susretu, ali financova je priča u nekim detaljima izmijenjena s obzirom na ono što se „stvarno“ dogodilo. Ponašanje čovjeka s magarcem povod je za prelazak na hipodijegetičku razinu, odnosno za žandarovu „odgojnu“ priču o tome kako „riječ treba dvaput prevrnuti“ da bi se znalo što je istina, a tom se pričom objašnjava psihologija čovjeka iz naroda, odnosno njome se ilustrira i razrješava problem ostavljen otvorenim u prethodnoj priči. Nakon toga žandar i financ sjedaju pred kavanu na obali, razgovaraju još neko vrijeme i financ odlazi.

Nakon njegova odlaska žandar se osjeća važnim i postaje agresivan: više na šjor Bernarda i vrijeđa ga, a šjor Bepo prekida prizor svojim ulaskom u brijačnicu. Budući da više nitko ne

²¹⁶ U *Koštanim zvijezdama*, čija je radnja smještena u vrijeme nakon radnje *Zagrljaja*, žandar je, kako vidimo, preživio, a dobio je i treću zvjezdicu. Marinković mu se vraća i u svom posljednjem romanu *Never more* dajući mu ulogu talijanskoga doušnika. Tako se u duhu Marinkovićeve ironije i autoironije sudbinska, simbolična tema žandara u *Zagrljaju* relativizira.

obraća pozornost na njega, žandar odlazi. Dok gleda zatvorene prozore na okolnim kućama, žandar im potajno prijeti. Potom hoda obalom. Promatrač upozorava Pisca da se ne bavi žandarom jer je ovaj opasan. Pisac ga nakon kratkoga uvjeravanja ipak poslušna i ponovno prisluškuje razgovor u brijačnici, ali uskoro odustaje jer ga to ne zanima.

S obrazloženjem da treba „strašnu temu“ Pisac se vraća žandaru koji je u međuvremenu sjedio na kamen kod mora i hladio noge u vodi. Žandar opet osjeća bijes, puca po vodi, potom ga obuzima raznježenost. Pisac prilazi žandaru: najprije se želi s njim igrati pogađanja i zatvara mu oči, a onda ga hvata u čvrst zagrljaj jer je žandar pokušao doći do pištolja. U nastavku teksta Pisac i žandar razgovaraju, a povremeno se Piscu obraća i Promatrač. Nakon lukava razgovora u kojem se obojica pretvaraju Pisac žandaru priča priču o Đini i džeparu i uspijeva ga ganuti sentimentalnom ljubavnom pričom. U žandaru se opet javlja bijes kada shvaća da je priča izmišljena.

U dramatičnoj završnici novele koja se događa noću Pisac držeći žandara u zagrljaju posljednji put razgovara s Promatračem objašnjavajući mu svoje postupke, odnosno opravdavajući se da on nije ubojica, već „autor smrti“. U jednom trenutku nailazi „Crna Mrlja“, odnosno za Pisca dolazi „beskrajna noć“, Pisac grli „stupove svoje teme – strah i smrt“, a njegove su posljednje riječi namijenjene nekom Piscu (možda Promatraču, a možda i nekom drugom) koji se poput njega sklanjao od svoje teme, a sada ju treba napisati jer ovaj Pisac to više ne može.

5.2.2. Tematizacija pisanja i stvaralačkoga procesa

Zagrljaj je novela u kojoj se „načelo ekonomičnosti“ u potpunosti poštuje: uvodni je dio novele prikaz početne situacije u kojoj se nalazi lik, središnji je dio posvećen Piščevu traganju za temom, a završni je dio novele dramatični „rasplet“ u obratu koji noveli daje novo značenje i traži od čitatelja da se vrati na njezin početak kako bi je ponovno pročitao i tako otkrio još neke značenjske slojeve. Tim je postupkom Marinković opredmetio ono što je u jednom intervjuu naveo kao temeljna obilježja novele:

To je forma uokviravanja, odricanja, odbacivanja, oslobađanja od svega suvišnoga. Ona u nekoj konciznosti mašte treba da uokviri jedan motiv, a taj motiv svojim potencijalom treba da zrači iz svoje male prisutnosti i ostvaruje jedan svijet koji je mnogo veći nego što je ta mala novela.²¹⁷

²¹⁷ „Zauvijek izgubljena tragičnost“ (razgovor vodio Miloš Jevtić), u: Ranko Marinković, *Nevesele oči klauna*, 115.

U *Zagrljaju* je to motiv stvaralačkoga čina, odnosno pisanja, točnije motiv autora u potrazi za temom, a njime se izlazi izvan okvira novele i obrazlaže autorska poetika. Dakle, tema je *Zagrljaja* opservacija, odnosno promatranje Pisca i analiza njegovih postupaka. Pritom je lik, poput nekih Pirandellovih likova, slobodan samostalno djelovati: pisac ga je stvorio, ali on ima i vlastitu autonomiju.

5.2.2.1. Autor u potrazi za temom

Tema je *Zagrljaja*, između ostaloga, odabir teme. Neimenovani lik (pisac) samo zna da želi pisati, ali ne zna o čemu. Promatrač je taj koji mu nudi različita rješenja i podsjeća ga na to da je stvarnost izvor tema – ona vanjska, ali i ona unutrašnja, dakle njegova vlastita:

O čemu god hoćeš! O tebi, o meni, o njemu – onom nepoznatom, onom čovjeku što ponekad kaže: „Nisam budala! Ne dam se ja vući za nos!“ On je možda za vratima (ne gleda kroz ključanicu, to sam ja), možda na ulici hoda izazovno uzdignuta nosa, deder, neka netko samo pokuša! – on se nikoga ne boji! Svoj nos ti tura pod nos, htio bi biti zapažen i hrabar. (206–207)

Pisati „o tebi“ i „o meni“ nije opasno, ali pisati „o njemu“ jest: „opisani“ se ne želi naći u djelu, ne želi ispasti smiješan, pa da mu se smiju oni koji su ga u djelu „prepoznali“. Pisac je stoga oprezan, boji se takvih ljudi i tema pa ne piše o njima. O fenomenu „opisanih“ Marinković je progovorio već u noveli *Ni braća ni rođaci*. Za razliku od te novele u kojoj se pisac ne boji svoje teme, već se brani od „opisanih“ pozivanjem na stvaralačku slobodu, ovaj je Pisac drukčiji lik: on se boji posljedica koje može izazvati reakcija „opisanoga“ i zbog toga se kukavički ne bavi takvim temama, što Promatrač eksplicitno i govori ironizirajući njegov strah: „Ali ti se njega bojiš, strašan je kao Miles Gloriosus, pojeo bi tri takva pisca za doručak i još upitao tko je na red. Ne, toga ti nećeš, neka samo diže nos, ima mjesta za sve nosove, čak i za lule i nosoroge.“ (207) Budući da je umjetnost u modernizmu jedini prostor čovjekove slobode, čitatelju se jasno daje do znanja da ovaj Pisac, za razliku od Tomyja, tu slobodu ne posjeduje. Taj se motiv, dakle, u uvodu samo naznačuje, a kasnije se razrađuje i postaje glavnim motivom ove novele.

Pripovjedač potom ironično nudi Piscu cijeli svijet kao potencijalnu temu – svi mu se nude, a on, poput vrhovnoga svećenika, treba odlučiti:

STVARNOST se rastvara pred tobom kao lepeza; prošetaj pogledom uokolo, svi viču iz gledališta „mene, mene!“ Misle da je to šala što ti kaniš učiniti. U tebe je pogled mesarski: biraš ovna za žrtvenik UMJETNOSTI. (207)

Marinković se poslužio autoreferencijalnim postupkom koje mu nudi pismo: grafostilistički postupak poigravanja grafijom, odnosno pisanje verzalom riječi STVARNOST i UMJETNOST s jedne je strane uvelo „začudnost“ u tekst i na trenutak prekinulo iluziju stvarnosti u čitatelja te usmjerilo njegovu pozornost na narativni proces, a ne priču. S druge strane, takvim načinom pisanja izdvojeni su stvarnost i umjetnost, dva temeljna motiva kojima se Marinković bavi u svojim djelima, a istovremeno se pritom ironično ukazuje na njihov odnos: nadmoćni je pisac „mesarskoga pogleda“, a „opisani“ je „žrtvovan“ za nastanak književnoga djela. Unatoč ironičnu tonu, Promatračev je stav zapravo autopoetički komentar: na relaciji stvarnost – umjetnost, umjetnik je svemoguć. Takav se odnos prema umjetnosti uvodi u književnost u doba romantizma i obilježje je modernističkoga nadmoćnog autora.

U uvodnom se dijelu, dakle, suprotstavljaju dva pristupa pitanju odabira teme: na jednoj je strani Promatrač, koji smatra da temom može postati sve što ulazi u značenje pojma „stvarnost“, a na drugoj je strani Pisac koji zbog straha ne želi pisati o određenom dijelu stvarnosti. Međutim, taj se odnos kasnije mijenja: kada susretnu žandara, koji u obojici izaziva strah, Promatrač je taj koji je oprezan i upozorava na žandara kao moguću opasnu temu.

5.2.2.2. Rečenica, Crna Mrlja i mrav

U uvodnom se dijelu *Zagrljaja* uz pitanje teme otvara i pitanje mašte, pisanja kao stvaralačkoga procesa, kreativne nemoći te odnosa prema „iskoristivosti“ naracije u stvarnom životu. Iako se pri prvom čitanju čini da je riječ o jednostavnu tekstu, uvodni je dio novele (kao i njezin završni dio) napisan kao gusta značenjska mreža u kojoj se uvode motivi koje će svoje konačno mjesto, dakle značenje i simboliku, dobiti u završnom dijelu novele: tema, odnos pisca prema temi, mrav, crna mrlja, lik koji čeka autora, strah. U oblikovanju teksta Marinković se služi modernističkim i postmodernističkim postupcima: uvodi pripovjedača koji je „promatrač promatrača“, tj. lika, povremeno se služi autoreferencijalnim postupcima poput *mise en abyme*, tj. zrcaljenja i isticanja grafičke strane teksta, a u tekst unosi komentare u kojima implicitno iznosi vlastitu poetiku. Ton je uvodnoga dijela (auto)ironičan, a Marinković se u prikazu crne mrlje poslužio i groteskom.

Početna je situacija kreativna nemoć: Pisac želi pisati, ali njegova mašta, za koju kasnije doznajemo da se „šuljala podvijena repa“ i bila paralizirana strahom od žandara, kao da nije dio Pisca: „A mašta čini „Puah!“ i gleda te zabezeknuto, kao da si je prenuo budilicom. Ne shvaća što hoćeš...“ (206) U Piscu prepoznajemo neke elemente

Marinkovićeva pristupa pisanju²¹⁸ – pedantne pripreme²¹⁹, mnogo papira, znoj, parker, tinta, uzimanje cigareta, pušenje. S druge strane, Marinković je u jednom intervjuu upravo ironizirao situaciju u koju je smjestio Pisca u svojoj noveli:

Pisac koji prostre bijeli papir preda se: „Sad ću ja napisati...“, to nije pisanje. Bilješke, papirići po džepovima s jednom rečenicom koja padne na pamet na ulici ili bilo gdje, napisati jednu rečenicu... to je već nešto sličnije pisanju. Pronaći rečenicu koja je dobra.²²⁰

Dakle, Pisac je lik koji u sebi ujedinjuje različita obilježja onoga što podrazumijevamo pod pojmovima *pisac* i *pisanje*.

Prva je napisana Piščeva rečenica banalna i obična: *Šjor Keko je sjedio na vratima svog „Biroa“ i gledao na ulicu, krotko kao ovan.* (207) Pisanje se stoga mora nastaviti nekom boljom, sugestivnijom rečenicom, kako i sam Marinković navodi u jednom intervjuu: „Prva rečenica. Iz prve rečenice, naravno, asocijativno, proizlazi i druga. Zatim, nastupa onaj intimni, emocionalni momenat zadovoljstva... ili nezadovoljstva...“²²¹ Kod njegova je lika, međutim, kreativna nemoć i dalje na djelu:

Rečenica! A-ha, jedna je tu! A sada stoji pero nad papirom, zamišljeno, kao da čeka tintu, da mu stigne iz rezervoara na vrh iridiuma. I eto, iridium raste, deblja se, sprema kapljicu, suzicu crne muke, i – kap! – kapne jadno, kao krepana muha s plafona. (207)

Sekvencu o crnoj mrlji Marinković je realizirao služeći se stalnom izmjenom realnoga i metaforičnoga prikazivanja: crna je mrlja u jednom trenutku stvarna kapljica tinte koja je kapnula na bijeli papir, a u drugom je trenutku živo biće, personificirana mrlja koja se u gradaciji „širi“, „miče“, „raste“, proždire papir“. Čitatelju je pritom potpuno jasno da je riječ o „jalovu“ pokušaju pisanja. Služeći se metonimijom, Marinković mogući stvaralački čin, odnosno nenapisani tekst, izražava grotesknom naturalističkom slikom crne mrlje koja „pušta korijenje, pruža žilice, krakove, miče se kao crna životinjica što strašno raste i proždire papir“ (207). Crnu mrlju u ovom dijelu novele Marinković personificira i prati do njezine „smrti“:

²¹⁸ Antun Vrdoljak u uvodnom je dijelu intervju s Rankom Marinkovićem *Radi se o neredu u sebi* napisao: „Da saznamo kako piše, postoji jedan jedini način: otvorimo prvu stranicu novele 'Zagrljaj' koju je posvetio 'Goranovoj uspomeni'.“ (Ranko Marinković, *Nevesele oči klauna*), 107.

²¹⁹ „U pisanju se ustaje, sjeda, hoda, grimasira, gestikulira, a da ne govorimo o sitnim bavljenjima oko papira, olovaka, oko mrava što je išetao po stolu, lova na jedinu muhu što zvrnda po sobi ... dok se rečenica 'kuha' ... (...) pojam 'radnog gnijezda' jest zapravo sinonim samoće; ne možeš biti šašav pred drugim čovjekom ako si inače bar donekle normalan i imaš malo stida.“ (R. Marinković, *Nevesele oči klauna*), 110–111.

²²⁰ R. Marinković, *Nevesele oči klauna*, 126.

²²¹ R. Marinković, *Nevesele oči klauna*, 144.

uginula je u trenutku kada se nije pretvorila u tekst, nego u mrlju na papiru. „Smrt“ mrlje njezina je beskorisnost, kako za Pisca, tako i za mrava koji se u tom kontekstu uvodi u novelu.

Osvrnemo li se na motiv i simboliku mrava u Marinkovićevoj pripovjednoj prozi, uočiti ćemo da je Marinković i u ovoj noveli dosljedan: za njega je mrav filistar, malograđanin, predstavnik većine koja je suprotstavljena modernističkom čovjeku-umjetniku, odnosno cvrčku iz La Fontaineove basne. Upravo se na taj način i ponaša mrav u *Zagrljaju*, a Promatrač nam eksplicitno otkriva svoj stav, čime nam daje do znanja da njegova pozicija u djelu nije neutralna:

Uživam što mrav ne može ništa odnijeti od tvoje Rečenice. Ne zbog rečenice (ona je upravo toliko vrijedna da je mravi pojedju), nego zbog mrava: ne trpim ga. Ni njega, ni njegovu braću i cijeli mravlji rod. (208)

U ovom se citatu Promatrač otkriva kao književni kritičar koji vrednuje Piščevu rečenicu kao lošu, čime se u novelu uvodi autoreferencijalni poetički komentar. Detaljno opisujući pokušaj „iskorištavanja“ crne mrlje, Marinković se još jednom narugao malograđanskom / malomišćanskom svjetonazoru koji razlikuje korisne poslove, kakvi su njihovi i beskorisnu umjetnost, a kada ju i priznaju, onda bi od nje htjeli imati nekakve koristi. Međutim, imamo li u vidu da će Promatrač nešto kasnije Pisca smatrati takvim istim mravom, onda mravlju šetnju po rečenici možemo čitati kao autopoetički komentar: crnu mrlju mrav doživljava kao „otok“, uz nju je vezana „odvratna besmislenost crne iluzije spasa iz te ogromne, puste bjeline“ (207). Znamo li da Marinković nije imao iluzija o „korisnosti“ svojega pisanja, odnosno književnosti općenito, ove bismo citate mogli povezati s njegovim odnosom prema pisanju.

U uvodnom se dijelu novele Marinković poslužio autoreferencijalnim postupkom *mise en abyme*, odnosno postupkom zrcaljenja i u fragmentu pokazao cjelinu: najavio je sadržaj središnjega dijela novele, ali to će čitatelj otkriti tek naknadno: „Mrav ostavlja vrata, obilazi „Biro“ i spušta se u drugi redak, na ulicu. Opipava, njuši, lunja kao gladan pas po neravnoj, slijepoj ulici, jer iza nje je točka, i ništa više.“ (208) Zamijenimo li mrava Piscem, otkrit će nam se sadržaj novele u kojem Pisac luta ulicom i nezadovoljan dolazi do „točke“ u kojoj se iscrpljuju teme kojima se prethodno bavio. Iza te „točke“ u uvodnom je dijelu „bijelo polje papira, pustoš, u koju se mrav ne upušta“ (208). Upravo je to neistraženi prostor u koji će se upustiti Pisac kada krene za žandarom, odnosno kada napusti prostor poznate „ulice“ i kada odluči, iako nesvjesno, prestati biti čovjek-mrav. Dakle, za razliku od mrava u uvodnom

dijelu novele koji se boji prijeći „točku“, Pisac na kraju novele to uspijeva, ali po cijenu svoje „autorske smrti“.

Posljednja je rečenica uvodnoga dijela metaforična slika straha: „Prepuštaš svoju jadnu rečenicu nadzoru Crne Mrlje i silaziš na ulicu.“ (208.) U njoj se Marinković poslužio grafičkim sredstvom: po prvi je put Crna Mrlja²²² napisana velikim početnim slovima, čime se sugerira njezino poosobljenje, koje će se kasnije simbolično pokazati u liku žandara.

5.2.2.3. Ljudi-mravi i žandar

U središnjem se dijelu *Zagrljaja* tematizira proces nastajanja priče: Piscu su ponuđeni fragmenti stvarnosti, a on je u poziciji nadmoćnoga autora koji u stilu urbanoga *flaneura* kao metafore modernističkoga umjetnika prolazi ulicom i odlučuje na kojem će se komadiću stvarnosti dulje zadržati, a koji će proglasiti nezanimljivim. Taj se dio novele sažima u autopoetičkom komentaru u kojem se implicitno objašnjava, odnosno tumači Piščev odnos prema stvarnosti kao prostoru igre:

Igračke! Puna vreća igračaka! Sveti Nikola odozgo, iz niše, istresao vreću i gle: – cijela mala uličica! Tamo šjor Bepo bulji na ulicu, šjor Bernardo brusi britvu u brijačnici, ovdje financ stoji na vratima trafike „kao budući zet“, prolazi čovjek s magarčićem, igramo se pogađanja „što je u vreći?“ Ali dolazi žandar s kažiprstom na turu: bjež' te, djeco, kući! (214)

U njemu je postavljen ključni Marinkovićev opozitni par: **umjetnost** kao prostor stvaralačke igre i **stvarnost** kao prostor nelagode i straha. Iako se to u dijelu novele u kojem je ovaj ulomak teksta tek naslućuje, čitatelju će se pravo značenje ulomka otkriti na kraju novele. U citatu je, dakle, riječ o autoreferencijalnom komentaru čiji je predmet autorov stvaralački postupak: Marinković kao *poeta ludens* u ovoj je noveli eksplicitno uveden, njegova će se stvaralačka igra nastaviti u *Kiklopu* i *Zajedničkoj kupki*, a do krajnosti dovesti u romanu *Never more*.

U jednom je intervjuu Marinković izjavio da se po njegovu mišljenju u pisanju treba polaziti od likova, odnosno upravo su likovi ti koji trebaju „voditi priču“, ona mora izlaziti iz njih:

Dakle, ideje me malo okupiraju. Ideje dolaze. Dolaze iz ljudi, iz lica. Ako autor te svoje ideje nameće licima, vidi se da je to naučena, papagajska lekcija i da ta lica

²²² „Crna mrlja tinte koja na početku proze, tj. pisanja, kapne na prvu piščevu rečenicu, mrlja je besmisla i neslobode, što proždiru svijet stvaranja, svijet za čovjeka uopće.“ (B. Maleš, *Smijeh i Dogma: Analitika čovjeka kao nesretnog slučaja*), 193.

govore ono što hoće autor. Naprotiv, treba autor prihvatiti ono što lica traže. No treba, dakako, najprije stvoriti lica. I to je, u stvari, problem pisanja – stvoriti čovjeka riječima.²²³

Tim se postupkom poslužio u *Zagrljaju*: kao da je riječ o dramskom tekstu, svi su likovi osim Pisca prethodno stvoreni karakteri, zapravo to su „ljudi stvoreni riječima“ u njegovim ranijim djelima, a on ih ukratko predstavlja kada ih uvede u novelu. Takav je lik i financ: iako se ne pojavljuje u nekom Marinkovićevu ranijem djelu, taj je predstavnik vlasti pokazan u ironičnu svjetlu, poput likova koji su se u *Poniženju Sokrata* priklanjali Komadinićevu učenju. Iznimka je jedino lik Pisca: autor nam uskraćuje bilo kakvu „biografsku“ bilješku o liku i svodi ga samo na njegovu „ulogu“ pisca, čime ga postavlja kao poveznicu između dviju razina: razine priče i metarazine, a pritom mu daje i svijest o toj pripadnosti, što je posebno izraženo u završnom dijelu novele.

Pisac je na početku središnjega dijela novele (auto)ironično prikazan kao nadmoćni demiurg: za njega je stvarnost „vreća svetog Nikole“ iz koje može birati ono što mu je zanimljivo, dramatično, ono iz čega može napraviti priču. To Pisac svom čitatelju i demonstrira poigravajući se modelima iz stvarnosti:

Poznaju ovdje tvoje radoznale poglede, tvoj bezobrazluk velikog izbirača, što važno prolazi kroz ovaj mali, ponuđeni svijet i afektirano traži samo neke osobite, vanredne stvari, samo rijetke primjerke i čudnovate pojave egzistencije za svoj književni cirkus. (209)

S druge strane, taj isti Pisac podvojen je između potrebe za pisanjem i propitivanja smisla onoga čime se bavi. Komentar pripovjedača o odnosu mještana prema Piscu vrlo je sličan odnosu prema mravu: „... neprestano tu nešto njuškaš i pipkaš uokolo po tijesnim, zbijenim ulicama, gledaš, kao mrav, ne bi li otkinuo komadić te male, sirove STVARNOSTI i s jadnim plijenom u zubima pobjegao u svoju književnu jazbinu.“²²⁴ (209) Budući da znaju kako on traži „zanimljivu temu“, potencijalni se „modeli“ prave nezanimljivim. Ne žele se naći „opisani“ u njegovoj knjizi jer znaju da će ispasti smiješni, čime se implicitno naznačuje da je riječ o Marinkovićevu pripovjednom opusu.

²²³ R. Marinković, *Nevesele oči klauna*, 126.

²²⁴ Ranko Marinković komentirao je odnos stvarnosti i umjetnosti u jednom intervjuu „Kakvu nam pomoć tu može pružiti stvarnost kao „suma stvari“? Kad u toj šumi moramo birati drvo da bismo predahnuli u njegovoj sjeni? Kad nam od same stvari treba tek njezina sjena? Zato smo joj dali ime, da bismo mogli misliti na njezina svojstva. I kad osjećamo svojstva hladovine, osjećamo ih u imenu HLAD. Ne treba nam više stvar, potrebna nam je riječ. Ne treba nam više „stvarnost“, potrebna nam je „rječitost“ da bismo izvršili izbor u stvarnosti, da bismo uspostavili neki red, da bismo organizirali kaos.“ Intervju „Radi se o neredu u sebi“ (razgovor vodio Antun Vrdoljak), u: *Nevesele oči klauna*, 109.

Pogledamo li odabir likova koje Pisac zapaža, odnosno one koje je odlučio prinijeti na „žrtvenik umjetnosti“ u svojoj priči, uočavamo nekoliko tipova likova: jedan je od njih šjor Bepo, predstavnik ljudi koje ništa ne zanima i koji žele proći kroz život bez razmišljanja o njemu, odnosno bez zamaranja o smislu života; on je čovjek koji „živi u sjeni“ i ne želi ništa gledati jer ga ništa ne zanima. Tom je svojom osobinom izravna suprotnost Piscu koji kaže: „Meni su potrebna opažanja, ja moram gledati...“ (227), ali i žandaru, kojega vrijeđa šjor Bepova nezainteresiranost za njega.

Financ se, za razliku od šjor Bepa, ne pokušava pritajiti, odnosno učiniti nezanimljivim i stoga se neko vrijeme nalazi u fokusu piščeva promatranja. Na razini priče financ je karikatura „intelektualca“ čija se priroda najbolje pokazuje u uličnoj sceni s čovjekom koji šverca duhan, a na metarazini on je Piščeva potencijalna tema za krijumčarsku priču. Međutim, fokus se promatranja pomiče s financa na čovjeka s magarčićem: vreća koju je čovjek otvorio pred financom postaje predmetom Piščeve pozornosti pa se Pisac čak upliće u tu ulični scenu iz pozicije lika i pokušava razgovarati s financom kako bi saznao što je u vreći. Dakle, u trenutku kada priča o financu i čovjeku s magarcem završava, Piscu dio priče (zapravo djelića stvarnosti, dakle života) ostaje neotkriven jer nije dobio odgovor na pitanje što je u vreći. U tom trenutku Piščeva radoznala mašta ulazi u prostor igre, ali tu slobodu prekida dolazak žandara. Do tog trenutka Pisac je čovjek-mrav, upravo onakav kakav je opisan u ironičnu Promatračevu komenataru.

Uvođenjem žandara u priču dolazi do promjene tona: iako je opisan podrugljivo, žandar izaziva strah, a detaljan opis pištolja pojačava taj dojam. Od trenutka kada je uveden u novelu žandar postaje njezinim središnjim motivom: u fokusu je promatranja najprije žandarov dijalog s financom u kojem se otvara tema čitatelja, problem odnosa prema intelektualcima, odnos istina – laž, pitanje sreće u čovjekovu životu. Nakon financova odlaska naglasak je na žandarovoj agresivnosti. Od prvoga pojavljivanja u noveli do posljednjega prizora žandar je prikazan podrugljivo, upravo onako kako je Promatrač upozoravao Pisca da ga ne smije prikazivati. Dakle, pisac novele koju upravo čitamo nije prestrašen, odnosno ne boji se žandara poput Pisca o kojem je u noveli riječ, što nije nevažno imamo li u vidu poruku „autora smrti“ na kraju novele.

Za razliku od Pisca, žandar u noveli posjeduje svijest o sebi samo na stvarnosnoj razini, odnosno na razini lika, stoga i ne razumije Piščeve riječi na kraju novele. On je predstavnik zakona, a kao slušatelj/čitatelj on je „realist“, odnosno želi slušati priču samo ako je istinita.

U razgovoru financa i žandara otvara se, odnosno ironizira tema čitatelja: financ knjigu promatra prema broju stranica, a žandara privlače pustolovne knjige „gdje ima borbe, kad hvataju lopove kao u Parizu“ (215). Upravo će mu jednu takvu priču o lopovu i ispričati Pisac kada ga bude držao u zagrljaju. Preko knjiga razgovor dolazi do intelektualaca i žandar ih žestoko napada kao one koji „duplo vide“ jer najčešće imaju naočale. Ovdje se Marinković našalio s intelektualcima i prikazao ih iz žandarove perspektive: „duplo vidjeti“ kao višeznačan izraz pojavit će se još jedanput, ali na drugi način, odnosno kao „dvaput okrenuti“, i to u žandarovoj priči. U žandarovim se riječima eksplicitno otkriva njegov odnos prema knjizi i intelektualcima, dakle i prema Piscu:

„Bagra je to svejedno, velim ti ja. Stalo njemu za narod, k'o meni za tvoju pokojnu strinu. Jest, knjige. A što ima u njima? – šest-pet – laži! Samo da vara i buni mirni narod. Jest, napisat će on u svoju knjigu da sam ja pas, a ti pseto, eto ti! Odmah će on tebe šest-pet čim vidi da si narodni čovjek!“ (215)

U prethodnom se citatu pisci prikazuju iz žandarove perspektive kao ljudi koji lažu. Nadmoćni ironični pisac *Zagrljaja* Ranko Marinković poslužio se kao pisac umetnutim pričama kako bi tematizirao odnos priče i slušatelja/čitatelja, a u jednoj se od njih implicitno tematizira upravo navedena žandarova izjava.

5.2.3. Pripovjedač, priča i slušatelj/čitatelj

U *Zagrljaju* je jedno od dominantnih pitanja pitanje pripovjedača, priče i njezinih slušatelja/čitatelja. U mozaičnu kompoziciju *Zagrljaja* uklopljene su tri, odnosno četiri priče, a svaka je od njih vezana uz predstavnike vlasti. Pokušamo li ih žanrovski odrediti, uočavamo da je najprije umetnuta skica „krijumčarske priče“, potom se odvija ulična scena koju čitamo kao anegdotu iz života otočana, treća je također anegdota, ali iz žandarova djetinjstva, četvrta je priča o velikoj ljubavi koja nesretno završava, a namijenjena je žandaru. Dakle, s obzirom na sadržaj u *Zagrljaj* su umetnute dvije priče zanimljive fabule s obratom na kraju, obje sentimentalne i patetične te dvije anegdote kojima se ilustrira mudrost, točnije lukavost čovjeka iz naroda.

Pripovjedači su u tim umetnutim pričama različiti: krijumčareva je priča ispričana iz perspektive Promatrača, anegdota s financom i čovjekom s magarcem iz perspektive sveznajućeg pripovjedača, anegdotu iz žandarova djetinjstva pripovijeda žandar, ali je u njoj pripovjedač i njegov rođak Mato dok je Piscu prepušteno pripovijedanje priče namijenjene žandaru. Uvođenjem ovih priča na metarazini se novele tematizira pitanje priče na trima

razinama: tematskoj, na kojoj se ironizira patetična, sentimentalna literatura, potom na razini tehnologije priče, u kojoj se izdvaja vještina pripovjedača te na razini čitatelja, odnosno recepcije priče. Pritom je najvažnija od njih žandarova priča iz djetinjstva jer se u njoj donosi „pouka“. Međutim, Marinkovićev čitatelj zna da treba biti oprezan jer se koncepcija priče kao pouke u pravilu u Marinkovićevu djelu ironizira.

5.2.3.1. Trivijalna priča

Krijumčarska priča o financu i priča koju Pisac priča žandaru ispričane su prema žanrovskim obrascima trivijalne literature, obje su proizvod mašte, obje su bez *happy end*a. Prvu, „krijumčarsku priču“, Pisac zamišlja gledajući financa kako stoji na vratima trafike: u njoj je financ tragični junak. Priča je zapravo skica moguće dramatične priče o tragičnoj nesretnoj ljubavnoj priči financa i trafikantkinje. Pripovjedač ne zna kako bi priču završio, a prestaje razmišljati o njoj jer mu je nešto drugo odvratilo misli (starčić s magarcem). Dakle, ta priča ostaje na razini skice i ostaje nerealizirana, baš poput one kapljice tinte s početka novele.

Druga je priča namijenjena žandaru, a najavljena je u razgovoru financa i žandara: Pisac ju je ranije smislio, ali budući da sada drži žandara čvrsto u zagrljaju, svjestan je toga da je nikada neće napisati. Pritom naglašava da je žandar jedini slušatelj koji će priču čuti. I ta je priča rađena prema žanrovskom obrascu: u njezinu je središtu velika ljubav džepara i Đine koja se na kraju pretvara u veliku prijevaru jer je Đina varala svoga muža. Patetični i sentimentalni dijelovi priče posebno su naglašeni, a čitatelju je jasno da se u njima ironizira takav tip literature koji se može susresti u različitim časopisima, a namijenjen je razonodi čitatelja. Priča je građena prema svim konvencijama žanra: postoji u njoj idealna ljubav, prepreke na koje nailazi, veliko razočaranje, patetičan nesretni kraj. Ta je priča izazvala žandarovu emocionalnu reakciju: on plače jer suosjeća s džeparevim gubitkom velike ljubavi, a ta mu situacija dolazi i kao potvrda njegove teze o tome da čovjek u životu samo treba imati sreće, a ovaj ju džepar nije imao. Međutim, žandarove se suze pretvaraju u bijes kada shvati da je Pisac sve izmislio: proizvod Piščeve mašte on naziva „lažima“ i zbog toga ga želi ubiti.

Pričom o džeparu i Đini ironizira se patetična sentimentalna literatura, ali njome se ilustrira i teza o žandarovu odnosu prema Umjetnosti: on ne priznaje ništa što nije istinito. Stoga stvaralački čin, koji je rezultat stvaralačke mašte, zapravo igre, smatra prekršajem. Zabranjujući pisanje kao prostor stvaralačke slobode, žandar otvara prostor straha za svakoga onog tko piše. Stoga se priča žandaru i može ispričati bez posljedica za Pisca samo ako ga se pritom drži sputana, onemogućena u „upotrebi sile“.

5.2.3.2. „Odgojna“ priča

Naivni financ povod je za žandarovu priču o rođaku Mati i krijumčarenju duhana. Ta umetnuta priča, zapravo anegdota iz žandarova djetinjstva, započinje poukom, gotovo aforizmom: „Dvaput treba da mu okreneš riječ.“ (217) Tom se anegdotom tematizira prividno i pravo značenje riječi, a promatra se i pripovjedač priče te utjecaj priče na slušatelja.

Anegdotu čine tri situacije povezane istim likovima i temom. U prvoj od njih dječaci švercaju duhan i govore istinu, ali financa zabavljaju lascivnom pričom o doktorovoj ženi. Moć priče i umijeće pripovjedača djeluju na slušatelja, tj. financa, pa ga priča udobrovolji – reakcija na Matinu priču onakva je kakvu priželjkuje svaki pisac: „Financ čupa brk, krije smiješak, a ona dvojica i ne kriju, već razapeli sva ušesa ko jedra da im ne izmakne ni dašak Matine priče.“ (218) Zato financ pušta dječake, a sijeno nije ni pogledao. Navedena je situacija ilustracija instrumentalizacije priče. U njoj je financ (slušatelj/čitatelj) obmanut i prevaren.

U drugoj situaciji dječaci ponovno švercaju duhan, a financ ih opet zaustavlja želeći nastavak priče o doktorovoj ženi. Mato opet govori da vozi duhan, a financ traži novu priču i dobiva ju – ovoga puta to je isto tako uzbudljiva priča s istim likom, ali drukčijega sadržaja: to je priča o masaži koju je Mato izmislio u trenutku kad mu je bila potrebna. Žandar prepričava situaciju u kojoj Mate izmišlja priču o masaži kako bi zabavio financa jer bi ovaj mogao gledati sijeno, hvali Matinu snalažljivost, a Mato na kraju opet izaziva pitajući financa hoće li pogledati. U toj je situaciji financ (slušatelj/čitatelj) ponovno obmanut i prevaren. U autoreferencijalnom komentaru Mato kao autor priče navodi da je financ ono što je čuo samo „jednom okrenuo“: na temelju Matine tvrdnje da vozi duhan, zaključio je jednom okrenuvši (riječi) da dječak vozi sijeno. Dakle, ovim je ilustrirana tvrdnja da ništa nije onako kako se čini na prvi pogled, pa vjerojatno ni ova priča koju mi kao čitatelji upravo čitamo. U trećoj situaciji dječaci ništa ne švercaju pa im priča i nije potrebna. Međutim, onaj kome je priča uskraćena ljuti se i postaje osvetoljubiv. Mato, dakle onaj koji uskraćuje priču, zadovoljno se smješka i uživa jer mu financ ne može ništa. Tu lukavi Mato otkriva svoju teoriju:

„A riječ treba dvaput da okreneš, vako: kažem li 'duhan', okreni jednom – 'sijeno', okreni drugi put – 'duhan'. Kažem li 'sijeno', okreni – 'duhan', opet okreni – 'sijeno.' Riječ treba dvaput da okreneš ako hoćeš saznati što je.“ (221)

Žandarova teorija o čovjeku koji laže dana je u obliku paradoksa:

„Laže naš čovo, laže, šest-pet. Toliko laže da više i ne laže, nego govori istinu kad laže. Ali mu, jasno, ne vjeruješ, jer znaš da laže, pa se nasadiš. Zato, uvijek mu dvaput okreni riječ, pa se nećeš prevariti, upamti ...“ (221)

Primijenimo li izreku na pisanje, odnosno krenemo li od prethodno navedene žandarove percepcije književnika / Pisca kao onoga tko piše knjige u kojima su same laži, možemo postaviti tezu da se na ovom mjestu prikriveno otkriva paradoksalna priroda književnosti koja „lažući“, odnosno stvarajući fiktivni svijet, zapravo govori „istinu“ o tom istom svijetu.

Ovo poigravanje narativnim nivoima u *Zagrljaju* postmodernistički je postupak, a njegov je rezultat brisanje granica između stvarnosti priče i fikcije unutar te priče. Vjerojatno je to jedan od razloga „zagonetnosti“ i „neprohodnosti“ *Zagrljaja*.

5.2.3.3. Posredovana priča

U priči o čovjeku s magarčićem, a to je jedina od navedenih priča koja pripada dijegetskoj razini, pred Piscem, ali i čitateljem odvija se ulična scena, zapravo umetnuta priča, u kojoj je financ jedan od dvaju likova, a drugi je lik njegov „protivnik“, odnosno čovjek koji vjerojatno šverca duhan. Specifičnost ove priče, zapravo ulične scene, jest u tome što financ tu priču kasnije prenosi žandaru, a tako se nalazi u ulozi pripovjedača. Financova se priča u nekim detaljima razlikuje od one koju je čitatelj upravo pročitao: prethodno je rečeno da je ispljunuti čik podiglo dijete, a financ ovdje tvrdi da ga je čovjek dao. Osim toga, financ je svojoj priči dodao nastavak dijaloga s čovjekom: „Znači, duhan je u vreći? Pitam. Do polovice, veli, a ostalo je trava. A sve se smije, đavo, vidim, hoće da me nasadi.“ (217) Financ je promijenio i način na koji je razgovor završio: u priči koja se odvijala pred čitateljem na prethodnim stranicama financ se s čovjekom rastao „opraštajući“ mu: „– Hajde, hajde. Samo, nemoj misliti da si ti neki glumac. Već ću ja tebe ukehati.“ (213) U svojoj je to priči financ promijenio: „Marš, marš, podviknuh mu, da te ne vidim.“ (217) Budući da se epizoda o kojoj financ govori već ranije odvila pred čitateljem, prepričavanjem te priče žandaru iz perspektive lika koji je u njoj sudjelovao pokazuje se kako pripovjedač mijenja priču, odnosno kako se „istinitost“ ne može primijeniti kao kriterij kada je u pitanju priča, odnosno pripovijedanje.

U romanu *Zajednička kupka* Marinković se vratio tematiziranju umetnute priče, odnosno poziciji pripovjedača i priče kao „posredovanja“ te kriterija „istinitosti“ ispričovijedanoga.

5.2.4. Dijalog Stvarnosti i Umjetnosti / Žandar i Pisac

Pri kraju razgovora financa i žandara uvodi se motiv koji će Pisac iskoristiti kasnije u svojem pohodu na žandara:

„Eno ti onoga gos'na šjor-Bepa: ondje tavori pred kućom, prede k'o mačak u zapećku i ni brige ga. Da mu se dolibiš s leđa, pa mu poklopiš oči rukama i upitaš „pogodi, tko sam?“ rek'o bi: briga mene tko si! A ne znam da li bi i to rek'o. – Sretan čovjek, pa što mu možeš!“ (223)

Žandar neće reagirati poput šjor Bepa kada se nađe u toj situaciji. Prema mišljenju Pavla Pavličića, u *Zagrljaju* je riječ o dvjema „vrstama“, odnosno dvama različitim aspektima zbilje: jedna je obična, svakodnevna, piscu nezanimljiva, a druga je zanimljiva, ali potencijalno opasna. Predstavnik je prve vrste šjor Bepo, a druge žandar.²²⁵

Piščev zahtjev za „temom strašnom“ djeluje autoironično jer ga je napisao autor koji iza sebe ima objavljenu knjigu u kojoj se bavi upravo onim temama koje ironizira. Pritom je navedeni zahtjev dvostruko paradoksalan: s jedne strane, *Zagrljaj* je u konačnici opet priča o „malim ljudima“, a s druge strane, „strašna tema“, tj. žandar, u djelu je prikazana podrugljivo. Dakle, tematiziranje odabira teme u književnom djelu u *Zagrljaju* se postavlja u ironičan kontekst: promatrajući *Zagrljaj* kao programatsku novelu, možemo zaključiti da je Marinkovićev autorski stav da temom književnoga djela može postati bilo što, odnosno da nema „malih“ i „velikih“, tj. „strašnih“ tema. Samim se tim pitanje žandara u djelu postavlja na drugu razinu: žandar u *Zagrljaju* nije pitanje teme, već pitanje stvarnosti same. A dio su te stvarnosti svi oni likovi koji su Piscu bili ponuđeni na ulici. Književni kritičar Kruno Quien to je slikovito prikazao kao veliku piščevu predstavu:

Šarenilo i živost! Autor, njegov drugi Ja, mrav, žandar, financ, trafikantice, šjor Bepo, Matija, seljak, magarčić, sv. Nikola, brijač, Đina, lopov, zagorski momci i financi. Još jednom dovlači na pozornicu svoja lica. Promiču ispred nas prizori iz Marinkovićeva svijeta. (...) Tu su lica, što proviruju na vrata dućana, brijačnica i trafika provincijskog mjesta. Izvolite gospodo? Jednu priču, kao što su te vaše priče iz novina, samo bolju, sa Đinom i lopovom, ili malo dinarske pitoreskosti, jednu, onako, prostranu, štokavsku anegdotu iz Dalmatinske zagore, sa zagorskim momcima i financima? Samo nemojte shvatiti, kao da je to iz neke artistske razdraganosti i zabave radi,

²²⁵ Vidj. Pavao Pavličić, „*Zagrljaj*: pokušaj interpretacije“, u: *Uvod u Marinkovićevu prozu* (Zagreb: Ex libris, 2014).

nemojte misliti, da je lako pisati i živjeti. Zato čujte, kako ispod tih svijetlih i nestalnih slika mog minijaturnog „Sna ljetne noći“ teče duboka i mračna struja confiteora.²²⁶

U Quienovoj se slici žandar stapa s ostalim elementima stvarnosti: na tematskoj se razini on ni na koji način ne razlikuje od šjor Bepa. Samo komentar kritičara o „dubokoj i mračnoj struji“ upućen iz pozicije pisca implicitno izdvaja žandara kao simbol²²⁷ iz šarenila stvarnosti.

Dijalog između Pisca i Promatrača koji prethodi zagrljaju otkriva dvije perspektive, odnosno dvije mogućnosti gledanja na žandara, tj. na ono što on predstavlja. Na jednoj je strani Promatrač koji pristupa žandaru iz pragmatične pozicije. Taj je stav najprije obrazložen u prikazu opasnosti koja prijete od žandara ako se prekrše dogovorene konvencije, odnosno u obrazloženju „igre“ u kojoj su konvencije dogovorene i na koju vlast pristaje:

On je kao lav u cirkusu, koga su vezali konopcem za vrat pa ga klauni vode uokolo po areni. Publika se, doduše, smije toj glupoj lavovskoj snazi što se pokorava otporu jednog končića, ali on je pristao na tu igru. On je ipak tu lav! No neka netko samo pokuša prekršiti uvjete cirkuske konvencije, neka baci zvečku pred lava, on će to shvatiti kao ruganje, kao potcjenjivanje njegovih mogućnosti, i razderat će sve oko sebe. (227)

Potom se od Pisca traži da prihvati žandarovo postojanje kao prirodni zakon, kao nešto što logikom prirode postoji, što je jednostavno pojava poput kiše, kašlja ili glavobolje. Za razliku od racionalnoga Promatrača, Pisac je zaigran, za njega je stvarnost prostor slobodne stvaralačke igre koju mu omogućuje mašta. Međutim, maštu, kako je naglašeno, posjeduju i Pisac i žandar, ali njihova je mašta potpuno različita. Za razliku od Piščeve zaigrane stvaralačke mašte, žandarova je mašta okrutna, razarajuća, sva usmjerena na uništavanje onih koji su poput Pisca. U prikazu žandarove prirode Promatrač pokušava poučiti pisca da se služi odgojnom književnom vrstom – basnom:

On je onaj vuk što je obećao da neće klati ovce, pa je podavio guske što su zagakale kad su ga ugledale: mislio je da mu se rugaju... Ne budi guska, budi radije ovca. Budi Artotrog tom Pirgopoliniku s pištoljem o zadnjici, natovari ga pohvalama, da klone pod njima; budi La Fontaineova lisica... (228)

Nakon kratke epizode u kojoj se Pisac vratio temi u brijačnici, pošao je u pohod na žandara. Njegov je postupak potpuno neobrazložen, to je tzv. *acte gratuit*. Taj je postupak

²²⁶ K. Quien, Bilješke o metodi *Marinkovićeve pisanja*, 261.

²²⁷ Žandar je po Quienovu mišljenju simbol predratne stvarnosti.

jednostavno – rezultat igre. Čim je to učinio, Pisac je shvatio moguće posljedice: „Ništa. Ne puštam ga! A hladan te znoj oblijeva pri pomisli: zar nikad, nikad?“ (235)

U zagrljaju su ruke sputane obojici – i Piscu i žandaru. Pođemo li za simbolikom ruku, možemo zaključiti da im je onemogućeno djelovanje (Desna), ali misao je i dalje slobodna. Tijela su im sputana, stoga je nastavak dijaloga sukob misli – one koja zastrašuje i one zastrašene, koja je odlučila pobijediti strah. U tom sukobu dominantna će biti Piščeva misao. Dakle, kada se isključi strah, onda je dijalog s onim što predstavlja žandar moguć, odnosno onda je Pisac nadmoćan.

5.2.4.1. Autor smrti i Crna Mrlja

Završni je dio novele od središnjega dijela u tekstu odvojen bjelinom, tj. većim razmakom između ulomaka.²²⁸ U njemu se poput mreže usustavljaju i isprepleću prethodni motivi i dobivaju nova značenja: pitanje teme, mašte, priče, pripovjedača, utjecaja priče na čitatelja, pitanje odnosa umjetnost – stvarnost – život. Dva narativna nivoa, razina priče i razina metapriče, posljednji se put isprepleću u dijalogu Pisca i Promatrača, a nakon toga pripovijeda se iz perspektive prvoga lica.

U završnoj je epizodi idiličnoj slici prirode (noć, zvijezde) suprotstavljen žandarov bijes zbog Piščeve prijevare, odnosno izmišljene priče koja mu je izmamila suze. U Piščevim se komentarima pokazuje paradoksalna priroda onog što žandar predstavlja:

– A da i nisam izmislio to što sam ti pričao, ti bi me svejedno „k'o psa“ kad bih te pustio. Ako ne odmah, ono već jednom... kad bi prestao žaliti džepara. Takav si ti. Ubio bi me zbog ovoga tu što nije izmišljeno.

Cmizdriš nad izmišljotinama, a zbog onoga što se dešava ubijaš. Izmišljena čovjeka, lopova, oplakuješ mada si žandar, a živa čovjeka koji ti je izmislio lopova i Đinu i priču što je izmamila dvije ljudske suze iz krokodila ti bi toga čovjek „k'o psa!“ (241–242)

Dakle, žandar je kao čitatelj/slušatelj jedan od onih koji se uživljavaju u priču, koji plaču zbog sentimentalnih tema, pa čak i onda kada teme „nisu u skladu sa zakonom“, a istovremeno je okrutan prema svemu što smatra ugrožavanjem poretka, pa tako i prema Piscu.

Modernističkom je autoru umjetnost jedini preostali prostor slobode, a upravo je to Piscu bilo uskraćeno. U autoironičnom komentaru izrečenom iz pozicije romantičarske ironije

²²⁸ Na taj je način tekst grafički složen u prvom izdanju *Ruku* (1953). U izdanju PSHK označen je grafičkom oznakom (isprekidana crta).

Pisac opisuje svoj strah i sažima teme kojima se dotad, odnosno do pisanja *Zagrljaja*, ali i u *Zagrljaju*, autorski bavio/bavi:

Plašio si mi maštu, razgonio i proždirao rečenice još dok su se rađale u glavi, trovao mi sve izvore misli ... Mašta mi se šuljala podvijena repa dok si se ti šepurio po svijetu, bježala od tebe, od onoga što ti doista jesi i što se dešava zbog tebe i sklanjala se po brijačnicama, po trafikama, motala se oko nogu smiješnim starcima, čudacima, prosjacima, prosjačila i krala komadiće života na rubu stvarnosti (...). (242)

U prethodnom je citatu sažet sadržaj *Zagrljaja*, a ujedno je dan i autopoetički komentar zbirke *Ruke* u cjelini. Dakle, prestrašena mašta koja se sklanja po brijačnicama izmišlja priču o šjor Bepu i šjor Bernardu u koju uvodi i žandara kao čuvara reda. Mašta se sklanja i „po trafikama“, odnosno izmišlja priču o financu i njegovoj zaručnici, a opet se tu pojavio i žandar. Mašta se „motala (se) oko nogu smiješnim starcima, čudacima, prosjacima“: ovaj se autopoetički citat odnosi na priče u cijeloj novelističkoj zbirci *Ruke*: Marinkovićeви su likovi „smiješni starci“, primjerice šjor Bepo, čudaci, primjerice Tobija iz novele *Samotni život tvoj* ili Tonko iz *Praha*, prosjaci, primjerice Ližnjak iz novele *Samotni život tvoj* ili Lintro iz *Suknje*. Mašta je „prosjačila i krala komadiće života na rubu stvarnosti“: „rub stvarnosti“ granica je koju se Pisac zbog straha nije usudio prijeći.

U završnom je dijelu novele naglašena „kontaminacija“ stvarnosti priče metafikcijom, jer se Marinković poigrava pripovjednim razinama: jedan je lik, žandara, ostavio na jednoj, a drugi lik podigao za jednu razinu pa žandar govori iz pozicije lika i svojega odnosa prema Piscu kao čovjeku iz mjesta, dakle još jednom fiktivnom liku, a za razliku od njega, Pisac govori iz dviju pozicija: jednom je lik, a drugi je put nadređena autorska svijest koja o žandaru govori kao o simbolu. Dokaz je tomu završni dio dijaloga Pisca i žandara:

– Nikad više, nikad više ... dašćeš doista kao lud. – Držim te! Grlim komad odvratnog, prljavog života i ne puštam ga više ... On mi je sada sve, jedini dodir ... posljednji ...“ (242)

Na posljednjoj se stranici novele Promatrač još jednom oglašava. Do tog je trenutka cijeli završni dio novele bio posvećen dijalogu dvaju glasova – Pisca i žandara. Dakle, Promatrač je i dalje tu, ali više ne polemizira s Piscem. Osvrnemo li se na njegovu ulogu u noveli, uviđamo da se ona smanjuje u ovisnosti o povećanju djelatnosti Pisca, a to ide u progresiji do trenutka kada se glas Promatrača gubi.

U njihovu posljednjem dijalogu Pisac opravdava „zagrljaj“ u kojem drži žandara i u kojem ga ima namjeru držati do smrti, a sebe opisuje kao „žrtvu“ i „autora“ te dodaje da je „autor smrti“. Ovim iskazom Pisac ponovno funkcionira na dvjema razinama: na razini priče

(žrtva) i na razini fikcije, tj. umjetnosti (autor smrti). Piščevo je obrazloženje utemeljeno na tvrdnji da je imao mogućnost izbora, čime implicitno ukazuje na čovjekovu odgovornost:

– Da. Zar nisam mogao ...? Naravno, mogao sam ... odustati. Mogao sam se vratiti, poslušati što još govori šjor Bepo u briačnici, pogledati što radi financ u trafici, mogao sam podmetnuti glavu pod blagoslov svetoga Nikole iz niše, pax tecum ... baviti se ljudima-igračkama, ljudima-mravima što se plaše Crne Mrlje, što odgrizaju slova, što šetaju po rečenicama. Mogao sam... (243)

Čovjek-mrav u ovoj je noveli svaki lik osim pobunjenoga Pisca i žandara. Do trenutka kada zagrlji žandara i Pisac je taj isti čovjek-mrav, zajedno sa svojom nadređenom sviješću. Pogledamo li što se zbiva s Promatračem od trenutka kada Pisac „odstupi“ od pravila i zagrlji žandara, uočavamo da Promatrač prestaje biti nadmoćan piscu. Za razliku od prethodnoga dijela novele, njegova je uloga reducirana na ulogu onoga koji registrira zbivanja i koji se samo još jednom javio kao glas u dijalogu, i to na posljednjoj stranici novele. Dakle, Promatračeva je svijest također svijest čovjeka-mrava.

Na samom kraju novele dvije se isprepletene pripovjedne niti – razina priče i metarazina – spajaju u jednu cjelinu. U iskazu Pisca stopljena su dva glasa: glas Pisca kao lika i glas pisca kao Promatračeva sugovornika na metarazini. Tome u prilog govori nekoliko argumenata: prikazujući sebe u zagrljaju, Pisac eksplicitno razdvaja te dvije razine:

Tu su samo ruke, što te grle ... Tebe (kako je ovo ludo i smiješno!) – posljednji dodir sa životom! A glava ... glava moja, moja misao, sve ono što mi još ostaje od života: ovaj krajnji napor da se otkinem od tebe, da se oslobodim, da živim ... sve je to već kod njih, kod onih koji ostaju, u čije se sjećanje selim kao u vječnost... (242)

U navedenom se citatu „ruke“ izdvajaju kao dio stvarnosne razine. Odabirom te riječi Marinković je čitatelja uputio na asocijativno povezivanje s naslovom zbirke u cjelini, a ruke je spomenuo i na samom kraju novele povezujućih ih s temom straha i smrti te s pisanjem, dakle s pojmovima koji se pojavljuju na metarazini *Zagrljaja*:

Oslijepljen kao Samson zagrlio sam stupove svoje teme: strah i smrt. Ona je tu, u mojim utrnulim rukama, u autorskom bolu mojih zglobova... Duskora će se srušiti na mene... (243)

Pojmovi „tema“, „ruke“ i „bol“ funkcioniraju u navedenom citatu istovremeno na dvjema razinama: na stvarnosnoj je razini žandar „strašna tema“ koju je zahtijevao Pisac, a ruke drže žandara u zagrljaju i osjećaju bol. Na metarazini pisac završava svoje pisanje čija je tema „strah i smrt“, a u rukama, odnosno autorskim zglobovima osjeća bol. Dakle, eksplicitno

imenujući stupove svoje teme kao „strah i smrt“, Marinković upućuje na simboliku žandara, a povezujući ju s „autorskom boli zglobova“, odnosno spajanjem boli zbog fizičkoga zagrljaja na stvarnosnoj razini s boli u rukama zbog pisanja, implicitno naznačuje da govori o pisanju. Pisac umire kao pobunjeni čovjek. Obgrlio je „stupove svoje teme“ – strah i smrt, ali ta će ga tema, paradoksalno, istovremeno i ubiti (kao lik) i preseliti u tekst. Samo što taj tekst ne može napisati on, već onaj tko se ponašao poput njega – posljednje su Piščeve riječi upućene „tebi sumnjičavom, tebi prestrašenom od Crne Mrlje, tebi što se sklanjaš po brijačnicama i prisluškuješ šjor-Bepa, što se baviš mravima, grickaš riječi i šetaš po rečenicama ...“ (243)

5.2.4.2. Pisac i Promatrač na kraju novele

Postavimo li Pisca i Promatrača kao dvije odvojene svijesti, onda se rečenice kojima Pisac opisuje budućega pisca *Zagrljaja* mogu djelomično pripisati i jednom i drugom, ali se na kraju novele Pisac premetnuo u „pobunjenog čovjeka“, a Promatrač je i dalje ostao oprezan i racionalan. Dakle, te bi se Piščeve riječi u tom slučaju mogle čitati kao riječi upućene Promatraču, odnosno toj drugoj svijesti s kojom je tijekom cijele novele vodio dijalog koji je nakon uzimanja žandara u zagrljaj prešao u polemiku. Kako navodi Pavao Pavličić, „svoje posljednje riječi Pisac upućuje Promatraču, ostavljajući mu u nasljeđe – literarno nasljeđe – onaj svijet koji je trebao biti podlogom Piščeve literature.“²²⁹

Međutim, kraj *Zagrljaja* otvara različite mogućnosti tumačenja. Po mišljenju Ivana Slamniga, novelu će napisati Pisac:

Sve do konačnog događaja sa žandarom pisac je promatrač, a njega promatra i razgovara s njim drugi promatrač – radi se o problemu svijesti. Jedan *netko* primjećuje, a drugi *netko* zna da taj primjećuje. I jedan i drugi su jedan te isti.²³⁰

(...)

Na kraju priče ustanovljavamo, da to nije onaj nižestepeni promatrač, šetalo, koji je paraliziran u zagrljaju: ne, autor smrti je onaj višestepeni promatrač, sama jezgra svijesti, a onom nižestepenom, koji je do tada bio promatran, prepušta se, da sve registrira.²³¹

Iako se u *Zagrljaju* ne može govoriti o tzv. otvorenom kraju, ipak ostaje činjenica da završetak te novele otvara prostor za nova tumačenja.

²²⁹ P. Pavličić, *Zagrljaj: pokušaj interpretacije*, 46.

²³⁰ Ivan Slamnig, „Suvremeni prozaici“, u: Vlatko Pavletić, ur., *Panorama hrvatske književnosti 20. stoljeća* (Zagreb: Stvarnost, 1965), 633.

²³¹ I. Slamnig, *Suvremeni prozaici*, 635.

Nakon naslova, a prije prvih rečenica *Zagrljaja*, Marinković je naveo posvetu *Goranovoj uspomeni* posluživši se tako autoreferencijalnim postupkom stavljanja okvira svojemu tekstu. Uvodeći posvetu u okvir teksta, istovremeno je ukazao na artifičnu, tekstualnu prirodu same novele, odnosno na medij pisma, ali i sugerirao jedan od mogućih načina čitanja novele. Tako se *Zagrljaj* može na jednoj razini čitati i kao priča o smrti (konkretnoga) autora. Dakle, posvetom *Goranovoj uspomeni* Marinković donekle predodređuje čitanje novele navodeći čitatelja na povezivanje Ivana Gorana Kovačića s njezinim sadržajem²³². Zatvorimo li krug nakon čitanja novele, odnosno vratimo li se njezinu naslovu i posveti, tada se tragična smrt Ivana Gorana Kovačića u Drugom svjetskom ratu asocijativno može povezati sa završnim dijelovima teksta:

Oblio me bijesni val neispisane tinte, nepretočene u svjetlost i sjaj riječi, u munje govora, i zapljusnuo mi oči, izbrisao vid spužvom mraka. (...) Ja je više ne mogu napisati, preda mnom je ocean mraka i beskrajna noć... (243)

„Neispisana tinta“ metonimija je misli koje se nisu pretočile u književna djela, što potvrđuje nastavak teksta: „nepretočene u svjetlost i sjaj riječi, u munje govora“. Za razliku od Crne Mrlje, RIJEČI posjeduju svjetlost i sjaj, one su njezina suprotnost, one su ono što je Pisac spomenuo ranije kada je obrazlagao gdje bi bio kada žandar ne bi postojao: „:Da tebe nema, ja bih ostao i možda baš večeras na ovoj stijeni slušao noć i gledao titranje zvijezda u vodi ...“ (242)

5.2.4.3. Simbolika žandara

Ključno pitanje simbolike žandara, a s njim povezano i pitanje simbolike zagrljaja²³³, postalo je pitanjem na koje se pokušava odgovoriti u gotovo svakoj kritici napisanoj o ovoj noveli. Pitanje je to čija je važnost potencirana i samim naslovom, odnosno Marinkovićevim izdvajanjem toga pojma u naslovu novele.

U prvim se književnim kritikama o *Zagrljaju* žandar interpretirao kao simbol predratne stvarnosti,²³⁴ a u kasnijim se kritikama simbolika žandara proširuje označujući ono negativno u bilo kojoj stvarnosti. Prema mišljenju Miroslava Vaupotića, žandar je „tumač života, vlast, dogma, ograničenost, tupost, ozbiljna, zabranjena tema (...) koju je autor izabrao

²³² Vidj. Joško Božanić, „Metaliterarni karakter književnog djela Ranka Marinkovića“, u: Jakša Fiamengo, ur., *Između otoka i kopna*: zbornik radova s prvog znanstvenog skupa o životu i djelu Ranka Marinkovića (Komiža: Grad Komiža, 2004.), 22.

²³³ U ranoj priči *Dva mrtvaca* Marinković je uveo motiv grotesknog smrtnog zagrljaja u kojem se nalaze dva mornara-utopljenika, a razlog je njihova sukoba fatalna djevojka.

²³⁴ Vidj. Kruno Quien, 1954., Gustav Krklec, 1956.

misleći svojom glavom, a obuhvatio je u zagrljaj zahvatom snage ruku kao autor velikih tema današnjice: *straha i smrti*.²³⁵ Za Vaupotića je, zagrljaj pisca i žandara sinteza opozitnih parova prisutnih u Marinkovićevoj literaturi: „**života i literature**, stvarnosti i intelekta, moći i straha, ljubavi i mržnje²³⁶“. Ivo Frangeš nazvao je žandara „dvonožnom Crnom Mrljom“²³⁷, a Branko Maleš smatra da Pisac iako je čvrsto stopljen u smrtnom zagrljaju sa žandarom, sebi, kao u djelu „ironično-nadmoćnom, ali realitetno-nemoćnom piscu“ (dopušta) jedini preostali luksuz: da bude u noveli 'autor svoje smrti'²³⁸. Problem onoga što žandar predstavlja i dalje je otvoren: iako postoji mnogo kritičkih tekstova, svako je čitanje *Zagrljaja* drukčije i simbolika žandara jedno je od mjesta na kojima se kritičari razilaze, a taj bi se problem složene simbolike žandara, odnosno zagrljaja, mogao usporediti s tumačenjem poglavlja *U katedrali* u Kafkinu *Procesu*.

Pisac je u tekstu ipak djelomično otkrio simboliku žandara: on je ono o čemu je izbjegavao pisati zbog straha, on je također dio života, kao i teme o kojima je pisao, ali on je „odvratni, prljavi život“, onaj dio života koji se ne usudimo dotaknuti zbog straha koji je u nama. Dakle, žandar simbolizira dio života, i to onaj „teži“, „mračniji“, onaj za koji bismo se najradije poput šjor Bepa pravili da ga nema.

5.2.5. Zagrljaj kao programatska novela

U trenutku kada Pisac umire, pred njim se otvara (apokaliptična) vizija Crne Mrlje koju je uveo na početku novele i pod čijim je nadzorom ostala ona prva, banalna rečenica koja se zbog straha nije mogla pretvoriti u književnost. Tako je krug zatvoren: između kapljice tinte s početka novele i „bijesnog vala neispisane tinte“ na kraju novele smjestio se svijet Marinkovićeve *Zagrljaja*. Budući da je *Zagrljaj* novela koja počinje u trenutku kada završava, vratimo li se na početak novele, možemo ju pokušati iščitati na metarazini, odnosno kao programatsku novelu.

U uvodnom je dijelu novele nakon prve rečenice umjesto „suzice crne muke“, tj. sljedeće rečenice (metonimija stvaralaštva) na bijeli papir kapnula crna mrlja. Mrlja se širi, što nije nevažno – isto se obilježje pripisuje Crnoj Mrlji na kraju novele. Shvatimo li to kao autopoetički komentar, bijeli je papir metafora „besplodna“ života, prazna života, života koji treba ispuniti smislom, Rečenica je u tom kontekstu ono što pisac može napraviti sa svojim životom – dakle, rečenica je metonimija pisanja, a crna mrlja također je sastavni dio života,

²³⁵ M. Vaupotić, *Triptih o Ranku Marinkoviću*, 225

²³⁶ M. Vaupotić, *Triptih o Ranku Marinkoviću*, 215.

²³⁷ I. Frangeš, *Zbilja i mašta u zagrljaju*, 405.

²³⁸ B. Maleš, *Smijeh i Dogma: analitika čovjeka kao „nesretnog slučaja“*, 193.

ali njegov negativni, „tamniji“ dio. Dakle, crna mrlja proždire papir kao što strah proždire smislenost života, a u tom kontekstu mašta šuti. Onaj mrav što je do nje došao zapravo je Pisac-mrav: došao je „preko planina od knjiga i papira“, razočaran je Rečenicom, on kreće prema mrlji kao što će Pisac u nastavku novele krenuti prema žandaru. Crna mrlja za Pisac-mrava predstavlja „otok“, odnosno temu koju traži. Pisac-mrav boji se crne mrlje, ali ju ipak dotiče, kao što će Pisac dotaknuti žandara i zarobiti ga u zagrljaju. Pisac-mrav i crnu mrlju doživljava kao „iluziju spasa“ – o temama kojih se boji pisat će kad se oslobodi straha, ali time se ništa neće promijeniti, život će i dalje ostati „ogromna pusta bjelina“. Potom se Pisac-mrav vraća Rečenici, a „kao da osjeća mrlju za petama“. Spas je od mrlje, dakle, u Rečenici, ona je za mrava ono mjesto na kojem se može „odmoriti od stravična progona“. Mrav se zaustavio na *vratima*, tj. na tekstu. U toj su rečenici spojena dva svijeta: svijet pisanja o pisanju i svijet fikcije.

Onako kako sjedi Pisac-mrav, tako sjedi i šjor Keko kao „lice koje čeka svoga autora“. Kako se Pisac-mrav spustio na ulicu, tako se i stvarni mrav spuštao po papiru. Cilj mu je nešto iskoristiti od te „ulice“: to su upravo oni djelići stvarnosti o kojima će kasnije razmišljati Pisac-mrav. Iza ulice je točka: ako je ulica STVARNOST, odnosno SVIJET, točka je smrt. A dio je ulice i ŽANDAR. Pisac-mrav zavukao bi se u jazbinu s plijenom i „glodao u gladne dane osušenu glavu“ slova *i*, ali ovaj Pisac u jednom trenutku odlučuje djelovati i prestaje biti Pisac-mrav, čak i po cijenu „autorske smrti“.

5.2.6. Modernizam i najava postmodernizma u *Zagrljaju*

Tema je Marinkovićeva opusa čovjek kao tragikomično biće: u *Zagrljaju* je to Pisac. Stoga je temeljno pitanje postavljeno u noveli Piščev odnos prema Stvarnosti s jedne te prema Umjetnosti, dakle sebi kao piscu, s druge strane. Odgovor koji pisac *Zagrljaja* daje zahtjev je modernističkoga autora za prostorom Umjetnosti kao svijeta stvaralačke slobode.

Pitanja postavljena u *Zagrljaju* i danas su aktualna, a slojeviti novelistički tekst u kojem samosvjesni autor problematizira odnos umjetnosti i stvarnosti te pisanje kao stvaralački proces, izaziva različita tumačenja. Prema mišljenju Ive Frangeša, *Zagrljaj* je

duboka studija o emocionalnoj paralelnosti poezije i zbilje, ali povijesnoj nadređenosti zbilje. Poezija negira zbilju u ime zbilje, ne u ime sebe. (...) Smisao umjetnosti nije u tome da se pokori Crnoj Mrlji (...). Ako je Crna Mrlja plegla po životu, onda je valja zguliti, pa makar i pod samsonovsku cijenu vlastite propasti; a i

tada, ne požaliti vlastitu propast, nego namrijeti taj čin onima koji ostaju, a zbog kojih je i učinjen.²³⁹

Iz citata je vidljivo da Frangeš u svojoj kritici Marinkoviću pristupa kao modernističkom autoru čija je zadaća postavljati epistemološka pitanja, a u skladu s tim i djelovati. Za razliku od njega, Branko Maleš iščitava Marinkovićevo djelo iz pozicije suvremenoga postmodernističkoga čitatelja i u njemu vidi nemoć autora:

Piscu jedino preostaje da unutar uspostavljene negativne rešetke vlastitih idejno-tematskih jezgri uspostavi i jedan jako važan i pozitivan idejno-tematski krug: nedvosmisleno navijanje za umjetnika/cvrčka, ma kako on gubio u dnevnim bitkama s filistarskim mravom, navijanje za slobodu (življenja i ponašanja) usprkos uvijek dobrostojećoj Dogmi (koja sravnjuje svaku plodnu Razliku mišljenja). U tome piscu, a i svima ostalima, obilno pomaže nadmoćni (premda neefikasni) Smijeh i njegova kultura.²⁴⁰

5.3. Postmodernistička autoreferencijalnost: *Zajednička kupka*

5.3.1. Metanarativni roman

U *Povijesnoj poetici romana* Viktor Žmegač problematizira pitanje odnosa „iskustvenoga načela“ u romanu i autorove „svijesti o književnoj strukturi“ svojega djela stavljajući ga u kontekst povijesnoga razvitka romana.²⁴¹ Iznoseći tezu o dvjema dimenzijama romana 18. stoljeća, prikazivačkoj i autoreferencijalnoj, Žmegač ukazuje na činjenicu da se roman 19. stoljeća postupno udaljavao od te koncepcije: „Dok su Balzac i Gogolj još htjeli i umjeli spojiti pričanje o životu s pričanjem o pričanju, sljedeća je generacija smatrala pričanje koje motri samo sebe ozbiljnim prekršajem protiv mimetičke discipline.“²⁴² Ta mimetička „velika epizoda“, kako ju Žmegač naziva, traje do početka 20. stoljeća, kada dolazi do obnove nekih postupaka karakterističnih za roman 18. stoljeća, a tu svakako spada i autoreferencijalnost.²⁴³ Stoga se ne može govoriti, smatra Žmegač, o dihotomiji „klasični roman“ – „moderni roman“ jer se pogrešno pod pojmom „klasični roman“ misli na realistički roman, odnosno roman između romantizma i naturalizma. Tako pojednostavljen pristup teoriji romana po Žmegačevu mišljenju zanemaruje činjenicu da se autoreferencijalnost kao bitno obilježje romana javila još kod Cervantesa, a da je bila dominantnom u 18. stoljeću. Stoga se

²³⁹ I. Frangeš, *Suvremenost baštine*, 356–357.

²⁴⁰ B. Maleš, *Smijeh i Dogma: analitika čovjeka kao „nesretnog slučaja“*, 193.

²⁴¹ V. Žmegač, *Povijesna poetika romana*, 79.

²⁴² V. Žmegač, *Povijesna poetika romana*, 79–80.

²⁴³ Viktor Žmegač uz pojam autoreferencijalnost služi se i terminima „samosvijest“ retorike ili književna „samosvijest“.

njezina ponovna pojava i „eskalacija“ u drugoj polovici 20. stoljeća, odnosno u postmodernizmu, može promatrati kao obnova svojstva koje roman posjeduje od svojih početaka.

Na sličan način o obilježjima romana govori i Krešimir Nemeć koji u članku *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest* iznosi tezu da je u temelju žanrovskoga određenja romana njegova samosvijest:

Od svih književnih vrsta roman je najsvjesniji sebe, svoga umjetničkog medija, sebe kao produkta tekstualnoga rada. I drugi žanrovi mogu misliti o sebi, ali jedino je roman uspio svijet svojih likova, pripovjednih konvencija i umjetničkih postupaka pretvoriti u autonomnu sferu umjetničkog oblikovanja.²⁴⁴

Nakon „velike mimetičke epizode“ autoreferencijalnost se kao bitno obilježje romana vraća u dvadesetom stoljeću, a jednim od njegovih temeljnih obilježja postaje u razdoblju postmodernizma.

Imamo li u vidu da se u romanu po logici žanra odražava totalitet društvene zbilje, a da struktura, odnosno način oblikovanja romana na neki način odražava samu tu zbilju, možemo uočiti da se u kasnom modernizmu i kasnije u postmodernizmu formom, odnosno strukturom romana može ukazati na promjene u percepciji stvarnosti. Onako kako se zbilja više ne može sagledati kao cjelovita, jedinstvena, „linearna“, logična, tako ni forma romana ne može ostati onakvom kakva je bila u doba mimetičkoga romana. Dakle, raspad cjelovite slike svijeta prati i raspad cjelovite kompozicije romana. Taj se proces početkom dvadesetoga stoljeća realizirao kao inovativnost, odnosno traženje novih načina izraza, pa je rezultat toga, primjerice, roman struje svijesti. Međutim, u razdoblju postmodernizma propituje se i sam tradicionalni vrijednosni sustav književnosti pa se ukida granica između visoke i niske književnosti, a s njom i načelo inovativnosti, odnosno originalnosti prestaje biti temeljnim načelom. Postmodernistička je paradigma smijenila modernističku, što se odrazilo na način književnoga oblikovanja.

Književni teoretičar Cvjetko Milanja u svojoj tipologiji hrvatskoga poratnoga romana razlikuje tri „makrostrukturalne matrice“: prosvjetiteljski, artistski (esteticistički) i semiotički model. Milanja Marinkovićev roman svrstava u artistski (esteticistički) model, u kojem se „književnost okreće sama sebi, svojoj (samo)svrhovitosti, odnosno svojoj autonomiji“²⁴⁵. Objašnjavajući procese dezintegracije romana u 20. stoljeću, Milanja navodi Marinkovićev

²⁴⁴ K. Nemeć, *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest*, 115.

²⁴⁵ Cvjetko Milanja, *Hrvatski roman 1945. –1990.: Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*, 13.

roman *Kiklop* kao primjer „dezintegracije hrvatskoga poratnoga romana“, a svoju tezu obrazlaže njegovim modernističkim i postmodernističkim obilježjima:

Unutar ovoga konteksta Marinkovićevo nas romaneskno iskustvo zanima, dakle, kao datum dezintegracije hrvatskoga poratnoga romana, odnosno narativne destrukcije, kao dovođenje u pitanje autoteleološkičnosti „visoke“ književnosti, te nekim svojim postupcima – intertekstualnošću, metaliterarnošću – što ih je postmodernistička paradigma tek kasnije osvijestila. Sa spoznajom o tim impulsima postaju jasnijima promjene u hrvatskoj romanesknoj praksi od Slamniga i Šoljana pa sve do postmodernizma, koji je – sada već svjesno – „isprobao“ i sam Marinković u romanu *Zajednička kupka* (1980.), „dovršavajući“ svoj ranije započeti posao što ga nije teško situirati u trag Bahtinovih ideja o karnevalizaciji književnosti i romanesknoj sposobnosti *camere obscurae*, odnosno talionici izvan/književnoga iskustva.²⁴⁶

Dakle, u Milanjinu se teorijskom pristupu hrvatskomu romanu²⁴⁷ Marinkovićevo djelo, iako to nije izričito naglašeno, promatra i kao modernističko i kao postmodernističko, odnosno njegovi su romani i „prikazivački“ i „autoreferencijalni“, što znači da su u njima u ravnopravnu odnosu „iskustveno načelo“, koje možemo nazvati referencijalnim, i autorova „svijest o književnoj strukturi“. Obrazlažući obilježja djela nastala u tom razdoblju, Krešimir Nemeć navodi da se u njima očituju „simptomi razgradnje temeljnih načela modernističke tradicije“, „napuštanje retorike originalnosti“ te „problematiziranje samih temelja elitističke 'visoke' književnosti“²⁴⁸. Stoga se u pristupu Marinkovićevim romanima mora imati u vidu činjenica da je u njima s jedne strane prisutna modernistička svijest o odnosu pojedinca i svijeta, koja se ne podudara u potpunosti s postmodernističkom relativnošću iako s njom dijeli tezu o nepovjerenju u velike priče, a s druge su strane u njegovu romanu prisutni „katalizatori promjena“, odnosno u njima se događa „završni stupanj procesa nadilaženja, transcendiranja modernizma“ i anticipacija postmodernizma, koji se u romanima ostvaruje postupcima intertekstualnosti i autoreferencijalnosti, jezičnoga ludizma i sl.²⁴⁹

²⁴⁶ Cvjetko Milanja, *Hrvatski roman 1945. – 1990.: Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*, 28.

²⁴⁷ U svojoj tipologiji Milanja razlikuje tri središnja oblika svijesti hrvatske romaneskne prakse: egzistencijalizam, u kojem je dominantna „ideja ontičke bačenosti“; strukturalizam, čija je dominantna „igra sustava“ i postmodernu, u kojoj je dominantna ideja „metaknjiževne igre“. Prema: C. Milanja, *Hrvatski roman 1945. – 1990.: Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*, 15.

²⁴⁸ K. Nemeć, *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000.*, 244.

²⁴⁹ K. Nemeć, *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000.*, 244.

5.3.2. Od *Kiklopa* do romana *Never more*

Tri su Marinkovićeve romana na svojevrsan način tri stupnja u razvoju njegove romaneskne prakse: *Kiklop* je most prema postmodernizmu²⁵⁰, roman u kojem se s jedne strane iskazuje nepovjerenje u „velike priče“ modernizma, a s druge se strane uvode postupci poput intertekstualnosti i dehijerarhizacije, kojima se anticipira postmodernizam. *Zajednička kupka* roman je pisan u postmodernističkoj maniri: to je svojevrsna „mala priča“ koja se ne bavi velikim temama, zapravo priča u kojoj Marinković „isprobava“ postmodernizam. Njegov posljednji roman *Never more* sinteza je *Kiklopa* i *Zajedničke kupke*: u tom se romanu eksplicitno iskazuje nepovjerenje u „velike priče“, ali je vidljivo i nepristajanje na „malu priču“ pa je to ujedno i Marinkovićev oproštaj od pisanja. Istovremeno, sva su tri njegova romana i slična jer su istodobno „primjer razvijena neomanirističkoga pisma i modernističke inovacije, narativne konstrukcije i destrukcije, afirmacije stila i njegova istodobnog parodiranja, oslanjanja na tradiciju i njezine ironizacije-“²⁵¹

5.3. 3. Postmodernistička autoreferencijalnost: *Zajednička kupka*

U romanu *Zajednička kupka*²⁵² Marinković pokazuje nepovjerenje u dvije velike priče moderne: romantičarsku koncepciju autora kao stvaralačkoga genija te podjelu na tzv. visoku i nisku književnost. Time se u pitanje dovodi status „visoke“ književnosti i njezina nadmoć s obzirom na popularnu književnost, ali i postavlja pitanje o smislu postojanja književnosti u novom vremenu, odnosno autoironično se ukazuje na nemoć književnosti i na gubitak iluzija da umjetnost unatoč teško izborenom prostoru autorske slobode može dati bilo kakav odgovor na izazov stvarnosti. Tako je Marinković u ovom romanu kojim dominira metaliterarna dimenzija i koji je svojevrsan autoironičan poetički komentar u središte stavio autoironiju, nemoć književnosti, ali i potrebu pričanja.

²⁵⁰ Krešimir Nemeć, „Sekundarni žanrovi u Marinkovićevu *Kiklopu*“, u: Jakša Fiamengo, ur., *Poetika Ranka Marinkovića*: zbornik radova sa 5. Dana Ranka Marinkovića (Komiža: Grad Komiža, 2011), 68.

²⁵¹ K. Nemeć, *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000.*, 245.

²⁵² Zlatko Crnković zapisao je svoja sjećanja o naslovu ovoga romana: „Bio sam prilično uzbuđen kad mi je Ranko jednog dana donio rukopis svoga novog romana, prvog koji je napisao nakon mnogo godina od pojave *Kiklopa*. Čim sam uzeo rukopis u ruke, autor mi je rekao da se još nije odlučio koji naslov da daje svom romanu, štoviše, da od mene očekuje da izaberem jedan od dva prijedloga. Prvi je prijedlog glasio: „Sve te niti“. Čim sam ja automatski ponovio te riječi, ispravio me: „ne Svete niti, nego „Sve te niti“, iako sam ja u izgovoru odvojio prve dvije riječi kao i on. Naravno, htio me odmah upozoriti na dvoznačnost tog naslova, što se meni prilično svidjelo, ali mi se svejedno više dopao drugi prijedlog: „Zajednička kupka“. Mislio sam da je to svakako atraktivnije i komercijalnije, pa sam to odmah i rekao autoru. On je nato uzeo opet rukopis od mene i na prvoj stranici napisao krupnim slovima ZAJEDNIČKA KUPKA. Tako je pala odluka kako će se zvati novi roman modernoga hrvatskog klasika.“ Zlatko Crnković, „Adio, šjor Ranko!“, u: *Knjigositnice* (Rijeka: Otokar Keršovani, 2003), 99–101.

Zajednička je kupka „sjecište“ u kojem se spajaju i prelamaju autoironične teze iznesene u prethodnim pripovjednim djelima: teza o nadmoćnom autoru, teza o djelu kao artifičijelnoj tvorevini i teza o čitatelju/slušatelju kao onom tko sudjeluje u dekonstrukciji smisla upisujući u tekst nova značenja. Osim toga, Marinković u ovom romanu ponavlja tezu o (be)smislu pisanja, ali i stalnoj potrebi da se ono uvijek iznova nastavlja unatoč „kloaki“ stvarnosti. U *Zajedničkoj se kupki*, dakle, na primjeru literature, tj. Sudčevih priča, propituju pripovjedne konvencije: odabir teme, udio stvarnosti u priči, pripovjedač, zanimljivost fabule, mašta, stvaranje napetosti, pripovijedanje kao odgađanje završetka, očekivanja čitatelja i dr. Na taj način ovaj antiroman dobiva metaliterarnu dimenziju i postaje literatura u metaliteraturi.

Autor u *Zajedničkoj kupki* više ne posjeduje kreativnu nadmoć jer je i sam postao konstrukt posredovan prethodnim tekstovima, a kao rezultat takva promijenjena pristupa javlja se antiroman, djelo što ga upravo čitamo, odnosno metafikcionalna parodija kojom se kritički upozorava na istrošenost pripovjednih konvencija te na nesigurnost društvenoga statusa književnosti jer se u postmodernom okruženju utemeljenom na relativnosti svega, pa tako i velikih istina, većina čitatelja ponaša poput Jacobsona. Na kraju ovoga romana ostaje završna autorska misao koju možemo primijeniti na Marinkovićev opus u cjelini: propitivanje nemoći pisanja jedini je smisao pisanja, a čitatelj i autor pritom imaju ključnu ulogu zbog toga što u svojoj namjeri ostaju osuđeni na istu „zajedničku kupku“. Pritom im je zajednički artifičijelni čin – igra i kombinatorika na jedinom prostoru slobode koji im preostaje – prostoru umjetnosti, odnosno književnom djelu.

Tako se ovaj roman svojim obilježjima uklapa u poetiku postmodernizma: to je, s jedne strane, središnje Marinkovićevo djelo u kojem se tematizira stvaralački proces, a s druge strane, to je postmodernistički (anti)roman, odnosno metanarativni tekst u kojem je u prvom planu nemoć pripovijedanja.

5.3.3.1. Tematiziranje naracije

U *Zajedničkoj kupki* u prvom je planu tematiziranje triju aspekata narativne proze – priče, teksta (govorenoga, pisanoga) i pripovijedanja: priča se promatra kao predmet teksta, odnosno slijed događaja, tekstu se pristupa kao govorenom, a kasnije i pisanom diskursu u kojem su priče ispričane, a pripovijedanje je sam proces proizvodnje teksta, odnosno sam čin

pričanja ili pisanja koji je, paradoksalno, istovremeno i stvaran i fikcionalan.²⁵³ Tematizirajući u romanu dvije vrste diskursa – najprije govoreni, a potom i pisani, Marinković je u ovom metanarativnom romanu u autoreferencijalnim i metatekstualnim komentarima autoironično iznio vlastitu poetiku uklapajući u roman temeljne pojmove vezane uz čin pripovijedanja: autora, priču, pripovjedne konvencije, slušatelja te odnos prema tradiciji. Uz autora se povezuju pojmovi autonomije stvaralačkoga čina i mašte, uz djelo njegova paradoksalna priroda orijentacije na stvarnost i na sebe sama te odnos autora i djela, a uz čitatelja način recepcije djela, odnosno problem sudjelovanja slušatelja/čitatelja u dekonstrukciji njegova značenja.

U središtu su Marinkovićeva tematiziranja pripovjednoga čina priča, lik, pripovjedač, autor i slušatelj/čitatelj. Nositelji su zbivanja tri lika: Sudac, Jacobson i Pisac. Pritom nijedan od triju likova u romanu nije sveden samo na jednu od navedenih dimenzija: Sudac je autor priča, lik i pripovjedač, Jacobson je lik i slušatelj, a najkompleksniju ulogu, iako se to na prvi pogled ne vidi, ima Pisac: on je autor romana i čovjek koji posreduje Sudčeve priče, a uz to i lik, slušatelj i pripovjedač. Na taj način roman uz dimenziju literature dobiva i dimenziju metaliterature.

5.3.3.1.1. Priča (događaj, likovi)

Za razliku od *Kiklopa*, u kojem se tematizirala Povijest, Vrijeme i Naracija²⁵⁴, u *Zajedničkoj kupki* naizgled nema velikih tema: u središtu je romana priča o životu Sudca, čovjeka kojeg je Pisac susreo jedne večeri na rivi zahvaljujući zajedničkom prijatelju Jacobsonu i o čijem je životu slušao cijelu tu noć. Priče o sebi, ali i drugim temama koje nisu neposredno vezane uz njegov život pripovijeda sam Sudac, a kada bi priča pomalo zastala, upleo bi se Jacobson koji bi pitanjima potaknuo Sudca na daljnje pripovijedanje. Dolaskom jutra Sudac ih napušta nakon neuspjela skoka na Palomu, a potom se Pisac i Jacobson nakon kraće rasprave o Sudcu i njegovim pričama, razilaze: Jacobson odlazi mirno spavati, a Pisac pun nemira i sam neuspješno pokušava doskočiti na Palomu, a nakon toga započinje pisati roman koji smo upravo pročitali.

Marinkovićev je Sudac sudac s ambicijama književnika. Svojim ambicijama uklapa se u niz Marinkovićevih likova započet novelom *Sunčana je Dalmacija* u kojoj je uveden lik čudaka Tobije, preko osvetničkoga Tomyja Sabundalovića u noveli *Ni braća ni rođaci* i

²⁵³ Vidj. Slomith Rimon Kenan, *Narrative fiction: Contemporary poetics* (London–New York: Routledge, 1991).

²⁵⁴ C. Milanja, *Hrvatski roman 1945. – 1990.: Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*, 31.

neimenovanoga Pisca u *Zagrljaju* do Melkiora Tresića u *Kiklopu*. Za razliku od Melkiora Tresića, profesora filozofije i novinara, Sudčevo je građansko zanimanje mnogo „ozbiljnije“, odnosno uobičajena je predodžba da su sudci racionalni, stabilni, sigurni u sebe. Dodijelivši svom liku dvostruku prirodu, Marinković je stvorio na neki način podvojenju ličnost, čovjeka kojemu književne ambicije i mašta zahtijevaju osjećaj slobode, a građansko zanimanje traži stav racionalan i daleko od umjetničkoga²⁵⁵. U tekstu se navodi da mu je otac bio mešetar i htio je da mu sin bude sudac, a on je sam htio studirati književnost.

O Sudčevu životu doznajemo preko niza njegovih nepovezanih monologa. Kako sam kaže, potrebno je složiti mozaik i čitatelj će dobiti okvirnu predodžbu o njegovu životu u čijem je središtu priča o ljubavi prema supruzi Seni. Doznajemo da se još kao četrnaestogodišnji dječak zaljubio u nju, a njezina majka Marijana, njihova suseda, bila je Francuskinja i prehranjivala je obitelj davanjem instrukcija iz francuskoga jezika. Sudac je bio jedan od njezinih učenika. Tada je doživio i jedno od najvećih poniženja: iako to nije želio, na zahtjev Senine majke pokušao je zaklati pijetla, a pijetao ga je napao i ponizio. Poslije su mu se zbog toga svi rugali. To početno poniženje na neki je način pratilo Sudca tijekom cijeloga života: njegov je brak obilježen Seninim izlascima i provodima u sumnjivim društvima, a i na poslu ga ismijavaju zbog nekih krivih prosudbi u sudskim slučajevima. Sudac ipak u svojim pričama ne okrivljuje Senu: on ju idealizira, a za konkretne situacije o kojima priča okrivljuje njezinu razvratnu sestru Mezu te predsjednika suda, koji je po njegovu mišljenju u Senu zaljubljen pa ga zbog toga ponižava. Sudac i Sena u braku su gotovo dvadeset četiri godine i nemaju djece. Ona je u tom braku često nezadovoljna: traži od njega da bude nemilosrdniji sudac, naziva ga mizerijom, htjela bi da on djeluje otmjenije pa mu želi kupiti lulu. S druge strane, Sudac želi utjecati na nju pa joj povremeno priča odgojne priče.

Sudac je u *Zajedničkoj kupki* klaun, tragikomičan čovjek koji je paradoksalno sastavljen od različitih osobnosti: nametnute mu uloge sudca, a htio je biti književnikom, izborne uloge pripovjedača u kojoj se jedino osjeća slobodnim, uloge oćkoga „oriđinala“ kojem su se svi izrugivali zbog ljubavi prema Seni, uloge poniženoga sudskoga činovnika u odnosu na predsjednika suda, a možda i uloge oćajnika, prevarenog muža koji je zbog ljubomore postao ubojicom. Paradoksalno, sve se te maske nalaze na licu čovjeka koji posjeduje vrlo kreativnu maštu, pa čitatelju ostaje prešućeno u kojem je trenutku ono što sudac govori istina, a u kojem se umiješala mašta. Čitatelju se stoga na toj razini nameće analogija Sudca s autorom, posebno vidljiva u namjernoj „kontaminaciji stvarnosti fikcijom“,

²⁵⁵ Asocijativno se lik Sudca može povezati s književnikom Franzom Kafkom: građansko zanimanje pravnika, očeva želja za uglednim građanskim zanimanjem, čime se dodatno naglašava ironija.

postupku kojim se služi i sam Marinković. Tako je Sudčeva životna priča djelomično u romanu poslužila za tematizaciju autorske i pripovjedačke pozicije.

5.3.3.1.2. Umetnute priče

U svojim pričama Sudac iznosi različite teme²⁵⁶, a svaka je od njih, bez obzira na to odnosi li se na njegov privatni život ili ju je uzeo iz nekoga izvora na neki način povezana s njegovom stvarnošću, odnosno sa situacijama u kojima se našao. Njegove su priče kao narativni obrasci uzete iz različitih područja: književnosti (moderna bajka, odgojna priča, detektivska priča), kazališta (burleska), novina (reportaža, priče u ženskim časopisima), profesionalnoga života (sudski procesi) te privatnoga života (priče iz Sudčeva života). Primjerice, Sudac na Senu želi djelovati svojim „odgojnim pričama“ koje Marinković uzima iz triju različitih područja: *Odgojna priča prva: o pravom i lažnom prosjaku* ima elemente bajke²⁵⁷, *Odgojna priča druga: o gramzljivcu i izjelici (uz razmatranje nekih pravnih pitanja)* po nekim bi se obilježjima mogla odrediti kao kazus, a ta priča uvodi motiv treće priče, „odgojne burleske“, odnosno priču o mužu rogonji, koja se nije svidjela Jacobsonu pa mu ovaj sugerira da ju pošalje u neki ženski list kao književni prilog. Uvodeći navedene narativne obrasce, Marinković je otvorio prostor za tematiziranje pripovjednih konvencija u njima na dvjema razinama: u priči samoj, ali i u autoreferencijalnim komentarima kojima likovi tumače priče.

Osim priča iz vlastitoga bračnoga života, dakle priča povezanih sa Senom, Sudac priča i neke priče kojima je bio svjedokom (*Stolar progutao čavao*, *Stric „Kapetane“*, priča o čovjeku s velikim brkovima, priča o traženju dugmeta ispod Predsjednikova stola), priče o kojima je čitao u novinama (o gramzljivcu i izjelici, *Papiga recitira Shakespearea* te slučaj iz grada Jefersona), neke su priče iz njegove vlastite sudske prakse (ubojstvo muža uz pomoć ljubavnika, rasprava o slučaju iz grada Jeffersona), a za jednu od njih Sudac ponosno naglašava da ju je sam izmislio (priča o pravom i lažnom prosjaku). Priče se mogu povezati na različite načine, a jedan je od njih tematizacija odnosa istina – privid te priče o poniženju i smrti. Tako se temama priča objašnjava i ilustrira Sudčev život.

²⁵⁶ Pavao Pavličić razlikuje jednu veliku priču (događaji iz Sudčeva života) i niz malih priča o osobama koje Sudac nije poznao i zbivanjima u kojima nije sudjelovao, a one najčešće „ilustriraju kakvu ljudsku osobinu, porok ili tipičnu situaciju.“ P. Pavličić, *Zajednička kupka: pokušaj interpretacije*, u: *Uvod u Marinkovićevu prozu* (Ex libris, 2014.), 154. Pritom je, smatra Pavličić, i velikoj i malim pričama zajedničko tematiziranje prijevare, poniženja i smrti, što se u analizi i argumentira.

²⁵⁷ Obilježja su bajke vidljiva u odabiru likova kao nositelja određenih uloga, preokretima koji nisu uvjetovani realističkom motivacijom, sretnom završetku te usmenom pripovjedaču.

Dakle, iako se na prvi pogled čini da su Sudčeve priče površne, uviđamo da je Sudac poput glumca jer on u svojim naizgled nepovezanim monolozima zapravo postavlja ista ona pitanja koja Marinković tematizira i u svojim ranijim djelima prikazujući ih u opozitnim parovima: pitanje odnosa stvarnosti/istine i privida, dostojanstva i poniženja, stvarnosti i umjetnosti, ideala i stvarnosti.

Budući da je svaka „izmišljena“ Sudčeva priča na neki način povezana s njegovim životom, spajanjem tih priča u cjelinu nazvanu Sudčev život ukazuje se na paradoksalnu protočnost granice stvarnost – mašta. Naime, Sudac se kao pripovjedač i prema jednim i prema drugim likovima, dakle i prema stvarnim ljudima povezanim s njegovim životom i prema likovima iz svojih priča, odnosi na isti način, čime se gubi granica stvarnost – fikcija. Kako ističe Pavao Pavličić, Sudac u svojim pričama „na vidljiv način izjednačuje te dvije vrste likova: njemu su osobe iz njegova vlastitog života književni likovi – dakle predmet fabularnog oblikovanja – podjednako kao i osobe iz onih malih, često bizarnih, pa i nevažnih priča.²⁵⁸“ Na taj način dolazi do paradoksalne situacije u tekstu: onako kako fiktivni likovi postaju stvarni, tako i stvarni likovi postaju fiktivni, pa dolazi do zamagljivanja granica stvarnost – fikcija, čime priča dobiva novu dimenziju, odnosno postaje „fluidna“.

Ono što daje dodatnu težinu Sudčevim pričama nit je provedena od početka do kraja romana, a njome se tematizira smrt lokalnoga plejboja Ante Kvadrića zvanoga Kvadrante. On se nekoliko puta pojavljuje u Sudčevim pričama: znamo da se kretao i u Seninu društvu te sudjelovao u noćnim izlascima dok je Sudac strpljivo čekao Senu, bio je Sudčev prijatelj, a poznavao ga je i Jacobson. Njegova je smrt ostala nerazjašnjenom i nije se istraživala kao ubojstvo iako je i za to postojalo indicija. Iz Sudčevih se priča neizravno može zaključiti da ga je možda on sam ubio zbog ljubomore, ali to se u tekstu nigdje eksplicitno ne otkriva, pa sve može biti i drukčije. Ta dimenzija daje romanu dodatno značenje jer se pitanje odnosa istine i privida, koje se postavlja u većini Sudčevih priča, tim motivom izdvaja na višu razinu i postaje dominantnim opozitnim parom u romanu te podlogom za (postmodernističku) tezu o relativnosti istine.

Iako se naizgled čine ležernim i površnim, Sudčeve su priče dio mozaika u kojem se stvara marinkovićevska tragična slika ponižena čovjeka, a Sudac se pridružuje galeriji Marinkovićevih likova čudaka. Osim toga, iz njih se može rekonstruirati negativna slika povijesti i mjesta čovjeka u njoj, slika koja je u *Kiklopu* razrađena neomanirističkim rukopisom, a u ovom se romanu nastavlja i dodatno dopunjuje naglašavajući činjenicu da je

²⁵⁸ P. Pavličić, *Zajednička kupka: pokušaj interpretacije*, 155.

čovjek kao tragikomični glumac na pozornici nazvanoj životom konstanta u Marinkovićevim djelima. U romanu se i tema smrti karnevalizira stavljanjem u smiješan kontekst doveden do apsurdna, čime se u djelo uvodi groteska: stolar je sam sebe uvjerio da će umrijeti, pa se tako i ponašao, zbog čega je kasnije postao predmetom izrugivanja, a sprovod Senine majke zbog Mezina ponašanja dobiva komičnu dimenziju, što se u tekstu eksplicitno i navodi: „... povorka tužna, ne može biti tužnija, a smiješna, ne može biti smješnija... zbog Mezine glupe pretencioznosti.“ (129) Dakle, i u *Zajedničkoj se kupki* nastavlja tematiziranje i ironiziranje čovjekove pozicije u svijetu, odnosno isticanje čovjeka kao vječnog gubitnika, ali ono u ovom romanu nije u prvom planu. Sudčev život pozadina je na kojoj se ističe njegova dominantna uloga u romanu: uloga usmenoga pripovjedača koji svojim zanimljivim pričama uspijeva zadržati pozornost slušatelja. Jedan od načina kako to čini jest i tvrdnja da su priče koje priča istinite, smatrajući da mu „istinitost“ priča osigurava bolji status u očima slušatelja. Primjerice, kada Jacobson upozorava Sudca da ono što govori ne odgovara stvarnosti (zamišlja da sudi Kvadrantu), Sudac odgovara: „Neka ne odgovara, pusti me da živim!“ (46)

Dakle, priči se u romanu prilazi na nekoliko načina: na sadržajnoj razini priča funkcionira kao prikaz Sudčeva života jer na temelju komadića mozaika u konačnici možemo složiti priču o prijeveri, poniženju i smrti kao opisu Sudčeva života. Osim toga, uz sadržaj priča povezuje se pitanje odnosa stalnoga Marinkovićeva binoma stvarnost – fikcija jer se to pitanje postavlja i u odnosu Sudac – Jacobson i Jacobson – Pisac. Treći problem koji se otvara pričama nije vezan uz njihov sadržaj, već uz pitanje koje i kakve priče mogu biti predmetom naracije. Na to se pitanje u romanu nude dva odgovora: po Jacobsonovu mišljenju, to su samo „događanja javna, objektivna, ono što je svačije“ (155), a sve je ostalo književna krađa. Njemu suprotstavljen stav zastupa Pisac koji smatra da se u pričama treba pripovijedati o onom što je „istinito“, smatrajući Sudčeve priče upravo takvima. Povežemo li te dvije teze s fluidnošću odnosa stvarnost – fikcija, odnosno prihvatimo li kao činjenicu tezu da se ne može povući jasna granica između stvarnosti i fikcije, o čemu Marinković često govori u svojem djelu, možemo zaključiti da Marinković u ovom antiromanu još jednom naglašava paradoksalnu prirodu književnoga djela koje mora istovremeno biti referencijalno i autoreferencijalno. Pritom pitanje tko ima pravo posredovati čiju priču ostaje samo naznačeno jer je već Sudac taj koji posreduje tuđe priče, a u toj se ulozi na kraju romana nalazi Pisac²⁵⁹.

²⁵⁹ Da bi postao piscem romana, Pisac se prema mišljenju Vladimira Bitija trebao poistovjetiti sa Sudcem preko pokušaja skoka na Palomu za koji zna da je osuđen na neuspjeh jer „nadomjestiti Sudčevu kratkoću znači napisati roman.“ Vladimir Biti, „Antiroman kao razgovor sa šutnjom“, *Republika* (1982): 35.

5.3.3.1.3. Lik i pripovjedač

Dva su pripovjedača u romanu na jednoj njegovoj razini likovi, a na drugoj razini pripovjedači: tako je Sudac u Piščevoj priči lik, a u priči o svom životu pripovjedač. S druge strane, Pisac je lik i u vlastitoj priči i u Sudčevoj priči, samo što je u svojoj priči lik-pripovjedač, tj. govori iz pozicije lika. Na taj se način s jedne strane tematizira pozicija pripovjedača, a s druge strane promatra prenošenje priče kao proces u kojem se ne može razlučiti ono što je „stvarno“ od onoga što je priči dodala osobnost pripovjedača, odnosno njegova mašta. Dakle, kako god bila ispričana, odnosno koliko bi god autor kao umjetnik htio biti izdvojen iz stvarnosti i autonomno pisati, pripovijedanje je nužno čin u kojem se stvarnost i mašta isprepleću i tvore autonomno umjetničko djelo.

Cijeli se roman može podijeliti u tri narativne situacije: prva je najdulja i traje od noći do jutra, a čine ju Sudac kao pripovjedač i autor priča²⁶⁰ te Jacobson i Pisac kao slušatelji. U njoj se povremeno javljaju Sudčevi autoreferencijalni komentari: dok priča svoje priče, on ih djelomično i tumači. Druga je pripovjedna situacija nakon Sudčeva odlaska: u njoj se odvija dijalog između Jacobsona kao onog tko tumači Sudčevo pripovijedanje, odnosno u autoreferencijalnim komentarima tumači njegove priče, a Pisac se s njim uglavnom ne slaže. Treća je narativna situacija Piščev monolog u kojem se ponovo javljaju autoreferencijalni komentari, i to s obzirom na Sudčeve priče, ali i na Jacobsonovo tumačenje. U njoj je Pisac lik, pripovjedač i autor.

Struktura je romana vrlo složena zbog uvođenja okvirâ koji se umnožavaju, odnosno uklapaju jedan u drugi, a unutar svakoga okvira pripovijeda se jedna ili više priča, s tim da je isti lik u jednom od okvira pripovjedač, a u drugome „pripovijedani“, tj. lik. Pritom je svaka razina pripovijedanja posebna narativna situacija koju čine pripovjedač, priča i slušatelj(i)/čitatelj(i). Na dijegetskoj razini (Piščeva priča) pripovjedač je Pisac, djelo *Zajednička kupka*, a čitatelj je čitatelj tog romana. Na hipodijegetskoj razini (priča o Sudčevu životu) pripovjedač je Sudac, „djelo“ su njegove priče, a adresati su Jacobson i Pisac. Na hipohipodijegetskoj razini opet je pripovjedač Sudac, djelo su neke njegove priče, a adresat je Sena. Strukturirajući roman na takav način, Marinković je otvorio prostor za tematiziranja priče i pripovijedanja, ali i za analizu recepcije djela, koja, kako to roman pokazuje, uvelike ovisi o onom tko posreduje priču, odnosno tko je posrednik pripovijedane priče. Tako se, kako naglašava Renate Hansen-Kokoruš, sam proces pripovijedanja „u velikoj mjeri pokazuje

²⁶⁰ U ovom se kontekstu riječ „autor“ ne odnosi samo na Sudca kao čovjeka koji je autor nekih ispričanih priča, već se i ostale priče smatraju njegovim autorskim pričama zbog toga što ih on donosi u svojoj „obradi“. I po tom se obilježju Sudac uklapa u kontekst postmodernističkoga autora.

kao *iluzionaran*“, a narativna situacija koja je u središtu zanimanja „fungira kao protomodel jedne veće narativne cjeline time što su pošiljalatelj i primatelj, tj. pripovjedač i čitatelj/slušatelj i statisti prikazani, a zatim se i izmjenjuju u svom uzajamnom isprepletanju, odnosno povezanosti.“²⁶¹

Dakle, u romanu je primijenjena svojevrsna inačica autoreferencijalne postmodernističke strategije kineskih kutija: u njoj se pripovijedanje iz razine u razinu sužava, odnosno ponire. Postupkom umnožavanja narativnih razina dolazi do svojevrsnoga „vrtloženja“ narativnih situacija, čime se zbunjuje čitatelja jer mu se čini da je priča uvijek na jednoj razini više od one na kojoj se stvarno nalazi. To se događa zbog toga što je na nižim razinama pripovijedanja pripovjedač uvijek Sudac: on najprije priča priču o svom životu, potom u priči o svom životu priča priču o tome kako je svojoj suprizi pričao odgojnu priču, a onda u sve te priče umeće novu priču... Čitatelju se čini da je Sudac suvereni pripovjedač sve dok se na kraju ne otkriva da je i Sudac „pripovijedan“, odnosno da je i on nižestupanjski pripovjedač jer je iznad njega pripovjedač Pisac. To se događa na posljednjim stranicama romana, i to u drugom izdanju.²⁶²

Zbog usmjeravanja pozornosti na samu pripovjednu situaciju Marinković je kategorije tradicionalnoga romana – mjesto, vrijeme i radnju maksimalno suzio, pa se čitatelju na trenutke čini kao da čita tekst neke komorne drame: mjesto je radnje obala, odnosno riva u neimenovanom primorskom mjestu, a vrijeme je radnje jedna noć. O radnji u tradicionalnom smislu ovdje ne možemo govoriti jer nedostaje njezin razvoj: radnja je statična, nema razvoja fabule, likovi kao nositelji radnje stavljeni su u dramsku poziciju, kako je to eksplicitno u tekstu i naglašeno – Sudac je igrao svoju ulogu, Jacobson je bio „drugo lice“, onaj koji je pomogao da se predstava odvija i da bude zanimljivija, a Pisac je bio u poziciji publike, adresata, odnosno cijela se predstava igrala isključivo zbog njega. Zbog tako postavljenih odnosa među likovima, tijekom gotovo cijeloga romana, do samoga kraja, u njegovu je središtu lik Sudca.

5.3.3.1.4. Tematizacija slušatelja/čitatelja

U *Zajedničkoj se kupki* s obzirom na priču u priči, dakle Sudčeve priče, pojavljuju dvije vrste slušatelja: jednu predstavlja Jacobson, a drugu Pisac. Iako su cijelu noć gledali isti prizor sa Sudcem u glavnoj ulozi te dobili istu uputu: „Slaži mozaik!“ (148), njihova je

²⁶¹ R. Hansen-Kokoruš, *Intertextualität im Werk von Ranko Marinković*, 256.

²⁶² U prvom izdanju objavljenom 1980. godine roman je završavao rečenicom „A što da se dalje priča... Obećao sam Jacobsonu...“ (Ranko Marinković, *Zajednička kupka*, 1980.), 192. Osim toga, u prvom izdanju roman nije imao podnaslov ni žanrovsku odrednicu.

percepcija Sudčevih priča potpuno različita, kao i njihov odnos prema priči. Toga je, kako nam to Jacobson eksplicitno na kraju i otkriva, potpuno svjestan i Sudac.

Jacobson

Jacobson je racionalan, ravnodušan, u svakom pogledu „jak“ čovjek koji se u životu ne zamara „neredom“, bez obzira na to nalazi li se on u stvarnom svijetu ili u nečijim glavama. On prolazi kroz život „s jednostavnom mudročću „berući ugodnosti a odbacujući 'zbrke' kao neuspjele i nezrele plodove“ (156). Takav stav uvjetuje i njegov odnos prema Sudčevim pričama. On ih doživljava kao „odmotane niti“ i ništa više: ne traži u njima skriveno značenje, ne povezuje ih. Sve ono što je u pričama možda dvosmisleno, podložno tumačenju, on pripisuje Sudčevoj mašti:

Nisi li opazio s kakvim paklom u sebi on živi? Kakva je to mnogostruka muka? Da je barem lud! Ali nije. Nije čak ni lukav! I što bi ga htio ... peći na istinskoj vatri? Od stravične mašte učiniti zbilju?“ (150.)

Za njega su Sudac i njegova priča ono što su za strica Kapetane Floresi – način da se doživi nešto zanimljivo:

„Vidiš li kako smo sada, bez njega, neinteresantni? Kao okvir bez slike. Jedan drugome dosađujemo. Otišla slika... i ostali smo prazni. (155)

U objašnjenju svojega ponašanja prema Sudcu Jacobson navodi da je namjerno ponekad glumio zijevanje i dosadu jer takvo je njegovu ponašanje Sudcu „potalo maštu, igrao je mnogo bolje“ (151). Dakle, za njega je Sudčeva noćna ispovijest predstava nakon koje čovjek ode kući i mirno spava, a ne priča o nesretnom čovjeku, pomalo ludom, kojega bi trebalo žaliti i pokušati razumjeti, a usput i razmisliti o tome kakav je pripovjedač. On se ne zamara traženjem dubljih razloga i ne zanima ga tko je Sena i kakvi su odnosi između nje i ljudi koje Sudac spominje u svojim pričama. To u završnom razgovoru s Pripovjedačem eksplicitno i otkriva, a Sudčevoj priči, koju naziva „tuđom zbrkom“ (152) suprotstavlja svoju „praktičnu mudrost“, odnosno red kakav nalazi, primjerice, u kriminalističkom romanu: „I upravo taj smišljeni red, neka je i *izmišljeni*, briga mene, pruža mi, mada se radi o groznim stvarima, umorstvima i slično, neku ugodnost života i priprema mi glavu za udobno spavanje“ (152). Svjestan je Jacobson da je to „malograđanski“ pristup životu, ali je također svjestan da se na taj način živi lakše: „Da objašnjavam muku života, muke ti... po njegovom?... A što će

mi to, da me gnjavi i dosađuje mom životu?“ (153) On ironizira književne klasike koji se u djelima bave čovjekovom prirodom:

– Oni bi htjeli, ti Tolstoji, objasniti život. A tko to može objasniti sav život? Ne možeš ni izbrojiti sve one hormone što nas grickaju iznutra i sile da učinimo ovo ili ono, a kamoli objasniti... (152)

Simbolika je Jacobsonova lika eksplicitno objašnjena u drugom izdanju romana, odnosno u metanarativnom komentaru na kraju djela. Za razliku od Sudca i pripovjedača, Paloma je za Jacobsona dostižna: „A sam je na nju jednostavno zakoračio „životnim“ spasiteljskim korakom, mirno i razumno, kao neka mudra moć uvijek sigurna u sebe.“ (156) U tom je liku Marinković ironično prikazao „život mrava“, odnosno zatvorio temu odnosa malograđanskoga mentaliteta prema književnosti. U vremenu kada zatvara ovu temu (1980.), dakle četrdesetak godina nakon njezina otvaranja, svijet se potpuno promijenio, ali je odnos „mrava“ prema „cvrčku“ ostao isti.

Pisac kao slušatelj i kao pisac

Piscu je Marinković dodijelio dvostruku ulogu: na jednoj razini on je lik slušatelja, dakle recipijent, a na drugoj je razini on sam autor. Tom se svojom dvostrukom prirodom razlikuje od Sudca. Za razliku od Jacobsona, Pisac bi htio da mu sve u Sudčevoj priči bude jasno pa ga, primjerice, muči je li Sudac stvarno ubio Kvadranta. Sklon je tumačenju Sudčevih priča, primjerice psa kojega Sudac spominje u priči tumači kao „Kvadrantovu dušu utjelovljenu u psa“ (150).

Kao slušatelj Pisac je zbunjen, a način Sudčeva pričanja i ostavljanje slušatelja bez odgovora u njemu izaziva sliku pauka:

Od tolikih niti što sam ih pohvatao noćas... sve su mi se odjednom pokidale. Kao da je sudac, doista, sve ponovo usukao i uvukao u se i narugao se ostavivši nas praznih ruku, bez ikakva nacrtu i plana, „eto vas, sad slažite mozaik“... (151).

Slikom se pauka naglašava temeljni kompozicijski princip romana: niti-priče tijekom pripovijedanja stalno su se isprepletale, a onda je čitatelju u trenutku kada su se trebale rasplesti, primjerice priča o ubojstvu Kvadranta, uskraćen završetak, odnosno roman završava tzv. otvorenim krajem u kojem su moguće različite kombinacije „slaganja mozaika“. Kao u nekoj igri, Sudčev život tako je postao predmetom kombinatorike pozornoga slušatelja, a pritom je kriterij „istine“ potpuno neprihvatljiv i neprimjeren jer se ne primjenjuje na stvarnost, već na fikciju, tj. priču o Sudčevu životu. Na slušatelja kakav je Pisac, kako je

navedeno u romanu, Sudac upravo i računa: njega će pisac-pauk uloviti u svoju mrežu, inficirat će ga svojim pričama u kojima će namjerno ostaviti „praznine“ kako bi kasnije u njemu poticale radoznalost, odnosno tjerale ga na dekonstrukciju smisla.

S druge strane, Pisac se nakon iznuđena obećanja koje je dao Jacobsonu osjećao „prevarenim, kao gavran bez onog 'Ementalera' u kljunu“ (155–156). Dok Jacobson bezbrižno spava, on odlazi do Palome razmišljajući o Jacobsonovu stavu prema životu, a posebno se pritom izdvaja dvosmislen autoreferencijalni komentar u kojem se pretapaju dvije razine, razina priče o Sudcu i razina pisanja teksta čiji je sadržaj ta priča:

...I onaj skok... jednim korakom... „Uzrast“? Smatra li on mene patuljkom, što li? U svojoj tjelesnoj oholosti?

Tek sam sada, pri „skoku“, opazio da sam se našao na obali, pred „Palomom“. (156)

Riječ *skok* u prvom je pojavljivanju dio priče, a kada je pisana u navodnicima, dio je Piščeva teksta.

Posljednje rečenice u prvoj inačici romana naglašavaju sličnost između Sudca i Pisca simboličnim Piščevim skokom na Palomu. I sudac i Pisac, dakle, posjeduju „glupi zanos“, obojici je Paloma jednako nedostupna, obojica završavaju u onom što je od te Palome suprotno – zajedničkoj kupki u kojoj se kupaju svi oni koji nisu poput Jacobsona. Pritom je Piščeva reakcija jednaka Sudčevoj: i on misli da mu je samo malo nedostajalo do cilja. Svoje pripovijedanje završava rezigniranim odustajanjem od pričanja, odnosno pisanja: „A što da se dalje priča... Obećao sam Jacobsonu.“ (156)

Jacobson – Pisac

Dakle, Jacobson i Pisac kao dva različita tipa slušatelja razlikuju se po svojoj percepciji: Jacobsonu, koji Sudčeve priče čita kao kombinaciju stvarnosti i mašte, zapravo kao svojevrsnu Sudčevu igru, zanimljiv je način kako Sudac kombinira ta dva elementa i smije se Sudčevim duhovitim kombinacijama, primjerice povezivanjem sudskoga slučaja s nadimkom Ementaler, ne želeći ulaziti u složenu mrežu Sudčevih priča da bi im pokušao shvatiti smisao. S druge strane, Pisac se ljuti na Jacobsona zbog takve percepcije Sudčevih priča jer je za njega temeljno pitanje je li sve istina što je Sudac ispričao, odnosno koliko taj čovjek uistinu pati. Jacobson je toga svjestan i to eksplicitno navodi u svom komentaru: „A što bi drugo? (...) Istinu? Je li se stvarno što dogodilo? Hajde, bogati, ostavi se te književnosti! Dogodilo se u njegovoj glavi!“ (154) Jacobson ironično izrazom „književnost“ naziva Piščevu

potrebu shvaćanja Sudčeve priče, odnosno njegov pristup priči kao sadržaju koji treba razumjeti.

U njihov se razgovor uvodi i motiv „književne krađe“: budući da je već Sudac u svojim pričama kombinirao stvarnost i maštu, za Jacobsona je, logično, književna krađa uzimanje Sudčevih priča za temu eventualnoga Piščeva djela o Sudcu. Za razliku od njega, Pripovjedač smatra da je Sudac pričao „istinu“, odnosno da je Sudčeva stvarnost materijal za njegovo, tj. pripovjedačevo djelo, potkrjepljujući to činjenicom da je Sudac na kraju pokušao skok na Palomu, dakle učinio je ono što je na početku toga razgovora i namjeravao, a Jacobson mu sada „uništava događaj“ (154).

Jacobson sve elemente Sudčeve priče doživljava kao kreaciju njegove mašte, odnosno ponavlja tezu da se sve to dogodilo samo u Sudčevoj glavi, ali Pisac to ne želi prihvatiti.

Istu ulogu koju je imao u odnosu sa Sudcem Jacobson igra i u odnosu s Piscem: nakon režiranoga susreta on na neki način provocira Pisca „da bolje igra“ tvrdeći mu da je Sudčeva priča samo proizvod njegove mašte. Osim toga, u razgovoru mu, naizgled nepovezano, dodaje da ne ide skakati na Palomu, spominjujući pritom njegov uzrast (još jedna sličnost sa Sudcem) čime mu potiče maštu i insinuirá što bi mogao učiniti. Kao kod Sudca, njegovi su potezi potezi „drugoga lica“, samo što je sada onaj u sjeni budući čitatelj romana. Da je tomu tako, Marinković nam eksplicitno otkriva u dodatku koji je dopisao za drugo izdanje romana: „Nisam se domogao spasonosne 'Palome' na koju me, vrlo lukavo, odapeo Jacobson.“ (156) Dakle, i ovdje se Marinković služi postupkom zrcaljenja, odnosno ponavljanja istih struktura.

Pisac, međutim, njegove postupke tumači kao razgradnju svoje zamišljene priče. U svojem autoreferencijalnom komentaru on tumači sadržaj djela ponavljajući Jacobsonove riječi:

Kao da je podivljao od smijeha. Znao sam i zašto: cijelu mi je, već viđenu i sagrađenu priču u mojoj glavi, uspio razoriti! I smije se nada mnoom pobjednički, kao neki moćni, podrugljivi bog – ruga se mom iznenadnom osiromašenju. Imaš pravo samo na događanje javno, objektivno, ono što je svačije... Ali ovdje noćas ništa nije bilo, samo „tuđa zbrka“, privatna „zbirka patnja“, mašta, ništa. „Dogodilo se to u njegovoj glavi, to je, dakle, njegovo“, ispričati ne smiješ... „bila bi to već književna krađa“... (155)

Jacobsonovo je posljednje obraćanje Piscu zahtjev da o tome nikom ne priča, čime se postavlja kao Sudčev zaštitnik, odnosno netko tko smatra da je pisanje nepotrebno. Pisac mu je to obećao gotovo mehanički, a Jacobsonova je reakcija na to iznuđeno obećanje zlobna: „Ali kad sam u istom času podigao pogled, vidio sam mu u očima neko ružno, podsmješljivo

zadovoljstvo.“ (155) Dakle, romana koji smo upravo pročitali ne bi ni bilo kada bi se pitalo Jacobsona jer za njega je pisanje o Sudcu književna krađa.

5.3.3.2. Autoreferencijalna dimenzija romana

Autoreferencijalna dimenzija u djelu provedena je na nekoliko razina: Sudčeve postupke u tekstu najprije tumači on sam, kasnije to čini Jacobson, a na kraju romana Pisac. Potkraj romana odvija se ključni dijalog Pisca i Jacobsona u kojem se razotkriva Sudčev pripovjedački postupak i razmatra recepcija njegovih priča. Za razliku od Pisca, koji je zbunjen zbog nedorečenosti Sudčevih priča i nemogućnosti odvajanja istine od onoga što je Sudac izmislio, Jacobson nema takvih dvojbi: on racionalno objašnjava kakvim se postupcima i s kojim namjerama pisac služio u pripovijedanju.

Jacobson slikovito opisuje način na koji Sudac priča. Njegov je opis Sudčeva postupka autoreferencijalni komentar u kojem se razotkriva autorski postupak:

Našao je interesenta, rečeno trgovački, i opširno izložio robu. Od svega pomalo, ali najviše svoju pomno izranjenu dušu. (...)

– Da ti može podastrijeti svoje rane kao jamstvo da on nije baš nitko i ništa. Svoju zbirku patnja, svojih ili tuđih (vidio si kako on to skuplja), ne otvara cijelu odjedanput, već dio po dio, kao tajne pretince svoje velike, tajanstvene duše. Eto ti, pa daj ti sada slaži...“ (152–153)

I ono što zamišlja u mašti i ono što mu se stvarno dogodilo Sudac zamišlja stvarnim i dok priča, on u to bezrezervno, kako tvrdi Jacobson, vjeruje: „On voli zamišljati ono „kad bi“, razumiješ?“ (153) Jacobson razotkriva kako nastaje priča: Sudac krene od djelića stvarnosti, a ostatak učini mašta. Primjerice, Jacobson objašnjava mogući način postanka priče o runjama na ramenu: „Možda je i bio tamo neki podugačak brk, nekog uvaženog... A možda mu je to sijevnulo gledajući brčine Nišana, pitaj boga?... Ubacio je epotele radi napetosti i potrebnoga straha.“ (153) U prethodnom se citatu razotkriva Sudčeva strategija pravljenja priče, a Jacobson je na sebe preuzeo ulogu tumača. Navedena je strategija istovremeno primjenjiva na pripovjedna djela autora *Zajedničke kupke*, pa se navedeni komentar čita i kao Marinkovićev autopoetički opis.

5.3.3.2.1. Drugo izdanje *Zajedničke kupke*: okvir

Dodatnu metanarativnu dimenziju *Zajednička kupka* dobila je dvije godine nakon prvoga izdanja. U drugom je izdanju romana (1982.) Marinković dodao dvije stranice nakon

završne rečenice prvoga izdanja, čime je dodao svojevrsan metakomentar romanu i uputio čitatelja, odnosno usmjerio mu recepciju. Tekstu je dodao svojevrsan okvir: podnaslov *Što da se priča*, žanrovsku odrednicu „antiroman“ te dio dodanoga teksta s kraja romana koji je stavio kao svojevrsni proslav romanu. Usporedimo li prvo i drugo izdanje, na prvi pogled postaje vidljivo koliko je okvir promijenio recepciju teksta: podnaslov i žanrovska odrednica stavljaju čitatelja u poziciju osobe koja s rezervom uzima ono ispričano jer se sada sve relativizira, a nedostaje i efekt iznenađenja na kraju romana jer čitatelj u proslavu doznaje da je Pisac autor romana te da je zbunjen Jacobsonovom reakcijom, što mu je u prvom izdanju bilo uskraćeno. Time, međutim, roman dobiva dodatnu dimenziju: iz teksta u čijem su središtu Sudčeve priče roman se pretvara u metanarativni roman jer se već u podnaslovu otvara prava tema romana, tj. pripovijedanje. Pripovjedač time dodaje novi okvir romanu, a on se eksplicitno otkriva kao završetak romana. Dakle, nema napetosti, nema iščekivanja, sve je otkriveno jer je tako „bogoliki“ autor odlučio. Što ne znači da nije mogao i drukčije.

U drugom izdanju Marinković je dodao dvije-tri stranice teksta u kojima nastavlja monolog svojega Pisca koji u formi autoreferencijalnoga komentara potpuno otkriva i pritom tumači prethodni sadržaj romana: iznosi svoj odnos prema književnosti koju prikazuje kao jedino što mu je preostalo nakon neuspjela skoka na Palomu, problematizira „slučajni“ susret koji je Jacobson režirao, sumnjajući u njegove dobre namjere, odnosno shvaćajući da se Jacobson prema njemu i Sudcu odnosi podrugljivo. Svoj način pisanja, odnosno svoj stvaralački postupak pripovjedač eksplicitno otkriva:

Bdijenje je sada moje jedino kupanje, moje otkupljenje. I ovo nizanje i kljucanje riječi u ovoj gluhoj noći kužnog isparenja iz onog pakla što ga on u sebi nosi, to nije njegovo, to je dio moje muke. (...) Ti si mi sada, Jacobson, zagonetniji od njega. Zar želiš da te smatram dobrim, samilosnim velom ispred njegova bijednoga života? Da ga čuvaš svojim dlanovima na mojem licu od mojih pogleda, od mojih riječi koje bi mogle pasti u njegovu priču kao u plodnu zemlju i razrasti, rasploditi se u nešto što se nije dogodilo samo u njegovoj glavi? (157)

Nakon toga Pisac iznosi svoju percepciju Sudčevih priča i traži da ih još jednom proživi (pisanjem romana), ali se opet zaustavlja na pitanju istine. Potom se u njegovu svijest uvodi drugi glas, Jacobsonov, koji ga podsjeća na moguće posljedice takvih pitanja. Glasovi se pretapaju, a pitanja koja se otvaraju ponavljaju temeljnu dilemu postavljenu u romanu u kojem ključne riječi za pisanje postaju suprotstavljene riječi „igrarija“ i „igra“:

Zar bi htio tu umiješati i neki drugi zakon? Slagati mozaik književnih igrarija svoje lakomislene mašte? Ali ima ih koji taj mozaik drukčije slažu. Bez mašte. Treba ih

samo podsjetiti. Ukazati na kamenčiće koji idu skupa, oni će već složiti upotrebljivu sliku. Dakako, ne zbog igre. Sliku nedvosmislenu i jasnu. Kao ubojstvo Kainovo. (158)

U završnim objašnjenjima, gdje se Jacobson javlja kao drugi glas, potpuno oprečan Piscu, književnost se ironičnim tonom prikazuje u negativnu kontekstu: Pisac je taj tko bi se igrao, tko bi htio „slagati mozaik književnih igrarija svoje lakomislene mašte“, on od Sudčevih priča gradi „veliku simboliku života“ (158). U završnom se „obratu“ Pisac kao nadmoćni pripovjedač autoironično potpuno razotkriva nazivajući se „Svemogućim“, dakle on je nadmoćni tvorac teksta i pirandelovskim potezom obraća se „svom stvorenju“, tj. svom liku, Sudcu, ali neizravno i Jacobsonu, i eksplicitno postavlja pitanje autorstva teksta na jednom primjeru iz Sudčeve priče:

.... – A da se ljudi (...) što više, da se cijelo čovječanstvo udara nogama u zadnjicu, jesam li i to ja izmislio, a ti otkrio kao Newton... ? Svi smo, je li, jednaki pred nogom? Pa ako je tako, tko je taj koji smije upitati za brata? U ime koje apsolutne Pravde kad smo svi samo stražnjice pred nogom? (158)

U tom se pitanju sažima smisao pisanja i relativizira pojam čemu što pripada, odnosno što je stvarnost, a što fikcija, dakle jedna od Marinkovićevih temeljnih tema. U ovom se autopoetičkom komentaru to pitanje pokazuje potpuno besmislenim i suvišnim pa se cijela polemika s Jacobsonom oko istinitosti Sudčevih priča, odnosno oko činjenica i mašte pokazuje besmislenom. Ono što ostaje pitanje je koje Jacobson i njemu slični neće nikada postaviti, a zapravo je upravo to pitanje ključno: Kakav je to svijet, odnosno život, u kojem čovek priča priču o takvu doživljaju života? Budući da književnost postavlja pitanja, a ne daje odgovore, upravo se tim citatom eksplicitno postavlja pitanje o kojem Marinković stalno iznova piše u svom opusu. Dakle, na kraju *Zajedničke kupke* objašnjava se cilj Pripovjedačeva pisanja: postaviti pitanje o svijetu u koji smo svi uronjeni kao u zajedničku kupku.

Priča se prekida kada je Sudac ostao sam i kada je, možda, počeo i plakati. Čitatelju se nameće paralela s *Prahom*: tamo se priča prekinula u sličnom trenutku (noć, Tonko je ostao sam, muči ga ljubav i ljubomora), ali lik je tražio nastavak priče. Međutim, sada lik odustaje od potrage za pričom, čime se iskazuje postmodernistička nemoć. Pisac unosi autoreferencijalni komentar: „Tu prekidam priču“ (158), povlači se iz nje, a priča „sama ide dalje, do kraja. Preko nijemog ruba, gdje za svojim stolom svemu sudi šutnja, a nas više nema, nigdje, da bilo što kažemo...“ (158)

Napuštanjem svoga lika Pisac napušta i priču, a priča se predaje čitatelju: postmodernistička je ironija ovdje potpuno zamijenila romantičarsku koncepciju nadmoćnoga autora jer kada priča/život završi, ostaju samo Jacobsoni, a oni mirno spavaju.

Tako je krug zatvoren, a priča za Marinkovićeva čitatelja tek započinje – na taj je način završetak priče omogućio njezin početak. I tako Jacobson spava, Pisac je napravio jedino što je mogao – napisao je priču i „pustio ju u svijet“. Piščeva priča postaje dio stvarnosti, ostaje zatvorenom za ljude poput Jacobsona, a na kraju se i čitatelji i Pisac i priča spajaju u točki u kojoj sve prestaje: šutnji (smrti). Ključni je pojam, dakle, relativizacija i trivijalizacija svega.

5.3.3.3. Tematizacija autora

Većina je prostora u romanu dana Sudcu: u tom se liku spajaju nadmoćni autor i pripovjedač. Za Sudca su, kako tvrdi Jacobson, njegove priče na neki način jamstvo da mu je život zanimljiv, odnosno one su, kako to na kraju i izjavljuje, pogodne za pisanje, za slaganje mozaika, za objavljivanje, a u konačnici i za ulazak u školske lektire. Sudac je kao pripovjedač samosvjestan autor koji se predstavlja u trenutku čina stvaranja: pred Jacobsonom i Piscem on priča svoje priče, a pritom ih djelomično tumači i komentira, dakle u središtu su njegova izlaganja on kao autor i njegova vlastita poetika, čime se i na razini pripovijedane priče uvodi autoreferencijalnost kao umjetnički postupak.

Sudac upravlja narativnim procesom. On je u pravom smislu utjelovljenje modernističke autoreferencijalosti jer nadmoćno vlada svijetom svojih priča, sam izmišlja likove, sam odlučuje o svemu. U tom kontekstu njegov se tekst čita kao metanarativni tekst jer on u komentarima objašnjava svoje priče. On je usmeni pripovjedač koji se u pripovijedanju služi gestikuliranjem i ponekom poštapalicom: zna zanimljivo pričati, prati reakcije slušatelja i na temelju njih modificira priču, poput najboljih pripovjedača proizvodi napetost kojom slušatelja drži u neznanju, a onda razrješuje pojedine priče happy endom ili nekako drukčije. Osim toga, Sudac upravlja i recepcijom svojega djela: o njemu ovisi hoće li otkriti završetak priče ili će ostaviti praznine u pričama pa je čitatelj prisiljen popunjavati ih vlastitim pretpostavkama, svoju priču prilagođava trenutnoj situaciji, a takvim upravljanjem naracijom naglašava da je sve moglo biti i drukčije pa se autoreferencijalnost stavlja u prvi plan kao dominantan umjetnički postupak. Dakle, Sudac kao književnik/autor predstavlja koncepciju modernističke paradigme o samosvjesnom autoru, koncepciju koja je utemeljena na romantičarskoj ironiji.

Međutim, pri kraju teksta, odnosno otkrivanjem njegova pravoga autora, instanca Sudca kao nadmoćnoga autora ukida se, Sudčeva priča postaje tek priča u priči, posredovana priča, čime Sudac postaje dijelom fiktivnoga Piščeva svijeta, a kao nadmoćni autor sada se pojavljuje Pisac, koji to eksplicitno i otkriva obraćajući se na kraju kao „Svemogući“ svom stvorenju. Marinković kao da se autoironično poslužio izrekom iz *Zagrljaja* da sve treba dvaput okrenuti da bi se shvatila istina, pa ni u njegovoj *Zajedničkoj kupki* nije sve onako kako se činilo. Dakle, uvođenjem drugoga bogolikog autora Marinković je Sudčevu priču spustio stupanj niže, a time je otvorio mogućnost „upisivanja“ svakoga teksta u neki drugi tekst, čime se relativizira prethodna razina i promatra kao sastavni dio veće cjeline, odnosno hiperteksta koji se prikazuje postmodernističkom metaforom Borgesove knjige, u koju smo svi „upisani“ i koja se neprestano piše. Dakle, budući da smo svi na neki način dio hiperteksta, odnosno velike knjige, iznad svakoga „bogolikog“ autora postoji barem još jedan „bogoliki“ i tako se tekst u duhu postmodernističke paradigme „uvrće u sebe sama“.

Pisac je jedan od likova i iako izravno sudjeluje u radnji, u početku se čini da je od trojice likova najmanje bitan. Njegova uloga otkriva nam se tek na kraju kada doznajemo da je upravo on pisac romana koji smo upravo pročitali. Tijekom romana on je poput „rinskoga roba“: Sudac se ponaša kao da ga nema, a tek se na kraju razotkriva da je Sudčeva predstava bila namijenjena njemu.

Za razliku od *Kiklopa*, u kojem se i pripovjedač i Melkir služe ironičnim diskursom pa je teško, a često i nemoguće razlučiti koji je glas pripovjedačev, a koji Melkiorov²⁶³, u *Zajedničkoj kupki* ta su dva glasa jasno razdvojena do samoga kraja romana: unutar priče koju priča pripovjedač odvija se Sudčev monolog, koji se ponekad prekida dijalogom Sudca i Jacobsona, odnosno Pisca i Jacobsona. Između Sudca i Pisca gotovo uopće nema komunikacije: Pisac se samo jednom našao u situaciji kada se usudio obratiti Sudcu, a poticaj je bila silna radoznalost da dozna što je u bočici, ali zbog toga je bio „kažnjen“ jer ga je radoznalost „vodila u poniženje“: Sudac mu je bacio papirić iz boce koji je pao na zemlju, a Pisac se morao „sramno sagnuti“, odnosno „pokloniti onom gore čudnom autoritetu“ (73) da bi utažio svoju radoznalost. Budući da poruka nije bila onakva kakvu je očekivao, taj mu je prizor donio dodatno poniženje jer nije znao što sada Sudac od njega očekuje pa ga je ovaj s prezirom opet bagatelizirao „kao trećeg, nepotrebnog“ (74).

²⁶³ Vidj. Gajo Peleš, *Tumačenje romana* (Zagreb: ArTrezor naklada, 1999), 65.

Primjenjujući Pirandellovu misao „Ili živjeti ili pisati“ na Marinkovićevu djelo, Vladimir Biti naglašava da se ta dilema u Marinkovićevu opusu razrješava bez mogućnosti alternative, odnosno Marinkovićev je odgovor da treba „pisati da bi se drugačije živjelo“²⁶⁴.

5.3.3.4. Uloga književnosti

U romanu se pojavljuju tri suprotstavljene koncepcije naracije: pragmatična koncepcija (Sudac), koncepcija naracije kao logične kombinatorike, u kojoj sve treba biti jasno (Jacobson) i koncepcija naracije kao prostora umjetničke slobode, dakle ponovno igre, ali na drugi način (Pisac i djelomično Sudac).

5.3.3.4.1. Autorska koncepcija (Sudac)

Pogledamo li kakav je Sudčev odnos prema pričama i pripovijedanju, uočavamo da je njegova temeljna teza kako je sve u životu poučno. U taj se kontekst uklapa i njegov odnos prema književnosti: izmišlja poučne priče za svoju suprugu, uspoređuje sudske procese sa sudskim procesima u Dostojevskoga, pokušava riješiti zločin onako kako je to učinio Edgar Allan Poe, a pročitane novinske priče primjenjuje na vlastiti život. U prilog tome govori i činjenica da na kraju govori Sudcu i Jacobsonu što napraviti s njegovim pričama, odnosno kako njegov život može biti poučnim za nekoga drugog:

– Slaži mozaik! Slaži s tim tvojim tamo – mahne glavom prema meni. – Iz ovoga što sam noćas nadrobio, kamenčić po kamenčić, možete svašta složiti. Stavite u čitanke, neka djeca uče ... (148)

Ta se Sudčeva poruka može shvatiti kao uputa za recepciju, što znači da je Sudac zagovornik pragmatične koncepcije književnosti: on smatra da čovjek može naučiti nešto služeći se književnošću kao poučnim primjerima jer je sve – pedagogija. Ili, kako navodi Vladimir Biti, za Suca „priča nije estetički fenomen, nego krunsko sredstvo za spoznaju istine o životu.“²⁶⁵

Dakle, u liku Sudca Marinković ironizira poziciju autora koji piše namjenjujući svojem djelu odgojnu ulogu, autora koji smatra da se može živjeti prema književnim obrascima, odnosno autora koji se želi dopasti slušatelju/čitatelju, pa njime upravlja reakcija onoga kome je djelo namijenjeno. Istovremeno se ironizira i negira bilo kakva

²⁶⁴ V. Biti, *Antiroman kao razgovor sa šutnjom*, 39.

²⁶⁵ Vladimir Biti, „*Tko zastupa nedokučivo?*“ Transgresija u djelu Ranka Marinkovića“, u: *Doba svjedočenja: Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi* (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 122.

instrumentalizacija priče u književnosti. Osim toga, uputa „Stavite u čitanke, neka djeca uče.“ čita se kao autoironičan komentar autora čija se djela u vrijeme izlaska *Zajedničke kupke* već dugo nalaze u čitankama.

5.3.3.4.2. Jacobsonova koncepcija

Prikazujući Jacobsona kao predstavnika tipičnoga postmodernističkog čitatelja, Vladimir Biti podsjeća na „definiciju“ takvoga čitatelja²⁶⁶ u romanu Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik* u kojoj je njegova temeljna osobina da ni od koga više ništa ne očekuje. Jacobson se ne zamara „velikim pitanjima“ svjestan činjenice da se život ne može objasniti, odnosno da razmišljanje čovjeka čini nesigurnim i nesretnim. On bi htio „linearnu priču što hitro i lako stremi svome cilju“, „identifikaciju s pripovjedačkom vizurom“, „jednoznačne i razrješavajuće krajeve“. Nasuprot tome, „sudac mu uporno podmeće narativne meandre i ćorsokake“, „kazuističke zagonetke“²⁶⁷. Jacobsonova je uloga u ovom romanu predstaviti većinu čitatelja, odnosno predstaviti one ljude kojima vlada „izborena ravnodušnost kao štit od razorne mašte“²⁶⁸.

5.3.3.4.3. Piščeva koncepcija

U Piščevoj koncepciji ironizira se i Sudčeva i Jacobsonova koncepcija i nudi treća, vlastita, koja literaturu doživljava kao prostor slobode, ali istovremeno i kao prokletstvo koje piscu daje njegova mašta. U tom smislu Sudac ima neke autobiografske crte autora. U svojoj interpretaciji *Zajedničke kupke* Pavao Pavličić obrazložio je ovaj (anti)roman kao metaforu literature, a u svom je tekstu povezoao lik Pisca s njegovim tvorcem Rankom Marinkovićem:

Zajednička kupka zanimljiva je još zbog nečega: u jednom svome sloju, ona je metafora literature, odnosno alegorija o pripovjedaču. Sudac, doista, pokušava zadržati pažnju svoje publike, čak i ponižavajući se pred njom, jer bez publike ne može živjeti. S druge strane, njegov završni skok – i njegov pad u kloaku – zapravo su slika i prilika onoga što čini umjetnik: pokušava dosegnuti ideal, ali mu se često – i gotovo zakonito – događa da završi ondje gdje je i sudac završio. U *Zajedničkoj kupki*, dakle, Marinković je progovorio i o književnom zanatu, pa bi taj roman trebalo promatrati i u tom svjetlu. Budući da je on ispričan u prvom licu, treba u onom pripovjedaču koji je svu noć strpljivo slušao suca, vidjeti – bar u jednom sloju – i samoga autora, a njegovo

²⁶⁶ „Ne može se reći da očekuješ nešto posebno upravo od ove knjige. Iz principa više ni od čega ništa ne očekuješ. (...) Ti znaš da je najviše što čovjek može očekivati da izbjegne najgore.“ Italo Calvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Globus media, 2004), 8.

²⁶⁷ V. Biti, *Antiroman kao razgovor sa šutnjom*, 35.

²⁶⁸ V. Biti, *Antiroman kao razgovor sa šutnjom*, 35.

priznanje o svome skoku i padu kao neku vrstu ironičnog komentara vlastita književnog opusa.

A taj je komentar ironičan, ali nije beznadan (...)²⁶⁹

5.3.3.5. Priča o stricu Kapetane kao parabola o pripovijedanju

Priča o stricu Kapetane središnja je priča *Zajedničke kupke*. U njoj se tematizira odnos autor/pripovjedač – djelo/priča – čitatelj/slušatelj, odnosno postavljaju stalni Marinkovićeви opozitni parovi stvarnost – fikcija te razum – ludost. Ta se priča može čitati kao parabola o pripovijedanju.

Uvod za priču o stricu Kapetane tematiziranje je opozitnoga para razumno – ludo, odnosno Sudčeva teza da se izrazom „ludo“ imenuje sve ono što nam je očima skriveno, ono u što se ne možemo sami uvjeriti svojim osjetilima pa tvrdimo da ne postoji. Umjetnost je tu povezana s motivom „tajne“: „Tko ti sada stoji iza leđa zdesna, slijeva... Kad bi sve tajne bile otkrivene, prestala bi znanost i umjetnost.“ (92) Sudčevu se stavu suprotstavlja Jacobson kratkim dvosmislenim komentarima, a jednim se od njih najavljuje i kraj romana, čime se na neki način komentira njegov sadržaj: „Možda ćemo i ovo što sada govoriš još jedanput čuti...“ (93)

Nakon lamentacije o tome kako ne znamo što nas nevidljivo okružuje, Sudac objašnjava razliku između „ludih“ i svih ostalih, prikrivajući da u lude ubraja i sebe: „Ludi vide ono što mi ne vidimo. Što je to nekoga proglasiti ludim? Učiniti ga smiješnim i neupotrebljivim. Ne opraštaju čovjeku koji se znade baviti nepotrebnim stvarima ... (...)“ (93) U navedenom se citatu izrazom „nepotrebne stvari“ ukazuje na svojevrsni provodni motiv Marinkovićeve proze – na pisanje kao „beskoristan posao“, odnosno na općeprihvaćeno mišljenje o nevažnosti pisanja nasuprot „ozbiljnim“ građanskim zanimanjima. Sudac je pritom svjestan da misaoni sklop „ludih“, odnosno njihov „pomaknuti“ pogled na svijet izražen u pričama ne može naići na razumijevanje kod ljudi poput Jacobsona: „Odviše si ti normalan, Jacobsone, za ovo moje blebetanje.“ (93) To je eksplicitan autopoetički komentar pisca upućen jednom tipu slušatelja/čitatelja. Upravo je to povod za priču o stricu Kapetane, ekscentričnom bogatašu koji je oko sebe okupljao „oriđinale“ i tražio od njih da mu za skromnu nagradu pričaju zanimljive priče: ako bi njima bio zadovoljan, dao bi im vrč vina i biskvit od staroga kruha. Kao da je riječ o nekoj istočnjačkoj priči, oriđinali bi uživali kod njega ako bi uspjeli položiti „prijamni ispit“, odnosno ako bi njihove priče bile dovoljno zanimljive: „Sve je moralo biti novo, nečuvano, a daj mu ti izmisli, kad je proputovao pola

²⁶⁹ P. Pavličić, *Zajednička kupka: pokušaj interpretacije*, 174–175,

svijeta! Sve je vidio i znao, a oni jadni kandidati blebeću nešto što su čuli ... “ (94.) Čitatelju se pritom nameće asocijacija na legendarnu Šeherezadu i njezine priče, ali je kontekst neprimjeren, a aluzija ima ulogu parodiranja toga književnog motiva.

Stric Kapetane, kao i Jacobson, pripada onom sloju „razumnih“, za razliku od Sudca i Floresâ, pa im ovi trebaju kako bi vidjeli svijet s one druge, njima nepoznate i nedostupne strane: „Želio je vidjeti njihovim očima što sam nije mogao vidjeti, normalno, kao ni ti, ono s druge strane, nevidljive.“ (95) To skupljanje priča zanimljivih oriđinala bio je njegov hobi, poput Tonkova skupljanja ključeve ili šjor Franina skupljanja maraka: „Skupljao ih je oko sebe kao što neki skupljaju starinske ferale.“ (94) Naravno, riječ ferali nije slučajno izabrana. Motiv „svjetla“ uveden je još u noveli *Ni braća ni rođaci*, a njime se književnik u toj noveli izdvaja iz mase. Za razliku od spomenute novele, u ovom se kontekstu „ferali“ pokazuju kao luđaci, otočki „oriđinali“, a pritom je potpuno jasno da su oni metafora književnika: ono što je u noveli *Ni braća ni rođaci* bilo svjetlo kojim se književnik izdvajao iz sivila života, to je u *Zajedničkoj kupki* postalo u duhu postmodernističke ironije obilježjem "oriđinala".

Sudac u završnom dijelu priče povezuje svoje pričanje s pričom o stricu Kapetane i njegovim oriđinalima:

Da sam sve ovo što sam tebi večeras ... istresao pred „Kapetana“, bio bi mi rekao: „Kako si, jadan, dospio da budeš sin onog mešetara, kad u tebi zvone sve moje lude žice?“ Proglasio bi me sinom, prijestolja nasljednikom, čuvarom pečata ludosti, po njegovoj smrti osnovao bih akademiju budala, ja mislim, jedinu na svijetu. (95)

Primjenjujući odnose u priči na vlastitu situaciju, Sudac eksplicitno otkriva da je Jacobson stric Kapetane, a on Flores: „ – A sada mi tu sjediš, Jacobsone, kao moj stric „Kapetane“, a ja da ti budem Flores, a? – odjednom kao da se probudio sudac iz nekog sna, pobunio se, čak, vrlo uvrijeđeno. (95)

U priči o Sudcu kao oriđinalu, odnosno Floresu, koncepcija autora uklopljena je u modernistički doživljaj umjetnosti: Sudac u građanskom zanimanju nema slobodu, a priče mu daju taj izgubljeni osjećaj. Paradoksalno, kako se u romanu naglašava, da bi čovjek bio slobodan, mora biti pomalo lud: „A gdje mi je, pak na koncu, za ludosti sloboda? (...) ... kao da sam pobjegao iz tamnice ... ili, bogati, iz ludnice (kaži slobodno) i mogu govoriti što hoću.“ (96) Dakle, preduvjet za pisanje jest osjećaj slobode, odnosno nesputanost stereotipima, što je u priči iskazano likom „oriđinalâ“ kojima pripada i Sudac: ironično ih se naziva ludima, ali se i argumentira njihova izdvojenost u odnosu na obične ljude, čitatelje kakve predstavlja stric Kapetane.

U liku strica Kapetane prikazan je još jedan postmodernistički čitatelj kao konzument priča: njime dominira diktat jeftine originalnosti, novoga, senzacionalnoga; takvom bi čitatelju „velike priče“ bile dosadne. Izravno se iznosi kakvu književnost on zahtijeva:

Sve je moralo biti novo, nečuveno, a daj mu ti izmisli, kad je proputovao pola svijeta! Sve je vidio i znao, a oni jadni kandidati blebeću nešto što su čuli o čovjeku s jednim okom usred čela, o morskim ženama ... (94)

Marinković je u navedenom citatu metatekstualnom aluzijom ironizirao i vlastiti veliki roman te tako i sebe „upisao“ u jednoga od kandidata za oriđinale pokazujući pomalo rezignirano svijest o mjestu književnosti u modernom dobu.

Dakle, u suvremenoj je stvarnosti mjesto književnosti koje je nekada imala nepovratno izgubljeno jer su se tradicione kategorije potpuno promijenile: za razliku od modernističkoga autora koji traga za spoznajom i postavlja epistemološka egzistencijalna pitanja, suvremeni autor prisiljen je biti uvijek iznova originalan, zabavan, drukčiji. Tomu je zahtjevu podređeno i sve ostalo: tema mora biti takva da se ne pojavi zijevanje, već radoznalost, a način pripovijedanja mora biti zanimljiv. Da bi to postigao, pripovjedač mora pratiti reakciju slušatelja, a slušatelj je taj koji ima posljednju riječ. Prema tome, književnik je dvorska luda koja, da bi se domogla željenoga cilja (pola litre vina u modrome potu), treba „položiti ispit“ za dvorskoga redikula. Svoju je „ludost“ Sudac, a na kraju i Pripovjedač, „potvrdio“ pokušajem skoka na Palomu. Govoreći o simboličkom skoku na Palomu, Pavao Pavličić navodi da „skok na takav brod ne može značiti ništa drugo nego pokušaj da se dosegne ta bjelina i ta mogućnost sigurnoga i lagodnog kretanja, sloboda uopće.“ (170) A upravo je to ono što u apsurdnom postmodernističkom svijetu „oriđinale“ razlikuje od „normalnih“ ljudi.

5.4. Od modernizma do postmodernizma: *Zagrljaj* – *Zajednička kupka* (usporedba)

Zagrljaj je na neki način prethodnik *Zajedničke kupke*: najavio ju je stavljanjem autora u središte djela kao njegova tvorca i komentatora te tematiziranjem pripovijedanja, odnosno pripovjednih konvencija, čime se nužno uvodi i tema odnosa stvarnosti i umjetnosti te dijaloga s tradicijom.

U oba se svoja metanarativna djela Marinković poslužio autoreferencijalnim postupkom stavljanja okvira: u *Zagrljaju* je to posveta Ivanu Goranu Kovačiću, a u *Zajedničkoj kupki* podnaslov *Što da se priča* te žanrovska odrednica *antiroman*. Uvodeći navedene podatke u okvir teksta, tj. na njegovu rubnu, graničnu zonu koja bjelinama razdvaja

unutarnje od vanjskoga, odnosno sam tekst od dodanih odrednica, Marinković je istovremeno ukazao na artificijelnu, tekstualnu prirodu svojih djela, odnosno na medij jezika i pisma, ali i sugerirao jedan od mogućih načina njihova čitanja.

Zagrljaj i *Zajedničku kupku* povezuje i sličnost u kompoziciji koja ima dramska obilježja: prolog, središnji dio i dramatičnu završnicu u kojoj se simbolično „razrješava“ radnja porazom lika: u *Zagrljaju* je to vječni groteskni zagrljaj stvarnosti i umjetnosti, a u *Zajedničkoj kupki* sličan pokušaj dosezanja ideala osuđen na neuspjeh. Osim toga, u oba su djela umetnute priče u narativni tekst: u *Zagrljaju* su one u funkciji ilustracije pojedinih motiva, a u *Zajedničkoj kupki* umetnute su priče dijelovi slagalice u kojima se problematiziraju egzistencijalna pitanja: uglavnom su to kraći oblici koji povremeno funkcioniraju kao parabole.

Temeljna je poveznica ovih dvaju djela tematiziranje stvaralačkoga procesa, odnosno pripovijedanja te postavljanje pitanja odnosa umjetnik – stvarnost, ali i odnosa istina – privid u književnom djelu. U oba djela dominira samosvjesna autorefleksivna praksa: autor se predstavlja u činu stvaranja ukazujući na artificijelnost svojega djela, a pritom se služi različitim autoreferencijalnim postupcima kojima se iskazuje dijegetska i lingvistička samosvijest.

Tematiziranje pripovjednih konvencija otvoreno u *Zagrljaju* u *Zajedničkoj je kupki* postalo dominantnom temom: autor u ovom antiromanu propituje pitanje nepouzdanosti pripovjedača i pripovijedanja stavljajući recipijente u poziciju onih kojima „istina“ ostaje uskraćena, odnosno naglašavajući činjenicu da se kriterijem istinitosti ne može prilaziti umjetničkom djelu. To je još jedan od Marinkovićevih motiva koji se u *Zajedničkoj kupki* razrješava izravnom uputom čitatelju „Slaži mozaik!“, čime otvara mogućnost različitih kombinacija povezivanja niti koje je Sudac „odmotao“ u svojim pričama. Na taj se način naglašava da umjetnost postavlja pitanja, ali da ona ne nudi odgovore.

Iako je Marinkovićeva proza antimimetička, *Zagrljaj* i *Zajednička kupka* razlikuju se i u načinu na koji razrješavaju odnos stvarnost – umjetnost: za razliku od *Zagrljaja* u kojme se tematizira nužnost pripovijedanja u svijetu apsolutne slobode i po cijenu „autorske smrti“, u *Zajedničkoj se kupki* taj zahtjev relativizira, odnosno problematizira se pitanje „književne krađe“ te postavlja pitanje o kojim događajima pisac ima pravo pisati. *Zajednička kupka* roman je koji u konačnici „priča o nemogućnosti pričanja“²⁷⁰. Tu promjenu u pristupu temi prati i promjena iskazivanja ironijskoga modusa: za razliku od nadmoćnoga autora koji se u

²⁷⁰ K. Nemeč, *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, 253.

duhu romantičarske autoreferencialnosti predstavlja u činu pisanja u *Zagrljaju*, u *Zajedničkoj je kupki* u duhu postmodernističke ironije sve podvrgnuto ironiziranju, pa i ironija sama.

Odnos mrav – Pisac – Crna Mrlja u *Zagrljaju* u *Zajedničkoj je kupki* zamijenjen odnosom Jacobson – Pisac – zajednička kupka, ali konačni je odgovor drukčiji: za razliku od modernističke vjere u imperativ slobode u *Zagrljaju*, u *Zajedničkoj se kupki* konstatira nemogućnost doseganja te slobode. Konstatira, ali ne i odustaje od pisanja, što je Marinković potvrdio objavljivanjem romana *Never more*. Tako se ovaj provodni motiv Marinkovićeve proze razrješava u modernističkom zahtjevu za apsolutnom slobodom umjetničkoga stvaranja unatoč postmodernističkoj kloaki stvarnosti u kojoj se književnost nalazi. Dijalog je Umjetnosti i Stvarnosti jedini dijalog koji čovjeku ostaje.

Zbilja i fikcija, odnosno Stvarnost i Umjetnost, u oba su ova djela paradoksalno isprepletene i nalaze se u trajnom dijalogu: ako bismo mogli reći da je u modernističkom *Zagrljaju* Umjetnost na trenutak pobijedila zbilju, to se za *Zajedničku kupku* ne može reći: u njoj su i autor i djelo i čitatelj sastavnim dijelom zajedničke kupke. Budući da i autor (Sudac) i slušatelj, a zapravo pisac, neuspješno pokušavaju dosegnuti Palomu unaprijed svjesni neminovnosti poraza, u tom se postmodernističkom antiromanu u kojem se velika egzistencijalna pitanja i dalje postavljaju ne nudi nikakva mogućnost „zagrljaja“ kojim bi se otvorila mogućnost slobodnoga stvaralaštva: žandar iz *Zagrljaja* tu se pretvorio u beskrajno more zajedničke kloake, more kojim će na kraju svojega posljednjeg romana Bartolovom smrću i izrazom „never more“ Marinković simbolično zatvoriti svoje stvaralaštvo.

6. ZAKLJUČAK: PRIPOVJEDNI OPUS RANKA MARINKOVIĆA IZMEĐU MODERNIZMA I POSTMODERNIZMA

6.1. Tema pisanja i stvaralačkoga procesa u pripovjednom opusu Ranka Marinkovića

Književno je djelo Ranka Marinkovića poput beskrajnoga niza zrcala u kojemu se odražava slika sastavljena od istih fragmenata koji se u svakom zrcalu reflektiraju na različit način. A fragmente čine spisateljske ruke, promatračko oko, Riječi, ljudska lica, groteskne sjene, Crne Mrlje, samilosni smijeh, ironija, rezignacija. Umjetnost i Stvarnost isprepletene u zagrljaju. Sve su te niti uz još mnogo drugih odmotane u Marinkovićevoj pripovjednoj prozi, a ironična uputa „Slaži mozaik“ mogla bi biti upućena bilo kome od nas. Tako se čitatelj Marinkovića djela nalazi poput jednoga njegova lika u ulozi onoga koji se nagnuo nad vodu i u njoj umjesto lijepa lica ugledao odraz svijeta i čovjeka u njemu viđen Marinkovićevim očima. Neveselim očima klauna, očima čovjeka koji na licu nosi masku smijeha iza koje se nazire slika čovjeka kao tragikomična bića osuđena na poraz.

Tematiziranje pisanja i stvaralačkoga procesa jedna je od ključnih tema Marinkovićeve proze. Njegova zaokupljenost mjestom umjetnosti, odnosno književnosti u suvremenom svijetu te stalno propitivanje odnosa autora i njegova djela s jedne strane te djela i čitatelja s druge strane, u Marinkovićevu se pripovjednom opusu može pratiti već od tekstova objavljenih u *Pečatu*: u noveli *Sunčana je Dalmacija* uveo je lik pjesnika Tobije, a u *Balonjerima pod balkonom* lik čitatelja Šimuna. Ta su dva lika na neki način ishodišta budućih likova pisca i čitatelja: iako se iz djela u djelo ti likovi mijenjaju, njihovim ključnim obilježjem ostaje ironizacija pozicije književnika i „realističkoga“ čitatelja koji nastoji književni koncept primijeniti na svoju stvarnost.

Lik književnika pojavljuje se u novelama *Ni braća ni rođaci* (Tomy), *Samotni život tvoj* (Tobija) i *Zagrljaj* (Pisac) te u romanima *Kiklop* (Melkior, don Fernando) i *Zajednička kupka* (Sudac i Pisac). Pratimo li razvoj lika u Marinkovićevu pripovjednom opusu, uočavamo da se pristup liku mijenja, ali da svi likovi pritom zadržavaju neka zajednička obilježja: svi su oni osamljenici skloni autoanalizi, a njihova su djela (ili priče, ako je riječ o usmenom pripovjedaču) u pravilu i autoironična. Pritom su najčešće i njihova djela na neki način uklopljena u tekst: u noveli *Ni braća ni rođaci* to je prikaz i pojedini dijelovi *Kućnoga kvarteta*, u *Zagrljaju* i *Zajedničkoj kupki* završetak je teksta zapravo njegov početak, a u *Kiklopu* zamišljeni je tekst drame *Kanibali* u cijelosti utkan u tekst romana, a završava u

trenutku kada se autorova situacija mijenja, odnosno kada Melkior „sretno“ biva oslobođen od vojne službe. Odabirom takva pristupa temi, Marinković je otvorio prostor za središnju temu svojega pripovjednog opusa: propitivanje samoga stvaralačkoga procesa, odnosno pozicije pripovjedača, priče i narativnih konvencija, uvodeći pritom autoreferencijalne postupke u svoja djela. Budući da se u djelima pojavljuju likovi književnika kao autora koji svoja djela obrazlažu i tumače služeći se autoreferencijalnim postupcima, Marinković je u svakom od navedenih djela stvorio drukčiju zrcalnu strukturu, a iznad zbivanja postavio je fiktivnoga autora koji se povremeno upliće u priču. Prijeđemo li granicu fiktivnoga teksta, možemo uočiti još jednu perspektivu, onu autorsku, dakle perspektivu Ranka Marinkovića, a sve se one zajedno nalaze u rukama čitatelja od kojega se traži aktivan odnos prema tekstu. Za Marinkovića je čitatelj sukreator značenja, gotovo ravnopravan član komunikacijskoga procesa, a uvođenjem ironije kao modusa pripovijedanja od čitatelja se zahtijeva analitičko, a ne identifikacijsko čitanje.

6.2. Progresija spisateljske samosvijesti

Spisateljska se samosvijest u Marinkovićevu pripovjedom opusu može pratiti u dijakronijskoj progresiji od nadmoći autora nad tekstom do nemoći autora i samoga teksta. Samosvjesni se autor pritom u noveli *Ni braća ni rođaci* te zbirci *Ruke* služi romantičarskom ironijom predstavljajući sebe u stvaralačkom procesu kao nadmoćnoga autora, *Kiklop* je „most prema postmodernizmu“ jer Melkior kao književnik zadržava obilježja nadmoćnoga autora, ali u romanu prevladavaju postmodernistički autoreferencijalni postupci, a postmodernistička ironija i autoironični koncept nemoći autora i njegova djela prevladava u romanu *Zajednička kupka*. Posljednjim romanom *Never more* tema se zatvara, a u njoj dominira lingvistička samosvijest, čime se roman uklapa u postmodernistički koncept.

6.2.1. Romantičarska ironija

U noveli *Ni braća ni rođaci* tema pisanja i stvaralačkoga procesa uklopljena je u socijalnu temu, a naglasak je na propitivanju uloge, odnosno odgovornosti autora i svrhe s kojom se pristupa pisanju. Marinković je u njoj ironizirao poziciju književnika koji književnost stavlja u službu osobnih interesa. Tematizacija samosvjesnoga autora koji ogoljava vlastiti stvaralački postupak, odnosno koji se predstavlja u činu stvaranja, u ovoj je noveli još uvijek na dijegetičkoj razini, odnosno na razini priče.

Pristupimo li Piscu u *Zagrljaju* kao fiktivnom autoru novelističke zbirke *Ruke* i usporedimo ga s Tomyjem, uočavamo koliko se promijenio Marinkovićev pristup temi književnika: veselu lakrdijašku zaigranost zamijenile su ključne riječi „strah“ i „smrt“, a tema umjetnosti proširena je na tematiziranje odnosa stvarnost – umjetnost, odnosno na isticanje paradoksalne situacije u kojoj se nalazi umjetnik koji se ne odriče prava na apsolutnu stvaralačku slobodu, situacije iskazane grotesknom slikom Pisca i žandara na kraju *Zagrljaja*. U toj je noveli eksplicitno postavljena koncepcija modernističkoga autora: Pisac je u ulozi šetača-flaneura, umjetnika koji opaža stvarnost, a njegova mašta od djelića stvarnosti gradi novi svijet, čiji je on svemoćni autor. U noveli je zahtjev za stvaralačkom slobodom naglašen imperativom „slobodnoga gledanja“, iskazan u Piščevu obrazloženju načina na koji gleda žandara, odnosno u njegovu činu (*acte gratuit*) uzimanja žandara u zagrljaj.

U ovoj se metanarativnoj noveli samosvjesni autor otkriva pred čitateljem služeći se autoreferencijalnim postupkom: dok čitatelj prati nastanak priče, autorska svijest otkriva mu svoje dvojbe, razloge zbog kojih nešto želi ili ne želi staviti u svoju priču, a povremeno mu i tumači što je značenje kojega motiva u priči. Izlažući se na taj način u djelu, autorska svijest u kojoj su stopljeni Pisac i Promatrač i sama postaje dio fikcije. Dakle, u ovoj je noveli tematiziranje pisanja podignuto na višu razinu: priča, koja je bila dominantna u noveli *Ni braća ni rođaci*, sada se nalazi u drugom planu, a u prvi je plan stavljena tehnologija nastanka novele, odnosno „samorazgovor“ pisca i njegova djela. Pritom je u objema novelama književnik kao autor nadmoćno autoironičan, ali za razliku od Tomyja, Pisac u *Zagrljaju* potpuno skida masku i u duhu romantičarskoga umjetnika kao stvaralačkog genija otkriva svoju poetiku: od komadića stvarnosti njegova mašta gradi novi svijet, a on je njegov svemogućí tvorac koji u svojem djelu može biti i „autor smrti“, čak i svoje vlastite. Pritom je autoironičan – njegova je ironija istovremeno i spoznajna jer posjeduje svijest o paradoksalnosti situacije u kojoj se nalazi kao pisac koji želi stvarati slobodno, ali i estetska jer se njome pokazuje novi, artificijelni svijet, i to svijet u kojem se njegov tvorac autoironično pokazuje u činu stvaranja postajući tako dijelom fiktivnoga svijeta koji je stvorio.

6.2.2. Prema postmodernizmu

Temu *Zagrljaja*, odnosno poziciju autora koji stvara djelo i pritom propituje svoje postupke Marinković je u *Kiklopu* obradio na specifičan način koji mu je nametnula priroda romanesknoga žanra. Pritom se glavni lik, koji je samo uvjetno i književnik, mijenja: za razliku od samosvjesnih Tomyja i Pisca, Melkior je nesigurni introvertirani intelektualac, lik

koji gubi obilježja samosvjesne ličnosti u fabuli, odnosno priči, ali ih zadržava u svijetu svoje kreacije, odnosno na hipodijegetičkoj razini. Modernistička paradigma o spoznajnoj ulozi književnosti u *Kiklopu* se negira u skladu s općim tonom romana u kojem se europskoj kulturi i tradiciji pristupa ironično, najčešće parodirajući „velike istine“. Po konceptu glavnoga lika *Kiklop* je „most prema postmodernizmu“: Melkior Tresić nije junak romana, on je antijunak koji misao/inteligenciju/umjetnost doživljava kao smetnju, on ne traži odgovore. Iako antijunak, on s jedne strane pokazuje modernističku egzistencijalističku paradigmu čovjeka kao bića osuđena na poraz, a s druge je strane postmodernistički lik koji je odustao od traženja odgovora na egzistencijalna pitanja. Međutim, Melkior je kao autor drame *Kanibali* sličan Tomyju i Piscu iz *Zagrljaja*: on je samosvjesni autor koji suvereno vlada stvorenim svijetom, a pritom je apsolutno slobodan. Komentirajući postupke svojih likova, Melkior čak povremeno ulazi u dijalog s njima, čime naglašava svoju nadmoćnu poziciju u djelu.

6.2.3. Postmodernistička ironija

U *Zajedničkoj kupki* temi pisanja pristupa se na drukčiji način nego u prethodnim djelima. Književnik je izgubio svoju nadmoćnu poziciju i sveden je na dvije uloge: ulogu „oriđinala“ koji mora biti zanimljiv da bi zadržao publiku i ulogu svjedoka koji piše o onom čemu je svjedočio, ali pritom ne može razlučiti što je istina, a što privid. Tako se tematiziranje stvarnosti potpuno mijenja u odnosu na način prikazivanja u *Zagrljaju*: za razliku od sudbinskih tema straha i smrti o kojima je pisao Pisac u *Zagrljaju*, Pisac u *Zajedničkoj kupki* dovodi u pitanje „istinitost“ same stvarnosti kojoj svjedoči. Budući da se nalazi u situaciji nepouzdanoga svjedoka Sudčeve priče, odnosno budući da ne postoji referencija na stvarnost jer sve u Sudčevoj priči može biti i istinito i plod Sudčeve mašte, a posredovano je jezikom koji ne poznaje kriterij istinitosti, Pisac se nalazi u paradoksalnoj situaciji između potrebe za spoznajom i nemogućnosti ostvarenja te iste spoznaje: svijest se o toj nemoći autora i teksta iskazuje postmodernističkom ironijom koja postaje sama sebi svrhom jer ni autor nema odgovore na pitanja koja postavlja. Dakle, Pisac je nužno autoironičan, što se u *Zajedničkoj kupki* slikovito pokazuje neuspješnim pokušaje skoka na bijelu Palomu. Pritom je Paloma nedostižna ozbiljnome Piscu baš kao i oriđinalu Sudcu: upravo je to Marinkovićev autoironičan poetički komentar kojim prikazuje književnost u svom postmodernističkom vremenu. Bila ona utjelovljena u autoru poput Sudca koji stvara priče prilagođavajući ih diktatu čitatelja kakve predstavlja Jacobson ili u Piscu koji duboko promišlja o stvarnosti i prividu u Sudčevim pričama i kojega muči pitanje istine, književnosti je u

postmodernističkom vremenu uskraćena Paloma, odnosno na djelu je ono što Milivoj Solar naziva „epistemološkim nihilizmom postmoderne“.

Postavljajući Pisca u dvostruku ulogu, ulogu slušatelja i pisca, Marinković je u *Zajedničkoj kupki* pokazao da je i piscu i čitatelju u postmodernizmu namijenjena jednaka uloga: postoji prostor umjetnosti kao interaktivne kreativne igre u kojem se postavljaju ključna pitanja o čovjeku i njegovu mjestu u svijetu s obzirom na Povijest, Ideologije, Vrijeme, ali odgovor je na ta pitanja jednako nedostižan i piscu i čitatelju.

6.3. Književno djelo Ranka Marinkovića između modernizma i postmodernizma

Prateći progresiju lingvističke samosvjesti u Marinkovićevoj pripovjednoj prozi koja se očituje u prijelazu s teorijskoga obrazlaganja jezika kao medija književnoga djela na odnos prema jeziku u kojem *poeta ludens* razgrađuje sam medij ukazujući na odustajanje od tematiziranja stvarnosti, može se uočiti kako se pristup jeziku u Marinkovićevoj pripovjednoj prozi mijenja od modernističkoga doživljaja jezika kao medija kojim se nadmoćni samosvjesni autor služi da bi se njime posredovala izvanjezična stvarnost do postmodernističkoga odnosa prema jeziku kao zasebnom ontološkom svijetu koji ne korespondira s izvanjezičnom zbiljom na spoznajnoj razini, već na razini igre.

Iako je svoje stvaralaštvo simbolično zatvorio izrazom „never more“, naglašavajući tako rezignirano odustajanje od pisanja, Ranko je Marinković u cijelom svom opusu ostao vjeran modernističkoj ideji umjetnosti kao prostora stvaralačke slobode te ironijskom modusu. Rezultat su te slobode književna djela u kojima se uvijek iznova tematizira odnos Umjetnosti i Stvarnosti, a koja ostaju čitatelju i svojim „mogućim svjetovima“ postaju sastavnim dijelom njegova iskustva.

Ono što se u njegovu opusu progresivno mijenjalo jest izraz: u svoja je djela Marinković postupno uvodio autoreflesivnu praksu kojom se ogoljava stvaralački postupak, odnosno tematizira komunikacijski proces, što je rezultiralo svojevrsnim katalogom postupaka kojima se narušava narativna iluzija i ukazuje na artifičijelnu prirodu književnoga djela. Marinković je tako po „idejnom umu“ modernist i u vrijeme postmodernizma, a po izrazu postmodernist prije postmodernizma.

7. BIBLIOGRAFIJA

1. Književni tekstovi

- Marinković, Ranko. *Proze*. Zagreb: Matica hrvatska, 1948.
- Marinković, Ranko. *Ruke*. Zagreb: Kultura, 1953.
- Marinković, Ranko. *Pod balkonima*. Beograd: Prosveta, 1953.
- Marinković, Ranko. *Poniženje Sokrata*. Zagreb: Naprijed, 1959.
- Marinković, Ranko. *Zajednička kupka*: Zagreb: Znanje, 1980.
- Marinković, Ranko. *Izabrana djela: I. Ruke; Eseji; Glorija*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1981.
- Marinković, Ranko. *Izabrana djela: II. Kiklop*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1981.
- Marinković, Ranko. *Zajednička kupka*: Zagreb–Sarajevo: Globus–Svjetlost, 1988.
- Marinković, Ranko. *Glorija i druge drame*. Zagreb–Sarajevo: Globus–Svjetlost, 1988.
- Marinković, Ranko. *Nevesele oči klauna*. Zagreb–Sarajevo: Globus–Svjetlost, 1988.
- Marinković, Ranko. *Geste i grimase*. Zagreb–Sarajevo: Globus–Svjetlost, 1988.
- Marinković, Ranko. *Pod balkonima*. Zagreb–Sarajevo: Globus–Svjetlost, 1988.
- Marinković, Ranko. *Never more. Roman fuga*. Zagreb: Aktant, 1993.

Rana pripovjedna proza Ranka Marinkovića (1934. – 1935.)

- Marinković, Ranko. „Mikaljini se više nikako ne razumiju“. *Mladost*, br. 5 (1.1.1934): 107–109.
- Marinković, Ranko. „Dva mrtvaca“. *Politika*, br. 9304 (12. 4. 1934): 15.
- Marinković, Ranko. „Mornar Lolo, lijepa Dora i doktor Richi“. *Filmski svijet* br. 1 (siječanj 1934): 1–2.
- Marinković, Ranko. „Priča o turobnim putnicima“. *Učiteljska riječ*, br. 08 – 09. (travanj/svibanj 1934): 18–20.
- Marinković, Ranko. „Maestrali s mora“. *Politika*, br. 9339 (17. 5. 1934): 17.
- Marinković, Ranko. „Debut doktora Budikovca“. *Mladost* br. 6 (februar 1935): 136–138.
- Marinković, Ranko. „Matrikarija“. *Politika*, br. 9707 (30. 5. 1935.): 14.
- Marinković, Ranko. „Vigilije“. *Politika*, br. 9789 (22. 8. 1935): 313–314.
- Marinković, Ranko. „Priče pod smokvom“. *Mladost*, br. 8 (15. decembra 1935): 113–116.

Proze Ranka Marinkovića objavljene u *Pečatu* (1939. – 1940.)

- Marinković, Ranko. „Hiljadu i jedna noć“. *Pečat*, br. 5–6 (juni 1939): 330–337.
- Marinković, Ranko. „Sunčana je Dalmacija“. *Pečat*, br. 10–12 (decembar 1939): 233–263.
- Marinković, Ranko. „Balunjeri pod balkonom (ulomci romana)“. *Pečat*, br. 13–15 (ožujak 1940.): 44–86.

Lirska poezija Ranka Marinkovića (1931. – 1940.)

- Marinković, Ranko. „More“. *Mladost*, br. 2 (1. oktobra 1931): 50.
- Marinković, Ranko. „Mladi vidici“. *Mladost*, br. 10 (1. juna 1932): 237.
- Marinković, Ranko. „Muka poleta“. *Mladost*, br. 3 (1932/1933).
- Marinković, Ranko. „Osjećaj grada na sebi“. *Mladost*, br. 10 (1932/1933).
- Marinković, Ranko. „Prodani epitaf“. *Učiteljski podmladak*, br. 1/2 (1932).
- Marinković, Ranko. „Nad Afroditinom suzom“. *Učiteljski podmladak*, br. 3 (1932).
- Marinković, Ranko. „Delirij lepote“. *Učiteljski podmladak*, br. 7 (1932).
- Marinković, Ranko. „Pesma crvenog fenjera na pučini“. *Učiteljski podmladak*, br. 9/10 (1932).
- Marinković, Ranko. „Podnevno kupalište“. *Učiteljski podmladak*, br. 7/8 (1933).
- Marinković, Ranko. „Rezignacija olujne ljetne večeri“. *Mladost*, br. 3 (1933): 66.
- Marinković, Ranko. „Nemir lađa“. *Južni pregled*, Skoplje, br. 3 (1934).
- Marinković, Ranko. „Jutro na palubi“. *Mladost*, br. 4 (1935): 51.
- Marinković, Ranko. „Monolog na konopcu“. *Dani i ljudi*, br. 2 (1936).
- Marinković, Ranko. „Eho mrtvog stiha“. *Hrvatski književni zbornik*, Zagreb (1940).

Književni tekstovi ostalih autora

- Borges, Jorge Luis. *Djelomične čarolije Quijotea*. U: *Sabrana djela 1923-1982*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1985.
- Calvino, Italo. *Ako jedne zimske noći neki putnik*. Zagreb: Globus media, 2004.

2. Teorijska literatura

- Alter, Robert. *Partial magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1977.

- Bagić, Krešimir. „Evo rime prije zime!“ *Dubrovnik: časopis za književnost, nauku i umjetnost* IV, br. 6 (1993): 164-173.
- Bagić, Krešimir. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga, 2012.
- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.
- Barthes, Roland. „Smrt autora“. U: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, 1999.
- Baudrillard, Jean. *Simualcija i zbilja*. Zagreb: Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, 2001.
- Biti, Vladimir. „Antiroman kao razgovor sa šutnjom“. *Republika* 38, br. 10 (1982), 32-39.
- Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
- Biti, Vladimir. „Tko zastupa nedokučivo? Transgresija u djelu Ranka Marinkovića“, u: *Doba svjedočenja: Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 97–133.
- Bobinac, Marijan. *Uvod u romantizam*. Zagreb: Leykam International, 2012.
- Božanić, Joško. „Metaliterani karakter književnog djela Ranka Marinkovića“. U: *Između otoka i kopna: zbornik radova s prvog znanstvenog skupa o životu i djelu Ranka Marinkovića u Komiži, 13. – 15. rujna 2002.*, ur. Jakša Fiamengo, 19-23. Komiža: Grad Komiža, 2004.
- Compagnon, Antoine. *Demon teorije*. Zagreb: AGM, 2007.
- Crnković, Zlatko. „Adio, šjor Ranko!“ U: *Knjigositnice*. Rijeka: Otokar Keršovani, 2003. 99 – 101.
- Cvijetić, Ljubomir. *Književno djelo Ranka Marinkovića*. Sarajevo: Svjetlost, 1980.
- Čale, Morana. „Sve ću ja vas opisati“. U: Ranko Marinković, *Pod balkonom*. Zagreb: Školska knjiga, 2009.
- Čale, Morana. „U rukama od tinte“, u: Ranko Marinković, *Ruke i druge novele*. Zagreb: Školska knjiga, 2009.
- Damjanović, Stjepan, gl. ur. *Prvi hrvatski slavistički kongres: Zbornik radova III*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1999.
- Duda, Dean, Gordana Slabinac i Andrea Zlatar, ur. *Poetika pitanja : Zbornik radova u povodu 70. rođendana Milivoja Solara*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost – FF press, 2007.

- Fiamengo, Jakša, ur. *Između otoka i kopna: zbornik radova s prvog znanstvenog skupa o životu i djelu Ranka Marinkovića u Komiži, 13. – 15. rujna 2002.* Komiža: Grad Komiža, 2004.
- Fiamengo, Jakša, ur. *Ranko Marinković u svom vremenu (1913. – 2001.): zbornik radova s Drugoga znanstvenog skupa o životu i djelu Ranka Marinkovića u Komiži, 17. – 19. rujna 2004.* Komiža: Grad Komiža, 2006.
- Fiamengo, Jakša, ur. *Poetika Ranka Marinkovića: zbornik radova sa 5. Dana Ranka Marinkovića u Komiži, 10.-12. rujna 2010.* Komiža: Grad Komiža, 2011.
- Flaker, Aleksandar. „Nikad više! Ranka Marinkovića prvo čitanje“. U: *Riječ, slika, grad, rat: Hrvatske intermedijalne studije.* Zagreb: Durieux, 2009.
- Frangeš, Ivo. *Povijest hrvatske književnosti.* Zagreb–Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske–Cankarjeva založba, 1987.
- Frangeš, Ivo. „Ranko Marinković“, u: *Suvremenost baštine.* Zagreb: August Cesarec, 1992.
- Frangeš, Ivo. „Zbilja i mašta u zagrljaju“. U: Ivo Frangeš i Viktor Žmegač, *Hrvatska novela; Interpretacije.* Zagreb: Školska knjiga, 1998.
- Frye, Northrop. *Anatomija kritike: Četiri eseja.* Zagreb: Golden marketing, 2000.
- Genette, Gérard. *Metalepsa.* Zagreb: Disput, 2006.
- Hansen-Kokoruš, Renate. „Bijedni ljudi Ranka Marinkovića“. U: *Poetika Ranka Marinkovića: zbornik radova sa 5. Dana Ranka Marinkovića u Komiži, 10.-12. rujna 2010.*, ur. Jakša Fiamengo, 27-37. Komiža: Grad Komiža, 2011.
- Hansen-Kokoruš, Renate. „Intertekstualnost u djelima Ranka Marinkovića“. U: *Prvi hrvatski slavistički kongres: Zbornik radova III*, gl. ur. Stjepan Damjanović, 11-19. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1999.
- Hansen Kokoruš, Renate. *Intertextualität im Werk von Ranko Marinković.* Frankfurt am Main itd.: Peter Lang, 2002.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The metafictional Paradox.* New York – Methuen, 1980.
- Jelčić, Dubravko. „Jednostavno i zauvijek: Nikad više!“, u: Ranko Marinković, *Never more.* Zagreb: Školska knjiga, 2008.
- Jeličić, Živko. „Proze Ranka Marinkovića“, *Republika* br. 5 (svibanj 1950): 309-313.
- Jurić, Slaven. „Prema jegulji stvarnosti“, u: *Europski obzori Marinkovićeve opusa: Komparativna povijest hrvatske književnosti; zbornik radova VI*, ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić, 196–213. Split: Književni krug Split, 2004.
- Kearney, Richard. *O pričama.* Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2009.

- Kovačić, Ivan Goran. „Ranko Marinković, satirik i analitik“, *Novosti* br. 281. (11. listopada 1940.):16.
- Krklec, Gustav. „Proza Ranka Marinkovića“, u: Ranko Marinković, *Ruke*. Beograd: Prosveta, 1956.
- Lodge, David. *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*. Zagreb: Globus – Stvarnost, 1988.
- Lyotard, Jean-François. *Postmoderno stanje*. Zagreb: Ibis-grafika, 2005.
- Maleš, Branko. „Smijeh i Dogma: analitika čovjeka kao 'nesretnog slučaja'“, u: Ranko Marinković, *Ruke*. Zagreb: Lukom, 1995.
- Mandić, Igor. „Pad u Zoopolis“, u: *Uz dlaku. Književna kritika 1965. – 1970.* Zagreb: Mladost, 1970.
- Mandić, Igor. „Uzaludna verbalna gimnastika“. U: *Književno (st)ratište: kritika hrvatske tekstualnosti 1991. – 96/97.* Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1998.
- Maroević, Tonko. „Krilati podzemljari“. *Republika* God. 57, br. 7–8, (srpanj/kolovoz 2001): 3–5.
- Maroević, Tonko. „Od mrtvoga stiha do žive proze: Premise razvitka Marinkovićeva izraza“. U: *Poetika Ranka Marinkovića: zbornik radova sa 5. Dana Ranka Marinkovića u Komiži, 10.-12. rujna 2010.*, ur. Jakša Fiamengo, 39-56. Komiža: Grad Komiža, 2011.
- Matanović, Julijana. „Marinković u svezremenom zagrljaju čitatelja“, u: Ranko Marinković, *Ruke*. Rijeka: Otokar Keršovani, 2004.
- McHale, Brian. *Constructing postmodernism*. London – New York: Routledge, 1992.
- McHale, Brian. *Postmodernist fiction*. London – New York: Routledge, 1996.
- Medarić, Magdalena. „Ono što upućuje na sebe: Prilog terminologiji autoreferencijalnosti“. U: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač, 97–104. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- Mikić, Radivoje. *Postupak karnevalizacije: Uvod u poetiku Ranka Marinkovića*. Beograd: Filip Višnjić, 1988.
- Milanija, Cvjetko. *Hrvatski roman 1945.-1990.: Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1996.
- Nemec, Krešimir. „Aluzije, citati i literarne reminiscencije u Marinkovićevu 'Kiklopu'“. U: *Tragom tradicije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1995.

- Nemec, Krešimir. „Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest“. U: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač, 115–123. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- Nemec, Krešimir. "Metaliterarna dimenzija u modernom romanu", u: *Pripovijedanje i refleksija*. Osijek: Izdavački centar Revija Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić“, 1988.
- Nemec, Krešimir. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000.* Zagreb: Školska knjiga, 2003.
- Nemec, Krešimir. „Sekundarni žanrovi u Marinkovićevu *Kiklopu*“. U: *Poetika Ranka Marinkovića: zbornik radova sa 5. Dana Ranka Marinkovića u Komiži, 10.-12. rujna 2010.*, ur. Jakša Fiamengo, 57-69. Komiža: Grad Komiža, 2011.
- Oraić Tolić, Dubravka. „Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst“. U: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač, 135–146. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- Oraić Tolić, Dubravka i Viktor Žmegač, ur. *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Muška moderna i ženska postmoderna: rođenje virtualne kulture*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2005.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1996.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Pavletić, Vlatko. „Satirik i realist. Fragmenti o novim prozama Ranka Marinkovića“, *Republika* br. 5, Zagreb (svibanj 1954.): 425–433.
- Pavličić, Pavao. „Čemu služi autoreferencijalnost?“ U: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač, 105–114. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- Pavličić, Pavao. „Proze: prijedlog za revalorizaciju“, u: *Uvod u Marinkovićevu prozu*. Zagreb: Ex libris, 2014.
- Pavličić, Pavao. „*Zagrljaj*: pokušaj interpretacije“. U: *Uvod u Marinkovićevu prozu*. Zagreb: Ex libris, 2014.
- Pavličić, Pavao. "Zajednička kupka: pokušaj interpretacije". U: *Uvod u Marinkovićevu prozu*. Zagreb: Ex libris, 2014.,
- Peleš, Gajo. *Tumačenje romana*. Zagreb: ArTrezor naklada, 1999.

- Peruško, Tatjana. *Roman u zrcalu: Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*. Zagreb: Naklada MD, 2000.
- Popović, Bruno. „Četiri drame bez pardona“, u: Ranko Marinković, *Glorija i druge drame* Zagreb–Sarajevo: Globus–Svjetlost, 1988.
- Popović, Bruno. „Sudbine pod balkonima“. U: Ranko Marinković, *Pod balkonima*. Zagreb–Sarajevo: Globus–Svjetlost, 1988.
- Quien, Kruno. „Bilješke o metodi Marinkovićeve pisanja“, *Mogućnosti* br. 4, Split (april 1954): 250-264.
- Rimon Kenan, Slomith. *Narrative fiction: Contemporary poetics*. London–New York: Routledge, 1991.
- Slabinac, Gordana. „Solarova postmoderna“. U: *Poetika pitanja : Zbornik radova u povodu 70. rođendana Milivoja Solara*, ur. Dean Duda, Gordana Slabinac i Andrea Zlatar, 31–42. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost – FF press, 2007.
- Slamnjig, Ivan. „Suvremeni prozaici“. U: *Panorama hrvatske književnosti 20. stoljeća*, ur. Vlatko Pavletić, 632-637. Zagreb: Stvarnost, 1965.
- Solar, Milivoj. „O lošoj ironiji“, u: *Predavanja o lošem ukusu*. Zagreb: Politička kultura, 2004.
- Solar, Milivoj. *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing, 2003.
- Solar, Milivoj. *Retorika postmoderne*. Zagreb: Matica hrvatska, 2005.
- Solar, Milivoj. *Rječnik književnoga nazivlja*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2006.
- Šnajder, Đuro. „Ranko Marinković: 'Proze'“, *Izvor* br. 7 (listopad 1948): 449–451.
- Šporer, David. *Status autora: od pojave tiska do nastanka autorskih prava*. Zagreb: AGM, 2010.
- Tomasović, Mirko i Vinka Glunčić-Bužančić, ur. *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova VI. (Europski obzori Marinkovićeve opusa) sa znanstvenog skupa održanog 29. i 30. rujna 2003. godine u Splitu*. Split: Književni krug Split, 2004.
- Vaupotić, Miroslav. „Triptih o Ranku Marinkoviću“, u: *Tragom tradicije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2002.
- Vidan, Ivo. „Shakespeare u Kiklopu“, u: *Tekstovi u kontekstu*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1975., 150–173.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London – New York: Routledge, 1984.

Žmegač, Viktor. „Njemački romantizam“, u: *Romantizam i pitanja modernoga subjekta*, ur.

Josip Užarević. Zagreb: Disput, 2008.

Žmegač, Viktor. *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Matica hrvatska, 2004.

Životopis

Dragica Dujmović Markusi rođena je 30. siječnja 1963. godine u Bihaću (Bosna i Hercegovina). Nakon završene gimnazije obrazovanje je nastavila na Filozofskom fakultetu u Zagrebu gdje je 1987. godine diplomirala na Odsjeku za jugoslavenske jezike i književnost.

U Prvoj gimnaziji u Zagrebu radila je petnaest godina kao profesorica hrvatskoga jezika. U tom je razdoblju vodila Dramsku skupinu *Gole maske* i jezičnu skupinu. Profesionalni su je izazovi dva puta odveli izvan škole: godinu je dana radila u Ministarstvu obrazovanja i športa gdje je sudjelovala u pripremi i provođenju nacionalnih ispita, a dvije je godine radila u izdavačkoj kući Profil International kao urednica srednjoškolskih izdanja. Od 2009. godine zaposlena je u Gimnaziji Lucijana Vranjanina u Zagrebu, u kojoj predaje hrvatski jezik i vodi Dramsku skupinu *Bez jedanaestoga*.

Autorica je i suautorica gimnazijskih udžbenika Hrvatskoga jezika i priručnika za nastavnike. Kao autorica udžbenika održala je niz predavanja i radionica o metodičkom pristupu sadržajima nastave Hrvatskoga jezika u srednjim školama.

Objavljeni radovi

Udžbenici i priručnici

Dragica Dujmović-Markusi, *Fon-Fon 1*, udžbenik hrvatskoga jezika za prvi razred gimnazije, Profil International, Zagreb, 2003.

Dragica Dujmović-Markusi, *Fon-Fon 2*, udžbenik hrvatskoga jezika za drugi razred gimnazije, Profil International, Zagreb, 2003.

Dragica Dujmović-Markusi, *Fon-Fon 3*, udžbenik hrvatskoga jezika za treći razred gimnazije, Profil International, Zagreb, 2004.

Dragica Dujmović-Markusi, *Fon-Fon 4*, udžbenik hrvatskoga jezika za četvrti razred gimnazije, Profil International, Zagreb, 2005.

Dragica Dujmović-Markusi, *Fon-Fon 1 – 4*, priručnik za nastavnike hrvatskoga jezika za prvi, drugi, treći i četvrti razred gimnazije, Profil International, Zagreb, 2005.

Dragica Dujmović-Markusi, *Književni vremeplov 1*, čitanka iz hrvatskoga jezika za prvi razred gimnazije, Profil International, Zagreb, 2007.

Dragica Dujmović-Markusi, Sandra Rossetti-Bazdan: *Književni vremeplov 2*, čitanka iz hrvatskoga jezika za drugi razred gimnazije, Profil International, Zagreb, 2008.

Dragica Dujmović-Markusi, Sandra Rossetti-Bazdan: *Književni vremeplov 3*, čitanka iz hrvatskoga jezika za treći razred gimnazije, Profil International, Zagreb, 2009.

Dragica Dujmović-Markusi, Sandra Rossetti-Bazdan, Terezija Pavić-Pezer: *Književni vremeplov 4*, čitanka iz hrvatskoga jezika za četvrti razred gimnazije, Profil International, Zagreb, 2010.

Dragica Dujmović-Markusi, Terezija Pavić-Pezer: *Književni vremeplov 1*, priručnik za nastavnike hrvatskoga jezika za prvi razred gimnazije, Profil International, Zagreb, 2007.

Dragica Dujmović-Markusi, Mirjana Bogdanović: *Književni vremeplov 2*, priručnik za nastavnike hrvatskoga jezika za drugi razred gimnazije, Profil International, Zagreb, 2008.

Dragica Dujmović-Markusi, Sandra Rossetti-Bazdan, Mirjana Bogdanović: *Književni vremeplov 3*, priručnik za nastavnike hrvatskoga jezika za treći razred gimnazije, Profil International, Zagreb, 2009.

Dragica Dujmović-Markusi, Sandra Rossetti-Bazdan: *Književni vremeplov 4*, priručnik za nastavnike hrvatskoga jezika za četvrti razred gimnazije, Profil International, Zagreb, 2010.