

FUGA ILI BIJEG?

Pavao Pavličić

1

Naslovi književnih djela obično ne govore mnogo o njihovu sadržaju. A to se od njih i ne očekuje, jer ono što će stajati na koricama knjige izabire se na osobit način i po osobitim kriterijima. Jednom naslov ima zadaću da na najopćenitiji način informira o čemu je otprilike u tekstu riječ (*Povratak Filipa Latinovicza*), dok se drugi put nastoji da on bude efektan sam po sebi, bilo zbog svojega zvukovnog aspekta (*Banket u Blitvi*), bilo opet zato što djeluje pomalo zagonetno (*Na rubu pameti*). Naslovi Marinkovićevih djela prepoznatljivi su po jednoj svojoj specifičnosti: oni uvijek stoje u nekakvoj simboličnoj vezi sa sadržajem teksta, pa čak u nekim slučajevima sažimlju i njegov temeljni smisao. Tako je u naslovu romana *Kiklop* sadržan simbol na kojem u dobroj mjeri počiva značenjska konstrukcija djela, dok je u naslovu *Zajedničke kupke* sažet cijeli jedan ironični odnos prema životu i pripovijedanju. U naslovu priče *Poniženje Sokrata* iskazan je sućutno-ironičan stav prema dilemama naših provincijskih intelektualaca, dok je u naslovu *Zagrljaja* metaforički uobličeno piščevo mišljenje o odnosu književnosti i zbilje.

Zato čitatelj koji ima nekoga iskustva s prijašnjim Marinkovićevim tekstovima i nesvjesno očekuje da će se neka takva relacija između naslova i sadržaja pojaviti i onda kad je riječ o posljednjem piščevu romanu, objavljenom u času kad je Marinković upravo punio osamdesetu¹. I doista, to očekivanje ne biva iznevjereno, to će se recipijentu objasniti već nakon prvoga čitanja: uvidjet će on da naslovnu sintagmu treba shvatiti simbolično, pri čemu taj simbol – i to će smjesta biti jasno – ima višestruko značenje. Neka od tih značenja pisac je otkrio u tekstu djela, na samom njegovu kraju, jer *never more* posljednje je što se kaže u romanu, i to uz višestruko ponavljanje. Zbiva se to u času smrti glavnoga junaka, pa tako postaje jasno da jedno od značenja naslova stoji u vezi s tim trenutkom: kad netko umre, onda to znači da se više nikada neće vratiti na ovaj svijet, pa je *nikad više* zapravo istoznačnica za smrt. Ako se pak ta riječ našla u naslovu knjige, moralo je to biti zato što se željelo naglasiti kako pojam smrti – ili odnosa prema njoj – prožima cijeli roman. A to nije nevažno, i to iz dva razloga. Ponajprije, i u drugim književnim tekstovima junaci umiru, pa svejedno ti tekstovi ne bivaju nazvani po trenutku njihove smrti. A onda, u Marinkovićevu se djelu ne govori mnogo izravno o smrti, pa zato taj naslov kao da upozorava kako je o njoj riječ i onda kad se to na prvi pogled ne vidi, kako je govor o smrti skriven i u govoru o ljubavi, politici i drugim temama, a osobito u humoru.

Ali, isto je toliko važna i okolnost da Marinković naslovnu formulaciju nije sam stvorio nego ju je posudio iz jednoga drugog, vrlo poznatog književnog teksta, naime iz Poeove pjesme *Gavran*. Ondje je, kao što se znade, riječ o tome kako lirskome subjektu noću dolazi u sobu crna ptica da bi ga – ponavljajući stalno istu naučenu riječ – podsjetila da nikada više neće vidjeti svoju dragu, jer je ova već neko vrijeme mrtva. Tako Marinković daje svome naslovu dva značenja koja su među sobom donekle i proturječna.

¹ Prvo izdanje romana izašlo je u Zagrebu 1993., dok se ovdje služim izdanjem iz 2008., a to je druga knjiga Sabranih djela Ranka Marinkovića.

U jednu ruku, on sugerira kako naslovna sintagma ima ulogu neke vrste mementa, i to zlokobnoga i efektnog, baš kao i u Poeovoj pjesmi, a ujedno naglašava značenjski kontinuitet između naslova i teksta, u tom smislu što u tekstu ima mnogo literarnih reminiscencija, pa je prirodno da se jedna od njih nađe i u naslovu. Upravo tu počinje drugo, suprotno značenje: uspostavlja se i svojevrsna distancija u odnosu na Poea i u odnosu na literarnost uopće, kao da se kaže kako prava smrt baš i nije nalik romantičnoj priči.

To je pak u skladu s načinom na koji Marinković i inače rabi literarne aluzije u svojim djelima: u jednu ih ruku afirmira, a u drugu ironizira². To se obično zbiva tako što junak tumači vlastiti položaj i vlastito djelovanje uz pomoć neke literarne usporedbe, a onda se pokazuje kako on – zbog okolnosti ili zbog vlastitih osobina – nikako ne može dosegnuti svoj literarni uzor. Najbolji je primjer za to drama *Albatros*, gdje Ciprijan Tamburlinac uspoređuje sebe s pticom iz Baudelaireove pjesme – koja je nespretna na zemlji a veličanstvena u visinama – a onda postaje jasno da se Tamburlinac ni u kakve visine nije kadar uzdići. U prizivanju literarnih uzora uvijek dakle ima i zrno ironije, pa ga zato treba očekivati i u naslovu romana *Never more*.

Ta ironija nije nikad usmjerena na književni predložak s kojim se uspostavlja intertekstualna veza nego redovito na junake o kojima Marinković piše, a onda nerijetko i na pisca samoga. Tako se, mislim, dogodilo i ovdje: ako u upotrebi poznatoga naslova ima podsmijeha, on se ne odnosi ni na Poea ni na njegovu pjesmu nego prije na Matea Bartola Svilića, a onda i na njegova autora. Doista, svjestan vlastite visoke dobi, Marinković je pisao ovaj roman znajući da mu je on posljednji i da nikada više neće napisati nijedan drugi. Na to je, uostalom, višekratno i upozorio svojim izjavama u doba izlaska knjige (dakako, opet u ironičnom kontekstu), te je tako i izravno pridao naslovu svoga romana još jedno značenje: taj naslov ne

² O tome v. osobito u knjigama Morane Čale *Volja za riječ*, Zagreb 2001. i *Oko Kiklopa*, Zagreb 2005., a onda i u zborniku *Komparativna povijest hrvatske književnosti VI: Europski obzori Marinkovićeve opusa*, Split 2004.

odnosi se samo na ono o čemu se u knjizi pripovijeda nego se odnosi i na pripovijedanje samo. Za autora je to neka vrsta labuđega pjeva, kako se obično zove ono što se izgovara na kraju života. Labud je pak bijela ptica, a Marinković svoj labuđi pjev naslovljava glasanjem crne ptice, to jest gavrana, koji je još k tome i literarna konstrukcija jednogaavnog pjesnika. A u isto vrijeme, taj se naslov po tipu – po činjenici da donosi literarnu reminiscenciju – vezuje za druge Marinkovićeve naslove i tako upozorava na cjelinu opusa.

Dakako, zacijelo bi se moglo pronaći još poneko značenje naslova posljednjeg Marinkovićeva romana, ali mislim da je i ovoliko dovoljno da bi se vidjelo kako je taj naslov izabran zato da na simboličan način poruči o čemu je u knjizi zapravo riječ, i ujedno da postane – zbog te metaforičke veze – nerazdvojnim dijelom značenjskoga sustava teksta. Ovo posljednje osobito je važno zbog toga što naslov ne stoji sam nego ima i podnaslov. Taj podnaslov glasi *roman fuga*. Činjenicu da podnaslov postoji, i činjenicu da glasi upravo tako kako glasi, treba, mislim, shvatiti vrlo ozbiljno. Jer, njime se poručuje najmanje dvoje.

Prvo, da je i podnaslov dio značenjskog sustava teksta baš kao što je to i naslov. Treba dakle i njega objasniti, upitati se što on znači, odakle dolazi i kakav posao treba da obavi, baš kao što je to bio slučaj i s izrazom *never more*. Drugo, podnaslov može biti samo dopuna naslovu, sa svrhom da ga objasni ili korigira; u tom smislu onda podnaslov otkriva da ni ono što smo zapazili o sintagmi *never more* nikako ne može biti sve, nego da u njezina značenja treba uključiti i podatak da se ona odnosi na nešto što je *roman fuga*. Radi se zapravo o nekoj vrsti značenjskoga trokuta: na jednom vrhu nalazi se tekst djela, na drugome se nalazi naslov *Never more*, a na trećem podnaslov *roman fuga*. Vrhovi trokuta djeluju jedan na drugi, u tom smislu što naslov opisuje tekst, a tekst potvrđuje naslov, a isto je i s podnaslovom. Još točnije, podnaslov se naoko odnosi prije svega prema naslovu – jer uz njega stoji i njega specificira – a zapravo opisuje i tekst. Naslov, kao što smo vidjeli, govori prije svega o značenju teksta knjige, odnosno o nje-

govim simboličkim potencijalima; podnaslov, nasuprot tome, daje neku vrstu upute za čitanje, jer on najprije pojašnjava da je riječ o romanu, a potom sugerira i kako je roman građen, ili bar kako ga treba čitati, jer se on tu povezuje s fugom. A to, dakako, otvara cijeli niz zanimljivih pitanja, prije svega zato što tu nije riječ o nekakvoj uhodanoj žanrovskoj odrednici, nego je Marinković oznaku *roman fuga* pridjenuo svome djelu hoteći time nešto osobito poručiti. Zato bi i ovaj pokušaj interpretacije romana trebalo započeti od podnaslova.

2

Tvrdnja da se radi o *romanu* koji je ujedno i *fuga* – a upravo to se kaže u podnaslovu – može se shvatiti na dva načina, doslovno i nedoslovno. Ako tu tvrdnju shvatimo doslovno, onda će se odrednica *fuga* odnositi na formu djela: značit će to da je roman ustrojen onako kako se inače komponira fuga, to jest po pravilima koja propisuju kako se postupa s motivima, samo što to ovdje neće biti glazbeni motivi nego literarni. Ako pak podnaslov shvatimo nedoslovno, onda će se on odnositi na nešto što se tiče sadržaja romana: njime će se dakle specificirati neki aspekt smisla one cjeline zbivanja koju donosi fabula, a taj pak može biti izveden iz etimologije riječi *fuga*, što znači *bijeg*, a o bijegu je u priči doista umnogome riječ. Koje bi od dva tumačenja bilo točnije?

Promotrimo najprije prvu mogućnost, onu prema kojoj se specifikacija *fuga* odnosi na formu romana. Ako se odlučimo za takvo rješenje, postat će nešto jasnija uloga podnaslova, a postat će jasniji i razlozi zbog kojih je on uopće stavljen. Pokazat će se tada kako je njegova uloga da objasni – pa čak u nekom smislu i da opravda – neobičan način na koji je fabula ustrojena. To ustrojstvo fabule – koje sa stajališta literarne tehnologije nije

besprijeckorno – bit će tada obrazloženo činjenicom da roman želi svojim oblikom nalikovati na glazbenu fugu.

Jer, ako tu njegovu namjeru nemamo u vidu – kao što nam ona zacijelo ne bi pala na um da nema podnaslova – način na koji je priča ispričana može nam se učiniti pomalo labavim, a ponegdje čak i neuspješnim. Jer, čitatelj lako zapaža da u fabuli postoje određeni rascjepi, a najveći među njima svakako je onaj koji dijeli segment radnje u kojem je riječ o Bartolovu putovanju od segmenta u kojem je riječ o njegovu boravku na otoku.

Na prvih se dvjestotinjak stranica romana naime glavni junak nalazi u vlaku, gdje mu se ne događa ništa neobično, osim što dijeli kupe sa stanovitim Markom – kojega on u sebi naziva Bezuhov – nesretnim čovjekom koji, kao bivši jugoslavenski žandar, bježi u Dalmaciju da bi se uklonio odmazdi i da bi se (kako se poslije pokazuje) stavio na raspolaganje novim gospodarima. Putujući tako, Bartol nešto malo razgovara s tim Markom, a mnogo se više prisjeća onoga što mu se – sve do toga bijega – događalo u Zagrebu. Ta sjećanja teku od trenutka kad se u kuću na jednom od zagrebačkih brežuljaka – gdje Bartol kao podstanar živi zajedno s prijateljem Longom – doseli obitelj koja se sastoji od majke, dvije kćeri i sina, nastavljaju se kratkom Bartolovom romancom s Itom, jednom od djevojaka, a završavaju se u trenutku kad Itin brat Mateo biva uhićen i obješen, dok ona sama biva ubijena, i to zato što je tražila da joj vrate brata kako bi ga pokopala. Tim se činom Ita identificira s Antigonom, za koju nije ni znala dok joj nije Bartol o njoj govorio. U tijeku putovanja Bartol izgubi žandara iz vida (ovaj biva uhićen), a malo zatim stiže u Split, pa potom i na rodni otok.

Ondje se – na otprilike stotinu stranica – odvija sasvim drukčija priča: Bartol na otoku zatječe Longa, koji se nastoji izvući iz povijesnoga škripca glumeći ludost, ali se veze između dvojice prijatelja sve više tanje. Bartol se nastanjuje u tzv. Češkoj vili kako ne bi bio na oku okupatoru, ali ipak dolazi u dodir sa zagonetnim Maćom, koji je naoko sluga toga okupatora, a zapravo ilegalac. Bartol također otkriva da mu i je i otac angažiran u pokretu otpora, ali sam – djelomično i po očevoj želji – nastoji ostati postrani. Ipak,

to mu ne uspijeva, jer ga na kraju Maća pokušava brodom odvesti u partizane. Opirući se tome, Bartol padne u more i utopi se, skrivivši prethodno i Maćinu smrt.

Pri tome drugi dio – ako stvari uzmemo strogo fabularno – ne proistječe iz prvoga, a ono što se događalo u prvome dijelu kao da u drugome postaje tek daleko sjećanje. U prvom dijelu imali smo dojam da je najvažnija ili ljubavna priča ili priča o komunističkim ilegalcima. U drugom dijelu Ita biva gotovo zaboravljena, Longo pada u sjenu, a komunistički ilegalci postaju zagonetni i neodređeni, tako da Bartol ne zna što bi o njima mislio. Na trenutke se čini kao da je riječ o dvije posve zasebne i zaokružene priče, od kojih jedna govori o jednoj temi a druga o drugoj, pa je u njima različita i atmosfera i glavni likovi, a u dobroj mjeri i način pripovijedanja.

Isto će tako mnogi čitatelj postaviti sebi pitanje zašto je uopće bilo potrebno da se prvi dio pripovijeda onako kako je ispričovjeđen: zašto se Bartol u vlaku prisjeća prošlosti dok bježi iz Zagreba u Dalmaciju, kad se ta sjećanja ionako kreću uglavnom kronološki, pa je bilo lako moguće ispričati najprije ono što se zbilo u Zagrebu – gdje vrijeme priče traje mjesecima – potom izvijestiti o putovanju i prispijeću u Split i na Vis, te tako dobiti jasnu i preglednu fabulu. Cilj očito nije bio da se prikažu psihološki mehanizmi sjećanja, a nije taj cilj bio ni fabularne naravi, jer dvije linije – putovanje i prisjećanje – na kraju se ne ujedine, nego ostanu razdvojene. Zašto je dakle pisac izabrao upravo tu metodu?

Mislim da odgovor treba tražiti upravo u podnaslovu, o kojemu ovdje i jest riječ: Marinković pripovijeda tako kako pripovijeda jednostavno zato da bi njegovo izlaganje bilo nalik na fugu. Netko bi doduše mogao primijetiti da je fuga po definiciji višeglasna kompozicija, a u romanu *Never more* nipošto nema više glasova: sve pripovijeda temeljni pripovjedač, dok je fokalizator sam Bartol, pa imamo uvid u njegove misli i znamo samo ono što i on zna. Marinković međutim nije iz fuge preuzeo višeglasnost nego odnos među glasovima, ili, točnije, među motivima. Fuga naime ima dva glavna dijela: najprije dolazi temeljna glazbena misao, koju onda ponavlja drugi glas u

drukčijem tonalitetu. Potom dolazi drugi dio u kojem se neke od muzičkih ideja iz prvoga dijela razvijaju i razrađuju u različitim tonalitetima.³

A upravo se o tome radi i u romanu *Never more*. Ondje su putovanje i sjećanje ta dva glavna glasa što se prepleću i međusobno se dopunjuju, pri čemu se glasovi smjenjuju jednom po načelu sličnosti, drugi put po načelu kontrasta, jednom teku paralelno, a drugi se put međusobno udaljavaju. Nije valjda slučajno ni to što se roman otvara glazbenim motivom, naime zapažanjem sličnosti između ritma željezničkih kotača i ljudskih riječi koje se slažu u nekakve rečenice. Taj se motiv poslije višekратно ponavlja, tako da čitatelj i nehotice uočava neku glazbenu relaciju između dva temeljna fabularna tijeka, onoga što se zbiva u vlaku i onoga što se zbivalo u Zagrebu mjesecima prije toga. Pri tome je zagrebačko zbivanje rastegnuto kroz dugo vrijeme, a ono na putovanju zbijeno je u jednu noć, što možda želi podsjetiti na odnos teme i odgovora u fugi. U svakom slučaju, vjerujem kako je intencija da se odnos između dviju sadržajnih linija razumije kao odnos između dva glazbena motiva, pri čemu je njihovo prepletanje manje ili više pregledno i pravilno.

³ Ovako glasi enciklopedijska definicija fuge: »Polifoni muz. oblik komponiran prema načelima kontrapunkta u tehnici imitacije: određena se tema po ustaljenim pravilima imitira i provodi kroz sve glasove (dionice) (...) a sastoji se od tri dijela: prve provedbe ili ekspozicije, druge provedbe i treće provedbe ili tzv. strette. U ekspoziciji se javlja najprije u jednoj dionici tema (lat. dux) izrazita karaktera, koja sadrži u sebi jezgru razvoja; kad je tema dovršena, preuzima je drugi glas kao odgovor (lat. comes), i to redovito u tonalitetu dominante, dok prvi izvodi novu sporednu misao, koja kontrapunktički dopunjuje odgovor (...) Kad je tema, odn. odgovor proveden kroz sve glasove, završava ekspozicija. Na prijelazu u drugi dio fuge obično je dulji međustavak (divertimento) u kojem se pojavljuju novi kontrapunktički motivi i napušta osnovni tonalitet. Druga provedba građena je na imitacijama fragmenata teme, odgovora i sporednih motiva koji su se javljali u ekspoziciji ili u međustavku, ali se sada javljaju u drugim tonalitetima (...) F. se završava širokom kadencom.« *Opća enciklopedija JLŽ*, sv. 3, Fog-Iw, Zagreb 1977.

O čemu govore ti motivi, jasno je na prvi pogled: to je odnos između pojedinca i organiziranih društvenih snaga. Još točnije, to je nastojanje toga pojedinca – koje je zajedničko Bartolu i Longu – da ne bude uvučen u sukobe, da ne upadne u zupčanike povijesti, nego da ostane to što jest, to jest individuum koji misli i postupa slobodno. Pri tome je jasan kontrast – da se ne kaže kontrapunkt – između Bartolova i Markova odnosa prema tim pitanjima: dok se Bartol želi prošuljati kroz povijest, Marko Bezuhov od nje najprije stradava, a onda je nastoji iskoristiti za svoje ciljeve. Iste taj temeljni motiv onda se ponavlja – u drugom okolnostima i u drukčijim pojavnim oblicima – i u drugom dijelu romana, koji se zbiva na Bartolovu rodnom otoku. I ondje Bartol i Longo nastoje ostati neuvučeni u društvena zbivanja, ali se pokazuje da nijedna metoda ne vodi do uspjeha: Longo glumi luđaka, ali ipak dospijeva u zatvor, dok se Bartol skriva, ali ipak biva upleten u političku konspiraciju. Tako se postiže ono što je za fugu i u glazbi karakteristično: glazbena misao iz prvoga stavka dobiva osobitu razradu i zaokruženje u drugome.

Pristanemo li na pomisao da Marinkovićev roman tim svojim dvama temeljnim dijelovima slijedi formu fuge, lako ćemo otkriti da u njemu postoji i središnji dio koji je za fugu karakterističan: taj stavak zove se *divertimento* i predstavlja neku vrstu odmora nakon što se završi prvi dio i prije nego što započne drugi. U romanu taj dio prepoznamo u onome što se zbiva u Splitu i potom na brodu, jer to zbivanje ima čak i neku skercoznu notu: ondje se Bartolu ne dogodi ništa važno, jer on najprije nastoji riješiti problem koji je nastao tako što ga je u tunelu kroz razbijen prozor zasula čađa pa je sav garav, a osim toga susreće Primarijusa, mladića s kojim je stanovao u Zagrebu, te s njim vodi razgovor prožet nekom vrstom crnoga humora. Potom na brodu čakula sa starim bačvarom Dugom, a susreće prvi put i Maću, i to je onda uvod u ono što će se zbivati u završnici priče. Izlazi dakle da je oblik fuge u potpunosti zadovoljen (koliko je to u književnosti moguće), a to znači da ga i u razumijevanju teksta valja uzeti u obzir.

Pitanje je samo zašto se Marinković odlučio na takav postupak. Što je time kanio postići i kakva je značenja pridavao takvoj kompoziciji? To se pitanje postavlja tim neodložnije što autor *Zagrljaja* i *Glorije* u svojim tekstovima inače nije pokazivao da mu glazba mnogo znači. O glazbi on nije pisao u svojim nefikcionalnim tekstovima, a u fikcionalnima ona ne dolazi često ni kao motiv, a ni kao formalni predložak. Čak se ni u *Kiklopu*, u kojem ima doista mnogo reminiscencija na razna područja umjetničkoga stvaralaštva, glazba ne pojavljuje kao važna tema, ili se barem o njoj ne govori izravno. Kako je onda došlo do toga da u posljednjem romanu muzička komponenta postane odjednom toliko važna?

Na to pitanje bit će moguće odgovoriti istom onda kad se promotri i drugo moguće tumačenje podnaslova, ono koje odrednicu *roman fuga* uzima kao metaforičnu, pa je dakle pripisuje prije svega sadržaju romana. Time se sada treba pozabaviti.

3

Ne treba sasvim isključiti mogućnost da podnaslov *roman fuga* ima u sebi i određenu ironičnu notu. Marinković naime silno voli igre riječima – o čemu je upravo u romanu *Never more* dao obilje dokaza – pa je zato vjerojatno da je nešto slično u pitanju i ovdje. Moguće je, zato, da podnaslov ne iskazuje namjeru romana da formom podsjeti na jedan glazbeni žanr nego tek upozorava na to da *fuga* znači *bijeg*, pa bi onda odatle slijedilo da je *Never more* roman o bijegu, ili čak roman-bijeg. Ako je pak tako, onda se postavlja pitanje od čega se tu zapravo bježi: od čega bježi junak romana, i od čega bježi roman sam.

Na prvi dio pitanja nešto je lakše odgovoriti. Glavni lik romana Mateo Bartol Svilić nalazi se u bijegu čak u dva smisla. Prvi od njih nešto je vidljiviji, on je praktičan i do neke mjere samorazumljiv. Bartol naime bježi od

onoga što bi ga moglo snaći u Zagrebu. A moglo bi ga snaći to da na vlastitoj koži osjeti posljedice političkoga stanja koje je upravo nastupilo. Počeo je rat, Zagreb je najprije okupiran a onda je u njemu svoju vlast uspostavila NDH, pa bi Bartol, kao mlad čovjek, mogao doći pod udar mobilizacije te napokon dospjeti na frontu i poginuti. U drugu ruku, u njegovoj prošlosti ima stvari koje bi mu nova vlast mogla uzeti za zlo: bio je blizak Longu, koji je pak bio blizak Jorju, a Jorjo je opet prononsirani komunistički konspirator. Dapače, Jorjo je u jednoj prilici čak i spavao u Bartolovoj sobi, a to u susjedstvu – gdje ima i policijskih doušnika – nije prošlo nezapaženo. Za Bartola je tako pitanje zdravoga razuma da se skloni iz grada u kojem bi mogao nastradati, i to da se skloni u zavičaj, gdje mu – bar mu se tako čini na početku – nikakva veća opasnost ne prijati.

Ali, Bartol ne bježi samo iz praktičnih razloga nego i iz načelnih; u nekom smislu, on bježi od zbilje – od same naravi te zbilje – koja mu je postala nepodnošljiva. Glavna je pak osobina te zbilje dvojakost, odnosno razlika između privida i istine: ispod naoko bezazlenih pojava kriju se opasnosti i prijetnje, za koje se pokazuje da čak mogu odlučiti i o čovjekovoj sudbini. U tom smislu onda nije nimalo čudno što je cijeli zagrebački segment radnje – usprkos svojoj dominantno lirskoj, ljubavnoj noti – prožet atmosferom konspiracije. Bartol naime kao da je okružen ljudima koji rade za nekakve organizacije, a te organizacije opet imaju pretenziju da presuđuju o životu i smrti. Tu je ponajprije Jorjo, kao zagonetna i pomalo mitska osoba, koja jedva da ima ljudske karakteristike i više je personifikacija povijesne sile koja se suprotstavlja aktualnom stanju. Ali, to nije sve: i mladi Mateo – Bartolov imenjaka a Itin brat – također je pripadnik istoga političkog podzemlja, pa će zato, u času kad rat u našim stranama započne, on među prvima izgubiti glavu. Longo, s druge strane, u svome lutanju po krčmama biva uvučen u mrežu policijskih doušnika, koji tobože s njim igraju karte. Pa, kao da još ni sve to nije dosta, tu je i susjeda Finka, kojoj pola obitelji radi u policiji, a i ona sama pokazuje nekakve špijunske sposobnosti, ili barem sklonosti, a u svakom je slučaju natprosječno dobro

informirana. Uostalom, i sama Bartolova i Longova gazdarica kao da se pomalo bavi otkucavanjem. Nije zato nikakvo čudo što Bartol ima osjećaj da je okružen žbirima, i još više, da je upao u svijet u kojemu je prava priroda stvari bitno drukčija od njihova privida, i u kojemu ljudski čini proizvode sasvim drukčije učinke od onih koje bi čovjek po iskustvu mogao očekivati. To vrijedi čak i za Bartolove vlastite čine, jer on u tom pogledu doživi jedno gorko iskustvo: neukoj Iti ispriča priču o Antigoni koja je željela pokopati brata, a Ita onda u zbilji ponavlja Antigoninu sudbinu pa i sama zaglavi, što Bartola tjera da se pita bi li Ita ostala živa da joj on slučajno nije ispričao tu priču. Kad dakle Bartol bježi, onda je to zato što se želi dokopati nekoga razumljivijeg ili bar jednostavnijeg svijeta.

Ironija se, dakako, sastoji u tome što ga i u zavičaju dočekuje manje-više ista situacija. I ondje se pokazuje da postoji bitna razlika između privida i istine, pa se čak Bartolov osjećaj kako je upao u zbivanje koje ne razumije ondje i intenzivira. Jer, svi oko njega čine nešto što prividno ne čine, i jesu nešto što prividno nisu. Simbol je toga stanja zagonetni Maća, koji je u jednu ruku prišipetlja talijanskih okupatorskih vlasti, a s druge strane radi za pokret otpora i u njemu je jedan od najvažnijih ljudi. Isto se pokazuje i za cijeli niz drugih likova: otkriva se da je organiziran i bezazleni – i supijani – maestro Antonin, da je organiziran i napola senilni bačvar Duga, pa čak i sam Bartolov otac Rudi, od kojega to sin, čini se, nikako nije očekivao. Isto je tako jedna od dviju žena što se zabavljaju s talijanskim oficirima Jorjova sestra Anica, dok se naoko slučajna pucnjava iz pištolja prilikom nekog domjenka pokazuje kao test kojim se Bartola željelo iskušati. Ukratko, ako je želio pobjeći iz višeznačnog i nerazumljivog svijeta u neki jasniji i bolji, Bartolu to nije uspjelo, nego je i na cilju našao ono od čega je bježao: u drugom dijelu fuge ponavljaju se motivi iz prvoga.

Fuga – u značenju *bijega* i u značenju muzičke forme – tako postaje nacrt Bartolove sudbine. Fuga je zamka iz koje se ne može pobjeći, jer isti se motivi stalno vraćaju. Sve što Bartol pokušava, pretvara se u fugu. Nema fuge iz fuge.

No, ako je razmjerno jasno od čega bježi Bartol, manje je očito od čega bježi roman. Jer, on je označen kao *roman fuga*, a to u doslovnom tumačenju znači *roman bijeg*. Od čega dakle bježi Marinkovićevo djelo? Uzimajući u obzir autorovu sklonost prema višeznačnosti – koja ga tjera da svaku tvrdnju odmah dovede u pitanje ili bar osjenči sumnjom – moglo bi se reći da oznaka *roman fuga*, onda kad se odnosi na samo djelo, ima tri moguća značenja.

Prvo, riječ je o bijegu iz onoga vremena u kojem se roman piše i čita. Očito, Marinković je svjestan da je doba u kojem piše svoj roman – a to su devedesete godine XX. stoljeća – vrlo burno, da je ratno, i da bi možda zahtijevalo da bude opisano, pa da se zato smještanje radnje u jedno drugo doba – udaljeno pedesetak godina – može shvatiti kao bijeg. Dakako, on se za to premještanje odlučuje uz pretpostavku da takav postupak ima smisla, jer se lako mogu naći analogije između dvije povijesne situacije, budući da i u devedesetim godinama XX. stoljeća zacijelo postoje ljudi koji žele ostati neuvučeni u zbivanja, bilo iz načela bilo opet iz straha, koji je – kao što se zna – vrlo čest motiv Marinkovićevih prozних tekstova. Bijeg je dakle i tu zasnovan na pretpostavci da bijega zapravo ne može biti: ne može ga biti za pisca, kao što ga nema ni za njegove likove.

U tom je smislu onda roman *Never more* i bijeg od doslovnosti. Ne samo zato što njegova priča, govoreći o jednom davnom ratu, u nekom smislu govori i o ovome sadašnjem, nego još više zato što se jasno pokazuje da u takvim povijesnim situacijama ništa nije jednoznačno, pa nisu jednoznačne ni strane u političkom sukobu. Zato nije jednoznačno ni pripovijedanje, pa je to razlog što autor tako mnogo pažnje posvećuje naoko nevažnim sitnicama, dok neke bitne podatke ostavlja napola prešućenima. To dolazi odatle što ništa nije onakvo kako izgleda, a još više odatle što se o velikim stvarima bolje govori kad se govori nedoslovno. Zato se u Marinkovićevu tekstu ni riječi izravno ne kaže o odnosu pojedinca prema velikim političkim zbivanjima, ali je to na nedoslovnom planu itekako jasno.

Zbog toga je roman i bijeg od smrti. On je to za svojega autora, koji se već nalazi u visokim godinama, pa je stvaranje novoga teksta za njega veza s već postojećim dijelovima vlastitoga opusa, pa onda i s motivom bijega, koji se ondje često javlja. Ponešto patetično rečeno: dok čovjek bježi, dotle je živ, a dok o bijegu piše, dotle je pisac. Da bi se došlo do takve konstatacije, trebalo je dugo živjeti i dugo pisati, i to upravo na onaj način na koji je to činio Ranko Marinković.

4

Sad se može zaključiti: dva člana sintagme *roman fuga* zapravo proturječe jedan drugome. Ali ne samo zato što jedan tvrdi kako je ono što slijedi glazbeno djelo dok drugi tvrdi da je književno, nego još više zato što svaki od njih automatski podrazumijeva vlastitu suprotnost. Pri tome odrednica *roman* nije problematična, dok odrednica *fuga* jest, i upravo zbog nje i nastaje višeznačnost.

Ako kažemo da se oznaka *fuga* odnosi na formu djela, onda tu oznaku shvaćamo doslovno, jer pretpostavljamo da je roman komponiran onako kako se inače komponiraju fuge, dakle uz specifičan odnos među motivima. Ali, to doslovno shvaćanje zapravo ne može biti doslovno, jednostavno zato što roman ne može biti fuga: on se ne sastoji od tonova nego od riječi, književni su motivi nešto drugo nego glazbeni motivi, pa prema tome i roman može biti fuga samo u metaforičkom smislu. U drugu ruku, ako kažemo da se riječ *fuga* odnosi na sadržaj teksta, zato što se u njemu govori o bijegu, onda tu riječ razumijevamo metaforički, i to zato što se tu ne misli na glazbenu formu nego se misli na etimološko značenje naziva te forme, a bijeg se u hrvatskom jeziku može nazvati fugom samo u nekim osobitim okolnostima. S druge međutim strane u tekstu doista jest riječ o bijegu, pa

tako odrednica *fuga* ima i svoj doslovni smisao, koji podrazumijeva da se ime glazbene forme tu rabi u njezinu etimološkom značenju.

Ukratko, u pitanju je dvoznačnost, i to namjerna dvoznačnost. Marinković je, prema tome, tim podnaslovom htio nešto osobito reći. Pitanje je samo što je to. Ustanovili smo već da podnaslov nipošto nije poslovni žanrovski opis karaktera teksta koji slijedi, pa u tom smislu nije ni uputa za čitanje, kao što bi bio kad bi glasio naprimjer *pikarski roman*, ili *odgojni roman*. Ali, činjenica da podnaslov nije uputa za čitanje teksta ne znači da nije i uputa za njegovo razumijevanje: on nekako upućuje na ono što roman u svome nedoslovnom sloju znači, ili na ono što znači postupak uz pomoć kojega je roman kao književno djelo načinjen. Kako bi se ta poruka mogla dešifrirati?

Pri pokušaju da na to pitanje odgovorimo, moglo bi nam od neke pomoći biti zapažanje da to nije jedini podnaslov koji se javlja u Marinkovićevim djelima. Obratno, pažljiviji pogled otkriva da ima više njegovih važnih tekstova koji nose neki podnaslov od onih koji ga ne nose. Pogledajmo dakle te podnaslove, pa se upitajmo o čemu oni svjedoče. Pri tome je možda dobro zapaziti da se podnaslov ne javlja u *Kiklopu*, a nema ga – barem u načelu⁴ – ni na zbirkama pripovijesti. U dramskim je djelima međutim neka podnaslovna naznaka gotovo obvezna.

I doista, već *Albatros* – prva Marinkovićeva izvedena drama, iz kasnih tridesetih godina – nosi podnaslov *Groteska u tri čina*⁵. Čitatelj će lako zapaziti da se tu ne radi o običnoj žanrovskoj oznaci kakva se ponekad stavlja i na kazališne plakate da bi se publika znala orijentirati, nego da je ta oznaka ispunjena određenim dodatnim značenjem. Komad, doista, nije groteska ni po svojim formalnim ni po sadržajnim osobinama nego je, naprotiv, nor-

⁴ U načelu zato što se kao podnaslov – ili bar kao uputa za čitanje – može tumačiti napomena na kraju zbirke *Proze*, gdje se tekstovi okupljeni u knjizi karakteriziraju kao *fragmenti*, pri čemu bi ti fragmenti trebali biti materijal za neki budući roman. *Proze* su izašle u Zagrebu 1948.

⁵ Usp. npr. u prije spomenutoj knjizi *Proze*.

malna konverzacijska drama na najboljem tragu Miroslava Krleže i drugih autora do kojih je Marinković držao. Oznaka *groteska* zapravo je autorova ocjena radnje, ili još točnije, ocjena karaktera i misli junaka u toj radnji, jer njihovi naponi da budu važni i uzvišeni djeluju groteskno. Žanrovska se odrednica dakle razilazi s karakterom teksta.

Isto je i u sljedećem važnom Marinkovićevu dramskom djelu, naime u *Gloriji*. Ona je podnaslovljena kao *Mirakul u šest slika*⁶. Tu je raskorak između žanrovske oznake i prave naravi teksta još očitiji. Mirakul je naime srednjovjekovni kazališni žanr u kojem se prikazuju životi svetaca, dok je Marinkovićeva drama moderna, zbiva se u suvremenom svijetu i u njoj nikakvih svetaca nema. Jedina dodirna točka s pravim mirakulom sastoji se u tome što se i u *Gloriji* raspravlja o religioznim pitanjima.

Poslije se to nastavlja i dalje. Tako je drama *Politeia ili inspektorove spletk*e podnaslovljena kao *vodvilj*⁷, premda tu nema ni traga vodviljskoj lakoći, kao ni problematici koja je za vodvilj karakteristična (bračni trokuti, obiteljski život građanskoga svijeta). Ono što *Politeia* ima od vodvilja, to je tek jedan pomalo sporedni motiv, naime činjenica da se neki junaci povremeno skrivaju u ormaru. Sve je drugo ozbiljno razmatranje o naravi politike i policije.

Napokon, drama *Pustinja*⁸ podnaslovljena je kao *sotija*. Sotija je pak tip kazališnoga teksta kakav se njegovao u Francuskoj u XV. i XVI. stoljeću, pisan je u stihovima i u središtu ima lik luđaka, a karakteriziraju ga i igre riječi i razne vrste nesporazuma. Upravo je ovo posljednje jedino što *Pustinja* ima od sotije, a inače se u njoj govori o glumi i o odnosu privida i zbilje, a čini se to u prozi, dok se radnja smješta u suvremeni svijet.

U svim tim slučajevima podnaslov – koji obvezno donosi nekakvu žanrovsku oznaku – dramatično odudara od prave naravi komada. Ono što je bilo vidljivo već kod *Albatrosa*, ponavlja se i poslije: podnaslov zapravo

⁶ Usp. npr. u prvom, zagrebačkom izdanju iz 1956.

⁷ U knjizi *Tri drame*, Zagreb 1977.

⁸ Tiskana u Marinkovićevim *Sabranim djelima*, Zagreb 1982.

karakterizira junake i radnju, ali to čini ironično. Pretpostavka je naime da ti tekstovi zapravo nisu groteske, mirakuli, vodvilji i sotije nego da nekim svojim aspektima – a osobito karakterom svojih junaka – na te žanrove pomalo nalikuju. To pak iziskuje od čitatelja da na osobit način shvati radnju koja se pred njim prikazuje: on je mora uzeti kao da je zbiljska, ali u toj svojoj zbiljskosti nalik na grotesku, vodvilj, sotiju ili mirakul. Tako Marinković ironijom učvršćuje status vlastitih tekstova: on podnaslovom za svoje junake tvrdi da su nalik na junake iz književnosti, ali upravo to ih čini životnima, jer samo živi likovi mogu oponašati literaturu. A to također pokazuje da su Marinkovićeve drame namijenjene prvenstveno čitanju i pomnoj analizi, jer kazališnom gledatelju te podnaslovne formulacije neće biti prezentne dok bude pratio predstavu. Te formulacije, uostalom, ne služe ni tome da režiseru i glumcima pokažu kako komad treba postaviti – kao grotesku, mirakul itd. – nego ih tek upozoravaju da prema tekstu treba da zadrže distanciju, da uvide kako se tu živi likovi ponašaju na način koji je karakterističan za neke literarne forme, a to onda svjedoči o njihovu karakteru. Ukratko, podnaslov redovito pridodaje značenju teksta još jednu dimenziju.

Osobito je u tom pogledu zanimljiv slučaj romana *Zajednička kupka*. On naime ima čak dva podnaslova. Jedan je *Što da se priča*, a drugi *Antiroman*. Što se tiče prvoga, njega je nešto lakše objasniti. Jer, od novijega vremena znamo da je Marinković bio u dvojbi oko naslova toga svog teksta, pa je uredniku Zlatku Crnkoviću – koji je 1980. objavio taj roman u biblioteci Hit – nudio čak dva naslova: *Sve te niti* i *Zajednička kupka*⁹. Na kraju su se urednik i pisac složili da kao naslov stave ovo posljednje. U tome prvom izdanju, međutim, roman nema nikakva podnaslova. Tek u kasnijim izdanjima pisac je dodao spomenute dvije specifikacije. Lako je moguće da se podnaslov *Što da se priča* pojavio zato što se Marinković nak-

⁹ O tome Crnković piše u memoarskom zapisu objavljenom u časopisu *Republika* 7-9, Zagreb 2002.

nadno sjetio koji bi bio idealan naslov za njegovu knjigu, jer se o pričanju – o prividnoj uzaludnosti pričanja – u njemu najviše i radi. Tako onda taj podnaslov ne bi bio podnaslov nego alternativni naslov, premda i on – kao i ostali podnaslovi – komentira tekst, tvrdeći kako je pripovijedanje uzaludno, a ipak prethodi nečemu što nedvojbeno jest pripovijedanje. Nešto je teže s oznakom *antiroman*. Sasvim je očito da Marinkovićevo djelo ne počiva na onim pretpostavkama na kojima počivaju drugi tekstovi koje inače zovemo antiromanima: ne razaraju se tu temeljne romaneskne konvencije, nego roman – posve obratno – ima i likove i radnju i temeljni interes, dakle sve ono što i tradicionalni romani imaju. Ako je dakle *Zajednička kupka* po nečemu antiroman, onda je ona to po tome što se protivi romanu, to jest dovodi u pitanje temeljne pretpostavke svakoga pripovijedanja, tvrdeći kako ono ne služi ničemu. *Zajednička kupka* dakle nije antiroman po tome što bi željela inauguirati neku novu vrstu romana nego po tome što dovodi u pitanje roman kao instituciju. Jedan podnaslov, tako, dopunjuje drugi, i ujedno je s njim u proturječju.

Kad to znamo, bit će nam lakše raščlaniti pitanje podnaslova u romanu *Never more*. Kako je došlo do toga da se u podnaslovu nađe naziv jedne muzičke forme, što se time htjelo reći? Vjerujem da nam podnaslovi Marinkovićevih drama – a onda i *Zajedničke kupke* – jasno pokazuju put. U njima podnaslovi imaju – osim već spomenutih – još i ovo značenje: ponekad se događa da se u životu zbude nešto što je nalik na ono što inače biva prikazano u nekim književnim ili kazališnim žanrovima. Da dakle radnja nalikuje na mirakul ili vodvilj, a da se junaci – svjesno kao Tamburlinac ili nesvjesno kao Glorija – ponašaju poput likova u tim književnim i kazališnim žanrovima. Ako smo pak to značenje ispravno dešifrirali, onda tu spoznaju lako možemo primijeniti na podnaslov romana *Never more*: njime se zapravo kaže kako se tu dogodilo da radnja – po svome kretanju i po svojoj naravi – bude nalik na ono što je inače tipično za jednu glazbenu formu, to jest za fugu. Razlika u odnosu na ono što se zbiva u dramama sastoji se prije svega u ovome: ondje junaci svojim ponašanjem – svojim

opsesijama, pretenzijama, porocima – čine da radnja bude nalik nekom književnom žanru; ovdje pak Bartol – zajedno s ostalim likovima – biva ulovljen u formu fuge. Bartolov se problem i sastoji u tome što on iz fuge – iz njezina ponavljanja i iz osuđenosti na neprestani bijeg – pokušava pobjeći, ali mu to ne uspijeva.

Dakako, drugo je pitanje koliko je ta sličnost plod slučajnosti, a koliko se opet pretpostavlja da iza svega stoji neka zakonitost ili čak neka viša sila. Osobno sam skloniji onom prvom odgovoru: istina jest da je bježanje Bartolova i svačija sudbina, ali ono što se dogodilo Bartolu zanimljivo je upravo po tome što je slučajno postalo nalik fugi. Slučajnosti međutim mnogo govore o zakonitostima po kojima se svijet kreće. Slučajnosti, pa makar bile i sasvim sitne, zapravo su jedino što u razumijevanju toga svijeta imamo kao oruđe. Marinković kao da je čvrsto uvjeren da stvari stoje upravo tako, te se jedino time može objasniti onoliko njegovo inzistiranje na rimama i na igrama riječi u tome romanu. Pogrešno je misliti da je stari pisac želio pokazati vlastitu virtuoznost; obratno, po svemu se vidi da on vjeruje kako riječi koje se slučajno nađu spojene rimom daju neko novo, treće značenje nad kojim se vrijedi zamisliti, jer ono nešto govori o onome što je u stvarima bitno. Zato u romanu svi rimuju, i rimuju sve više što se radnja više zapleće: slučajne zvukovne veze među riječima otkrivaju tajne veze među stvarima, a upravo je tajnovitost tih veza ono o čemu se neprestano govori i s čime Bartol ima najviše problema.

Nije možda nevažno ni to što je Marinković ovdje postupio drukčije nego drugdje. Prije je tekstu pridavao tek neprimjerenu žanrovsku oznaku (*mirakul, sotija*), i time stvarao novo značenje. Ovdje međutim nije tekst podnaslovio jednostavno *fuga* (što bi bilo dosljedno prijašnjem načinu rada) nego ga je nazvao *roman fuga*, a to je sličnije onome što je učinio kod *Zajedničke kupke*. Time je možda htio naglasiti kako je tekst ipak prije svega roman, a na fugu da nalikuje manje ili više slučajno. Upozorio je dakle na njegovu formu i tako mu pridao novo značenje. I u tome je ostao dosljedan sebi.

Ostaje još da se upitamo kako se naslov i podnaslov međusobno odnose u značenjskom smislu. Jedno je sigurno: taj odnos ima jedno značenje prije čitanja knjige, a drugo poslije njega. Prije čitanja recipijent sluti da su i te dvije sintagme i njihov međusobni odnos ispunjeni nekim smislom (uočava, recimo, relaciju naslova prema Poeovoj pjesmi i uviđa da je podnaslov *roman fuga* posve inovativan i da priziva intermedijalne veze), ali još ne zna koliko je u pravu, pa ga jedno i drugo još jače poziva na čitanje. Poslije toga čitanja pak naslov i podnaslov otkrivaju ona svoja značenja koja smo ovdje pokušali opisati. Opisali smo međutim zasebno najprije značenje naslova pa onda značenje podnaslova, a sad je trenutak da se upitamo kakav smisao proizlazi iz njihove relacije onda kad smo svaku sintagmu pojedinačno nekako dešifrirali.

U tome bi nam moglo pomoći jedno zapažanje. Ono se može svesti na sljedeću formulaciju: nijedan lik u romanu nije sretan, pa nijedan nije čak ni zadovoljan. Kod svih se osjeća određena tjeskoba, i Bartol u tom pogledu nije nikakva iznimka. Ne dolazi to samo odatle što je svaki od likova zaokupljen nekom svojom specifičnom mukom (Ita sudbinom obitelji, Longo brigom za bratića, Bezuhov gubitkom gospodara, otac i majka brigom za sina, pa je čak i Maća neprestano na rubu propasti), nego i odatle što svaki od tih likova jasno pokazuje kako se osjeća uhvaćenim među zupčanike društvenoga stroja i kako ga ti zupčanici mrve. Njihova je tjeskoba ponajviše društvenoga podrijetla, jer jedne muči siromaštvo, druge nesređeni obiteljski odnosi, treće profesionalne brige, četvrte pitanja politike i savjesti. Svi će se Marinkovićeви junaci lako složiti oko toga da uzrok njihovoj tjeskobi leži u povijesnom trenutku u kojem su se zatekli, pa zato često govore o tome kakva su vremena došla i o tome kako je bilo prije i kako će možda biti ubuduće. Ipak, oni kao da ne misle da je sav uzrok njihove tjeskobe u društvu; prije će biti da im se čini kako je društvena – odnosno povijesna – situacija posljedica činjenice da sa svijetom nešto

otpočetka nije u redu. Zato samo mladi i naivni Mateo vjeruje u sretnu budućnost, dok svi drugi kao da skeptično drže kako sretne budućnosti nikad neće biti – kako neće biti spasa od tjeskobe – jednostavno zato što je svijet tako uređen.

To se pak vidi po činjenici da svi oni vrlo rado razmatraju o uređenju svijeta, pa se svi prije ili poslije razotkrivaju kao nekakvi filozofi-amateri, u čijim zapažanjima ima i nečega što je vrlo originalno i pogađa u neku bitnu točku svjetskoga gibanja. Katkada likovi to čine i pomalo neočekivano s obzirom na svoj društveni status, naobrazbu ili pamet, ali ta neočekivanost biva kompenzirana zanimljivošću njihovih misli.

U prvi se mah doduše čini da postoji samo jedan sveobuhvatni mislilac, a to je Longo. Ipak, ubrzo se pokazuje da su njegova zapažanja i točna i duhovita, ali zapravo nisu duboka. Njega ono što se oko njega zbiva – kao ljudska psihologija ili kao političko gibanje – zanima isključivo kao materijal za zgodnu igru riječima ili u najboljem slučaju za duhovitu opasku i satiričnu doskočicu. Inače međutim Longo od svoje lucidnosti ima malo koristi, pa ga najprije prevare policijski doušnici najnižega ranga, a onda se glumeći ludilo sam uvali u nevolje. Zato on dominira prvim dijelom romana, kad su situacije koliko-toliko normalne, ali pomalo blijedi u drugom dijelu, kad se pod okupacijom društveni odnosi zaoštire.

Drukčije je s Bartolom. On je po struci povjesničar, pa zato nije nikakvo čudo što je upravo on autor onoga zapažanja oko kojega će se zavrtjeti mnoge fabularne niti, naime tvrdnje kako su seobe naroda uvijek tekle od istoka prema zapadu, a da je svaki pokušaj suprotnoga kretanja redovito propadao. Čini se da je Bartol razabrao bar jednu važnu zakonitost što ravna zbivanjima u svijetu. A ipak, to mu malo pomogne, jer ta je objecka gotovo pjesnička, nema nikakve upotrebne vrijednosti i Bartolu donosi samo štetu (jer se može protumačiti kao tvrdnja da će i Hitlerov pohod na istok propasti), kao što mu je donosi i njegova nesigurna procjena ljudi s kojima dolazi u dodir.

No, da Bartol i Longo imaju neke filozofske pretenzije, donekle je i očekivano, u jednu ruku zbog njihove struke (povijest odnosno povijest umjetnosti), a u drugu ruku zato što su oni glavni likovi. No takvih zapažanja o načinu na koji je svijet načinjen imaju i drugi likovi. Primarijus, recimo, nadugačko razvija teoriju o podlosti i zlonamjernosti prirode, pa uspije u nju donekle uvjeriti i Bartola, premda se sam ne ponaša u skladu sa svojim mislima. Isto će se tako Marko Bezuhov u vlaku iz čista mira upustiti u razmatranje o životinjama i načinu funkcioniranja njihova organizma; Bezuhov dakle nije tek neuki žandar nego i čovjek koji razmišlja o svijetu i dolazi do zanimljivih zapažanja. Da se ponekom svojom mudrošću javi Maća, ili pak otac Rudi, također nije posve očekivano, ali je vrlo zanimljivo što čak i stari bačvar Duga, još prilikom prvoga susreta s Bartolom na brodu, udara u razmatranje o ulozi slučajnosti u ljudskom životu i o tome kako je većina stvari u svijetu uređena tako da čovjeku smeta i nanosi mu štetu.

Lako je zapaziti što je svim tim razmatranjima zajedničko: sva ona završavaju zaključkom kako je nešto u svijetu uređeno loše, ili na apsurdan način, ili pak tako da je opasno ili štetno. A budući da je pri tome uvijek riječ o nečemu vrlo općenitom – o nečemu što ima malo veze s praktičnim životom tih ljudi – iz toga slijedi neminovan zaključak kako se njima čini da sa svijetom općenito nešto nije u redu. Da je dakle i njihov vlastiti tjeskobni položaj posljedica toga čudnog uređenja svijeta. To uređenje ne samo da čovjeka stavlja u teške situacije, nego mu i ne obećava nikakvu svjetliju perspektivu. Ukratko, čovjek neprestano bježi želeći se otresti svoje tjeskobe, ali mu to nikada ne uspijeva. Njegov je život fuga, u smislu bijega, ali je on i fuga u smislu glazbene forme, gdje je čovjek ulovljen u zamku motiva koji se neprestano ponavljaju. Nije dakle samo Bartolov život fuga nego je fuga svačiji život. Iz toga je kruga – čini se po svemu – moguće pobjeći samo u jednom smjeru, a tada bijeg nije spas nego propast: u smrt. No, ako se želi riješiti tjeskobe – ako se želi riješiti potrebe da neprestano bježi – čovjeku preostaje jedino da utočište nađe u onome od čega je sve vrijeme i bježao.

A kad to razaberemo, onda nam više nije teško reći ni kako se odnose naslov i podnaslov Marinkovićeve romana: u skladu s onim što smo dosada zapazili, mogao bi se njihov smisao prevesti ovako: iz *fuge* se može pobjeći jedino u *never more*. Tako je s junacima – a i s prikazanim svijetom – ali tako je i sa samim romanom: kao priča, on govori o *fugi*, i on jest *fuga*; ali, pravi njegov smisao, ono o čemu u njemu jedino i jest riječ, ostaje *never more*, naime smrt. To je dakle roman o tome kako nas naše cjeloživotno nastojanje – koje je *fuga* – dovodi do smrti koja nam se može učiniti i kao utočište, kao što se i čini Bartolu Sviliću dok tone i u polusvijesti gleda pred sobom vizije Posejdonovih dvora i nekoga sasvim drukčijeg života lišenog bijega i tjeskobe.

Pokazuje se tako da naslov i podnaslov govore o sadržaju djela mnogo određenije nego što je to inače kod Marinkovića slučaj. Njegovi su naslovi, vidjeli smo, uvijek efektni i ostvaruju određenu napetost u odnosu na sadržaj teksta. Ovdje je međutim autor – znajući da mu je to posljednje djelo – postupio drukčije, naglašavajući i na taj način testamentarni karakter svojega romana.

A analiza toga naslova nije imala pred očima nikakav drugi cilj nego da pokuša pokazati kako su već na koricama knjige sadržani razlozi da se posljednji Marinkovićev tekst shvati i raščlani ozbiljno i pažljivo¹⁰.

¹⁰ To se u našoj znanosti i čini. Upozoravam ovdje na dva priloga Aleksandra Flakera i na jedan Morane Čale: prvi Flakerov rad objavljen je u njegovoj knjizi *Riječ, slika, grad*, Zagreb 1995., i nosi naslov »Nikad više! Ranka Marinkovića, prvo čitanje«, dok se drugi zove »Never more – drugo čitanje«, i tiskan je u zborniku *Komparativna povijest hrvatske književnosti VI. – Europski obzori Marinkovićeve opusa*, Split 2004.; u istom je zborniku objavljen i tekst Morane Čale »Nikad više uvijek iznova«.

THE FUGUE OR THE ESCAPE?

S u m m a r y

This text gives the outline of the interpretation of Ranko Marinković's novel *Never more*, where special attention is paid to its subtitle, which is *The fugue novel*. First of all, the possibility that the text of the novel with its form imitates the musical form of fugue is considered, and after that, the possibility that the word fugue needs to be understood in its etymological form, as escape. Bringing this into connection with Marinković's texts other with subtitles, and there are many, the article ends in an attempt to figure out what the title and the subtitle, when together, say about the sense of the novel.