

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Zvonimir GLAVAŠ (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)
zvglavas@ffzg.hr

MÖBIUSOVOM VRPCOM IZMEĐU
CVRČAKA I BUBNJEVA:
AUTOREFERENCIJALNOST U
SAMOTNOM ŽIVOTU TVOM
RANKA MARINKOVIĆA

Primljeno: 3. 7. 2017.

UDK: 821.163.42.09-32Marinković, R.

Novelu *Samotni život tvoj* Ranka Marinkovića mnogi su kritičari prepoznali kao jednu od njegovih najsloženijih novela, no detaljnija bavljenja njome – uz nekoliko vrijednih iznimaka – do danas su ostala rijetka. Ovaj rad stoga donosi čitanje te novele koje se prvenstveno zaokuplja različitim autoreferencijalnim momentima naglašeno prisutnim u njoj – bilo da se radi o dijelovima koji tematiziraju proces ili neke aspekte književnog stvaranja, o elementima koji funkcioniraju kao metafora ili metonimija nekog segmenta književne prakse ili pak o mjestima na kojima se izravno inkorporiraju ranija kanonska djela; aluzijama, citatima ili preradama. Prateći različite autoreferencijalne/intertekstualne motive, rad nastoji pokazati kako ti motivi funkcioniraju kao svojevrsna razasuta žarišta oko kojih se plete tkivo novele, s pokretačkim događajem (dolaskom mjesnog biskupa) kao tek prividnim središtem. O crtavanje prostiranja novele otkriva da njezina temeljna struktura sliči Möbiusovoj vrpici, višestruko zrcaleći žarišne točke te konstantno posredujući između (ne-apsolutnih) vanjštine i unutrašnjosti, a onda i njihovih izvedenih metaforičkih i metonimijskih preobrazbi (esencijalno-kontingentno, dolično-nedolično, autentično-patvoreno, uzvišeno-nisko itd.), s protagonistom kao zglobnicom tog kretanja te autoreferencijalnosti kao ključnim sredstvom ironijske destabilizacije spomenutih binarnih opreka.

Ključne riječi: Ranko Marinković, *Samotni život tvoj*, autoreferencijalnost, intertekstualnost, *Ruke*

“No, u Ἐλλειψις, jednostavnim udvostručenjem puta, traženjem zatvorenosti, lomljenjem retka, knjiga se mogla promišljati kao takva.”

(Jacques Derrida, *Elipsa*)

I.

Otprilike u sredini teksta, na pregibu između dvaju značajnijih žarišta zbivanja (biskupske gozbe i njezine prosjačke parodije), neimenovani protagonist novele Ranka Marinkovića *Samotni život tvoj* povlači se s uličnog balkona u tamu svoje sobe, u kojoj "[č]vrsto zatvoreni kapci propuštaju kroz pukotine tek nekoliko kosih sunčanih pruga u kojima se komeša gusta prašina" (SŽT 22),¹ i zaokupljeno motri komode pune knjiga prekrivenih tom prašinom. Je li takva pozicija njegova unutarnjeg monologa o knjigama koji potom slijedi (SŽT 22–23) slučajnost ili je fizičkoj sredini namijenjeno da sugerira ono što je noveli središnje? Ako se i radi o koincidenciji, vrlo je prikladna, jer nema sumnje da je jedna od najistaknutijih odlika te novele upravo njezina naglašena autoreferencijalnost; gusta, zaigrana zaokupljenost vlastitom prirodom, usredotočenost na istraživanje i poigravanje motivima iz bogatih arhiva književnih oblika i postupaka te književnopovijesnog kanona.²

Obilna zastupljenost autoreferencijalnih momenata i inače nije strana Marinkovićevim tekstovima; na elementarnoj razini kritika ju je uočila odavna, dok su kompleksnije analize te tematike u domaćoj znanosti o književnosti još uvijek razmjerno malobrojne.³ Podjednako stanje možemo uočiti i ogra-

222

¹ Citati iz novela zbirke *Ruke* označavat će se u radu kraticom novele i brojem stranice prema izdanju zbirke *Ruke* iz 1969. godine. Detaljniji bibliografski podaci navedeni su u popisu literature.

² Svjesni smo postojanja terminoloških nejasnoća i prijedora kada se radi o problematici autoreferencijalnosti, dijelom proizašlih iz pristupa tom konceptu s različitim (implicitnih ili eksplicitnih) teorijskih polazišta. Za ilustraciju je dovoljno spomenuti zbornik *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* urednika Oraić Tolić i Žmegača (1993), u kojem znatan dio priloga nastoji razriješiti terminološke prijedore, pri čemu dolazi do djelomičnog međusobnog preklapanja, no u konačnici se ipak pojam autoreferencijalnosti određuje i/ili upotrebljava disonantno u odnosu na ostale. Premda se radi o središnjem pojmu ovoga rada, ne smatramo produktivnim u njegovim okvirima reaktualizirati neki oblik takve rasprave. Čini nam se odgovarajućim zadovoljiti se Bitijevim (2000: 27) općenitim određenjem autoreferencijalnosti kao dimenzije "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", imajući na umu ostatak njegove natuknice koji donosi historijat teorijskih kontekstualizacija tog pojma. Konkretno skupine postupaka koje će nas u okviru te dimenzije zanimati navode se preciznije u radu.

³ Radi se prvenstveno o Bitijevim studijama *Antiroman kao razgovor sa šutnjom* (1982) i *Tko zastupa nedokučivo. Pitanje transgresije u Marinkovićevoj dramatici i prozi* (1994, 2005) te razmjerno bogatom popisu bibliografskih jedinica M. Čale, među kojima bismo ovdje izdvojili studije objavljene u knjigama *Volja za riječ* (2001), *Sam svoj dvojnik* (2004), *Oko Kiklopa* (2005), kao i pogovore zbirkama *Ruke* (2009b) i *Pod balkonom* (2009a). Uz njih tu je i nekoliko kraćih

ničimo li fokus samo na Marinkovićevu kratku prozu, u kojoj je problematiku autoreferencijalnosti – spominjanu u većini tekstova koji se bave njegovom novelistikom⁴ – kao primarni predmet istraživanja proučavala ponajviše Čale.

Ovim radom nastojat ćemo stoga nastaviti taj niz / te nizove proučavanja čitanjem novele *Samotni život tvoj*, i to fokusirajući se prvenstveno na dvije usporedne stvari naznačene u uvodnom dijelu – autoreferencijalno preigavanje te poigravanje oprekom unutarnje-vanjsko, a onda i njezinim metaforičkim i metonimijskim preobrazbama kao što su esencijalno-kontingentno, dolično-nedolično, autentično-patvoreno, uzvišeno-nisko, prirodno-umjetno itd. što ih ta novela na više mjesta vješto destabilizira i isprepleće s pitanjem književnosti.

II.

Poticaј za tako usmjereno čitanje možemo prepoznati već u samoj pozicioniranosti novele unutar zbirke, a potom, pokazat ćemo poslije, i u njezinoj pripovjednoj strukturi. *Samotni život tvoj* u svom završnom obliku⁵ otvara drugo izdanje Marinkovićeve zbirke *Ruke*, a do tog oblika Marinković ga je više puta mijenjao i doradivao, što u najmanju ruku svjedoči o posebno brižljivoj razradi. Tako je prvotno objavljen kao *Sunčana je Dalmacija* u Krležinu *Pečatu* (1939), zatim kao *Cvrčci i bubnjevi* u zbirci *Proze* (1948) te konačno kao *Samotni život tvoj* (1962) u beogradskom izdanju *Ruku*, dok se u prvom izdanju ne pojavljuje.⁶ Pritom su, usporedno s promjenama koje je

223

tekstova kao što su Nemečov *Novi manirizam* (2001) te Milanjin *Ranko Marinković. Nacrt za studiju, ili enciklopedijska natuknica* (2001). Od recentnijih studija valja spomenuti neobjavljenu doktorsku disertaciju Dujmović Markusi *Autoreferencijalnost u pripovjednoj prozi Ranka Marinkovića* (2016). Engleskim pak intertekstualnim poveznicama s Marinkovićevim tekstovima naglašeno su se (uz Čale) bavili Vidan (1975, 1995) i Jukić (2004), a osim domaćih autora temom intertekstualnosti u Marinkovićevu opusu kontinuirano se bavila i Hansen-Kokoruš u nizu kraćih tekstova te opsežnijoj studiji *Intertextualität im Werk von Ranko Marinković* (2002). Premda se (svakako nepotpun) popis čini opsežan, svi spomenuti radovi ne pristupaju fenomenu autoreferencijalnosti s istih teorijsko-metodoloških polazišta niti približno iscrpljuju tu tematiku u Marinkovićevu opusu.

⁴ Uz već spomenute tekstove izdvojimo i studije Vlatka Pavletića (1982), Ive Frangeša (1992), Tonka Maroevića (1995), Branke Brlečić-Vujić (2001) i Pavla Pavličića (2014).

⁵ "Završni oblik" ovdje uzimamo uvjetno rečeno, u nedostatku pogodnijeg termina, ne želeći dovesti u pitanje samostalnost svakog od ranijih tekstova i podrediti ih *Samotnom životu tvom*. Ovdje ćemo se ipak držati isključivo razmatranja te posljednje u nizu (inačica) novela.

⁶ Usp. podatke u Frangeš (1992: 333), Čale (2009b: 223) i Pavličić (2014: 241).

doživljavala ta novela, neki njezini motivi rasuti i u drugim Marinkovićevim tekstovima, plućući prepoznatljivu mrežu zapaženu u većini studija. Zbog toga će Frangeš (1992: 333) ustvrditi da je *Samotni život tvoj* "ono žarište, ona 'pramaglina' iz koje se kasnije artikulirao bogati Sunčev sistem umjetnosti Marinkovićeve". No čak i ako je pretjerano jednoj noveli pridavati ulogu izvorišta čitavog opusa, njezin je status nedvojbeno poseban u okvirima zbirke *Ruke*, u kojoj zajedno s novelom *Zagrljaj* uokviruje zbirku, najavljujući njezine provodne motive i preokupacije. Kao što Čale (2009b: 226) piše: "*Samotni život tvoj* i *Zagrljaj*, novele o pismu, poput dvaju sučeljenih zrcala obgrljuju osobe, mjesta i događaje od tinte, dvodimenzionalne antropo-entomološke inačice 'stvarnosti', tvorevine pogleda i pisma."

I ustrojstvo novele moglo bi se opisati istim pojmovima. Tekst na samom početku donosi ono što se doima žarištem zapleta: "Biskup je stigao na naš mali otok. Leprša na suncu dalmatika, razvijorio maestral baldahine i crkvene zastave, trešte glazbe i fanfare, bubnjevi mahnitaju, zvona zvone od ranog jutra" (SZT 5). No naizgled središnja važnost posjeta mjesnog biskupa malenom otoku dovodi se u pitanje već na istoj stranici, kada se protagonista fokusiranost na njega, posredovana pripovjedačevim glasom, raspline u oblaku "tamne boli" (isto) i seriji autoreferencijalnih osvrta asocijativno povezanih motivom oblaka. Iako biskupov dolazak ostaje pokretač fabule i topos kojem će se tekst iznova vraćati, namjesto da se oprostori od glave do repa, tijelo novele širi se upravo kao – posuđujući riječi kojima Nancy (2008: 21) opisuje tijelo uopće – "oprostorenje, bijeg od punkcionalnosti, širenje mrežama u brojne ektopije (ne samo grudi), vanjštine/unutrašnjosti, *fort/da*, geografija ida, bez karata, terena, zona...".

Mreža digresija i asocijativnih ektopija i meandara što se udaljavaju od žarišta – bilo da se radi o protagonistovim unutaršnjim monolozima o oblacima i pjesnicima, o knjizi, o rukama (svojevrsnoj anticipaciji tematike istoimene novele) itd., bilo o tek naznačenim fragmentima osobnih priča (biskupa, kanonika, prosjaka, Toninke ili samog protagonista), ili pak o čitavim manjim hipodijegetičkim umecima (poput priča o *Tropikonima* i o stricu ili prerade La Fontaineove basne) – ipak ne završava rasapom, nego se plete u koherentnu cjelinu. Namjesto funkcionalne logike u potpunosti podređene jedinstvenom događaju,⁷ koherentnost se ostvaruje tako što se preobražavaju i odražavaju različiti istaknuti motivi, poput dvostrukog (ili

⁷ Takvu funkcionalnu podređenost svega jednom događaju (i/ili liku) te konciznost ističu mnoga "udžbenička" određenja novele kao njezinu središnju značajku. Usp. primjerice Solar 2005: 108, Solar 2007: 259, Cuddon 1999: 600 ili Baldick 2001: 174.

čak trostrukog) zrcaljenja biskupske gozbe, zrcalne uokvirenosti novele mirnim sunčanim danom koji se preobražava u bučnu agoniju i mučnom noći koja polako dolazi do smiraja te brojnih postupnih prelazaka između zrcalnih binarnih opreka (prije svega unutarnjeg i vanjskog).

Nalik je to na ono što Maroević (1995: 6) – govoreći o *Zagrljaju*, tom nasuprotnom zrcalu koje uokviruje zbirku (Čale 2009b) – naziva točkama “naročite konvergencije slučaja i reda, jednokratnosti i općenitosti, izazova i odgovora”. Zbog toga, mogućnost konstruiranja smisla nije određena jedinstvenim itinerarom, nego se stvara i “krije u razasutim detaljima, u mjestimice posijanim energetske žarištima, koja samo svojom opsesivnošću ili indikativnošću zadobivaju naročitu važnost” (Maroević 1995: 6).

S obzirom na etimološku poveznicu između žarišta i fokalizacije ne iznenađuje što zadatak da okupi naoko razasuta čvorišta ima neimenovani⁸ glavni lik, ujedno i fokalizator novele,⁹ i sam uhvaćen u složen odnos projekcije i zrcaljenja s pripovjedačem.¹⁰ Balkon na kojemu glavni lik stoji i on

⁸ Dujmović Markusi (2016: 80) navodi da se protagonist zove Tobija i da živi sa starom tetkom. Potonji zaključak donosi vjerojatno na temelju spomena priča “stare tetke” o protagonistovu stricu (SŽT 34–35), a prvi na temelju protagonistova usklika “...ne zvao se ja Tobija...” (SŽT 8). No taj bi usklik (možda tek puku frazu), baš kao i smještanje tetke s protagonistom u kuću, valjalo uzeti s rezervom.

⁹ Prevladavajući sustav unutarnje fokalizacije s glavnim likom kao fokalizatorom ipak nije bez otklona; nekoliko paraleptičkih alteracija remeti njegovu dosljednu provedenost (npr. trenuci u kojima pripovjedač zaviruje u događaje i misli uzvanika na gozbi, u čemu mu se potom pridružuje i protagonist sa svojim spekulacijama (SŽT 13) ili oni u kojima pripovjedač nudi uvid u misli žandara (SŽT 25) i fratrića (SŽT 29) na ulici). Na granici je takvih alteracija i izvrstan primjer onoga što Genette (1992: 109) naziva nepriznatom paralepsom: polovica fratrićeva lutanja otokom i susreta s Toninkom smješta se izvan vidnog polja i/ili znanja fokalizatora, zbog čega se evocira formulacijama poput “Vjerojatno je zakasnio na banket...” (SŽT 14), “Valjda je cijelo dopodne, nesretan, trčkarao uokolo...” (SŽT 17), “Tko zna gdje on, jadan, sada traži tu nepostojeću građansku školu...” (SŽT 18), “I dok ti ovako smišljaš, eno zaista fratrić hrli natrag s Toninkom...” (SŽT 18) itd.

¹⁰ Status glavnog lik problem je za sebe, o čemu će poslije biti još riječi. Ekstradijegetički pripovjedač pripovijeda značajnim dijelom u drugom licu jednine koje se odnosi na glavni lik, s čijim se gledištem, pa čak i glasom (npr. u prijelazima od pripovjedačkog komentara preko slobodnog neupravnog govora pa do unutarnjeg monologa lika, kao što je to slučaj kod SŽT 21–22, o čemu će biti riječi u poglavlju VII) nerijetko zapleće, a koji je prevladavajući fokalizator u noveli, zbog čega je teško precizno razgraničiti te instance. Nadalje, glavni lik u najmanju ruku ima književne ambicije, ako nije i književnik, što dodatno usložnjava presijecanje pripovjednih instanci. Zbog toga su ga dosadašnja čitanja novele vrlo raznoliko tretirala s obzirom na trijadu autor-pripovjedač-lik: od Branke Brlečić-Vujić (2001: 39), koja gotovo potpuno poistovjećuje autora, pripovjedača i glavni lik te kao da posve zanemaruje ne tako recentne dosege naratologije, preko uredničkih komentara Brune Popovića u izdanju zbirke

sam pokazuju se tako kao zglobnica kontinuiranih prelazaka od vanjštine (otok i izvanjska opažanja) prema unutrašnjosti (unutrašnji monoloz i zatvorena soba) u protezanju koje sličí Möbiusovoj vrpci¹¹ što cijelom svojom dužinom tematizira razne aspekte institucije književnosti prolazeći između cvrčaka i bubnjeva.

III.

No vratimo se knjizi i trenutku u kojem se protagonist *Samotnog života* prvi put povlači u nutrinu sobe, otprilike na sredini opisane vrpce. Stojeći u svojoj sobi, on lamentira:

– To je tek toliko da vidim u kakvom nečistom zraku živim. Koliki svjetovi prašine! Ulaze u moja pluća, u moja usta, u nos, u oči... Jest, sve knjige na komodi prekrila je prašina. Od kada nisam čitao! Poznato je da knjige prenose nečistoću; u njih se uvlače stjenice... Koliko sam puta našao suhu stjenicu, zgnječenu muhu, pritisnutog komarca s raširenim nogama preko suptilnih riječi *vedrina, srce, svijet...* (SZT 22)

226

Pritom, postavljajući dalje pitanja o naravi knjige, on stresa prašinu nataloženu na konceptu knjige, te možda i najfrekventnije metonimije književnosti u cjelini. Kako tropi nikada nisu nevini, tako i svakodnevno, rutinsko poimanje knjige utječe na konceptualizaciju fenomena književnosti i/ili teksta. Nasuprot tomu, krećući se u obrnutom slijedu od izmijenjenih poimanja (književnog)

Ruke iz 1980. koji spominje "pripovjedača i njegova dvojnika u ulozi glavnog lica" (Marinković 1980: 28) ili slične Frangeševe (1992: 348) interpretacije glavnog lika kao "spisatelja" koji je projekcija pripovjedača/autora pa do naratološki mnogo preciznijeg i složenijeg zapažanja Čale (2009b: 227, 237) o "dominantnom iskazivanju u drugom licu kao dvojniku što fikcionalizira prvo pripovjedačevo lice, pritom proizvodeći i udvojenost digresivnih umetaka u trećem licu", pri čemu zrcaljenje između eksplicitnog "ti" i implicitnog "ja" nije jednostavno i potpuno preklapivo, s kojim se ovdje slažemo.

¹¹ Pokušamo li (otprilike) popisati točke prelaska, izgledalo bi to ovako: izvana (opis otoka na početku) – unutra (prelazak na monolog(e) o oblacima i pjesnicima) – izvana (buka bubnjeva prekida kontemplaciju, opis buke oko gozbe) – unutra (lamentacija o magarcu) – izvana (svetkovanje mise i događaji oko nje; lutanje fratrića) – unutra (razmišljanje o bacanju kamena, povlačenje u mrak sobe, monolog o knjigama) – izvana (nakon monologa o zatvorenosti zvuk Toninkinih vokala otvara pogled prema ulici) – unutra (nakon epizode s Toninkom i prosjacima zaklapanje kapaka na prozoru i utonuće u unutarnje monologe) – izvana (pad kamena s prozora te pretapanje makabrističnog sna u zbivanja u stvarnom prostoru).

teksta, brojni su poststrukturalisti¹² nastojali pokazati da je pojam knjige mnogo problematičniji nego što isprva u svakodnevnom diskursu djeluje, stresajući tako prašinu donekle usporedivo s Marinkovićevim protagonistom, čije nas teoretiziranje dovodi do sličnih tema i pitanja. Zanimljivo je da i Marinković-esejist tezu da riječi nikada ne možemo posve podrediti našim intencijama i bez ostatka zauzdati dodijeljenom funkcijom u jednom opažanju ilustrira primjerom knjige, čija materijalnost ne odgovara njezinoj funkciji:

Koliko god modificirali stvari, koliko god ih ‘obrađivali’ prema našim intencijama, koliko god *odabirali* i *potencirali* u stvarima ono što u njima rado nazivamo ‘funkcionalnim’, nikada nam se one ne predaju potpuno, neprestano opterećuju naše postupke svojim balastom (od knjige nam je, npr. najmanje potrebna njezina težina, a poznato je kako su knjige teški predmeti). (Marinković 1986: 96)

Nesklad je to sličan drastičnom raskoraku između materijalnih označitelja *vedrina*, *srce*, *cvijet*, zamrljanih naslagama zgnječenog uljeza, i njihova idealnog (i idiličnog) označenog. No dok se isprva čini da nesavršena materijalnost označitelja ne dovodi u pitanje mogućnost da njegovo intendirano označeno prepoznamo neovisno o kontingentnim kontaminantima, situacija se usložnjava njihovom daljnjom gradacijom. Kontaminanti su i

227

ona žuta mjesta u knjigama nad kojima su ljudi kihali, kašljali, kopali nos, vrtali uho šibicom. Žuti otisci vlažnih znojnih prstiju u koje su čitači pljuvali, lizali ih, ili su im se znojili od uzbuđenja, od muke, od žalosti, od bolesti. Pepeo od cigareta, ispljuvci duhana, iščupane vlasi. (SŽT 22)

ali isto tako i

Bilješke sa strane, nerazumljivi, nervozni, patološki znakovi, crteži i opaske ‘ovo je sjajno’, ‘fantastično’, ‘neuvjerljivo’, ‘to isto kaže Diderot, samo mnogo ljepše’, ‘eh, kad bi tako bilo!’, ‘stara pjesma’, ‘gospodin autor ne zna što je entelehija’ – ‘ateističke laži i svinjarije!...’ (SŽT 22–23)

Sve su to tragovi čitanja, ranijih prolazaka tekstom koji upisuju svoje dojmove po njegovoj površini i marginama. Dok pojedinačno takvi tragovi ostaju tek intimne bilješke, otisci historije jednog privatnog čitanja, njihovo omasovljavanje ili institucionalizacija mijenjaju stvar i čine ih neodvojivima

¹² Usp. npr. Derridaovu (1981: 3) tezu da pojam knjige “prolazi kroz razdoblje općeg preokreta” te se “čini sve manje prirodan, a njegova historija sve manje transparentnom”, Foucaultovo (2002: 25) suprotstavljanje materijalnog jedinstva sveska drugim mehanizmima objedinjavanja diskursa ili Barthesovo (1986: 1105) razlikovanje između *djela* i *teksta*.

od teksta uz koji se smještaju. Filološki komentar, razne kritike i interpretacije, hermeneutički zahvati – sve su to varijacije tih komentara iz gornjeg citata koje izmještaju značenje iz onoga što bi pozitivistički pristupi tekstu smatrali nekim pojavnim oblikom njegovog središta, premještajući ga u produktivni rad na relaciji između nutrine i izvanjskosti koji nema svoju konačnu točku.

No ta neodoljiva evokacija Derridaova parergona¹³ nije primjenjiva samo na institucionalizirane i/ili omasovljene komentare; situacija u protagonistovoj sobi podsjeća na to da se svakim skidanjem prašine s knjiga, svakim prekidanjem te "Od kada nisam čitao!" (SŽT 22) situacije, dolazi u dodir s "vanjskim" naslagama koje izravno uvjetuju ono što se doživljava kao "unutrašnjost" teksta, ostavljenim na njemu što prijašnjim čitanjima što djelovanjem okoline, te da se pritom uvijek ostavljaju i nove.

"Koliko uzrujavanja! Koliko odobravanja, oduševljavanja, polemiziranja, zanovijetanja, uvreda, prijetnja! I onda, na kraju, neka se zna da se to uzrujavao, ljutio, oduševio i prokomentirao knjigu Mirko Pogačić, koji ju je 'pročitao' još 22. II. 1923. godine" (SŽT 23), nastavlja svoj unutarnji monolog Marinkovićev protagonist, podcrtavajući u tom nastavku paradoksalnu činjenicu. S jedne strane, čitanje je – kao i pisanje – toliko osobno, intimno i neponovljivo da je fikcionalni čitatelj Pogačić osjećao snažnu potrebu da uz zapis o svojim reakcijama ostavi i vlastito ime i točan datum, te metonimijske zastupnike jedinstvenosti. S druge strane, upravo to što su reakcije zapisane odvađa ih od onoga koji ih je doživio i omogućuje njihovo ponavljanje s razlikom. Sljedeći fikcionalni čitatelj (protagonist *Samotnog života*), kao i svaki empirijski čitatelj novele, susrest će se s odobravanjem, oduševljavanjem, polemiziranjem, zanovijetanjem, uvredama i prijetnjama Mirka Pogačića, no one će za njega ostati nedostupne u onom obliku u kojem ih je Pogačić "doživio" 22. II. 1923, dok će ipak oblikovati doživljaj teksta. Nemogućnost da se (intendirano) značenje fiksira, uzrokovana među ostalim i radom naslaga na tekstu koje ga kontaminiraju, naglašena je dodatno stavljanjem riječi *pročitao* u navodnike, koji kao da izražavaju neprikrivenu skepsu spram sugestije da se književno djelo ikada može doista pročitati.

Opreka između intimnog i javnog u toj domeni dolazi u fokus u nastavku monologa, koji komentare na marginama uspoređuje s dvama sličnim, no ipak oprečnim fenomenima.

¹³ Referiramo se na termin kojim Derrida označava okvir koji se ne može odvojiti od djela koje uokviruje, ukrasni dodatak, koji nije ni jednostavno izvana ni jednostavno unutra, s konstitutivnom ulogom u odnosu na strukturu kojoj je dodan (usp. Derrida 1988: 54–56). Takva paradoksalna narav bliska je i njegovu konceptu suplementarnosti, koji je s pismom u općenitom smislu doveden u vezu još u *O gramatologiji* (usp. Derrida 1976).

Toliko neposrednih znakova iskrenog ljudskog raspoloženja naći će se još na mjestima gdje je čovjek boravio sam, zatvoren sa svojim mislima, sa svojim željama; po zidovima tamnica ili u intimnom dnevniku kakvog samostanca koji je po noći ustajao iz kreveta i vadio iz slamarice svoju bilježnicu da bi pri mjesečini, na prozoru, zapisao patnje svoga tijela. Ali sve je to romantična erotika prema onoj dekadentnoj, perverznoj, pornografskoj borbi po zidovima javnih zahoda gdje čovjek također želi da bude što više sam i nesmetan, ali zna da će iza njega to mjesto posjetiti njegov protivnik, da mu ostavlja svoj izazov, svoju parolu, svoj credo, svoj emblem, svoje “živio” i svoje “dolje”. – (SŽT 23)

Kao ključna razlika s jedne se strane podcrtava apsolutna osamljenost, a s druge želja za osamljenosti praćena sviješću da je ona nemoguća, da će isti prostor zaposjedati i netko drugi. No granica postaje nejasnija uzmemo li u obzir da je pisanje, doduše, uvijek odvajanje i povlačenje u osamu (u razlici spram govora),¹⁴ ali je istovremeno uvijek i namijenjeno drugom, pa makar sebi kao drugome. Kontekst osame, intimnost i adresat varljivi su kada je u pitanju pismo, jer ono “ide, i ide sasvim samo”, neovisno o sadržaju “nema posvuda isto značenje”, te jer je “identitet pošiljatelja pisma podjednako problematičan kao i pitanje saznavanja komu to pismo pripada”, kako nas podsjeća čuveni Lacanov seminar o Poeovoj noveli o ukradenom pismu, koje se također našlo na razmeđu intimne bilješke i javnog izazova (usp. Lacan 2002: 193).¹⁵

229

I druge Marinkovićeve novele iste zbirke tematizirale su taj motiv intimnog pisma nestalnog značenja, tlapnje da se njime može vladati, izjalovljenog učinka i promašenog adresata. Čale (2004, 2009b: 228–230) analizirala je takve primjere u novelama *Suknja* i *Prab*. Gospođa Oliva u *Suknji* intimnim erotskim zapisima po vlastitim koljenima nastoji ovladati drugima, no ti se zapisi u točki kulminacije nesporazumom otkrivaju široj javnosti, proizvevši kontraefekt. Slično je i u *Prabu* s intimnim pismima koja je Ana slala Tonku, a njegova ga narcisoidna interpretacija te naum da ih trijumfalno objelodani dovode do osobnog sloma. Govoreći leksikom protagonista *Samotnog života*: u oba se slučaja stvari postavljaju između “romantične erotike” i “dekadentne, perverzne, pornografske borbe”, koje on varljivo razgraničava.

¹⁴ Usp. Derrida 2007: 73 i Ricoeur 2008: 102–103.

¹⁵ Lacanov tekst, dakako, implikacijama je daleko složeniji od poučka koji ovdje izvlačimo, pogotovo uzmemo li u obzir opsežnu raspravu koja ga je popratila. No upravo ta rasprava istovremeno govori u prilog ovdje izdvojene niti. Za pregledan uvid u tu problematiku usp. Milanko 2012.

Naznaka sličnog motiva javlja se i na druga dva mjesta u *Samotnom životu tvome*, oba povezana s Toninkom. Ona je svakog "ljeta bila zaljubljena u drugog studentića, a neki su joj od njih i pisma pisali ljubavna, zbog zabave" (SŽT 18), što se koristilo njoj na porugu.¹⁶ Istovremeno, Toninka je bila i posrednik tek natuknutih intimnih pisama između don Tome i mjesne udovice, koja za don Tomu očito imaju inkriminirajući sadržaj: "Ali u toj bujici gadosti što je potekla iz Toninkinih usta jedno mjesto čini mi se da je ipak zbunilo don Tomu, a to je ono mjesto kad je ona spomenula – doduše nevezano i zbrkano – 'udovicu Jakubinu' i 'dolare, dolare' i da je 'ona nosila pisma, da ona zna sve...'" (SŽT 20).

230

Novele zbirke *Ruke* pokazuju nam stoga da je granica između intimne bilješke i javnog natpisa koji djeluje na druge nepostojanija nego što citirani monolog daje pretpostaviti (ali i da se instrumentalizacija pisma kako bi se ostvario namjeravani učinak nerijetko izjalovljuje), možda naročito kada je riječ o raznovrsnim bilješkama po marginama koje kao da uvijek jesu "credo" koji traži da mu se adresat (semiotički) podredi ili da ga ospori. No iako prethodno citirani monolog zastupa drukčije stavove, sugerirajući da se razlika može diskretno odrediti, ironija se nazire prekoračimo li granice dijegetičkog univerzuma novele. Čitav je *Samotni život tvoj*, naime, intimna bilješka čovjeka koji je "boravio sam, zatvoren sa svojim mislima, sa svojim željama" (SŽT 23). Kao novela to je pak javni natpis, pismo upućeno nepoznatom adresatu bez jamca određenog učinka i tumačenja, no u kojem lik i pripovjedač ipak utiskuju "svoj izazov, svoju parolu, svoj credo, svoj emblem, svoje 'živio' i svoje 'dolje'" (isto) u odnosu na brojne elemente književnog kanona. Takvim postupkom skida se prašina nataložena na knjigama na polici te se skreće pozornost na njihovu varljivu zatvorenost u vlastite korice.

IV.

"Pa ipak, nismo li znali da je zatvorenost knjige tek jedno od mnogih ograničenja? Da bismo samo u knjizi, neprestano joj se vraćajući, crpeći iz nje sva naša blaga, trebali beskonačno određivati pisanje onkraj knjige?", pita se Derrida (2007: 313), afirmirajući u istom tekstu "[r]adosno lutanje *graphieina*" te "otvorenost prema tekstu" kao "pustolovinu", odnosno "bezrezervno trošenje". Isprepletenost tekstova preko granica korica knjige i neovisno o

¹⁶ Jedini je imenovani student Tonko, što je moguća poveznica prema *Prabu*: "– I moj Tonko je sad u Engleskoj... Poznajte ga? On je isto študijent, za inženjera..." (SŽT 18).

onome što na njima piše razmjerno je dugo u fokusu poststrukturalističke teorije, u vidu Derridaove opće tekstualnosti, intertekstualnosti J. Kristeve ili drugih sličnih koncepata.¹⁷ Trajno važan doprinos tih teorijskih istraživanja jest i to što su osvijestila da se pojava koju će nazvati intertekstualnošću ne ograničava na intencionalne reference i aluzije te na pitanja utjecaja, već se odražava i u najmanjim književnim atomima.¹⁸ No zbog toga ne valja iz fokusa ispustiti ni eksplicitne tematizacije intertekstualnosti i manifestacije autoreferencijalnosti uočljive u krupnijem mjerilu.

U *Samotnom životu tvome* takvih je pojava doista mnogo, bilo da govorimo o mjestima na kojima se u tekstu ističu i/ili inkorporiraju ranija književna djela, o dijelovima koji izravno tematiziraju proces ili neke aspekte književnog stvaranja ili pak o elementima koji na sadržajnoj ili formalnoj razini funkcioniraju kao metafora ili metonimija nekog dijela književne prakse. Pritom se ti različiti aspekti rijetko mogu strogo odvojiti, a zajedničko im je to što dovode u pitanje stabilnu i zaokruženu topografiju unutarnjeg i vanjskog, te onda i drugih izvedenih opreka.

Arhiv izravnih citata, referenci i aluzija obuhvaća u *Samotnom životu* širok spektar kanonskih tekstova i autora od Tibula i Shakespearea preko Aristofana, Vergilija, Horacija, La Fontainea, Stendhala, Villona, Tolstoja, Gorkog, Poea, Diderota i Rimbauda pa do općih mjesta Biblije, kršćanske tradicije ili antičke mitologije. No inkorporacija tih referenci nije samo u funkciji potkrepe pripovjedačeva statusa niti se njome tek ekonomizira izraz tako što se upošljavaju prepoznatljiviji topoi; kada ih novela donosi, ujedno ih i (pre)vrednuje u novoj okolini.¹⁹

¹⁷ O historijatu pojma intertekstualnosti vidi više u Juvan 2013.

¹⁸ Usp. Barthesovo (1986: 1104) izlaganje sukusa određenja intertekstualnosti J. Kristeve.

¹⁹ Kako napominje Derrida (1995: 9), koncept arhiva u sebi ujedinjuje sekvencijalno i jusivno načelo, tj. načelo početka i načelo zapovijedi/zakona/poretka, stoga nije neobično da i prekapanje po književnom arhivu nužno donosi afirmaciju ili rekonfiguraciju načela koja ga strukturiraju. Usp. npr. tvrdnje Hansen-Kokoruš (1999: 13) da se Marinkovićevo djelo (samo)svjesno smješta između nezamislivosti književnosti bez arhiva kulturnog pamćenja te nužde da ga uvijek iznova prevladava, odnosno da se kod Marinkovića “/u/ primjetnom naglašavanju stereotipnoga istodobno može osjetiti i distanca koja teži njegovu prevladavanju, parodirajući ga i karikirajući ga”. Imajući to na umu, ne možemo se složiti s tvrdnjom Dujmović Markusi (2016: 101) da su u *Samotnom životu tvom* “samo Rimbaudovi stihovi pritom stavljeni u neprimjeren kontekst i ironično intonirani” te da je to do toga što je “autor u ovoj zbirci stavio naglasak na tematiziranje književnika i stvaralačkoga procesa, a odnos prema tradiciji stavlja se u drugi plan”. Naprotiv, rekontekstualizacija i (u ovom slučaju najčešće ironijska)

Takvo prevrednovanje, upozorava Schwanitz (2000: 142), stalan je element historije književnosti još od začetaka njezina modernog oblika. No za razliku od romanesknih primjera koje on promatra, Marinkovićeva se novela ne obračunava samouvjereno s prethodnicima nastojeći ih osporiti kako bi ustoličila nove stabilne kriterije vjerodostojnosti koliko autoironično dovodi u pitanje mogućnosti takvih kriterija.

Tako će protagonist novele već na samom njezinu početku

cijeli dan proležati na zemlji i mučiti se da napiše pjesmu: *Gle, bijeli oblak plovi s juga u pustinje neba...* i dalje neće znati od ovog stiha. A zna da ni taj ne vrijedi, da je tako nešto bilo napisano u nekog pjesnika, pa se ljuti na sve druge pjesnike, sve su već opjevali, sve eksploatirali i prodali za sitne honorare, popili nove rakije pa pijani (cinični gadovi!) zavirili kroz pukotine, kroz rupice i ključanice u kupatila i sobe gdje se kupaju i svlače debele žene četrdesetogodišnje koje bi umrle od stida kad bi to znale. (SŽT 5)

232

No ubrzo nakon susreta sa sveprisutnom citatnošću i frustracijom jer joj ne može umaknuti, a što bi smatrao pokazateljem literarne autentičnosti, protagonist poseže za parafrazom Shakespeareova Hamleta ("...u središtu njene milosti, kako Hamlet kaže...", SŽT 6), a potom i za referencama na druge klasike (npr. "...pa čak i s ironijom, kao Aristofan starog Sokrata...", SŽT 7; "Ovako okrutno tekao je sprovod Stendalova Julienu Sorela...", SŽT 9; itd.), u kojima traži njezino jamstvo.

Na novu kontradikciju nailazimo u nastavku odlomka, kod motiva voajerskog pogleda kroz ključanicu, koji žarište inspiracije prebacuje sa sanjarske zagledanosti u nebesa na naturalističko promatranje "zemaljskog", u kojem Frangeš (1992: 334) prepoznaje ironizaciju znanstvenopromatračke pozicije književnika iz "floberovsko-naturalističkih vremena". Autore koji motre protagonist prikazuje kao pohotne onaniste koji, promatrajući gojazno žensko tijelo, "[d]ršču za vratima kao majmuni i šapćući lažu u požudi: 'Gle ja sam uzbuđen od toga! Ja sam inspiriran!'" (SŽT 6).

S druge strane, jednako ironizira i "mistifikaciju" ("Tibulo! (riječi da-ješ ovdje uvredljiv smisao: pjesnik – lažljivac, mistifikator)", SŽT 6) koja promatrani objekt zaodijeva u književne klišeje, "litanije erotomanske" (isto) što inicijalni naturalizam zakrivaju patetičnom idealizacijom. Takva klišeizirana idealizacija stvara groteskan raskorak između "produhovljenog" literarnog označitelja i onoga što sporni pjesnici-mistifikatori doživljavaju

revalorizacija pogadaju sve inkorporirane elemente tradicije, a tematiziranje stvaralačkog procesa u pravilu je od toga neodvojivo.

banalno-tjelesnim referentom, zadržavajući za sebe alternativni označitelj iz nižeg registra koji im se čini prikladnijim, no literarno nepoćudnim: "...zatim i to precrtaju i napišu *tvoje male grudi*, a za sebe misle – sise. Tvoje bijele sise, noge pa navise, u središtu njene milosti, kako Hamlet kaže..." (SŽT 6). Frangeš (1992: 334) napisat će da "Marinković uporno, neumoljivo zakreće vratom knjiškim raznježenostima, mrzeći ono što Ujević zove 'prazni jauci iz knjiga'", no ironizacija se ne zadržava samo na "konfekcijskom poetiziranju" (isto), već obuhvaća i nasuprotne tendencije tobože realističnog prikazivanja, u maniri stendhalovskog zrcala nošenog cestom.²⁰

Vjerojatno ponajbolji primjer ironičnog dovodenja u pitanje odnosa stvarnosti i književnosti/umjetnosti, oštre razdvojenosti knjiga prirode i umjetnosti te suplementarnog odnosa potonje prema prvoj jest odlomak u kojem pripovjedač protagonistu izazivački dobacuje tobože nedosežnu stvaralačku moć prirode kojoj je umjetnost nedorastao sluga:

A sve ljepote već davno su izrazili more, oblak, ptice, list, prije nego si ti počeo mucati nekakve glasove i mazati platno bojama; prije nego si počeo strugati konjskim repom po ovčjem crijevu razvučenom na šupljoj drvenoj kutiji i to nazvao muzikom! Ptice se plaše nepristojnih zvukova tvojih mjedenih instrumenata u koje duvaš da bi raspalio svoga sumišljenika i učvrstio njegovo rasklimano uvjerenje. Poslušaj cvrčke na čvorugama prastarih rogača. Osjećaš li žed za kristalno bistrom vodom u staklenom vrču na bijelom stolnjaku po kome pada trak teškog podnevnog sunca? Ne spopada li te glad za groždem i smokvom i crvenom svježom lubenicom? Slušaj to ljeto na nategnutim svilenim strunama između sunca i zemlje kako dršće, kako treperi na trbuhu tog malog sivog kukca koji će umuknuti čim osjeti tvoju blizinu. Tko bi bolje izrazio ovo ljeto od cvrčka? (SŽT 8)

No nekoliko paradoksa u tom citatu podriva ono što se isprva može činiti njegovim smislom. U njemu je priroda dijelovima koji se nabrajaju ljepote *izrazila*, čime se naglašava posredan, reprezentacijski odnos između nje i ljepote. Nadalje, reprezentante umjetničkih praksi (recitacija, slika,

²⁰ Slični postupci prisutni su i u ostalim novelama zbirke, osobito u *Zagrljaju*. Tu se istovremeno ironizira to što protagonist mravaliko obilazi čvorišne točke otočnog života te odvlači mrvice "stvarnosti" ne bi li od njih sačinio "umjetnost" kao i to što traga za "strašnom", "krokodilskom" temom. Jednako su poruzi izloženi statusno-didaktičko podjarmljivanje književnosti u Financovu čitanju "da doista postane čovjekom, da se digne do ugleda trafikantskog zeta" (ZAG 150), pozitivističke pretenzije naturalizma koje prenosi tezom da "nema čuda", jer čita Zolinu "jednu knjigu baš o najvećem čudu na svijetu, pa tu vidiš: sve je to prirodno, po nauci" (ZAG 155), kao i odgovor Žandara zainteresiranog samo za trivijalnu književnost "gdje ima borbe, kad hvataju lopove tamo u Parizu" (isto).

glazbeni instrument...) odlomak opisuje onim što je u semantičkom polju "prirode" (mucanje glasova, konjski rep, ovčje crijevo, drvena kutija, platno namazano bojama...), zanemarujući polje umjetnosti na koju se referira,²¹ dok elemente prirode opisuje izrazitom uporabom "knjiških" stilskih figura. Konačno, na pitanje "tko bi bolje izrazio ovo ljeto od cvrčka?" kao odgovor se nameće ono što je svojim osobitim sredstvima to ljeto zapravo i "izrazilo" – književni tekst.²²

S obzirom na (višestruku) problematizaciju odnosa izvanknjiževne i književne stvarnosti u noveli vrijedi spomenuti i to da su Marinkovićeve novele, poigravajući se autoreferencijalnošću i istražujući složenu referencijalnost književnog teksta, nerijetko zbunjivala kritičare dijelom navikle odnos književnog i neknjiževnog čitati razmjerno jednoznačno te tekstovima tražiti konačne referente. Među njima istaknimo Pavletićev pokušaj da opravda Marinkovićevu novelistiku – među ostalim i *Samotni život tvoj* – kao realističnu pred optužbama da je nerealistična. U tom pokušaju on poseže za kovanicom simboličkog realizma (Pavletić 1982: 137), inzistira na dokumentarnom značenju svake Marinkovićeve riječi kao izravnom svjedočanstvu o specifičnim povijesnim referentima (isto: 132, 135) te na njegovu navodnom izrazitom regionalizmu (isto: 138)²³ kao izvrsnoj školi

234

²¹ Riječ je o postupku analognom Tolstojevu što ga kao primjer očuđenja nudi Šklovskij u svom tekstu *Umjetnost kao postupak* (1999: 126), referirajući se na primjere u kojima on "ne imenuje stvar njezinim imenom nego je opisuje kao da je prvi put viđena, a događaj kao da se prvi put desio, pri čemu u opisu stvari ne upotrebljava nazive njezinih dijelova koji su uobičajeni, nego ih naziva tako kako se nazivaju odgovarajući dijelovi drugih stvari...". Marinković je i sam pisao o potrebi da se autor očuđujućim postupcima odupre automatizaciji i indiferentnosti; usp. Marinković 1986: 105.

²² Ta ironizacija hijerarhijskog postavljanja opreke priroda-umjetnost u bilo kojem pravcu čini spornim navod Dujmović Markusi (2016: 65) kako je teza koju Marinković opetovano postavlja ta da je "život uvijek jači od umjetnosti", kao i nešto kasniji, prvomu donekle proturječan, da je za Marinkovića "odnos između života i umjetnosti analogan odnosu kaosa i reda" (isto: 94).

²³ Slično je i s npr. Vaupotićem (2002: 191–192, 208 [1967]), koji Marinkovića naziva realinom te konkretan, historijski Vis smatra ishodišnom točkom njegove novelistike (eksplicitno povezivanje novela s Visom uočljivo je i kod Nemeca /2006: 295/, dok je glede toga nešto opreznija Hansen-Kokoruš /2007: 1325/). Odrednica "navodnog" tu je zbog Marinkovićeve prosvjeda protiv ocjena da se njegov opus odlikuje izrazitim stilskim značajkama mediteranskog regionalizma i/ili likovima i situacijama karakterističnim za specifičan vremensko-prostorni kontekst (usp. npr. Marinković 1986: 175, 203). Teško bi bilo osporavati činjenicu da je primjetan dio Marinkovićeve proze – uključujući i *Samotni život tvoj* – smješten u mediteranski ambijent te da postoje poveznice s drugim autorima iz tih krajeva, no ne radi se – i sam napominje – o taineovskoj determinaciji ni o doslovnom preslikavanju okoline, već

“za svakog budućeg autentičnog realista” općenito, odričući mu modernizam (isto: 135), minorizirajući i opravdavajući autoreferencijalne eksperimente te konstantno naglašavajući i “općeljudsku”, ali konačno određenu referencijalnu dimenziju. Tom “općeljudskom” čitanju slično je i tumačenje Brlečić-Vujić (2001: 39), koja novelu referencijalno povezuje s nekoliko širih problema što bi se dali svesti na “traženja ideala ljudskog života, izgubljene harmonije čovjeka i svijeta” te ih razmatra kroz sklopove binarnih opreka čiji bi konačni *Aufhebung* ta potraga trebala biti.

Marinković je pak i kao esejist eksplicitno pisao protiv simplifikacije referencijalnosti književnog teksta, nazivajući je devalvacijom aristotelovske *anagnorisis* “na malo i priglušno privatno zadovoljstvo prepoznavanja” (Marinković 1986: 5), odnosno prizemnom, “bapskom radoznalosti” koja “nije, dakako, sposobna pratiti mimetičke nedosljednosti pisca, njegova odstupanja i digresije od provjerljive stvarnosti modela”, već “traži samo dokaze za svoje pretpostavke, za svoje želje i animozitete” (isto: 6). U nešto složenijem obliku vidi to kao “strastveno i doktrinarno zainteresirano traganje za aluzijama, za ‘dešifriranjem’ ezopovskih kodeksa i struktura ‘trbuhozborstva’” (isto), pri kojem smo “kadri odreći se najelementarnije slobode ‘gledanja’ zbog sulude opsjednutosti potrebom da našu nevinu sliku smjesta instrumentaliziramo, da je okrenemo na onu stranu na kojoj možemo pročitati naše želje” (isto: 7).

Nasuprot tome, ističe da “konfrontiranje onoga što s toliko sigurnosti nazivamo ‘stvarnošću’ i onoga što jednako tako površno nazivamo ‘umjetnošću’ stavlja zapravo oba ova pojma u znakove navoda” (isto: 125) te da referent književnog ostaje nedokučiv, tek “poziv imaginaciji da nas opskrbi predočljivim podatkom prostornog ili bilo kakvog osjetilnog određenja (isto: 113), odnosno da u “nepojavnoj sferi riječi, predmeti gube konture sličnosti s predmetima iskustva i dobivaju nove metaforičke ‘namaze’ nepredočljivog, nekoherentnog, apsurdnog” (isto: 119). Stoga na pitanje o izvorima svojih novela Marinković više puta priznaje poticajne impulse iz svakodnevnog

o smjernicama koje bi sugerirale da su crpili iz istih kulturnih arhiva i ugledali se na zajedničke uzore. Zaokupljenost ranijih kritičara površinskim podudarnostima (koje se metonimijski svode na mediteranski ambijent), na koju se Marinković žali, u svom istraživanju poveznica između Marinkovića i Pirandella uvelike nadilazi Čale (2001). Jedna od “mediteranskih” dodirnih točaka koje uočava, potpuno različitih od uobičajenog asortimana, izravno je u vezi s problematikom koja nas ovdje zanima: “Samopromatrana dramska osoba samo je na prvi pogled inovacija koja se tiče isključivo psihološko-svjetonazorskih Pirandellovih sadržaja; no Marinković je počinje doživljavati kao metonimiju/metaforu samopromatranog teksta, verbalnoga izričaja koji se bavi svojom vlastitom proizvodnjom, fikcijskog djela koje neprestano parodira svoju fiktivnu i diskurzivnu narav, kao što će najizrazitije pokazati *Samotni život tvoj i Zagrljaj*” (isto: 123).

života (isto: 150), no napominje kako je od tih početnih točaka daleko važnije "učiti i učiti", "čitati dobru literaturu i ne stidjeti se biti pod utjecajem nekog velikog pisca" (isto: 177, usp. i isto: 236), dok romantičarski shvaćene talent i nadahnuće odbacuje kao floskule.²⁴ Zato pri svom pisanju, naglašava, ne počinje "od ideje nego od rečenice" (isto: 159), a rečenice se, jednom napisane, odjeljuju od originalne intencije i tvore tekst kao rizomatično tkanje.

No suzdržati se od olake devalvacije prepoznavanja teže je nego što se čini. Između hipotetskih pokušaja da se "naš otok" iz *Samotnog života tvoga* uredno preklopi s Marinkovićevim Visom u određenom historijskom trenutku ili svede na alegoriju točno određene ideje (što nije daleko od dijela dosadašnjih čitanja) te situacije u kojoj bismo potpuno digli ruke od interpretacije kontinuum je na kojem je moguće različito se pozicionirati. No svjesni smo da je određenu mjeru alegorizacije (podređivanja "rečenice" "ideji") nemoguće izbjeći.

Iz te perspektive zanimljivo je promotriti kako *Samotni život tvoj* integrira i preoblikuje još jedan klasik svjetske književnosti. Radi se o čuvenoj La Fontaineovoj basni o cvrčku i mravu,²⁵ koja već žanrovski sugerira alegorijsko čitanje, a na tom se tragu i uvodi u novelu:

236

I učili su te: budi mrav! Mali tihi neprimjetljivi pametni marljivi strpljivi realist. Sitni štediša. Ljeti skrbi za zimu. A u školi su ti tumačili kako je to isto htio da kaže i veliki francuski pjesnik svojom basnom o cvrčku i mravu. (SŽT 9)

Da novela vrijednosno izokreće takve interpretacije La Fontaineova klasika, uočila je većina autora koji su se njome bavili, no pritom su interpretativni naglasak uglavnom stavljali na mrava zbog njegovog šireg značenja u kontekstu zbirke. Tako je npr. kod Frangeša (1992: 349) mrav (u obje okvirne novele) apostrofiran kao "filar" što "za umjetnički lik... nema razumijevanja", o filarskoj naravi piše i Popović (Marinković 1980: 25),

²⁴ Komentirajući Marinkovićevu "biti pod utjecajem velikih pisaca", Frangeš uočava važnost toga, no istovremeno osjeća potrebu braniti ga od optužbi za neoriginalnost "životnošću": "A koliko drugih prizora, iz Homera, Sofokla, Dostojevskog, Molièrea, Krleža, Stendhala?... Ne kao znak da se Marinkovićeva fantazija može razgrijati samo na tuđoj vatri; nego kao superioran doživljaj literature koja ovdje, u literaturi (!), još jednom dokazuje svoju životnost" (Frangeš 1992: 361).

²⁵ Vaupotić (2002: 202, 209) primjećuje da se lafontenovski cvrčak i mrav, kao dugovječna Marinkovićeva metafora, pojavljuju i u njegovoj ranijoj kritici Chaplina, a potom i kao motiv u *Albatrosu*, te da se u strukturu (ranijih inačica) *Samotnog života tvog* ugrađuju pod utjecajem Krležina *Cvrčka pod vodopadom* (usp. isto: 206, 239).

a Čale (2009b: 226) epizodu s mravom u antipodnoj noveli *Zagrljaj* naziva basnom koja daje "pouku o besmislu prohtjeva da se književno pripovijedanje poima kao upotrebno vrijedna preslika svijeta".

No za razliku od Čale koja ostavlja prostor za druge interpretacije mrava, kao i za interpretacije cvrčka koje ne bi bile tek suprotnost mravu u crno-bijeloj tehnici, napominjući da njezino čitanje "nipošto nije i jedino koje se iz nje [basne] može izvesti" (isto),²⁶ kod drugih autora to kao da se prešutno podrazumijeva, dok Brlenić-Vujić (2001: 40), koja jedina više pozornosti posvećuje cvrčku, od njega stvara upravo idealiziranu sliku. Ona piše da "Marinković razvija krležijanski simbol pjesme cvrčka koja postaje izrazom nesputane siline snage, buneći se protiv neljudskog i zraka zore svijetla uzdanja koja omogućuje naslutiti polje još uvijek neostvarenih mogućnosti" (isto). No u najmanju bi ruku bilo jednako opravdano tvrditi da Marinkovićev pripovjedač ne radi tek inverziju basne u identičnom moralističkom ključu, već ironiji izvrgava obje strane – i mrava filistra, "marljivog strpljivog realista", "bogatog kućevlasnika", i cvrčka "bezbriznog flaneura i sezonskog pjesnika" (SZT 9).

U cvrčku bi se u tom slučaju mogao prepoznati model spominjanog "konfekcijskog poetiziranja" i floskule talenta i nadahnuća, što bi naglasilo nestabilnost naizgled čvrste opreke između dvaju likova na kojoj počiva tobožnja didaktičnost, s obzirom na to da boemski ingeniozni pjesnik-flaneur cvrčak svoj identitet duguje buržujskom filistru u opoziciji spram kojeg se oblikuje, kao što i vrijedni radiša i sitni štediša mrav od svog srednjoklasnog životnog stila stvara društveno poželjan uzorak oslikavajući ga na podlozi odrpane i izgladnjele protuhe (SZT 9).

Takvo čitanje, kojim se odlučujemo za dvosmjernu ironičnost basne, potkrepu nalazi i u tome što cvrčku i mravu pripovjedač na margini hip-

²⁶ U natuknici *Ruke u Hrvatskoj književnoj enciklopediji* Čale zapravo i nudi drukčiji pogled, mnogo bliži pogledu ovoga rada. Fokusirajući se više na obradu La Fontainove basne nego na "basnu" o mravu u *Zagrljaju*, Čale piše: "Okvirne novele tako upitnima čine i naoko općevrijedne esejističke odlomke, poput razmišljanja o uzvišenosti cvrčaka-umjetnika naspram dominantnom uzoru filistarskih mrava što napućuju *stvarnost*: u knjiž. tekstu ništa nije onako kako se čini na prvi pogled, svaki se jezični iskaz mora 'dvaput okrenuti' da bi se razumjelo koliko ga je nemoguće razumjeti jednoznačno; stoga se može dogoditi da tu 'istinu' o pripovijedanju i uopće o jezičnom mediju u *Zagrljaju* izrekne neuki žandar Ilija, protivnik 'cvrčaka' i zastupnik bilo kakva poretka kojemu su zaštitni znaci 'zvonjava, limena glazba, fanfare i bubnjevi', a da se istodobno među mrave-filistre ubroje upravo pisci koji u svojim tekstovima trguju *stvarnošću* ili se, iz naoko plemenitih pobuda, kao protagonist *Zagrljaja*... stanu hrvati s vlašću ili kakvom drugom silom te iste *stvarnosti*." Usp. *Hrvatska književna enciklopedija* (2011), knj. 3: 613.

dijegetičkog umetka pridružuje treći lik – “U uglu terase od zida do zida razapeo crni dlakavi razbojnik pauk jedva vidljive mreže i sunča se na ulazu svoje rupe vrebajući na mušice što se lakomisljeno i ludo igraju oko njegovih tankih niti” (SŽT 9). Za razliku od cvrčka i mrava, pauka protagonist neskriveno simpatizira (SŽT 10), pa ulovljenu muhu prepušta “radije razbojniku i gangsteru nego filistru” jer “jedan je razbojnik, kako znamo, bio i pjesnik!” (isto).

Citat koji slijedi kao razbojnika-pjesnika otkriva Villona, no implikacije entomološke usporedbe ne zaustavljaju se samo na njemu. Osim što je navodno doista bio razbojnik te što su teme bliske tom polju obilježile znatan dio njegova opusa, Villon je jedno od ranijih istaknutih imena u pregledima historije francuske književnosti, u kojima stoji na prijelazu iz književnog srednjovjekovlja, mahom neopterećenog funkcijom autorstva, u novi vijek, koji odnos prema toj funkciji, jeziku i književnosti bitno mijenja (usp. Vinja i dr. 1982: 78: “Villonova poezija istodobno rezimira srednji vijek i navješćuje novo doba”). Integracija Villonova djela u basnu tako s jedne strane podriva njezinu puritansku didaktičnost uvlačeći odjeke burlesknih tonova što ne odgovaraju ni cvrčcima ni mravima, motiva zajedničke ljudskosti i neizbježnosti smrti koji poništavaju razliku među njima te odmaka od ozbiljne trezvenosti u korist senzualnosti i mračnog humora, dok je s druge strane odličan primjer “razbojstva” nad tradicijom i njezine prerade u novo autorsko djelo tkanjem mreže od obrađenih niti (točnije ‘prerada’, u kojima je Villon subjekt, ali i objekt – s obzirom na brojne reference na njega u kasnijoj francuskoj književnosti).²⁷

Utoliko možemo postaviti pitanje nije li svaki umjetnik, poput Villona, ujedno i pauk-razbojnik; nije li strpljivo vrebavanje, razbojničko otimanje, proždiranje drugih tijela²⁸ i pletenje mreže za nove slične pothvate mnogo bliže Marinkovićevoj afirmaciji strpljivog i dugotrajnog rada, toga da valja čitati dobru literaturu i ugledati se na dobre autore, nego što je to cvrčkov

²⁷ Za bolji uvid u odlike Villonova opusa usporedi npr. Banašević i dr. 1976: 79–85, Vinja i dr. 1982: 78–81, Coward 2002: 29–30, Burgwinkle, Hammond, Wilson 2001: 112, 115 te Kay, Cave, Bowie 2003: 92–95.

²⁸ Prototip je paukova plijena muha, također čest entomološki motiv u Marinkovićevim novelama. Frangeš (1992: 348) prati njezina pojavljivanja od novele *Ni braća ni rodaci* (izvan zbirke *Ruke*) preko *Samotnog života tvog* (obezglavljena muha kao plijen mrava ili pauka, ali i kao Julien Sorel – još jedna muha od tinte i žrtva filistarskog društva) pa do zrcalnog *Zagrljaja* (grafemi kao muhe na papiru). Čale (2009b: 227) tomu dodaje i muhe u “unutarnjim” novelama zbirke, poput *Suknje* (Oliva koja se vrzma kao muha u staklenom cilindru svjetiljke) ili *Praha* (u kojem prepoznaje Olivi analogan Tonkov položaj).

model boemsko-flaneurskog literarnog genija, koji se pokazuje klišejom proizvedenim mistifikacijom literarne prakse. To se pitanje nameće tim više što motiv pauka s motivom književnika u vezu dolazi u više Marinkovićevih pripovjednih tekstova.²⁹ Na tom tragu zanimljiva je Juvanova (2013: 12) napomena da je i jedna od prvih pojava riječi *intertextus* u književnosti, u značenju 'utkan', 'upleten', 'protkan', na osobit način povezana s paukom, s obzirom na to da se javlja u Ovidijevoj pripovijesti o Arahni.³⁰

Stoga nas obrada La Fontaineove basne možda prije nego na inauguraciju ovog ili onog viđenja esencije stvaralaštva ili autentičnog ljudskog života upućuje na paučinstvo-decentriranu narav tkiva književnog teksta,³¹ (auto) ironično dovodeći u pitanje poučnost i moralnu superiornost oslonjenu na neko središte, koje se od nje u didaktičko-moralističkom kontekstu očekuje. To pak ide pod ruku s "obješenjačkim crnim humorom jednoga kandidata za vješala" (SŽT 10), čiji se vrhunac didaktičnosti svodi na poruku "u naše društvo ne stupajte samo!" (isto; prijevod T. Ujevića prenesen prema Marinković 1980: 27).

Naravno, sasvim bi opravdano bilo reći da smo i takvim tumačenjem upali u zamku krimena da nadređujemo ideje rečenici, u situaciju u kojoj tražimo "samo dokaze za svoje pretpostavke, za svoje želje i animozitete" (Marinković 1986: 6) obrćući odnose onoga što prethodi i onoga što slijedi, baš kao i protagonist *Samotnog života* svojim entomološkim preferencijama i animozitetima, kojima je tek "kasnije od stida dao i neko 'simbolično značenje'" (SŽT 10). Zamku koju nam je Marinkovićev pripovjedač ispleo kao paukovu mrežu.

²⁹ Usp. npr. Maroevićevo (1995: 10) praćenje motiva pauka u Marinkovićevim novelama *Poniženje Sokrata* i *Ni braća ni rođaci* te u romanu *Zajednička kupka* (isto: 16), u potonjem eksplicitno povezano s pripovijedanjem (kao pletenjem mreže), kao i Marinkovićeve (1986: 221) entomološke paralele povučene u intervjuu između paukove mreže, pčelinjeg saća i književne forme.

³⁰ Arahna je lik iz grčke mitologije, majstorica vezilja. Zbog oholosti uslijed koje se upustila u natjecanje s Atenom, pretvorena je u pauka kojem je suđeno da vječno visi i tka. Osim povezanosti između umjetnosti tkanja i pauka zanimljiv je segment mita i to da donosi pitanje doličnosti i ograničenja mimeze, s obzirom na to da je Atena Arahnin rad rastrgala s opravdanjem da je nedolično prikazivao božanske ljubavne epizode. Usp. Zamarovský 2004: 41.

³¹ Vrijedi usporediti i Derridaovo (1981: 65) etimologijsko povezivanje tkiva, mreže i teksta riječju *histos*, koja – osim što označava tkivo – ima i značenje grede razboja, a potom metonimijski: čitavog razboja, tkanja i paukove mreže.

V.

Lamentaciju o cvrčku – i intradijegetsku i ovu našu – grubo prekida buka bubnja što "lupeta, pada kao bomba usred misli" (SŽT 11), dok ljudi i dalje "vrve kao mravi: trčkaraju uokolo, susreću se, pitaju, odgovaraju, žure se s torbama i vrećicama s hranom, najednom zastanu nasred ulice, zamisle se u svoje cipele pa naglo potrče i nestaju iza ugla" (SŽT 10). Užurbanost i buka uokviruju biskupsku misu i gozbu koje ne samo da se svojim elementima radikalno pružaju cijelom novelom te parodijski udvostručuju nego i "unutrašnjosti" njihovih prikaza sadrže parodijski podvojene elemente i jezične atome što se difuzno pojavljuju u različitim kulturnim arhivima i pripovijestima.

Riječ je o konstelaciji čije su ishodišne točke ponovno prividne binarne suprotnosti, između biskupske mise (kao duhovne gozbe) i raskošne gozbe koja je uslijedila (čija se nedoličnost tobože sublimnoj biskupovoj nazočnosti sugerira u unutarnjem monologu mladog fratrica kojem se "sublimna i... poetična ambicija pretvorila... u najobičniju glad, u banalnu, surovu, nisku, proždrljivu želju za hranjenjem, mljaskanjem, gutanjem... 'o bataci, bataci, pečeni!'" SŽT 17). No na međuzamjenjivost i nediskretne granice kršćanskog i poganskog, sublimnog i putenog suptilno ukazuje već i citat što nas uvodi u taj segment novele: "Jutros je biskup služio veliku pontifikalnu misu pod vedrim nebom na improviziranom oltaru koji je počivao na osam praznih vinskih bačava" (SŽT 12). Euharistijska služba u prirodi (kontekstu karakterističnijem za poganske obrede), oslonjena na bačve vina ispražnjene od njihova negdašnjeg sadržaja, odličan je okvir uvođenju (prividnog) antipoda:

Bakhus, koji je jutros još spavao u bačvama dok su na njegovim leđima slavili Jehovu, sada se razbudio i antički raspojasao na gozbi što ju je priredio domaćin župnik don Toma u čast svog pretpostavljenog presvijetlog biskupa. Marta i Marija, Sara i Rebeka prenose preko ulice iz susjedne konobe butelje i demižone vugave, grka, plavca i prošeka. Juče su dokotrljali četiri bureta piva. No treba odmah istaknuti da se u blagovaonicu odnosi i relativna količina vode u kojoj plivaju veliki komadi leda. (SŽT 12)

Ta najava bakanalija koje slijede naizgled sučeljava dijametralne suprotnosti organizirane oko Jehove,³² kao metonimije sublimnog i sakralnog, te Bakha,

³² Neobična je pripovjedačeva upotreba označitelja "Jehova", uobičajeno povezanog sa starozavjetnim bogom, u kontekstu euharistijskog slavlja (pontifikalne mise), koje je za kršćane ponovno uprizorenje Kristove žrtve. No ta upotreba nekanonske vokalizacije hebrejskog

kao metonimije profane razuzdanosti. No intertekstualne veze dovode u pitanje oštro razdvajanje prividnih suparnika. Osnovna poveznica upravo je središnji motiv gozbe. Obred mise koji biskup u noveli služi, odnosno njegov središnji dio, i sam je gozba, i to dvojako. Kao prvo, on ponovno uprizoruje prizore Posljednje večere, na kojoj je taj kršćanski sakrament i zasnovan, a zatim se za kršćane u tom obredu uvijek iznova ponavlja Kristova žrtva, time i blagovanje njegove krvi i tijela na koje su u sklopu te žrtve pozvani.

Poznati iskazi "Uzmite i jedite! Ovo je tijelo moje!" te "Pijte iz nje svi! Ovo je krv moja, krv Saveza koja se za mnoge proljeva na otpuštenje grijeha" (Mt 26,26–29)³³ iz evandeoskog teksta, čije ponavljanje prati obrednu pretvorbu, ne navode se, doduše, eksplicitno u noveli, no osim što su implicirani u službi pontifikalne mise, aluzije na njih i na pretvorbu nalazimo i u prethodno citiranom odlomku (SŽT 12), u kojem biblijske pomoćnice "Marta i Marija, Sara i Rebeka" prenose preko ulice vodu i vino, a potom i mnogo izravnije u dijelu koji parodijski udvaja biskupsku gozbu prosjačkom gozdom, u kuhinji istih pomoćnica, dok se prosjak Ližnjak "dramatski koleba između kruha i vina, između tijela i krvi gospodove" (SŽT 28).

Za taj *Hoc est enim corpus meum*, kako ga citira, Nancy (2008: 3)³⁴ navodi da je obilježio našu civilizaciju kao rijetko koja druga rečenica, s obzirom na to da "dolazimo iz kulture u kojoj milijuni ljudi sudjelujući u milijunima obreda neumorno ponavljaju tu frazu. Svi u toj kulturi, kršćani ili ne, prepoznaju je". No iako čvorište tako snažne konvergencije, označitelj iz te rečenice nije točka apsolutnog izvora, na što upućuje i Nancy napominjući da se radi o "najvidljivijem ponavljanju svojeglavog ili sublimiranog poganstva: kruha i vina, drugih tijela drugih bogova, misterija osjetilne izvjesnosti" (isto).

Stoga, kada *Samotni život tvoj* supostavlja i zamjenjuje elemente koji prema uvriježenoj percepciji pripadaju različitim registrima – kršćanskom i dionizijskom – on se pridružuje mnogim istraživačima koji su još od devetnaestog stoljeća skretali pozornost na brojne paralele između pripovijesti

tetragrama (nasuprot kanonskom "Jahve") dodatno naglašava nestabilnost i sklonost tomu da se stalno reinterpreteraju (čak i) oni označitelji koji bi tobože trebali biti vječni i nepromjenjivi jer su navodna izvorišta čitavih sustava binarnih opozicija. Također, zamjena starozavjetnog i novozavjetnog te kanonskog i nekanonskog podsjeća na to da je vlastito ime judeokršćanskog boga zapravo odsutnost vlastitog imena, "onaj koji jest" (usp. Iz 3,14).

³³ Usp. i Mk 12,22–26 te Lk 22,15–20.

³⁴ Ista Nancyjeva promišljanja o tijelu kao i motive pretvorbe s Marinkovićevim tekstom dovodi u vezu Čale (2005) analizirajući nešto drukčije momente: motive žrtvovanja, mučenja i jedenja tijela te odnosa tijela i duše u *Kiklopu*. Usp. npr. Čale 2005: 85–86.

o Dionizu i Kristu te između kultova koji su oko njih nastali (pri čemu se mahom ne radi toliko o izravnom prijenosu koliko o realizacijama istih arhetipa).³⁵

Među ostalim, nezaobilazan je motiv dionizijskog kulta gozba na kojoj se u izobilju blaguju meso i vino,³⁶ u nekim od inačica svečanosti simbolički povezano s krvlju i tijelom slavljenog boga. Meso se u nekim od svečanosti trgalo i dijelilo u zajednici (Powell 2002: 106, Burkert 1985: 165), što je moguća dramatizacija inačica mita o Dionizu u kojima on ili biva rastrgan ili se označava epitetima "uništavatelja čovjeka" i "onoga koji jede sirovo meso" (Burkert 1985: 164–165). U svemu tome razvidne su paralele s kršćanskom euharistijom kao ritualnim ponavljanjem žrtve Krista koji sljedbenicima poručuje: "Tko blaguje tijelo moje i pije krv moju, ima život vječni; i ja ću ga uskrisiti u posljednji dan. (...) Tko jede moje tijelo i pije moju krv, u meni ostaje i ja u njemu" (Iv 6,54–56).³⁷

Zato kada Brlenić-Vujić (2001: 41) piše kako u *Samotnom životu tvome* "preokrenuta duhovna slika crkvene svečanosti raspršava atmosferu mračne i lažne ozbiljnosti" te da uslijed toga "sve sveto što se ovdje priziva, travestira se na grotesknoj razini", to je točno iz perspektive koja realizacije motiva u kršćanskom registru uzima kao referencijalne, a registre smatra jasno odvojivim. No travestija je, podsjeća nas Juvan (2013: 37), jedan od tradicionalnih oblika intertekstualnosti, a ako imamo na umu da u intertekstualnim odnosima nema središta tkanja, privilegirane točke izmaknute igri³⁸ – tada dionizijsko podjednako može biti travestija kršćanstva kao i kršćansko dionizijskog.³⁹

242

³⁵ Usp. npr. Burkert 1985: 162, Powell 2002: 105–107 i Williamson 2004. Među inim poveznicama možemo izdvojiti Dionizove attribute dvaput rođenog, odnosno uskrslog, s čim je u vezi i činjenica da se spektar dionizijskih motiva poslije s lakoćom seli u kršćanstvo – kao predložak za konceptualizaciju nekih vjerskih istina ili u umjetničkoj produkciji. Nadalje, Dioniz je i jedna od realizacija arhetipa djeteta-boga, rođena od majke smrtnice i oca vrhovnog boga, te za razliku od većine grčkih bogova živi i djeluje kao jednak među ljudskim bićima.

³⁶ Usp. Zamarovský 2004: 76, Powell 2002: 106 te Burkert 1985: 163.

³⁷ Kršćanska euharistija događa se zajedničkim dijeljenjem kruha/Tijela i vina/Krvi, te po tom blagovanju zajednica postaje jedno s Kristom. Slično tako, napominje Burkert (1985: 162), obredna gozba s dionizijskom ekstazom događa se kao zajednički fenomen u kojem sudionici gube svoj identitet te isprepleteni s drugima i božanstvom postaju jedno.

³⁸ Usp. Derridaovo (2007: 297) čitanje Lévi-Straussa u kojem naglašava proizvoljnost odabira referencijalnog mita te da jedinstvo ili apsolutan izvor mitova ne postoje.

³⁹ Biblija je, kao jezgreni tekst kršćanstva, i sama heterogen korpus sazdan od žanrovski i tradicijski raznolikih tekstova te joj koherenciju daje retrospektivno čitanje u svjetlu

Pripovjedač *Samotnog života tvog*, kao da je svjestan toga, naglašeno ignorirajući granice između onoga što uobičajeno doživljavamo odvojenim semantičkim poljima destabilizira konvencionalne opreke visokog i niskog, sakralnog i profanog, duhovnog i putenog te tragičnog i komičnog,⁴⁰ što mu u karnevalesknoj atmosferi⁴¹ biskupske mise i banketa daje mogućnost da – baš kao i u basni o cvrčku i mravu ili u lamentacijama o pjesnicima – ironijski pristupa fokusiranim fenomenima a da ne afirmira asimetrično neki od njih.

Intertekstualna premreženost na kojoj počiva takav pripovjedni pristup naglašeno prati biskupsku gozbu. Uz bogatu trpezu “zavodljive zvučnice stakla” prate “kucanje čaša”, blagoslovi te “fragmenti zdravica” (SŽT 12). Taj visokoformalizirani oblik pripovjedač doživljava toliko isprazno-citatnim da ga prenosi tek fragmentarno, ovlaš i ironizirano:

“Kako je lijepo rekao sveti... (aplauz) I neka dragi Bog poživi našeg presvijetlog biskupa sa svima nama skupa!” Kucanje čašama, aplauz, “bravo, don Toma! Don Tomica još jednu, dajte još jednu...” (SŽT 12)

No nesklad između govorničke nemuštosti mjesnog biskupa te njegove želje da literarizira svoj govor ubrzo rezultira kaotičnim mozaikom citata i klišeiziranih fraza:

“Ab Jove principium, kako je mudro rekao Virgilije, obratimo se našem pobožnom zahvalnom Onomu, koji nam je udijelio ove krasne zemaljske darove... da bi tako ovaj naš dragi narod... (povišenim glasom sa izvjesnom srditom drhtavicom, upućenom vjerojatno neprijateljima crkve):... jer nije istina da antemurale cristianitatis znači... 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... (SŽT 13)

Intelektualna se lijenost pospješana započetom probavom (SŽT 12) nadopunjava probavljanjem već naveliko probavljenih literarnih općih mjesta,

novozavjetne objave. Utoliko je i Krist u Bibliji preobrazitelj kao i rezultat parodijske (u pejorativnom smislu) preobrazbe označitelja iz ranijih tekstova.

⁴⁰ Nemeš (2001: 20) piše: “Za Marinkovića ništa u literarnoj tradiciji i riznici svjetske kulture nije dovoljno sveto a da se ne bi moglo podvrgnuti ironičnim izokretanjima i ciničkim opaskama.”

⁴¹ Na karnevaleskosti prizora biskupske mise i gozbe, s aluzijom na Bahtina, u najvećoj je mjeri inzistirala Brlečić-Vujić (2001), a sličnu tvrdnju u odnosu na čitav Marinkovićev opus nalazimo i kod Nemeša (2001: 19), oslonjenu na raniju Mikićevu (1988) studiju.

što je dodatno naglašeno slikom u kojoj se događa "panično prebiranje jezikom po riječima, kojih su puna usta, ali su sve nekako čudne i nikako ne pristaju" (SŽT 13), a ta se slika potom nastavlja s još nekoliko biblijskih i antičkih motiva te završava u dvoboju sentencijama između biskupa i njegova konkurenta, kanonika Floria.

Nakon peripetija oko gozbe koje su uslijedile (lutanja mladog fratrića, kojeg protagonist iz hira šalje na pogrešan put, njegova povratka do mjesta gozbe s Toninkom te njezina incidentnog sukoba s don Tomom i ostalim klericima) te prvog trenutka u kojem se protagonist povlači u unutrašnjost sobe, drugi dio novele parodijski udvaja prvotnu gozbu; biskupsku je zamijenila prosjačka gozba, a umjesto euharistije događa se ritual u kojem prosjeci moljaka i zaklinju bogom:

U toj kuhinji bilo je još i nekoliko starih prosjaka koje si vidao još od jutros kako njuškaju ovuda oko kuhinje i pobožno prevrću očima pred ovim usidjelicama spominjući u svakoj svojoj prosjačkoj rečenici ime gospodnje. No uzalud su oni tu moljicali i naklapali o gospodu dok se gospodin biskup nije nahranio i ustao od stola.

Neki su od njih sada čučali na pragu, drugi su se razvalili u hladovini i gutali hladno govede meso, mljackali bijeli gnjecav loj izbacujući kosti na ulicu, brisali rukavima usta i pili vino iz zajedničkog lonca koji je stajao pred njima na zemlji. (SŽT 26)

244

Parodijsko zrcaljenje upotpunjeno je metaforičkim pomakom što očuđujuće profanira prethodno sakralne označitelje, tj. izvrće kanoniziranu metaforu prema kojoj kruh i vino stoje za tijelo i krv Kristovu, zamjenjujući opće imenice kruha i vina tijelom i krvlju Kristovom – možda i najboljim primjerom pripovjedačke indiferentnosti prema granicama različitih registara:

Taj kruh naš svagdašnji, o kome tu oko njega mrmljaju usidjelice u molitvama, mora u dan današnji ostaviti samo zato što mu kaput ima na leđima ogromnu rupu i ne može da sakrije i kruh i vino. Ili – ili? Gledaš kako se Ližnjak dramatski koleba između kruha i vina, između tijela i krvi gospodove, pa kad se napokon ipak odlučio za krv, nisi se više mogao svladavati i prasnuo si u silan smijeh. (SŽT 28);

Kako je Ližnjak naglo trgnuo ruku zarzavši od bola i stisnuo udarene prste drugom rukom kojom je držao kaput, isklizla mu flaša iz kaputa i tresnula o zemlju. Gledao je užasnuto kako suha crna zemlja požudno loče dragu krv Isusovu. (SŽT 30)

Taj postupak do krajnosti se poigrava ekvivalencijom i međuzamjenjivošću označitelja, kretanjem u ovom slučaju započetim supstitucijom Jehove i

Bakha, ujedno načelom konstitutivnim za literarnost samu te za njezin demokratsko-subverzivni potencijal.⁴² No subverzivnost postupka na toj razini nije pomogla likovima unutar dijegetičkog univerzuma novele; prosjaci uhvaćeni u krađi krvi i tijela doživljavaju svoju inačicu izгона iz Edenskog vrta ("Nikad vas ni vidila kuća božja, nesritni neznabošci!", SŽT 30), a protagonist novele povlači se po drugi put u unutrašnjost svoje sobe.

VI.

Osim što podriva esencijalističke koncepcije identiteta dovodeći u pitanje jedinstvenost i stabilnost čak i tako značajnih točaka-oslonaca velikih pripovijesti (a onda i znakovnih sustava koji se oko njih oblikuju), *Samotni život tvoj* tu zaokruženost propituje na još jedan način, karakterističan i za ostatak zbirke *Ruke*. Radi se o pojavi koju komentira već Pavletić (1982: 129), nazivajući je "raslojavanje[m] svijesti, dezintegracij[om] ličnosti, objektiviranje[m] ravnodušnog čovjeka prema samome sebi" te dodajući da su "Marinkoviću svojstvene konstatacije da su 'noge ušle same u papuče', da 'ruke idu do ruba kreveta... ruke rone u mraku i osjećaju (?) jezu ništavila oko sebe.'".

245

Dok Pavletić to povezuje s egzistencijalističkim kretanjima u književnosti, ovdje smo bliži interpretaciji koju nudi Čale (2009b: 236), tvrdeći da "fragmenti 'cjelovite' osobe neprestano podsjećaju na odsutnost cjelovitosti, na unutarnji manjak središta" te dodajući da "neodlučivost djelovanja ruku", kao jedan od ponajboljih primjera takve fragmentacije, "vidljiva samo u rukom proizvedenu pismu, (...) ima moć da razlomi, ograniči i rasprši pogled na cjelinu i time sugerira kako je dvojbena postoji li uopće ta cjelina osim kao zaraćenost dijelova..." (isto).

Primjeri koje navodi Pavletić pojavljuju se u noveli *Andeo*, citat M. Čale većinom se odnosi na *Ruke* (dijelom i na *Samotni život tvoj*), no i u *Samotnom životu* nailazimo na slične primjere – od situacije u kojoj tamne misli što ih njegova svijest jedva potiskuje nekontrolirano naviru protagonistu na balkonu (SŽT 22) preko njegova dojma da promatra sebe-izvan-sebe u polusnu (SŽT 31, 33) pa do čuvenog monologa o rukama koji – profilirajući metonimijski potencijal ruku za označavanje raznovrsnog ljudskog djelovanja te podcrtavajući kontradiktorne momente tog djelovanja – započinje

⁴² Usp. kako Brlek (2015: 148–149) povezuje određenja literarnosti kod Jakobsona i Rancièrea te literarnost s politikom književnosti.

razradu teme koja će svoj vrhunac doživjeti u samostalnoj noveli *Ruke* (a zaključak u noveli *Zagrljaj*):

‘Ruke. Svemu su krive ruke. To je kod nas i kod majmuna koji jedini među životinjama imamo ruke!’

I gledao je ruke. Ruke pametne i vrijedne, svemoćne i lukave, strašne, zločinačke ruke. Mogu se stisnuti u šaku, raširiti u lepezu i sklopiti u najropskiju molitvu. Njima se može dohvatiti nož i pištolj i protivnički grkljan...

Rukama se može zadaviti!

Ta ga je činjenica zaprepastila. Ovim istim rukama kojima se miluje draga po kosi i pas niz dlaku, kojima se odmahuju pozdravi i šalju poljupci onima koji dolaze ili onima koji ostaju... Ruke rade, grade, stvaraju, onda opet uništavaju i ruše što su stvorile. Lude ruke. Ruke hvataju ruke, uvjeravaju se stiskom o međusobnom prijateljstvu, bratstvu, solidarnosti i vjernosti do smrti, zatim ruke ustaju protiv ruku, bore se protiv ruku, sakate ruke. Ruke ubijaju ruke. Ruke ubojice. (SŽT 6–7)

Taj monolog, potencirajući metonimijsko označavanje, osim što apostrofira rascijepljenost i unutarnju sukobljenost prividno zaokruženog (ljudskog) subjekta, nadovezuje se i na tematiku zahvaćenu u prethodnom dijelu rada. Tako Čale (2009b: 235) uočava:

246

Samotni život tvoji daleko prije novele od koje zbirka preuzima krovni naslov ne samo da najavljuje presudni motiv koji ostale rasute a ustrajne motive knjige okuplja i postavlja u žarište pozornosti, nego iznad svega nagoviješta da se predmet što ga čitatelj drži u rukama – u rukama koje se inače bave tko zna kakvim, s književnošću naoko nespojivim poslovima – sastoji od pisma koje je također učinak nečijih, inače podjednako šaroliko uposlenih ruku, i to ne samo ruku jednoga čovjeka-pisca, nego i ‘ruku’ pojmljenih kao učinak pisma tuđih ruku, od Biblije (...), preko Michelangelove Božje ruke, preko Marxova i Darwinova vrednovanja evolucije toga organa ljudskog rada, do ruku Sartreove ili Krležine metafore čovjekove etičke ambivalencije te Escherovih ruku koje crtaju jedna drugu.

No isti je monolog natuknuo još jedan vid decentriranja i deesencijalizacije čovjeka, u dijelu koji podsjeća da je to tako “kod nas i kod majmuna koji jedini među životinjama imamo ruke” (SŽT 6). Radi se o u Marinkovićevu opusu vrlo čestim animalnim usporedbama,⁴³ koje stavljaju upitnik

⁴³ O “animalističkoj opsjednutosti” i “bestijariju Ranka Marinkovića” pisao je još Vaupotić (2002: 205, 234–245), koji životinjske metafore isprva smatra iskazom Marinkovićeve životnosti i konkretnosti u realističkom smislu (isto: 205), a poslije interpretaciju usmjerava na “ironično-groteskni smisao poživotinjenja ljudskog življenja u suvremenoj civilizaciji”

na mogućnost da se jasno odvoji autentično ljudsko od životinjskog. Monolog koji uspostavlja ruke kao metonimiju ljudskog djelovanja *par excellence* istovremeno istu metonimiju i potkopava, združujući je s metonimijom animalnog. Usporedba s majmunima dolazi u izravnu suprotnost s onim momentima u kojima majmunsko stoji za ljudima nedolično, kao što su to majmunski drhtaji pohotnih pjesnika (SŽT 6), majmuni koji se hvataju na bubanj (SŽT 11) te majmunska predstava u cirkusu (SŽT 32) u toj noveli, ali i majmunske grimase u *Suknji* (SUK 42) ili majmunske cirkuske bravure u *Rukama* (RUK 137).

Gomila koja komično kliče "dolje Darwin! Živio gospodin bog!" (SŽT 11), usuglašeno odbacujući darvinističku koncepciju prirode,⁴⁴ suprotstavlja se takvoj destabilizaciji granica, no i njezinu pokliku prethode dva uzastopna odlomka koja – barem iz perspektive protagonista – granicu ponovno dovode u pitanje. Prvi je prije citirana entomološka usporedba "ljudi vrve kao mravi" (SŽT 10), dok je drugi komična scena s magarcem, još jednim stalnim animalnim motivom Marinkovićeve novelistike:

Tamo se netko potukao. Kletve, psovke. Privezao magarca za njegovu smokvu, pa ju je magarac obrstio, i vlasnik smokve prebio magarca. Javio se vlasnik magarca i prebio vlasnika smokve, a ovaj njega nogom u koljeno, pa šepaju sva trojica, to jest on i on i magarac i smiju im se sa strane, a netko cinički primjećuje: 'to im ide tako svima po koljenu...' (SŽT 11)

247

Osim što nerazumnost izjednačava sukobljene otočane s nerazumnom životinjom,⁴⁵ čak i fizički – jer nakon obračuna svi šepaju, motiv koljena metaforički je zastupnik nasljednosti koji još jednom evocira omraženu Darwinovu teoriju.

Magarac se, konačno, javlja i kao motiv onoga što protagonist naziva *Molitvom za magareći rod*, a nas zanima kao još jedno sjecište animalnih usporedaba, fundamentalnih binarnih opreka te autoreferencijalnih aluzija. Riječ je o lamentaciji što je protagonist posvećuje magarcu iritiran bukom

(isto: 236). Pobrojavanje animalnih metafora nalazimo i kod Frangeša (1992: 336) i Pavletića (1982: 128).

⁴⁴ Na sličnu izravnu aluziju na Darwinovo djelo u situaciji povlačenja poroznih granica između ljudskog i animalnog u Marinkovićevo *Kiklopu* upozorila je i Jukić (2004: 173).

⁴⁵ Korak dalje čini *Zagrljaj*, u kojem se ponovno pojavljuje magarac, no ondje jasnije superioran spram svog gazde i mjesnog financa, koji na kraju scene završava namagarčen. Usp. ZAG 151. Sličan obrat, u kojem animalni lik postaje "ljudskiji" od ljudskog, uočava Čale (2009b: 232) i u *Koštanim zvijezdama*, u časnoj pogibiji psa koji odbija biti poslušan pas, kao ljudski protagonisti te novele.

bubnjeva u procesiji, zaglušen do te mjere da ne uspijeva razbistriti misli, započinjući je riječima: "O, gospode, zar je moguće da ti godi ovo nemilo lupanje po koži magarećeg roda? Ova ista strpljiva životinja grijala je dahom svojim sina tvog jedinorođenog i spasila ga zatim od tetrarha Heroda Antipe kad je ono bio dao klati djecu po Galileji..." (SŽT 11). No nekoliko naoko usputnih detalja povezanih s bubnjem (drugi pojam iz starijeg naslova novele!) u sceni koja je inicirala "molitvu" čini nam se zanimljivijim od (auto) ironične parodije molitve kojoj se na kraju nasmijao i njezin autor.

Oslovljen kao "magareća koža nategnuta na šuplji cilindar" koja "ima svrhu da čovjeka lupa po glavi" (SŽT 11), bubanj se na početku odlomka predstavlja kao nasilje nad prirodom, kao prije drugi glazbeni instrumenti. Trenutak poslije serijom je slika pak prikazan kao animalan, divlji ili nečovječan ("Osuđenika prati na stratiše bubanj. Kanibali peku misionara uz bubanj. Vojsku prati u borbu bubanj... I majmuni se hvataju na bubanj" /SŽT 11/), sada naspram ostalih instrumenata čiji subliman zvuk zaglušuje ("Nastojiš da ga ne čuješ, da se predaš klarinetu, flauti, fagotu, pa makar i trombonu. No on se izdvaja, prepotentno se nameće sluhu, lupeta, buba, kao i svaka budala koja svakako nastoji da se istakne, i konačno čuješ samo njega...", isto).

248

Upravo nametljivi bubanj što "lupeta, pada kao bomba usred misli" (SŽT 11), odnosno "bubnjevi [što] bubnjaju" dok "gospodin biskup blagoslivlja kopno i more" (SŽT 23), zajedno s batom na tornju starog kaštela (SŽT 32, 35), zaslužni su za niz trenutaka u kojima je protagonist novele osujećen u pokušajima da se odvoji od ostalih, povuče u vlastitu unutrašnjost. U analizi te mučne nemogućnosti korisna nam je Derridaova (1982: x) razrada koncepta *timpana*,⁴⁶ prije svega mjesto na kojem – koristeći se tom metaforom – skreće pozornost na zrcalnosimetričnu konstelaciju u čijem je središtu membrana, kao mjesto na koje se referira svaki pokušaj odvajanja unutarnjeg i vanjskog (što je nužno za konsolidaciju koherentnog subjekta), a koje takve pokušaje istovremeno i podriva svojom posredničkom ulogom.

Magareća koža razapeta preko cilindra membrana je jednako kao i bubnjić u protagonistovu uhu koji od udaraca po njoj pati; prvu udaraju batovi bubnja, a druga ublažava te udarce prenoseći vibracije na čekić/bat (*malleus*). Premda se dijametralno suprotstavljaju, nesnosna vanjska buka i

⁴⁶ Derrida se oslonio na višeznačnost te riječi: *timpan*, kao i u hrvatskom, označava instrument iz skupine udaraljki (svojevrsan bubanj), *membrana tympanica* latinski je naziv za bubnjić (na koji se naslanja *malleus*, čekić, kost srednjeg uha), a *tympaniser* (provizorno bismo mogli prevesti kao *timpanizirati*) arhaičan je francuski glagol približnog značenja 'kritizirati', 'javno izvrgnuti ruglu'. Usp. Derrida 1982: x.

mir unutrašnjosti ovise jedno o drugome, upućeni na konstitutivnu membranu koja ih istovremeno odvaja, ali i povezuje propuštajući podražaje. Iako uho, taj “organ koji proizvodi učinak bliskosti, apsolutne vlastitosti” u mjeri da iluzijom homogenosti gotovo dokida druge, te zbog toga stoji u dosluhu s metafizikom prisutnosti (Derrida 1982: xvii), nije izravno spomenuto u noveli, motivi koji s njim stoje u metonimijskom odnosu redom se javljaju u situacijama u kojima protagonistovo nastojanje da se povuče u vlastitu nutrinu i ovlada svojim mislima doživi neuspjeh (osim spomenute buke tu su npr. i izrazi poput “prepotentno se nameće sluhu” te “nastojiš da ga ne čuješ” /SŽT 11/).

Paradoksalna logika (unutarnjeg) uha onemogućuje, dakle, protagonistu da se savršeno odvoji, zatvori i dosegne stabilnost, samoprisutnost i samoidentičnost (nemogućnost koja se na različitim razinama potvrđuje duž novele); zaglušna dionizijska buka iz okolice “timpanizirat” će i grubo prekinuti svaki pokušaj nekontaminirane izolacije. U trenutku iskrenosti u unutarnjem se monologu i sam protagonist⁴⁷ pridružuje buci te izvrgava “timpanizaciji” savršeno odijeljenu i samoprisutnu poziciju privilegiranog promatrajućeg subjekta, autoironično poručujući:

Kako smo se zatvorili! Kako smo se ogradili od tih sedam parobroda vjernika iz tri susjedne dieceze! I tako milo šušketamo mislima u našem intimnom polumraku: ‘Ja nisam identičan s tih sedam parobroda gluposti. Ja sam, pojedinačno, također, jedan od onih izuzetaka koji sve to razumiju i koji su zbog toga nesretni. Ah, zatvorimo se čvrsto u sebe, mi mudri, i držimo glavu u hladnoj vodi dok nam se ne ukažu velike smrznute sjeverne zvijezde razuma!’ (SŽT 23)

Oscilaciju između nužde da se zaglušna buka amortizira i nemogućnosti da je se posve apsorbira Derrida (1982: xxvii) komentira u odnosu na filozofski diskurs, optužujući filozofiju da u tom tjesnacu ustrajno traži “ohrabrujuće i apsolutno pravilo, normu toj polisemiji”, što je uzrokuje njezina nemogućnost da promišlja mnoštvenost unutar koje je pozicionirana. Književnost se po svojoj naravi, u najmanju ruku ako je suditi po analizira-

⁴⁷ Donekle je dvojbeno komu pripisati citirani iskaz, dijelom zbog nejasne demarkacije glasova pripovjedača i lika, a dijelom i zbog uporabe plurala “mi” koji iskazivači prije nisu upotrebljavali. Referent tog “mi” mogao bi, ovisno o tumačenju, biti i metaleptički element, no o tome više poslije. U svakom slučaju, dvojbe oko iskazivača u konkretnom slučaju, kao i općenito složen odnos između pripovjedača i protagonista, dodatna su potvrda da novela na različitim razinama problematizira zaokruženost, odvojenost i samoidentičnost (literarnog) subjekta.

noj noveli, ipak pokazuje otvorenijim prostorom za ukrštavanje dionizijske višestruke rezonancije timpana i intime unutarnjeg uha.

No još je nekoliko bubnjeva povezano s institucijom književnosti. Derrida u istom tekstu spominje bubanj tiskarskog stroja, ali zaglušnu buku stvara i bubnjanje pisaćeg stroja, koje Marinković-esejist suprotstavlja skladnom radu ruke. Pripisujući ruci neobičan privilegij neposredovane povezanosti s imaginacijom, Marinković se (1986: 12) u tom trenu čini pomalo nalik na svog protagonista koji se buni protiv buke te za pisca koji piše strojem tvrdi da je "ponizio ruku na udaraljku, na klepetaljku za plašenje ptica", čudeći se

kako pisac koji piše prstima, koji daktilografira (daktylografikos) uspijeva izdvojiti svoju fragilnu i vrlo često tihu, čak i nijemu sliku mašte ili sasvim intimnu, tjeskobnu, tužnu, bezvoljnu, bolećivu refleksiju od agresivnog i bučnog tak-taka-nja? Kako mu se tišina zvjezdane noći pod torturom auditivnih asocijacija ne pretopi u atmosferu neke birokratske galije... (Marinković 1986: 13)

250 Vremenski-prostorno zaokruženu kontemplaciju u tišini te neometen sklad prijenosa rezultata kontemplacije rukom na papir tako stavlja nasuprot tvrdnjama da "tuckanje daktilografskog mehanizma parodira zvukove koje njegova slova upravo nastoje evocirati kao govorne foneme" te da je ono "naprosto niz tupih udaraca kojima pribija vrijeme na bezobzirnu i beznadnu monotoniju" (Marinković 1986: 14), čime se približava onim oblicima mimetizma i metafizike prisutnosti čije primjere njegovo književno pismo potkopava.

Smatrajući da bubnjanje stroja pripada birokratskom, a nikako književnom svijetu, na trenutak se – ako ne nastupa ironijski, kako to često čine njegovi pripovjedači, što ne treba u potpunosti isključiti – i sam svrstava uz ironizirani klišej pjesnika-cvrčka nasuprot i bubnjevima i mravima te nastoji čvršće odrediti margine književnoga. Njegovi književni tekstovi tomu nasuprot svjedoče da se čvrste margine između unutarnjeg i vanjskog ne mogu povući te da književnost zaokupljena kontinuiranim propitivanjem vlastitih margina afirmira to da one meandriraju i podcrtava polupropusnost konstitutivne membrane.

VII.

Ostaje nam naposljetku pozornost zadržati na još jednoj skupini postupaka kojima se u analiziranoj noveli u pitanje dovodi opreka unutrašnjeg i vanjskog, a koje povezuje to da pretvaraju ono što se uobičajeno smatra

formom djela u njegov sadržaj ili pak zamagljuje granice između toga dvoga na različitim razinama. Uvriježeno školničko odvajanje forme od sadržaja Marinković-esejist (1986: 134) eksplicitno odbacuje pišući: "Integritet efekta umjetničkog djela sterilno je dijeliti, po školskim estetičkim receptima, na sadržaj i formu, pogotovo kad ni samim profesorima još uvijek nije uspjele izbiti na čistac s pojmovima forme i sadržaja." No svojom književnom praksom takvu podjelu potkopava i efektnije.

Jedan od uočljivijih postupaka inverzije odnosa onog što se tradicionalno označuje formom i sadržajem situacija je u kojoj interferencija priče i pripovijedanja uzrokuje da se pripovijedanje zapleće u pripovijedanje samog sebe, ogoljuje i komentira svoju pripovjednu situaciju te u konačnici zasjenjuje priču ili zadobiva podjednak naglasak. Slični pripovjedni postupci u različitim varijacijama i intenzitetima javljaju se razmjerno često u Marinkovićevoj prozi, pa tako ne izostaju ni u *Samotnom životu tvome*.

Vjerojatno je najistaknutiji primjer spominjani monolog o oblacima i pjesnicima, u kojem protagonist ironizira pjesničke muke sa selekcijom odgovarajućih riječi za opis voajerskog prizora u kupaonici (SZT 6), a ubrzo potom i sam zapada u slične probleme revizije leksičkog izbora i nužde da razjasni upotrijebljene usporedbe:

A što je s tobom? gdje si ti? Eto, počinješ ponovo sa svojim zanovijetanjem. 'Ah, onaj oblak, onaj oblak!' Dobro, nastavi. '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!' (SZT 7)

Osim što se izravno referira na problem pripovjedne selekcije, novela sadrži i (metaforičke) aluzije na pojedine čimbenike pripovijedanja koji je uvjetuju, kao što su stajalište pripovjedača ili fokalizacija. U jednoj takvoj slici uzastopne promjene načina na koji doživljavamo stvarnost pogledom kroz teleskop i mikroskop Frangeš (1992: 338) prepoznaje aluziju na tehničke mogućnosti filmske kamere te piše kako Marinković "motri doduše golim okom, ali motri okom koje se naoružalo iskustvima filmske tehnike".⁴⁸ Ne

⁴⁸ I Milanja (2001: 9) i Nemeč (2006: 295) spominju Frangeševo povezivanje tog citata s filmskom tehnikom; prvi uz to u teleskopu i mikroskopu vidi metaforu analitičnosti Marinkovićeva pripovijedanja koja vodi "pirandelovskom relativizmu istine", dok potonji

otklanajući tu mogućnost, ništa nas ipak ne sprječava da u istom odlomku prepoznamo aluziju na različite fokalizacijske mogućnosti književnog teksta čak i bez intermedijalnog utjecaja:

Nebo u visini!

Ali ja ti ga mogu unakaziti teleskopom! Otkrit će ti taj protunebeski top strahovitih perturbacija, neočekivanih lomatanja, divljih šibanja prostora vatrenim repovima, tumaranja i sudara kugala, rušenja zvijezda, gmizanja maglenih spirala, unakrsnih očjukanja svemirskih reflektora, nemira svjetla... Kao što će ti se lijepo lice Izidore ukazati pod mikroskopom u strašnom reljefu kože s brdima i dolinama i tvoju uzvišenu ljubavnu strast progutat će prljavi i masni ponori iz kojih rastu debele dlake kao trstike i šiblje iz močvarnog blata. (SŽT 7)

Slično se u vezu s fokalizacijom može dovesti i prizor voajerskog promatranja kroz ključanicu, premda voajera kao nepromatranog promatrača možemo povezati i s mnogo širim činiteljima kao što su pripovjedač i čitatelj.

252

Inkorporacija tropološki potentnih značajki književnog pripovjedača, kojom se ujedno propituje njegova narav, često je u Marinkovićevim novelama povezana s nekim od protagonista, što vrijedi i za *Samotni život tvoj*. Pozicija i narav protagonista te novele istražuju odgovore na pitanja tko može biti pripovjedač i kakav je njegov položaj u odnosu na tkivo pripovijesti. Protagonist *Samotnog života tvog* primjerak je istog onog "repertorija malomještanskih 'iščašenjaka' koji – po prešutnoj konvenciji ispisanoj najprije poviješću dvorskih luda, a nastavljenoj izloženom poviješću romana – drago-voljno preuzimaju na sebe 'transcendentalnu neudomljenost' u postojećim društvenim identitetima da bi izborili pravo na izvedbu priče" u koji Biti (2005: 121) u citiranom odlomku ubraja Suca iz Marinkovićeve *Zajedničke kupke*. Status marginalnosti, iščašenosti u odnosu na zajednicu trebao bi romanesknom pripovjedaču osigurati superioran pregled nad njom te tako poslužiti kao legitimacija pripovjedne perspektive i jamstvo zanimljivosti.⁴⁹

Protagonist *Samotnog života tvoga* zorno to oprimjeruje svojom prostorom i društvenom pozicioniranošću – veći dio novele događaje promatra s

povezuje razliku perspektiva s Marinkovićevim književnim prikazivanjem otoka, koji izdaleka djeluje zaokruženo i skladno, a izbliza se rastvara u suprotnostima.

⁴⁹ "Po nepisanim pravilima te ekonomije, već sama Pripovjedačeva neudomljenost – činjenica da se on ne može identificirati ni u jednoj društvenoj ulozi – autorizira čin pripovijedanja, ovlašćuje njegovu 'zlouporabu' vremena, prostora, strpljenja i interesa publike" (Biti 2005: 123). U nastavku odlomka Biti napominje da izmijenjene okolnosti u modernom kontekstu od pripovjedača traže još i iznimnost pripovjedne izvedbe.

balkona osamljenog stana,⁵⁰ s kojeg dobiva superioran (no ipak ograničen!)⁵¹ pogled na mjesto, a mještani ga smatraju neuračunljivim i zaziru od njega, nazivajući ga "oni ludi, gore na teraci" (SŽT 18) te ogovarajući ga "šapatom praveći rukom kretnje ispred čela, a tim se kretnjama obično pokazuje za nekoga da mu u glavi nije sve u redu" (SŽT 29).

Ironično, komentar "oni ludi gore na teraci" protagonistu upućuje Toninka, i sama oslovljena kao "suluda ženska" (SŽT 18). Kao antipod protagonista – oboje "iščašeni" u odnosu na zajednicu, no dok je on samotnjak koji gleda s visine, ona ulazi u interakcije hodajući po mjestu – i Toninku možemo shvatiti kao personifikaciju nekih značajki književnosti. Njezina buka uspoređena je s Rimbaudovim vokalima (SŽT 24), ona posreduje u prijenosu tuđih pisama, a to što je smatraju ludom omogućuje joj da – baš kao u poznatoj derridaovskoj odrednici institucije književnosti – može reći što god želi:

Jer Toninka pogađa uvijek najosjetljivije, najbolnije mjesto, na kome se obično krije neka tajna koja je toliko poznata da zbilja treba biti neodgovorno lud kao Toninka da se čovjek tako ljuto ugrize za srce. Koje zavidno bogatstvo izraza! Sipa Toninka neočekivane usporedbe, razvija bogatstvo retoričkih figura, lupa i uništava neprijatelja metaforama, metonimijama, sinonimima, augmentativima, onomatopejama. (SŽT 24)

253

Upravo zbog toga Toninka se sukobljava i s dva poretka zakona – klerikalnim i sekularnim, svećenstvom i žandarom, no uspješno se provlači pokraj njih, zasipajući ih i dalje bujicom riječi.⁵²

No vratimo li se protagonistu, možemo opaziti da se on, baš kao i pripovjedač, iako iščašen u odnosu na zajednicu, pripadnosti njezinu tkivu (kao ni buke bubnjeva) ne uspijeva osloboditi. U samokritičnom monologu

⁵⁰ Prostornu odrednicu možemo zahvatiti i šire od balkona: Hansen-Kokoruš (2007: 1321, 1326) napominje da je već i sam otok u književnosti uvijek povezan "s predodžbom o posebnom postojanju koje se razlikuje od onog 'normalnog'", odnosno da se otočnim "čudacima" obično "osobine ističu na posebno naglašeni način". Balkon je ipak jedan od omiljenih metaforičkih prostora Marinkovićeve novelistike, no javljaju se i njemu slični motivi; ponajbolji je primjer protagonistica *Suknje* Oliva, u stanu iz kojeg puca pogled na sve četiri strane svijeta, koje voajerski promatra skrivena iza odškrinutih zastora. Usp. Čale (2009b: 227).

⁵¹ O kompenzaciji ograničenosti pogleda već je bilo riječi na početku, u analizi paraleptičkih alteracija fokalizacije. Usp. npr. SŽT 17–18.

⁵² Sukob sa zakonom koji ograničava rad označitelja motiv je što se također pojavljuje u još nekim novelama zbirke. U *Benitu Flodi von Reltihu* u toj se ulozi javljaju nadzornik pruge i psihijatri, a u *Zagrljaju* protagonist poručuje žandaru: "Plašio si mi maštu, razgonio i proždirao rečenice još dok su se rađale u glavi, trovao mi sve izvore misli..."⁵³ (ZAG 224).

u kojem si to priznaje, vapeći "Kako smo se zatvorili! Kako smo se ogradili od tih sedam parobroda vjernika iz tri susjedne dieceze!" (SŽT 23), u novelu uvodi i prvo lice plurala čiji je referent nejasan te dodatno usložnjava isprepletenost različitih iskazivačkih instanci potencijalno (metaleptički?) zahvaćajući i pripovjedača.

Netom citirani moment tek je jedan od istaknutijih primjera neodlučive iskazivačke strukture, uvelike prouzročene i uporabom slobodnog neupravnog govora kao prototipnog primjera iskaza "negdje između" iskazivačkih instanci. Nerijetki su i vrlo zgusnuti prijelazi od pripovjedačkog komentara preko slobodnog neupravnog govora pa do upravnog govora ili unutarnjeg monologa lika, kao npr.:

Kamen je stajao ravno nad Toninkinom glavom. Još si ga malo gurnuo. Sada je već cijelom polovicom izlazio preko ruba. Tada si ga kvrcnuo srednjim prstom: kamen se pokolebao! Što je još potrebno da ovaj kamen padne? Kako je jednostavno postati ubojica! Dovoljno bi bilo da ga samo dotaknem prstom, da puhnem u njega...

"A kad bi sada neki sasvim iznenadni, zalutali lahor samo malo zalepršao ovim hlačama... da li bih i onda ja bio ubojica?" (SŽT 21–22)

254

Dio iste naratološke zavrslame jest i spominjana pripovjedačeva upotreba drugog lica, koja za posljedicu ima i nepravilno i nepotpuno zrcaljenje implicitne "ja"-instance i njezine vjerojatne fikcionalizacije u eksplicitnoj "ti"-instanci (usp. Čale 2009b: 227), a povremeno je izbrazdana udvojenim digresivnim umecima u trećem licu (usp. isto: 237). Osim prepletenosti dijegetičkih razina jedna od posljedica drugog lica jest i intenzivnija urojenost čitatelja u dijegetički univerzum, poticaj da se aktivno poistovjeti s dodijeljenom pozicijom i perspektivom nauštrb mogućnosti da se uživalački drži po strani, što podriva opreku izvanjsko-unutarnje te naglašava činjenicu da se književni tekst podjednako može smatrati oblikotvornim za čitateljski subjekt kao i svijest čitateljskog subjekta za književni tekst.⁵³

U tom spletu zrcaljenja i tkanja pripovjedač pak nipošto ne ostaje superiorna instanca. Pripovjedač je također tijelo od tinte i papira, a pismo je "zrcalo što proizvodi i njega samog, a ne sredstvo vlasničkog podređivanja drugih svojemu pogledu" (Čale 2009b: 229), fluidan prostor stalnih permutacija koje onemogućuju transcendentnu stabilizaciju, što uvijek ponovno "izjednačuje san o vlastitoj posebnosti s noćnom morom međuzamjenjivosti"

⁵³ Dijalogizirajući s dekonstrukcijom i psihoanalizom, tim se problemom bavila Čale; usp. poglavlje *O duši i tijelu (teksta)* u Čale 2016.

(isto). Na nemoć pripovjedača da suvereno ovlada radom teksta aludira i nemogućnost protagonista *Samotnog života tvoga* da uspješno režira perturbaciju što bi narušila monoton tijek života u malom mjestu (na koji se eksplicitno žali njegov dvojnjak u *Zagrljaju*, smatrajući ga nepogodnim za oblikovanje zapleta).⁵⁴

Ne želeći kao mrav skupljati primamljive dijelove stvarnosti, on uplećući se u svakodnevicu pokušava izbaciti stvari iz kolotečine, pri čemu poseže za različitim sredstvima, od priručnih kamenčića na balkonu pa do čitavih hipodijegetičkih umetaka (kakav je onaj o društvu ljubitelja šešira, usp. SŽT 16). No mogućnost da upravlja krajnjim ishodom svojih intervencija podjednako je izvan njegovih ruku kao i ona da upravlja tijekom vlastite svijesti kada se iz tih zbivanja povuče u vlastitu intimu, što podsjeća na postupak kojim i Marinkovićeva *Zajednička kupka* razvlašćivanjem i "preobrazbom pripovjedača kao režisera zbivanja u lik pripovjedača kao glumca u tom zbivanju čini [pripovijest/pripovijedanje] predmetom tematizacije" (Biti 1982: 36).

Spomenuti tijekovi protagonistove svijesti još su jedan primjer kako novela istovremeno iskušava mogućnosti pripovjednog teksta te propituje granice unutrašnjeg i vanjskog. Iako su unutarnji monolozi i drugi introspektivni zahvati zastupljeniji u drugom dijelu novele, pripovijedanje tijekom cijele novele ponire u nutrinu i luta rukavcima misli, pravilno izmjenjujući takvo kretanje s pogledom prema van, čineći zglobove koji omogućuju glatke prelaskе između različitih prizora na već ocrtanom modelu Möbiusove vrpce. No osobito su pritom zanimljiva ona mjesta na toj vrpici koja, iako uvrnuta prema unutra, ukazuju na nemogućnost apsolutne unutrašnjosti, odnosno na nužnu posredovanost i/ili naknadnost introspekcije. Kartezijanska iluzija mogućnosti da se zahvati vlastita misao u svojoj samoprisutnosti pokazuje se tako inačicom iluzije o mogućnosti da se slobodno izdvoji iz zajednice koju se opisom nastoji zahvatiti.

Pripovjedna tehnika unutarnjeg monologa, osobito u slučajevima slobodnije struje svijesti, postupno je razrađivala iluziju mogućnosti simultane

⁵⁴ Utoliko se ne možemo složiti s tvrdnjom Dujmović Markusi (2016: 3, 94), koja smatra da u toj fazi Marinkovićeva proza njeguje figuru moćnog, superiornog autora/pripovjedača kao suverenog demijurga, odnosno s Nemecovom (2006: 296–297) tezom kako je dovoljna pripovjedačeva ingenioznost da stvori napretek materijala za "neobične anegdote i priče" te da se "pisac nalazi u ulozi redatelja i aranžera koji vješto upravlja likovima, njihovim pokretima i mislima... i intervenira tamo gdje je to potrebno", tj. da je riječ o "bogolikom piscu-čudotvorcu". Neslaganju vjerojatno pridonosi djelomično nejasno razgraničavanje u tim tezama između Marinkovića kao empirijskog autora, pripovjedača kao instance odgovorne za pripovijedanje te figure autora kao predodžbe koju tematizira određeni tekst.

percepcije vlastite misli, no u *Samotnom životu tvom* dijelovi koji najviše naglašavaju tu pripovjednu tehniku istovremeno i potkopavaju takve ideje. Situacija u kojoj protagonist zaklapa kapke na prozoru i ograničava pogled na svoju mračnu sobu metaforička je evokacija okretanja fokusa od vanjštine prema unutrašnjosti, ali praćena dvjema upadljivim metaforama odsutnosti: "Tu si i ti zaklopio kapke na prozoru i predao se svome polumraku u kome ništa ne vidiš osim sebe... A i sebe tek naslućuješ u polutmini kao sjenu koja je nestala u ogledalu..." (SŽT 31).

I Sjena i zrcalni odraz ikonički su znakovi neprisutnog koji ga reprezentiraju mimetički razmjerno vjerno, no s vremensko-prostornim odmakom i distorzijom te upisani u novo tkanje razlika, izmješteni iz unutrašnjosti koja se promatra. Utonuće u polumrak nastavlja se tijekom misli na granici padanja u san, no i tu – unatoč prividu – pristup nizu nesvjesnih, nesuvislo nanizanih slika nije neposredan: s jedne strane one su neodvojive od tjelesnih podražaja koji se opisuju, a s druge su zajedno s njima posredovane protetskim zrcalom – glasom udvojenog pripovjedača koji ih iskazuje u drugom licu jednine.⁵⁵

256

Konačno, još jedna istaknuta slika u protagonistovoj mučnoj noćnoj borbi s nesanicom slika je praznog i napuštenog odijela prebačenog preko stolice u sobi; još jednog njegova metonimijski potentnog zastupnika, koji u protagonistovoj svijesti izaziva asocijacije radikalne odsutnosti – smrti i sablasne udvojenosti:

I tako gledajući to svoje odijelo koje si pred koji sat skinuo, čini ti se da tu više nema tebe, da si umro ili oputovao vrlo daleko, a ovo tu netko drugi, motreći tvoje stvari, misli o tebi sentimentalno (...). I odjednom ti bi neugodno sa samim sobom kao s mrtvacem koji se vratio da još jednom vidi svoju sobu, da ogleda svoje odijelo i da se sjeća sama sebe. Kako je strašno biti sam sa sobom u ovim noćnim tišinama! (SŽT 33)

Na sličan način kao ono što je u svojoj (radikalnoj) neprisutnosti prisutno tek kao znak funkcioniraju i tragovi udaraca protagonistova strica utisnuti na vratima ("U ovoj kući poludio je stric. Bio je zatvoren u ovoj istoj sobi: još se poznaju tragovi njegovih udaraca po vratima...", SŽT 33), koji u razglobljenosti vremena prizivaju njegovu sablast što progoni protagonista

⁵⁵ Taj na prvi pogled paradoks da pogled prema psihi vodi do ogledanja tijela izvana u zrcalu nije nužno paradoksalan ako se složimo s Nancyjem (2008: 126) da duša u konačnici nije drugo, profinjenije tijelo zatvoreno u primarnom tijelu, nego drugi naziv za "tijelo izvan sebe", to jest "odnos tijela prema sebi", odnosno "forma tijela" za koju "moramo shvatiti da nije vanjština u odnosu na unutrašnjost", već "razlika od sebe koju čini tijelo".

ne samo u tami sna nego i u dnevnom životu, stigmatizirajući ga kao svog nasljednika. U tim tragovima Čale (2009b: 239) prepoznaje i aluziju na Hamleta i njegove sablasti koje stoljećima haraju svjetskom književnošću.

Usporedno sa stričevom sablasti oživljavaju potom u noći i brojne druge što ih čuvaju zapisi sjećanja: "tetkine okultne anegdote", "praznovjerne brbljarije" (SŽT 35) te makabristične dječje psine oko otvorenih grobova, koje u tim mračnim trenucima bacaju sumnju na turistički slogan "sunčana Dalmacija" (još jedan od prošlih naslova novele!). Konačno, različiti dnevni urezi i tragovi, transformirani sada frojdovskom mjesečevom gramatikom u nove, zgusnute i izobličene označitelje, oživljavaju kao sablasti i nakon što san napokon dođe:

Niču ti pred očima lica, mnoga lica: evo Toninke sa strašnim zubima de-
raćima, pantera spremna za skok. Don Toma se smiješi lukavo, cinično, i
taj njegov smiješak polako se razvlači u grotesknu grimasu usta, u položeni
broj osam, koji se preobražava u naočale, a malo niže crna točka raste u
brčić i oko brčića smiješak... tipični smiješak doktora Kaulia, općinskog
liječnika-politikanta u crnom redengotu, i crnom polucilindru. I mali mršavi
magister-apotekar s umjetnim žutim zubima koji mu neprestano ispadaju
iz usta. Mučiš se da mu to zubalo držiš u ustima, no čim magister zine (jer
on ima nešto da kaže), zubi mu se prospavaju kao zrnje kukuruza... (SŽT 37)

257

Mračnu oniričnu scenu prekida napokon buka izazvana padom teškog ka-
mena s balkona; kamena koji je nekad pritiskao koncepte (ljubavnih) pisama
te potom i sam ušao u jedno, postavši literarnim klišejom, kamenom od
tinte, upisom u tkanju na kojem je prethodno ležao, a potom i nadgrobnim
kamenom propale ljubavi, znakom što je posljednji reprezentira u njezinoj
radikalnoj odsutnosti (istovremeno podrivajući i opreku visoko-nisko svojom
novom, sasvim banalno-praktičnom funkcijom):

Tada si tim kamenom bio pritisnuo koncept pisma da ti ga vjetar ne odnese.
Čak ti je onda bio sugerirao i jednu rečenicu u pismu: 'težak kamen leži mi
na srcu'... Taj kamen ušao je tako u krug tvojih familijarnih intimnih stvari
u kojima patetično počivaju uspomene kao u grobnicama pod nadgrobnim
kamenom na kome stoji urezano: Tu počiva, ah, moja milena, koju skriva
crna zemljica. I ovaj kamen ima svoj groteskni natpis (jer svi su nadgrobn
natpisi uglavnom groteskni) – 'Kamen moga srca'. Odnio je vjetar i koncepte
i žarku ljubav. Ostao je kamen, onaj isti bijeli čisti kamen koji pritiska hlače
da ih vjetar ne odnese. (SŽT 15)

Prividno zatvaranje kruga ipak je samo početak nove putanje po Möbi-
usovoj vrpici; tresak nadgrobnog spomenika najveštih literarnih pokušaja

kojima je sve i započelo ponovno prebacuje perspektivu iz unutrašnjosti prema van, gdje se treći put pojavljuje središnja gozba, kao potpun negativ inicijalne, u krajnjoj oskudici i makabrističnom izdanju u kojem se “na ulici psi kolju oko kostiju što su ostale nakon jučerašnje gozbe” i “zloslutno tule u noć i laju na mjesec” (SŽT 38). No budući da na tom svom prividnom kraju novela nema nikakvog “pravog” zaključka, vanjština u koju nas ispraća u noći ovaj je put i onkraj ruba novele, prema drugim novelama, unutrašnjosti “uokvirenog mesa zbirke” (Čale 2009b: 227), u kojima će se razraditi brojni analizirani motivi, sve do zrcalno postavljene zadnje novele, čijom refleksijom može započeti nov ciklus preobražajnih kretanja.

LITERATURA

- 258 Baldick, Chris. 2001. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* [1990]. Oxford: Oxford University Press.
- Banašević i dr. (ur.). 1976. *Francuska književnost. Knjiga 1. Od srednjeg vijeka do 1683.* Sarajevo/Beograd: IGKRO “Svjetlost” – Nolit.
- Barthes, Roland. 1986. “Teorija o tekstu” [1981] (prev. Miroslav Beker). U: *Republika* 42/9–10: 1098–1110.
- Biti, Vladimir. 1982. “Antiroman kao razgovor sa šutnjom”. U: *Republika* XXXVIII/10: 32–39.
- Biti, Vladimir. 1994. *Upletanje nerečenog. Književnost/Povijest/Teorija.* Zagreb: Matica hrvatska.
- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije.* Zagreb: Matica hrvatska.
- Biti, Vladimir. 2005. *Doba svjedočenja. Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi.* Zagreb: Matica hrvatska.
- Brlek, Tomislav. 2015. *Lekcije. Studije o modernoj književnosti.* Zagreb: Školska knjiga.
- Brlenić-Vujić, Branka. 2001. “Poetika kompozicije Marinkovićeve novele Samotni život tvoj”. U: *Republika* 57/7–8: 38–46.
- Burgwinkle, William, Nicholas Hammond i Ema Wilson (ur.). 2011. *The Cambridge History of French Literature.* Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Burkert, Walter. 1985. *Greek Religion* [1977]. Cambridge: Harvard University Press.
- Cuddon, J. A. 1999. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* [1977]. Harmondsworth: Penguin Books.
- Coward, David. 2002. *A History of French Literature. From Chanson de geste to Cinema.* Blackwell Publishing.
- Čale, Morana. 2001. *Volja za riječ. Eseji o djelu Ranka Marinkovića.* Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Čale, Morana. 2004. *Sam svoj dvojniki. Eseji o hrvatskom književnom modernizmu.* Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Čale, Morana. 2005. *Oko Kiklopa.* Zagreb: ArTresor naklada.
- Čale, Morana. 2009a. “Sve ću ja vas opisati”. U: Marinković, Ranko. *Pod balkonom.* Zagreb: Školska knjiga.

- Čale, Morana. 2009b. "U rukama od tinte". U: Marinković, Ranko. *Ruke i druge novele*. Zagreb: Školska knjiga.
- Čale, Morana. 2016. *O duši i tijelu teksta: Polić Kamov, Krleža, Marinković*. Zagreb: Disput.
- Derrida, Jacques. 1976. *O gramatologiji* [1967] (prev. Ljerka Šifler-Premec). Sarajevo: Veselin Masleša.
- Derrida, Jacques. 1981. *Dissemination* [1972] (prev. Barbara Johnson). Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 1982. *The Margins of Philosophy* [1972] (prev. Alan Bass). Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 1988. *Istina u slikarstvu* [1978] (prev. Spasoje Ćuzulan, Mirjana Dizdarević). Sarajevo: Svjetlost.
- Derrida, Jacques. 1995. "Archive Fever" [1994] (prev. Eric Prenowitz). U: *Diacritics* 25/2: 9–63.
- Derrida, Jacques. 2007. *Pisanje i razlika* [1967] (prev. Vanda Mikšić). Sarajevo: Šahinpašić.
- Dujmović Markusi, Dragica. 2016. *Autoreferencijalnost u pripovjednoj prozi Ranka Marinkovića*. Neobjavljeni doktorski rad. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Foucault, Michel. 2002. *Archaeology of Knowledge* [1969] (prev. A. M. Sheridan Smith). London: Routledge.
- Frangeš, Ivo. 1992. "Ranko Marinković". U: Frangeš, Ivo. *Suvremenost baštine*. Zagreb: August Cesarec – Matica hrvatska: 331–371.
- Genette, Gérard. 1992. "Tipovi fokalizacije i njihova postojanost" [1972] (prev. Dubravka Celebrini). U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Globus: 96–115.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 1999. "Intertekstualnost u djelima Ranka Marinkovića". U: *Prvi hrvatski slavistički kongres. Zbornik radova III*. Ur. Stjepan Damjanović. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo: 11–19.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2002. *Intertextuilität im Werk von Ranko Marinković*. Frankfurt am Main: Beiträge zur Slavistik.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2007. "Marinkovićev otočki kozmos". U: *Forum XXXXVI, LXXVIII/10–12*: 1320–1332.
- Jukić, Tatjana. 2004. "U duhu *Hamleta* – još jedanput o engleskom korpusu u Marinkovićevu *Kiklopu*". U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova VI. Europski obzori Marinkovićeva opusa*. Split: Književni krug Split: 167–182.
- Juvan, Marko. 2013. *Intertekstualnost* (prev. Bojana Stojanović Pantović). Novi Sad: Akademski knjiga.
- Kay, Sarah, Terrence Cave i Malcolm Bowie. 2003. *A Short History of French Literature*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Lacan, Jacques. 2002. "Ukradeno pismo" [1966] (prev. Željka Matijašević). U: *Treći program Hrvatskog radija* 63/64: 188–196.
- Marinković, Ranko. 1969. *Ruke*. Zagreb: Mladost.
- Marinković, Ranko. 1980. *Ruke* (ur. Bruno Popović). Zagreb: Školska knjiga.
- Marinković, Ranko. 1986. *Nevesele oči klauna*. Zagreb/Ljubljana: Globus/Delo.
- Maroević, Tonko. 1995. "Najprije prst, pa onda ruke. Uvod u neke motive Marinkovićeva pripovijedanja". U: Marinković, Ranko. *U znaku vage* (izbor i predgovor Tonko Maroević). Zagreb: Mozaik knjiga: 5–19.

- Mikić, Radivoje. 1988. *Postupak karnevalizacije. Uvod u poetiku Ranka Marinkovića*. Beograd: Filip Višnjić.
- Milanko, Andrea. 2012. "Kako čitati književni tekst? Od Poea, s ljubavlju". *Vijenac* 490, 13. prosinca.
- Milanja, Cvjetko. 2001. "Ranko Marinković. Nacrt za studiju, ili enciklopedijska natuknica". U: *Republika* 57/7–8: 6–18.
- Nancy, Jean-Luc. 2008. *Corpus* (prev. Richard A. Rand). New York: Fordham University Press.
- Nemec, Krešimir. 2001. "Novi manirizam. Uvod u romane Ranka Marinkovića". U: *Republika* 57/7–8: 18–26.
- Nemec, Krešimir. 2006. "S otoka na kopno i natrag: hrvatska inzularna proza". U: Nemec, Krešimir. *Putovi pored znakova*. Zagreb: Naklada Ljevak: 293–315.
- Oraić Tolić, Dubravka i Viktor Žmegač (ur.). 1993. *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Pavletić, Vlatko. 1982. "U znaku crne mrlje" [1954]. U: Pavletić, Vlatko. *Eseji i kritike*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske: 125–148.
- Pavličić, Pavao. 2014. *Uvod u Marinkovićevu prozu*. Zagreb: Ex libris.
- Powel, Barry B. 2002. *A Short Introduction to Classical Myth*. New Jersey: Prentice Hall.
- Ricoeur, Paul. 2008. *From Text to Action. Essays in Hermeneutics, II* [1986] (prev. Kathleen Blamey i John Thompson). London/New York: Continuum.
- Schwanitz, Dietrich. 2000. *Teorija sistema i književnost* (prev. Sead Muhamedagić). Zagreb: Naklada MD.
- Solar, Milivoj. 2005. *Teorija književnosti* [1976]. Zagreb: Školska knjiga.
- Solar, Milivoj. 2007. *Književni leksikon*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Šklovski, Viktor. 1999. "Umjetnost kao postupak" [1917] (prev. Juraj Bedenicki). U: *Suvremene književne teorije*. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Matica hrvatska.
- Vaupotić, Mislav. 2002. "Triptih o Ranku Marinkoviću". U: Vaupotić, Mislav. *Tragom tradicije*. Zagreb: Matica hrvatska: 190–246.
- Vidan, Ivo. 1975. *Tekstovi u kontekstu. Odjeci i odnosi u novijoj književnosti*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Vidan, Ivo. 1995. *Engleski intertekst hrvatske književnosti*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.
- Vinja, Vojmir i dr. 1982. *Povijest svjetske književnosti. Knjiga 3. Francuska i ostale književnosti francuskog jezičnog izraza*. Ur. Gabrijela Vidan. Zagreb: Mladost.
- Williamson, George S. 2004. *The Longing for Myth in Germany. Religion and the Aesthetic Culture from Romanticism to Nietzsche*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Zamarovský, Vojtech. 2004. *Bogovi i junaci antičkih mitova: leksikon grčke i rimske mitologije* [2003] (prev. Predrag i Mirko Jirsak). Zagreb: ArTresor naklada.
- Hrvatska književna enciklopedija*. 2011. Knj. 3. Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža".

Abstract

THE MÖBIUS STRIP BETWEEN CRICKETS AND DRUMS: AUTO-REFERENTIALITY IN RANKO MARINKOVIĆ'S *YOUR SOLITARY LIFE*

Even though Ranko Marinković's novella *Your Solitary Life* (*Samotni život tvoj*) is regarded as one of the author's most complex short prose works, it is rarely in the limelight of critical attention. With this in mind, this paper interprets the novella primarily through different auto-referential elements that are abundant in the text. Such elements include parts of the text that: discuss the process of literary creation or some of its aspects; that function as metaphors or metonymies of a given aspect of literary practice; and that directly incorporate some of the earlier (canonic) works (with allusions, direct or indirect citations). By analysing different auto-referential/intertextual motifs, the paper aims to show that such components function as scattered focal points around which the fabric of the novella is weaved, whereas the central event (the arrival of the local bishop to the island) functions only as its illusory centre. Outlining *espacement* of the novella reveals that the shape of its basic structure corresponds to that of the Möbius strip: it repeatedly mirrors its focal points, while constantly mediating between the (non-absolute) inside and the outside, and between metaphorical and metonymical transformations (essential-contingent, appropriate-inappropriate, authentic-fabricated, sublime-low, etc.). The protagonist functions as the main joint enabling movement along the Möbius strip, while auto-referentiality's main aim is to ironically subvert the abovementioned binary oppositions.

Keywords: Ranko Marinković, *Your Solitary Life/Samotni život tvoj*, auto-referentiality, self-referentiality, intertextuality, *Hands/Ruke*