



Ivo Frangeš

RANKO MARINKOVIĆ



Otkako je Ivan Goran Kovačić 1940. objavio svoj (— po običaju) prodorni prikaz ranog Marinkovića, svi se kritičari tog osebnog, virtuosnog prozaika, slučajno ili nemoćno, drže suda izrečena već u Goranovu natpisu: *Ranko Marinković, satirik i analitik*. Je li to Goran, mladenački svjež, slobodan od iskusnih obzira i cehovskih kalkulacija, sretno izrazio smisao budućeg razvoja jednog nesumnjivog talenta? Ili je kasnija tromost kritičara, koji su ocjenjivali kudikamo zrelijeg Marinkovića negoli Goran, bila zadovoljena vidovitom formulom što već svojom lapidarnošću uvjerava u istinitost? Ili se, možda, Marinkoviće-va umjetnost nije dalje razvijala i razrastala, nego ostala nepokolebljivo vjerna amplitudi kojoj su te dvije osobine krajnje točke?

Priznajmo: zapaziti osnovne sklonosti Marinkovića pripovjedača (napisano je to, ipak, nakon što se Marinković već afirmirao esejima i kritikama; nakon što mu je prikazan i pozitivno ocijenjen *Albatros*) nije bilo nemoguće. Dapače, dovoljno je bilo pomno pročitati tekst; a

Goran je odista bio uzoran čitač. Kako mu drago, kritičarski i pripovjedački kolega i vršnjak Marinkovićev, Goran je pogodio karakteristiku koja će se — otada — nametnuti i ostalim ocjenjivačima te neobične umjetnosti; štoviše, kako vrijeme bude prolazilo, kako se više u čitateljima budu slijegala iskustva drugoga svjetskog rata i neposrednog poraća, sve će jasnije postajati da su te dvije osobine odista *facultéts maîtresses* oprezne i odmjerene, podsmješljive (ali ne podcjenjivačke) umjetnosti Marinkovićeve.

Satirik i analitik: nije to za Gorana samo naknadna duhovitost, naslov znalački pronađen pošto je tekst već bio gotov; nego temeljna spoznaja koju kritičar smišljeno i dosljedno vodi kroz čitavu kritiku i minuciozno je (ne: maliciozno), kritički (i: analitički!) potvrđuje usporenim postupkom. Obratno, Goran kao da mu, donekle, zamjera tu superiornu, dominantnu analitičnost, koja neizbježno upada u satiru. Jer: sve raščlaniti znači svemu vidjeti intimne uzroke; i one koje najradije krijemo, i one kojih se, možda, sramimo; — pa nas, neizbježno, na kraju dokazne operacije, poput neke više pravde, u zasjedi očekuje satira. Stoga bi Goran volio da Marinković suspregne analitičku strast, da se pouzdanije prepusti lirizmu kojemu očito nije nesklon, i tako se, ostajući svjež i moderan, dovine klasičnog ravnovjesja velikih realista. Goran piše, rekli smo, negdje na početku Marinkovićeve stvaralačkog puta: apsolutni vršnjak s njim (dijeli ih svega mjesec dana: »stariji« Marinković rođen je 22. veljače, Goran pak na prvi dan proljeća iste 1913). Kovačić svoj prikaz piše kao čovjek koji ima za sobom poezije, proze, kritike, koji je već 1936. objavio knjigu pripovijedaka u tada reprezentativnoj Matici hrvatskoj. Piše, dakle, lišen potpuno bilo kakve ljubomore ili zavisti; siguran u sudu, odlučan u formuliranju. Inzistira na satiričnosti i analitičnosti Ranka Marinkovića, ali mu ne odriče lirizam: »Nekoliko blistavih lirskih partija dokazuje da taj analitik i satirik sakriva u sebi prvoklasne pjesničke mogućnosti.« I navodi Goran:

»Poslušaj cvrčka na čvorugama prastarih rogača.

Osjećaš li žeđ za kristalnom bistrom vodom u staklenom vrču na bijelom stolnjaku po kome pada trak teškog podnevnog sunca?«

Možda tu Goran popušta vlastitoj, u to vrijeme sve većoj sklonosti za nazorovske teme (*Cvrčak*) i viznerovska raspoloženja (*Odrazi*). Pa ako smo i u pravu, ipak je Goranova primjedba na mjestu: proza je Marinkovićeve natopljena gustim kriptolirizmom kojemu pisac namjerno, slijedeći zahtjeve svoje poetike, ne da maha. Jer ako išta mrzi Marinković, onda je to zacijelo lirska »arija« kojoj je glavna zadaća ganuti čitatelja nakon što je autora već ganula.

»Uspjeh« Goranove formulacije objašnjiv je i tezom koja se ponekad čula u kritici: da je Marinkovićev nastup jedan od onih u kojima je buduća razvojna linija već naznačena, predvidljiva. Pogotovu je danas, »a posteriori«, nakon *Proza, Ruku i Kiklopa* (govorimo samo o

Marinkoviću prozaiku) moguće s mnogo valjanih razloga reći da je »poema« *Sunčana je Dalmacija* (kasnije redigirana kao *Cvrčci i bubnjevi*, pa konačno oblikovana pod naslovom *Samotni život tvoj*) ono žarište, ona »pramaglina« iz koje se kasnije artikulirao bogati Sunčev sistem umjetnosti Marinkovićeve. Dala bi se teza braniti ne samo današnjim, konačnim oblikom teksta, iz kojega je izostavljeno mnogo mračne fantazmagorije (srodne onoj iz *Hiljadu i jedne noći* — nazvanoj kasnije *Mrtvė dušė*, a još kasnije pretvorenoj u dio *Kiklopa*). Upravo ta zloslutna fantastika — a nju je Goran tako duboko osjećao i postao joj, i on, jednim od najproživljenijih pjesnika — ovlašćivala ga je da napiše: »U nizu nesuvislih vizija, uočenih oštroomno i duhovito, ulovljeno je čitavo naše doba straha pred bombardiranjem, plin-skim gušenjem, bježanjem u skloništa, teškim besanicama (one su, čini se, glavni movens Marinkovićevih kreacija), užasnim snima, živčanim poremećajima, potresima, duševnim klonućima.«

Navodim namjerno upravo taj dio Goranova suda jer se odnosi na *Hiljadu i jednu noć*; a rekao bih da su slični i neki danas izostavljeni dijelovi nekadašnje *Sunčane Dalmacije*: bez obzira na njihovu romantičnost, (pa dakle i na opravdanost njihova izlučivanja), oni su izvanredna pomoć razumijevanju geneze Marinkovićeve poetike i jedan od razloga zbog kojih Marinković uporno, neumoljivo, da, nemilosrdno, zakreće vratom knjiškim raznježenostima, mrzeći ono što Ujević zove »prazni jauci iz knjiga«. Dovoljno je, u tome smislu, pratiti figuru pisca-pjesnika u Marinkovićevu stvaranju, pa se uvjeriti o smislu i značenju te sasvim eksplicitne polemike. Gdje god se pisanje moglo shvatiti kao formalističko, mučno slaganje praznih riječi odnosno konfekcijsko »poetiziranje«, Marinković ga odbacuje s neprijaznom odbojnošću i neprikrivenim gađenjem.

Pisac, taj samozatajni, gotovo znanstveni »opservator« iz slavnihi flobberovsko-naturalističkih vremena, u (izostavljenoj) je Marinkovićevoj epizodi običan »voyeur«, onanist pred ključaonicom: kroz nju on »opservira« pretilu gazdaricu koja, ne sluteći da je motri radoznalo »pjesničko« oko, pere sa svoje mlohavosti znoj i umor. Prvi taktovi proze *Ni braća ni rodaci* i nisu drugo do mrzovoljno predstavljanje iste figure: »Hm, književnik? ... Recimo odmah: neko piskaralo koje je tako po brijačnicama kralo bogu dane, a sve radi nekog 'sakupljanja materijala' i 'sabiranja utisaka', (239) da bi kasnije i sam književnik Tomy priznao: »Radim? Izmišljam. Riječ do riječi ... Riječi, riječi ... Zrno do zrna ... Pogača je tamo potrebna, a ja gle, papiriće, leptiriće, mjehuriće ... Sve je to ništa prema zalogaju kruha!« (279)

Ako nam tu i odjekuje, negdje iz daljine, Marinkoviću toliko mili Hamlet, ako se i odnosi skepsa književnikova na njegovu nemoć pred činjenicom da mu teta Juvanina umire od gladi dok on, s osjećajem tupe beskorisnosti, stoji pred svojim ispisanim papirima, — ipak, nemojmo se zavesti, nije to ni po čemu ona lažna dilema: Shakespeare ili kobasica? nego spoznaja da literatura makar i bila objektivno nemoćna pred prizorom gladi, ne smije zatvarati oči i nastojati »da se

prebaci u stanje indiferentnosti, da ravnodušno za sebe konstatira patnje starice i da se prihvati nihilističke i desperaterske rezolucije 'sve je svejedno'« (278). Poučna je u tome smislu scena koja slijedi. »Bez-osjećajni«, »čisti i neuzbudljivi promatrač« (278) naslutit će odgovor:

»Ležeći na krevetu nauznak zagledao se Tomy u krug svjetla od lampe na plafonu. Šeta po tom krugu jedna stara jesenja muha, gladna i umorna, kao tetka Juvanina. Šeta muha uokolo po granici svjetla i polumraka, traži izlaz iz osvijetljenog kruga, hoće da produži svoj jadni muški život, a boji se tmine izvan kruga. I tako odlučno koraca nesretna životinjica po periferiji svoga rasvijetljenog grada, i ne može da se odluči da pređe granicu i da se upusti u problematična tamna polja plafona, gdje vise u paučini o svojoj suhoj, skvrčenoj nožici ispijeni skeleti njezine mrtve rodbine. Od vremena na vrijeme zazubi i stane u očaju, ali je opet krene optimistička slika neke slatke, sluzave kapljice, i muha ide. Zuji i ide.

'Muha Juvanina', tako ju je Tomy nazvao već u početku [...] (279).«

Pa kad izbezumljena, izgladnjela i na život ogorčena teta Juvanina premine pred Tomyjevim očima, isto će se dogoditi i s njezinim simboličnim životinjskim »negativom«:

»U mrtvoj tišini čulo se kako je nešto kapnulo sa plafona na papir: to je muha pala mrtva na Tomyjev rukopis.« (281)

Identifikacija tete Juvanine i muhe nije dakle puki hir, loša dosjetka autorova; jer prije navedenog prizora s prestarjelom, ishlapjelom muhom koja se ne usuđuje prekoračiti čarobnu kružnicu svjetla čitatelj je već doživio jedinstven »portret starice«, zapravo, klasičnu holandsku sliku degradantne, animalne halapljivosti obasjane snopom svjetla i uokvirene obručem tame:

»Vraćajući se kući jedne večeri Tomyju je privuklo pogled svjetlo za vratima susjedove kuće. Vrata su bila pritvorena te je mogao vidjeti unutra tetku Juvaninu kako sjedi na stubištu s nekim loncem u krilu, iz kojega je halapljivo jela velikom drvenom žlicom. Nekoliko stepenica iznad nje stavili su joj svijeću, da joj se vidi, i otišli. Ta marljiva radnja oko jadnog lonca u krilu, nad kojim se proždrljivo savilo ono jaderno staro i gladno tijelo, na neki način oduševljeno tom elementarnom životnom radnjom hranjenja, Tomyja je potpuno smutila. On je osjetio nešto jače od sažaljenja. Neki neobično intiman, rodbinski stid oblio ga čitavog, kao da je, prošavši kroz trak svjetla od svjetiljke što je padao preko ulice kroz odškrinuta vrata, prošao ispod slapa sramote. Ta crna, mršava, gladna starica, proždrljivo sagnuta nad loncem u

krilu, sa svijećom iznad glave koja je jedva osvjetljavala tamno drveno stubište, to nesretno gladno stvorenje — bila je njegova tetka!« (277—278).

Magistralni taj prizor, potkrijepljen međusobnim prožimanjem, uzajamnim osvjetljavanjem uspoređenih članova (podudarna sudbina i zajedničko umiranje nesretne starice i bijedne, indiferentne životinje) objašnjava ujedno i genezu i smisao Marinkovićevih sklonosti prema animalnim usporedbama. Sudbina lišća koje se, u homerskoj komparaciji, dovodi u izravnu vezu s rodnom ljudskim, uzvisuje se time na tragičnu sliku neumitnosti života. Isto se u Marinkovićevoj prozi događa i s mravima, cvrčcima, muhamama, psima, tovarima... Nisu oni samo neotuđiv (»realistički«) dio otočkog dekora, nego i najprikladnije objašnjenje karaktera i sudbine njegovih žitelja. Osobito je Marinkoviću izražajna opozicija mrav — cvrčak, naslijeđena iz La Fontaineove basne; ali ne u doslovnosti pouke niti u vjernosti basnopiščevoj fabuli, nego kao dublja projekcija autorovih simpatija i antipatija. Rani je Marinković izrazito impresioniran golemim lirskim svijetom Charlesa Baudelairea iz kojega crpe čitav niz usporedbi i poticaja, a prije svega veličanstvenu viziju albatrosa-pjesnika, viziju koja će poslužiti kao ideja vodilja njegove drame-groteske *Albatros*. Lik pjesnika, međutim, premjestit će on iz egzotičnih bodlerovsko-oceanskih albatroskih relacija u sitne skromne otočke pučko-lafontenovske razmjere cvrčka i mrava. Daleki, duboko u Jadran potonuli zavičajni otok Vis ukazat će se Marinkoviću kao čudesno spregnut fizikalni sistem sila u kojemu su i akustika i mehanika objektivno skromne ali, u proporcijama, ravne takozvanim »velegradskim«, i stoga kadre ponijeti isti ljudski intenzitet kao i one. Suprotstavljen, u najvećim relacijama govoreći, šekspirskom univerzumu kraljeva, otočki ambijent makar i da raspolaže samo oriđinalima i redikulima, fratrima, prosjacima, brijačima, žandarima, nažigačima, propalim đacima i propalim »posidentima«, promašenim poluintelektualcima i provincijalnim advokati- ma, nosi u pjesničkoj viziji toliko životnog intenziteta koliko i jedanaesteračka razračunavanja među suverenima i pretendentima.

Odavna je kritika upozorila na Marinkovićeva razmišljanja o filmu i filmskoj tehnici, objašnjavajući njima postulate njegove poetike. »I doista, u kinematografu smo proširili naše opažanje za čitave skale dotle neopaženih gibanja i osposobili našu svijest da ih čita i razumije. Našem smo oku otknili na kinematografskom platnu jedan čitav novi svijet pokreta, novu panoramu života u kojoj smo mjesto našeg tijela dali sliku toga tijela, umjesto voluminoznosti prostora i objekta pružili sliku prostora i stvari, i čitav taj iluzorni spektakl uigrali u jedan novi ritam koji više ne mjerimo ritmom empiričkog kretanja našega tijela ni fizikalnim zakonitostima prostora. Modifikacijama vremena (kojima film suvereno vlada kao genijalan pripovjedač), raznim promjenama tempa montaže i kadra, varijacijama perspektive i plana, zamračenjima, pretapanjima, 'ralentiima', film otvara veoma raznolike

perspektive vremena stvarajući od minuta godine i od godina minute, prodirući u dušu slike i izražavajući, bez riječi, vizualnim slikovnim sredstvima nevidljiva duševna stanja.« (GG, 216-217) Bez obzira na kompetentnost izlagača i uvjerljivost izlaganoga, bitno je da Marin-ković i djelom i eksplicitno potvrđuje iste misli:

»Nebo u visini!

Ali ja ti ga mogu unakaziti teleskopom! Otkrit će ti taj pro-tunebeski top strahovitih perturbacija, neočekivanih lomatanja, divljih šibanja prostora vatrenim repovima, tumaranja i sudara kugala, rušenja zvijezda, gmizanja maglenih spirala, unakrsnih očijukanja 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« (R, 23-24).

Teleskop, mikroskop i — oko: povećavanje, smanjivanje i promatranje golim okom; ali — oko može »posuditi« filmsku kameru pa ubrzati odnosno usporiti »promatranu« narav; može posuditi teleobjektiv pa primaknuti udaljene prizore; može posuditi mikroobjektiv pa ogromno uvećati sitne predmete. Može, konačno, usporiti ili ubrzati ritam promatranoga. Kombinirajući sve te mogućnosti pripovjedač Marinković postupa upravo tako: motri doduše golim okom, ali motri okom koje se naružalo iskustvima filmske tehnike. Što se radije služi tehnikom povećavanja slike i usporavanja ritma zbivanja, dolazi otuda jer mu je duh analitičan. Mravi gledani izbliza nisu više nemirne, nasumce užurbane crne točkice, nego sistematična bića koja toliko podsjećaju na ljude, neke ljude; obratno, ljudi promatrani izdaleka, pretvoreni u užurbane tamne točkice, i nisu drugo do mravi. Uostalom, malogradansko društvo i jest poneseno idealima »reda, rada i poretka«, i uopće sitne filistarske besmislenosti, pa kad na otočku crkvenu feštu »Jadranska plovidba« istovari sedam parobroda gluposti ljudske, slika je posve mravlja: »Prepun je gradić vjernika, usidjelica, starica u crnini s brojanicama od rogačevih sjemenaka. Mnogo svećenika, opatica, fratara, bijelih, crnih, smeđih, debelih, jako debelih, pa i jako, jako debelih... [...] Ljudi 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« (R, 27).

Tko makar i površno poznaje arhitektonske, geografske i ljudske aglomeracije kao što su naši mediteranski gradići, nanizani od Savudrije do Boke, (a pogotovu oni na otocima) gdje je kopneno zaleđe barijera na koju se sa strahom i nepovjerenjem gleda još od turskih vremena, a gdje vezu sa susjednim, bližim i daljim naseljima održava tek parobrod koji jednom dnevno donosi novine, robu i ljude iz »ostaloga« svijeta; tko to pozna shvatit će što je mentalitet i životna

mogućnost stanovnika takvih gradića o kojima je, prije više od jednoga stoljeća, misleći na nekadašnji Bakar, Adolfo Veber Tkalčević pisao: »Kuće su se tako poredale da jedna viri preko druge u suprotne brdine i u more koje im pete cjeliva. Sa svakoga prozora vidiš cijelu okolicu, a odasvuda svaki prozor: nikad ljepše prilike za znalično oko.« Upravo to jedinstvo arhitekture i življenja stvara od primorskog mjesta cjelinu koja, unatoč udarima zemana i zbivanja, traje u biti neizmijenjena već tri milenija, od drevnih trirema do modernih, automobilima pretrpanih trajekata. Posebna arhitektura i posebna akustika. Nadnesene jedna nad drugu, urasle jedna u drugu, te kuće, kale i i plokate kao da neprestano potvrđuju istinitost klasičnih triju jedinstava, a kamenom rezonancijom pojačavaju zbivanja do neobičnih razmjera. I koraci drugačije odjekuju od kamenog pločnika, odbijajući se od tijesnih zidova. Razneseni po kamenim kalama, glasovi se umnažaju, a sukobi — koliko god privatni i beznačajni — ne mogu se prikriti; obratno, postaju istog trena općom svojinom i zaodijevaju neodoljivom komikom, sve dok se, gotovo nehotice i neprimjetno, ne doirnu s tragikom.

Neobična i nepoznata, naoko iz vremena izuzeta Marinkovićeva je prozna umjetnost, od prvog časa, vremenski određena. U prvoj, predratnoj fazi to su tekstovi obuhvaćeni knjigom *Proze* koja je objavljena 1948. U drugoj (prvoj poratnoj), to je knjiga pripovijesti *Ruke*. U trećoj (druvoj poratnoj), to je roman *Kiklop*. Podjela je prikladna i stoga što organski prihvaća i ne manje važni dramski rad Marinkovićev: u *Prozama* je objavljena i predratna drama *Albatros* (1939); uz *Ruke* se nerazdvojno veže i drama *Glorija* (1955); uz roman *Kiklop* (1965) logično stoji i »vodvilj« *Politeia* bez obzira na činjenicu da je objavljen i prikazan više od deset godina poslije romana (1977).

Rijetki su pisci poput Marinkovića. Nevješti kritičari rekli bi da piše malo; prisiljeni priznati vrijednost njegovu pisanju, odgovorit će kako je ono obilježeno dugotrajnim cizeliranjem; upozoreni da iskusnu publiku zanimaju samo dovršena djela i da ona zazire od brzopletosti, pokušat će zanovijetati pseudoproblemom realizma... uvjeravajući sebe i strpljiva sugovornika da time raspravljaju estetska pitanja. A istina je posve suprotna. Čim su u »Pečatu« objavljeni rani prozni tekstovi Ranka Marinkovića, postalo je jasno da je u hrvatsku književnost stupio pisac neobične snage i posve osebujna profila. U bogatu tradiciju hrvatske priobalno-otočke novelistike, unio je Marinković posve nov svijet, zabavljen vlastitim, zaturenim, duboko provincijalnim problemima. Balunjerska greda — sa svojim ishlapjelim argonautima koji u krezubim razgovorima po sto puta iste beznačajne zgrade dižu na visinu povijesnih događaja, predahnjujući svako toliko obavljanjem naravnih potreba pod filatelističkim balkonom rebambiškanaoga šjor Frane — bila je znak da je u hrvatsku književnost doplovila posve nova skupina likova, osvjetljena neobičnom, prodornom, iznenađujućom senzibilnošću koja već na samom početku ima samo jedno ime: zrelost.

Hiljadu i jedna noć, objavljena u »Pečatu« I/1939, dvobroj 5—6 za svibanj-lipanj, str. 330—337, s prividno šeherezadinskom konotacijom, a zapravo u pojačanom etimološkom značenju (noć, noć i samo noć...), odista je prvi ozbiljni zahvat Marinkovićeve u pripovjedačku prozu. Toliko zanimljiviji što je kasnija otočka tematika (nasuprot »velegradskoj«, zagrebačkoj u prvoj prozi) objavljivana također u »Pečatu« (*Sunčana je Dalmacija* i *Balunjeri pod balkonom*) naoko bliža Marinkoviću kakav se 1937. najavio u *Albatrosu* odnosno suvereno i izgrađeno nametnuo u *Prozama* 1948. Poučna je u tom smislu autorova napomena uz *Proze*:

»Prozna poema *Cvrčci i bubnjevi* napisana je ljeti trideset i devete kao neposredna impresija povodom jedne pakosne crkvene svečanosti, a objavljena je iste godine pod naslovom *Sunčana je Dalmacija*.

Drama *Albatros* napisana je 1937, a izvedena prvi put marta trideset i devete u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.

Svi ostali fragmenti o marazmu aristokratskih 'rebambita', o 'šjor kuratima', kapelanima i gvardijanima, o Tamburlincu i Ornetu kao brutalnoj negaciji liberalnobrljave, poluinteligentne i hohštaplerske tamburlinštine, o Sabundalovima i Sabundalovićima i o Jubi Nazreviću, 'sinu općinske babice' — svi su ti fragmenti napisani kao građa za neki roman trideset i devete i četrdesete, osim fragmenta (*Oko božje*, koji je napisan četrdeset i prve godine.« (335)

Očito je dakle da je Marinković usporedo vodio dvije matice svoje inspiracije: otočku i zagrebačku. Već u *Albatrosu* započeo je svoju nesmiljenu, postkrležijansku kritiku tamburlinštine (te mediteranske varijante panonskoga glembajevskoga kompleksa), dok je u *Hiljadu i jednoj noći* ne samo najavio obećanje zagrebačkog romana (koje je u *Kiklopu*, poslije četvrt stoljeća i održao) nego u Melkioru prikazao bogatiju »odrasliju« varijantu Jube: u većoj sredini i u krupnijim problemima.

»Lica koja su prvobitno živjela u autorovoj fantaziji ukočila su se u definitivnom i fiksiranom obliku jedne igre, u riječima dijaloga koji se ne mijenja. I ta su lica prestala živjeti isto tako kao što i autorov originalni doživljaj leži sada mrtav, ukočen, dalek i hladan na papiru koji je na sebe primio taj ukočeni i nepomični oblik jednog života življenog u prošlosti« (GG 126). To i jest problem svake umjetnosti. Je li Hamlet — da ostanemo na djelu toliko važnu za razumijevanje Marinkovićeve umjetnosti — je li Hamlet čovjek koji je, poput danteovskih u pakao strovaljenih grešnika, osuđen da neprestano govori »Bit il ne bit?« Mora li Francesca da Rimini svoju tragediju izricati uvijek istom tercinom koja počinje »Amor ch'a nullo amato amar perdona«? Hoće li conte Ugolino s nezasićnom jarošću mržnje vječno gristi glavu Ruggierievu? I zar će Farinata degli Uberti uvi-

jek, uvijek, »od pasa naviše«, stršiti iz plamenoga groba? Je li, drugim riječima, onih nekoliko tercina sve što ti nesretnici mogu reći; ili su ti, besmrtni doduše, stihovi plod samo Danteova »intervjua«, dok bi neki drugi pjesnik postavio drugačija pitanja i, naravno, dobio drugačije odgovore? Pa i Marinkovićeve naknadne varijante već objavljivanih tekstova samo su želja da se trajno oblikovanim likovima pruži mogućnost da progovore izvan utvrđene uloge! Upravo je to Pirandellova težnja (— »kad bi se djelo moglo prikazati samo od sebe, ne s glumcima nego sa svojim vlastitim licima koja bi nekim čudom dobila tijelo i glas«; *Uečeras improvizziamo*), i na nju se odnosi gornji Marinkovićev komentar. Drugim riječima, ideal bi umjetnosti bio ne fiksirana replika lica koje je autor »okovao« u jednu jedinu situaciju; nego lica čvrsto oblikovana, do te mjere čvrsto da budu životno sposobna i izvan autorovih replika. Problem dakle koji se poslije, nakon smrti Pirandellove, javio u egzistencijalističkim razmišljanjima o »zastvorenoj« ili »otvorenoj« budućnosti, pa je budućnost koja stoji pred svakim likom ovisna o spletu subjektivnih i objektivnih snaga.

Uperivši objektiv na stiješnjenu pozornicu rodnog otoka, »prepisujući doslovno« likove, njihove kretnje i njihove riječi, Marinković ipak ne stvara dojam da ti junaci (kažem junaci, a vjerujem u isti mah da se navodnici bar čuju, ako se već ne vide...) čine i govore »samo to«. Njegova je priča, »proza«, samo jedna od mogućnosti njihove ličnosti. »Čovjek je ono što je proživio i ono što je učinio«, opominje Ortega y Gasset; lik umjetničkoga djela govori i postupa prema pritisku vlastite prošlosti i okolnosti u kojima se »sada« nalazi. Vršnjak Pirandellov, André Gide pokušao se probiti iz tog paralelograma sila totalnom negacijom pravila igre: nenadanim, neočekivanim, nemotiviranim činom — *acte gratuit*. Marinković ne ide tako daleko; odnosno, ne bira takvo rješenje. Poštujući pravila igre, on priznaje više rješenja, ali pristaje samo na ona koja su pravilima predviđena, koja su, dakle, u sklopu priče moguća. Kad Tonko Jankin (u *Prahu*) provodi besanu noć pod sretnim krovom svoje nesuđene drage i, čitajući njezina davna pisma, pandurovićevski »saranjuje« svoju mrtvu ljubav, priča ima svu priliku da završi, da prestane, obavijena toplim plaštom noći i uljuljana mekim javljanjem zrikavaca — zri, zri...

»Ovdje bi i ova posprdna priča trebala da utihne, da se pokloni pred ovim bolnim bdjenjem i da se nečujno, na prstima povuče pred ovom otvorenom ranom što sama sebe liže za onim osvijetljenim prozorom. Neka priča ode u noć... i zavini u druge, ugašene prozore, gdje se snivaju drukčiji sni...«

Ali, umjesto priče, »na prstima« izlazi sam junak; njega je, doduše, zbilja već dodirnula (na neizgodnu mjestu), ali, on hoće dalje, protivno svojim boljim interesima, protivno volji priče:

»I opet se nudi prilika priči da se bez štete povuče i ostavi tog jadnog, probuđenog, zblenutog čovjeka na podu... Ali, on sam nije želio da bude tako povučen iz oblaka, oboren na zemlju i... jednostavno napušten tu na podu, zauvijek. Zar se može tako završiti jedan život: gol, na podu, u hrpi starih ljubavnih pisama? On sam traži završetak [nije to, dakle, priča, nego on sam, osamostaljen, ohrabren: u krivi čas i na pogrešnu mjestu! I. F.], i priče i života. Zato osjeti svoj goli tur na parketu, snuždi se očajnički od toga dodira i ustane kao čovjek koji ne zna što bi...

Nečujno, na prstima izađe u hodnik...

Zar ne vidite da on to sam hoće, ne vuče ga nikakva priča. Ona bi radije ostala tu u sobi i s njim se pogodila za neki svršetak, da mu uštedi sve one sramne i suvišne gluposti koje bi još mogao učiniti. Ali s njim se ne može zaključiti nikakav posao [...].«

U *Prahu* je priča »protiv« svog junaka: znajući ga, ona bi se najradije sklopila, zatvorila i dala mu mogućnost da — za svoje dobro — ostane sladunjav, sentimentalni ljubavnik literature »iz boljih vremena«. Ali, junak se uzjogunio, bori se protiv priče u koju je upao: hoće tragediju; a kako nema potrebne stature ni karaktera, komedija je neizbježna.

Zagrljaj, najdublja i jamačno najbolja Marinkovićeve novela, posve je drugačija. Od mnogih vrijednosti, koje kritika nije propustila istaknuti, svakako je ponajvažnija upravo činjenica da su radnja i monolozi-dijalozi neprestano »otvoreni«: svakog se časa može dogoditi — sve. Što će od toga »svega« autor uzeti u obzir, pitanje je; ali pitanje srodno »sartrovskoj« ideji da se prošlošću čovjek veže uz općenitu vremenitost, a da joj izmiče sadašnjost i budućnost: »Prošlošću ja pripadam univerzalnoj temporalnosti; sadašnjost i budućnost ja joj izmičem.«

Sudar mašte i zbilje, umjetnosti i profesije, zdravlja i bolesti, ljubavi i bračne dužnosti, daje novela *Andeo*. Rastajući se sa životom, s još mladom suprugom Fridom, sa svojim poslom i sa svojim zanosi-ma, klesarski majstor Albert Knez, na samrtnoj postelji, spoznaje zakon života: njegov pomoćnik, momak Lojz, nekadašnji model za brojne nadgrobne anđele, ne samo da pozira na njegovu spomeniku nego ga i zamjenjuje u Fridinim milostima. Milujući klonulim rukama nabore postelje i otkrivajući prave zakone tužne, banalno obične erotske primopredaje, majstor svoj posljednji životni napor troši na to da otkrije dublji, otkupljujući sloj svoje spoznaje.

I konačno, nakon što je prevladao usplahirenu uznemirenost svojih ruku (ne zaboravimo ovdje čitavu onu varijaciju o rukama...), nakon što je pobijedio izdajničku toplinu jastuka koja ga neumoljivo podsjeća na njegovu neizlječivost, majstor osjeti istinski poriv, smirenje i zanos umjetnosti: nije on samo majstor; to što radi nije obična rutina, tu je trag njegovih ushita; njegovi nadgrobni spomenici nisu

konfekcijski plod obrta nego oživotvorenje istinskih, neponovljivih zamisli. Posuđujući od filma, ali mnogo uspješnije od filma, početnu i završnu sliku prizora, autor vodi majstora kroz skladište nedovršenih narudžaba, kroz intimnu galeriju umjetnina koje bi tek imale nastati iz bespomoćnih kamenih gromada:

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

Scena je golema, impresivna: skromna klesarska radionica postaje, načas, čudesa *bottega* renesansnog »maestra«: u predsmrtnoj uzvišenosti klesarovoju i sitni su se razmjeri uzvisili, ali na tren. Kad ispod groteskne slike svetog Alojzija (koji se, u toj funkciji, po prvi put obreo u hrvatskoj književnosti zahvaljujući Vidrićevim stihovima) ugleda zdravi, besadržajni, poslijeljubavni san »anđela« Lojza (te bubuljičave parodije otegnutog Alojzijeve lica) i svoje zabrekle, podmirene Fride; kad ugleda njihove glave na bjelini jastuka (o, koja razlika između njegova bolesničkog jastuka i ovoga kojim je Frida pokušala ukrasiti svoj ponižavajući raj!) — uzvisuje se majstor nad njihov zagrljaj, nad svoje neoživljeno kamenje, nad svoje snove, nad ovaj njihov slatki a tako prazni, siromašni san: »... san siromašan; bogu božje, svecu svečevo, a sebi uzima ... što mu se daje...«

I pomišlja, — ne izgovara; zbog toga su te dvije riječi u navodnicima —: »Jadna Frida!«

Tako se, sluteći ljubavnu sliku, Filip Latinovicz dvaput nadnosi nad prozor Bobočkine kućice u vinogradu, pa prvi put ugleda dijaboličnu scenu koja kao da je skinuta s galerije nekog sredovječnog zvonika: »netko u crnini i jedna gola žena u tjelesnom klupku«. Drugi put, na kraju romana, u čiji ga rasplet vodi Bobin prozor, »rasvijetljen svijetlozelenkastim sjajem njene svilene zavjese«. A Bobočka leži na postelji, pregrizena grkljana, krvava, mrtva.

Ovdje su scena i njezin smisao posve drugačiji: u trenutku rastanka sa životom, majstoru postaje jasno koliko je tužan i prazan Lojzov naoko posve sređeni račun; uzimamo što nam se daje... Ispunjen višom samilošću, majstor se odmiče od »anđelova« prozora i kreće u mrak; početna scena sad se ponavlja, ali razgolićena; nema više prvotnog, trijumfalnog hoda kroz vlastite ostvarene zamisli:

»Ni staze posute zvijezdama, ni kaosa nerođenih svjetova!
[Niti je sad majstor Stvaralac, niti su oblici puni optimističkih obećanja o mogućnosti svog rođenja, pa čak ni kaos nema sad

veliko početno slovo: sve je svedeno na pravu mjeru koju majstor gleda s predsmrtnom jasnoćom] Svega je nestalo! Tek mračno dvorište s teškim blokovima kamenja i slijepih, neispisanih ploča. A tu je radionica, odmah desno, s malim vratašcima u velikim dvokrilnim vratima.«

A onda, zagrljaj — toliko drugačiji i toliko isti — kao u noveli koja se tako zove:

»Odjednom, u sjaju svjetla, raskrili se nad njim radosno ogromni bijeli Anđeo, kao da ga već odavno čeka tako razvijorenih krila da ga primi u zagrljaj...«

Kao u noveli *Zagrljaj*, i ovdje smrt je ta koja obuima junaka i vuče ga u svoje dubine.

»Gledam te kroz rupicu na vratima. Kroz ključanicu, u kojoj sam već ranije okrenuo ključ, da bih te mogao motriti. I sada te gledam i bojim se...

Zabavljam se tvojim pedantnim pripremama. Prostro si papir preda se, pet-šest listova odjednom, kao da ćeš ovoga časa sve to ispisati u jednom dahu, u nadahnuću što ti nadima košulju. (Pod košuljom curi znoj i počinje onaj isti svrbež što poziva tvoju pozornost na odmor.) Napojio si svoj 'parker' dobrom tintom, skinuo si dlačicu s vrha, otpuhnuo vlas s papira — i...

I ništa.« (R, 171)

Već jednom virio je Marinković kroz ključanicu i motrio odabranog junaka. Bilo je to na početku izostavljenog (»pečatovskog«) dijela *Sunčane Dalmacije*. Tamo je spisatelj onaj isti kojega Marinković persiflira u prozi *Ni braća ni rodaci*, onaj kojega persiflira svugdje, pa tako i u početku *Zagrljaja*; samo što je ovdje spisatelj u pasivnom a ne u aktivnom položaju: ne viri to on, nego je on sam »viren«, motren, promatra ga »druga projekcija« vlastite ličnosti, ono drugo za koje, kako će to kasnije žandar kazati, po »drugi put okreće« smisao.

Virenje kroz ključanicu... Antipatično. Neugodno. Upravo ponižavajuće. Zar pisac odista mora svoje motrenje, opservaciju poniziti do indiskrecije koja je gadna poput anonimnog pisma?... Međutim, to je samo nova »projekcija« junaka, način da se postigne jača, oštريا slika.

Ne znajući da su promatrani, ljudi se opuštaju, ponašaju slobodnije; čak: daju maha svojoj pravoj, skrivenoj prirodi. Pa i spisatelj, očekujući »spasonosnu« pravu rečenicu, otkriva vlastitu poetiku. Pisati? O čemu? Ta to je bar lako. Kamo god pogledaš oko sebe, sve vrvi od zbivanja, od činjenica, od motiva. Stvarnost se upravo izazovno nudi. Valja je promatrati pozorno, i ona će se »odati«, progovoriti će ponizno, pasti pred tvojim izazovom:

»STVARNOST« se rastvara pred tobom kao lepeza; prošetaj pogledom uokolo, svi viču iz gledališta 'mene, menel' Misle da je to šala što ti kaniš učiniti. U tebe je pogled mesarski: biraš ovna za žrtvenik UMJETNOSTI. (R. 172)

Ali, čitava novela *Zagrljaj* govori sasvim drugo. Polazna rečenica, ona prava, koja toliko obećava, već je tu: *Šjor Keko je sjedio na vratima svog 'Biroa' i gledao na ulicu, krotko kao ovan*. Odista, rečenica pripovjedačka, informativna, objektivna, realistička. I dok je pero promatra sa stvaralačkom zamišljenošću, i zadovoljstvom, s njega nenadano pada kap tinte, crna mrlja, kao krepana muha s plafona. Tu smo muhu već jednom sreli, u stvaralačkim i ljudskim mukama Tommyja Sabundalovića, u njegovu tragičnom doživljaju lika tete Juvanine; ali tamo je ona realna, živa. A sreli smo je, mrtvu, ubijenu, i negdje na početku proze *Samotni život tvoj*, kad je, obezglavlvenu, odvlače mravi u svoja dosadna skladišta. Ovdje, međutim, »ona« privlači mrava, kao slika muhe, kao fikcija, bolje reći kao semiotika: »Stoji nepomično, mrtva usred bjeline, raskrečenih krakova, pliva kao krepana kornjača na vodi.« (172) A sve je i počelo od onog mesarskog pogleda kojim je biran motivski ovan za žrtvenik umjetnosti. Pa i šjor Keko, u zamišljenoj introdukciji, sjedi pred vratima svog »biroa« prekoputa bnijačnice, i gleda na ulicu: krotko, kao ovan (!) Je li on taj ovan žrtveni? Možda. Njegov predložak u »stvarnosti«, šjor Bepo, bit će žrtvovan razornoj opservaciji koja će od njegovih praznih naklapanja izgraditi veličanstven umjetnički portret. Nego, rečenica je kapnula, mučno, nevoljko, i sjela na vrata novele poput šjor Keka, gledajući — poput njega — niz ulicu neće li tko naići, da ne ostane sama: hoće li se što dogoditi, da se pokrene i ona. Tako isto kaplje i tinta s pera spisateljeva. Dvije kaplje. Mrav, praktičar koji nema smisla za duševna kolebanja, odmah se — poslovno — ustremkuje i na jednu i na drugu. Pravo na »kapnutu« rečenicu. Hvata se tamošnjeg »šjor Keka«, obilazi ga, opipava, njuška, ali — malo koristi od njega. Za umjetnički lik mravlji filistar nema razumijevanja; njemu je samo do šjor Kekove fizičke, »tintne« supstance, a zbiljski šjor Kekov predložak posve mu je nevažan. Hita on stoga prema sasušenoj mrlji, kao nekom otoku spasa; ali ona ga još više izbezumljuje. Htio je muhu, dočekala ga je fikcija (što će njemu fikcije!); nastojao je izbjeći moru bjeline, a presrela ga mrka strava Mrlje. I vraća se rečenici. No, u njoj se ništa nije dogodilo: prelazi zaposleni mrav s riječi na riječ, s detalja na detalj, a šjor Keko sjedi u rečenici, i dalje nepomičan, tupo zagledan, kao ovan. Da gleda, to je očito; vidi li, teško je reći. Uostalom, pisanje nije gledanje, nego viđenje. A šjor Keko sjedi, i čeka: neće li se što dogoditi, neće li banuti netko da ga izvede iz toga nedogađanja. »On sjedi na vratima kao lice koje čeka svog autora.«

Izazov te usporedbe očit je i najskromnijoj literarnoj naobrazbi: s jedne strane Pirandellova tragikomična farsa *Šest lica traži autora*, s druge Marinkovićevo kompetentno i proživljeno pisanje o izvedbama

Pirandellovih komada na zagrebačkoj međuratnoj sceni. A što taj izazov znači ovdje? Šest Pirandellovih do izbezumljenosti suprostavljenih junaka traži autora kao vrhovnu silu svog postojanja: sve su mogućnosti otvorene, zaplet je postavljen, svako od njih ima svoje viđenje zapleta i svoj rasplet. No oni znaju da ne smiju iskoraciiti iz komada, jer negirati komad znači negirati i mogućnost vlastite pobjede, vlastite egzistencije. Smisao suda nije samo u tome što daje pravедniku pravdu; nego što krivca prisiljava da tu pravdu otkrije, prihvati i poštuje. Smisao pirandellovskog traženja autora u tome je što svi priznaju njegovu vlast nad sobom, i spremni su joj se podvrći.

Naravno, ni Pirandellovi junaci, uza svu svoju apstraktnost i »nedovršenost« (njihova lica nisu dokraja ocrtana; ona su više maske, klasično rečeno *personae*; ni njihova »građanska« određenost nije potpuna: ta su lica otac, majka, kćerka), — uza svu svoju nepotpunost, upravo zbog nje, nastoje pronaći autora, da se što prije ubace u povijesni, zbiljski kontekst. Marinkovićev humor, ako i jest bio dotaknut pirandellovskim teoretiziranjem i pirandellovskom primjenom humorizma, ima posve vlastito obilježje. Satirik i analitik, složit ćemo se s Goranom, ali emocionalan. I satira i analiza aktivnosti su intelekta, od kombiniranja racionalno uočenih ali ne doživljenih dijelova stvarnosti, ne bi se mogao dići na visinu emocije, umjetničke slike.

Zagrljaj je bez sumnje ključna novela Marinkovićeva. U neku ruku oproštaj od otočke tematike, on je, istovremeno, i završetak staroga i početak novoga Marinkovića. A, ne smijemo zaboraviti, upravo je ta otočka izoliranost, omeđenost pa zašto ne reći i skučenost, stvorila velikog Marinkovića. Svi oni Sabundalovići, Tamburlinci, Nazrevići, koji se tiskaju oko mladog, zbivanja željnog spisatelja, ako i nisu davali mogućnosti za temu šekspirsku, svi su oni izoštrili njegovu promatranje do senzibiliteta kakva dotad nije bilo u hrvatskoj književnosti. Jer svi oni »znaju« da ih motri spisateljsko oko (sjetiti se »oka božjeg«!), da mogu upasti u Rečenicu, i ostati u njoj zauvijek. Stoga, pritajeni, ne daju glasa od sebe; preziru pisca ali ga se boje. A šjor Bepo je svugdje jednak, i u Rečenicu, i u Zbilji, samo mu je ime izmijenjeno: »Pognuo glavu, lako ispružio vrat i pokorno čeka šjor Bepo — šjor Keko. [...] Ne miče se. No ipak, kad si se pojavio iza ugla, potrudio se da pomakne glavu [...] izbacio te iz vida [...] očito je da te prezire.« (174). I sad, konačno, objašnjenje. To je onaj prirodni otpor malograđanina protiv umjetnika, koji promatra sve oko sebe, koji sve dovodi u svoje vidno polje s nakanom da od svega što je naš mali ali nama dragi život načini igru, predmet poruge, cirkus.

»To je shvatljivo ako se uzme u obzir da je primijetio kako ga motriš. Svakog dana kad ti zapne 'parker' za mučna pitanja stila, a malo dalje (na kraju ispisana listića) i za smisao pisanja uopće, spuštaš se strmom ulicom do lučke kapetanije, pod blagoslov svetog Nikole iz niše i neprestano tu nešto njuškaš i pipkaš

uokolo po tijesnim, zbijenim ulicama, gledaš kao mrav, ne bi li otkinuo komadić te male, sirove STVARNOSTI i s jednim plijenom u zubima pobjegao u svoju književnu jazbinu. Poznaju ovdje tvoje radoznale poglede, tvoj bezobrazluk velikog izbirača što važno prolazi kroz ovaj mali, ponudeni svijet i afektirano traži samo neke osobite, vanredne stvari, samo rijetke primjerke i čudnovate pojave egzistencije za svoj književni cirkus.« (174)

Zato i jest sve stalo. Nitko se ne miče, sve se ukočilo, kao u filmu prije dolaska nekoga tko će odjednom uznemiriti, zbivanjem ispuniti »malo mjesto«. Šjor Bepo uporno krije od spisatelja svoje lice i svoje osobine: »Gradi se nezanimljivim, mrtvim, kao kukac.« Pa ni brijač, šjor Bernardo, ne da se, ne želi biti primijećen: uporno, dosadno, svakodneвно brusi britvu, »neće da bude zanimljiv«. Dodirnut, kukac se umrtvljuje, to mu je jedina šansa da se spasi. Dodirnut pogledom, nesuđeni član književnog cirkusa spasava se mimikrijom kukca. Tiho, bezglasno izražava on svoj istovremeni strah i prezir. Kukac: zato i upada u entomološku metaforu. Jer on misli da ne micati se znači ne biti. Ali statičnost zbivanja ne ukida dinamičnost komparacije. Možemo se isključiti iz života nemicanjem; ali se ne možemo istim načinom isključiti iz umjetnosti, jer tu postajemo dio usporedbe. Nema nas, ne mičemo, ne živimo, pa ipak, umjetnost ne možemo prevariti: ona će nas primijetiti i vratiti u život najmoćnijim oružjem, komparacijom: mrtav, da, ali — kao kukac. A o nerazdvoјivosti dijelova komparacije dovoljno je pročitati što je pisao Goran, u eseju o Vlasisavljeviću (*Poezija slika*).

Uostalom, ne zaboravimo mrava iz početnih rečenica. I on se »spušta u drugi redak, na ulicu. Pipava, njuši, lunja kao gladan pas po neravnoj, slijepoj ulici, jer iza nje je točka i ništa više.« Tako se isto, u zbilji, niz ulicu spušta spisatelj, upravo poput mrava, koji želi nešto otkinuti od stvarnosti napisane Rečenice, makar točku sa *i*, »pobjeći s njom u svoje skrovište, pa lijepo spremiti točku za zimu [...]«. Usporedba se »osvetila« i spisatelju. Ne trpi mrava ni sav mravlji rod, a pogodila ga je mravlja sudbina. Mrav je uvrijeđeno sve poslao do đavola, jer od te se Rečenice ne da živjeti, ni sada ni u gladne dane. A spisatelj prolazi kroz svoju ulicu-Rečenicu, motri pažljivo, »mesarski«, ali se ljudi ugibaju njegovim pogledima i ne daju mu svoje osobine, da ih odvuče u papirnatu jazbinu i tamo glode i rastvara, gradeći od tih svojstava likove po vlastitoj zamisli. Ne dopuštaju ništa neobično, što bi oplodilo maštu i dalo mogućnost pisanja.

»Nezanimljivo, svakidašnje! Pogled ti je pun prezira, gađenja. Kako ćeš na tome izgraditi priču? Ni pas da zalaje na ovu začaranu, tvrdoglavu nepomičnost! Da barem netko zavikne 'vatral' da razbije staklo! Dogodilo bi se možda nešto dramatično, živo, vrijedno pozornosti. Vrijedno da se odvijee 'parker'.« (174—175)

Pirandello se u noveli *Sajam* žalostio što su se nekad, u doba njegova djetinjstva, pred piscem rojile prave gomile likova, kao na sajmu: valjalo je samo zahvatiti, bilo gdje, i već je niz najzanimljivijih sudbina stajao na raspolaganju obrađivaču. A danas? Ah, ti današnji sajmovi, jad i bijeda, nigdje lika da se izdvoji iz mnoštva, da nadahne pisca i pozove ga na stvaranje. Marinkovićeva je motivacija drugačija. Dovoljno je pratiti njegovo opisanje od početka pa se uvjeriti da mu je tematika omeđena sjenom zvonika svetog Ciprijana. Nigdje širine i razmaha krila. Ako je, općenito, mediteranska amplituda obilježena crkvom i »farmacijom« kao krajnjim točkama, u Marinkovića je scenografija lagano izmijenjena: zatucanosti sakristije ne suprotstavlja se slobodoumnost apoteke nego njezina višestoljetna konkurencija, brijačnica, danas toliko jak »demokratski forum« da je, u *Karnevalu*, kadar okupiti i »vladu« i »opoziciju«; dakako, figara su dva, a u svakoj se ordinaciji sastaje po jedna stranka. Ali, što se zamašno, veliko, znatno može dogoditi u brijačnici, ili smisliti u njoj? Karnevalski rat dviju stranaka, upravo kao u *Karnevalu*? Ili, u *Suknji*, bolesna, »djevičanska« erotika gospoje Olive koja, zaštićena perzijanama, požudno viri (!) što se dešava u susjednoj brijačnici ili pred njom? Ili spektakularna protestna odluka šjor Bepova da se za ustuk žandaru i žandar-luku, otada svakodnevno brije u šjor Bernarda? I njegova velika, magistralna »arija« o mukama što ih trpi »po Matiji«, svojoj službenici i domaćici koja — histerična od djevičanstva — smatra (posve ispravno) da je rebambit Bepo nesposoban za bilo kakvu pak i najmanju samostalnu odluku. A kad tamo, on se suprotstavlja svjetonazoru sile, i u velikoj sceni odluke prelazi pozornicu (ulicu!), stavljajući se na stranu nemoćnoga i uvrijeđenoga. Kao literatura, to je veliko; kao život — periferno. »Ne zanima me to! Što će mi to senilno trabunjanje? Što mogu s tim? [...] Ja trebam temu strašnu... [pirandellovski uzvikuje spisatelj, jer on neće da se gubi u cizeliranju ništavnosti, nego želi, makar i poput Samsona, da objema rukama obuhvati stupove svoga scenarija i sruši ga, pa makar to platio i vlastitom smrću pod ruševinama] No, što je? Prekinuo si se? 'Temu strašnu'? Šekspirsku? Žandarsku? Krokodilsku? Krokodilsku! Oh, oh! Krokodilska tema, strašno je to doista (194—195).

I tu je sad odgovor na pitanje: može li šjor Keko — Bepo, sjedeći pred vratima svog Biroa, postati takva tema? Može. Jer kad spisatelj, konačno, stegne žandara u zagrljaj iz kojega uzmaka nema, ni njemu ni žandaru, ostvarena je samsonska gesta. Negdje potkraj priče, kad se već žandar bio raznježio nad sudbinom Đinina muža-džeparoša, spisatelj mu objašnjava:

»Plasio si mi maštu, razgonio i proždirao rečenice još dok su se radale u glavi, trovao mi sve izvorne misli... Mašta mi se šuljala podvijena repa dok si se ti šepurio po svijetu, bježala od tebe, od onoga što ti doista jesi i što se dešava zbog tebe, i sklanjala se po brijačnicama, po trafikama, motala se oko nogu smi-

ješnim starcima, čudacima, prošnjacima, prosjačima i krala komadiće života na rubu stvarnosti, ali ovo tu, ovo ovako... u posljednjem zagnljaju — nije mogla smisliti.

A sad se, gle, to i dogodilo, ali napisati više ne mogu! Moram te držati i umrijeti...« (R, 204)

Žandar Ilija, neposredno prije gornjeg monologa, iskazuje svoje »književnoteoretsko« gledište: on je — realist, on je samo za ono što se odista dogodilo. Rasplakao se nad slučajem Dinina muža, oprostio mu čak i to što je prestupnik-džepar, ali se svrstao na njegovu stranu jer, — u pitanju je muž, muškarac. No kad sazna da je svoju skupu žandarsku suzu prolio uzalud, nad pjesničkom fikcijom, on bi da nemilosrdno, kratko, ubije pripovjedača — »k'o psa«! Nikakva alegorija. Znamo vrlo dobro da pisca čini mašta, jer ona prodahnjuje životom građu koju prikuplja opservacija. Žandar Ilija bjesni što Dinin slučaj »nije istinit«, njemu se čini da ga je na suze ganula građa, gola anegdota; a ne zna da je to učinila mašta i vještina pripovjedačeva. Isto onako kao što maštin »podvijeni rep«, ako ima značiti objašnjenje Marinkovićevih *Proza* (odnosno njihove balunjersko-rebambitske motivike), ne samo što opravdava nego i otkriva kako je moguće da autor na tako nevažnom odsječku života pronade »temu strašnu, krokodilsku«.

Kao i uvijek u Marinkovića, priča je mogla završiti drugačije; priča je, kao i Tonku Jankinu, nudila drugačiji izlaz; priča je... Ali, ne. Nije tu u pitanju priča, tu je u pitanju sukob između priče i zbilje, između djetetove majke i krokodila, između spisatelja i žandara: između mašte koja je konačno postala djelo, i sile koja je osjetila da je riječ — kad se odreče igre i odluči za zbilju — jača od nje.

»Zar nisam mogao?... Naravno, mogao sam... odustati. Mogao sam se vratiti, poslušati što još govori šjor Bepo u brijačnici, pogledati što radi financ u trafici, mogao sam podmetnuti glavu pod blagoslov svetoga Nikole iz niše, *pax tecum*... baviti se ljudima-igračkama, ljudima-mravima što se plaše Crne Mrlje, što odgrizaju slova, što šetaju po rečenicama. Mogao sam...« (205).

Je li zaista mogao? Kao Tonko Jankin? Ne, nije mogao. U *Prahu*, kao i uopće u svakom pripovijedanju, junak je pirandelovska marioneta u rukama pisca: marioneta slobode ili marioneta ropske ovisnosti, svejedno. On čini ono što logika priče zahtijeva; on se toj logici ne suprotstavlja, jer priča inače gubi smisao. Ispripovijedana, prikazana, zbiljska se nelogičnost podvrgava logici priče; logika logike tu je nemoćna, gotovo bismo rekli suvišna. U *Zagrljaju*, međutim, pitanje je sasvim drugačije. Bez obzira kojoj logici pripadaju piščeve simpatije, obje su ravnopravne, jednakovaljane. One su — doduše — od prvog časa u dijalogu, u polemici, no svaka sa svojim pravima i svojim argumentima. Jer *Zagrljaj* nije priča o nastanku

priče, neka vrsta »romansirane« teorije novele, nego duboka studija o emocionalnoj paralelnosti poezije i zbilje, ali povijesnoj nadređenosti zbilje. Poezija negira zbilju u ime zbilje, a ne u ime sebe. U zbilji šjor Bepo sjedi pred Biroom, jer to sjedenje, u toj ulici, u tome nedogađanju, to je zapravo on. Šjor Keko u Rečenici može sjediti kao i njegov zbiljski predložak, ako pisac želi »doslovno« preslikati zbilju i na taj je način negirati; može se i pokrenuti, po nekoj potencijalnoj logici svoje situacije, jer svaka sekunda nudi mogućnost novih rješenja. Odražavajući se u piscu kao u zrcalu, likovi bi se — unutar okvira — mogli pokrenuti i drugačije iskoristiti u zrcalu odražene prostore. Marinković se, međutim, odriče i jednog i drugog realizma: i ovog s ove, i onog s one strane zamišljenog zrcala. On jednostavno neće da prizna prvenstvo ni Rečenici ni zbilji; postavljajući ih na istu razinu, preplećući ih, on ističe nazočnost zbilje u Rečenici i djelatnost Rečenice u zbilji. Smisao umjetnosti nije u tome da se pokori Crnoj Mrlji, da bespomoćno sluša naklapanja u briačnici, da se podsmjehiva mudrovanjima financovim i strahuje od žandarove praznoglave sile; ukratko: da se bavi ljudima-igračkama, ljudima-mravima. Ako je Crna Mrlja poglela po životu, onda je valja zguliti, pa makar i pod samsonovsku cijenu vlastite propasti; a i tada, ne požaliti vlastitu propast, nego namrijeti taj čin onima koji ostaju, a zbog kojih je i učinjen.

»Oslijepljen kao Samson zagrlio sam stupove svoje teme: strah i smrt. [...] Ja je više ne mogu napisati, preda mnom je ocean mraka i beskrajna noć« (206). To su završni, veličanstveni akordi *Zagrljaja*. Glupi žandar Ilija, kojega smo toliko puta sretali po Marinkovićevim novelama, tipičan do te mjere da postaje neka vrsta klasične, stalne figure ovoga grotesknog teatra, moderniziran plautovski Miles Gloriosus, tragičan je i komičan u isto vrijeme. Poput svih ograničenjaka, on svoj spas vidi u neljudskoj primjeni zakona; svoju silu pravda zakonom, svoje komplekse prikriva zakonom; on je »samozatajni« mučenik zakona, jer samo tako može u ime zakona mučiti; on ljude štiti zakonom, jer nema drugog načina da iskaže svoju mržnju prema njima; on potajno ljubi nered, jer mu nered daje pravo da uvodi red u ovaj glupi svijet prema kojemu su pretpostavljeni tako nesmotreno popustljivi. Oh, šest-pet, kako bi on divno naravnao taj nakrivljeni svijet, samo kad bi mu se dopustilo da postupi prema zakonu... Njega, tu dvonožnu Crnu Mrlju, zagrlio je pisac i nestao s njime, u oceanu mraka i beskrajnoj noći. (Tako je, u daleka, romantična vremena, Šenin Nožina nestao u ponoru, zagrlivši svog zlotvora Drmačića; a tako je, po istom uzoru, i Kovačićev Mato Zorković zagrlio škribana »crnoga« Jakova, uzročnika svoje nesreće i stropoštao se u bezdan...) Samo što Marinkovićev zagrljaj nije dio fabule, nego njezin rasplet i smisao.

Prikazati bilo koje djelo, a Marinkovićevo posebno, znači izložiti se izazovu da se totalitet, izražen jezičnim sredstvima, još jednom povjeri tim istim sredstvima i prikaže »kraće«; ili, — a to je želja

— isto tako efikasno. Raspravljajući o filmu, odnosno o ekranizaciji književnih djela Marinković upozorava: »Film je doista skratio proces naracije. [...] Stegnuo je vanjsko, empirijsko trajanje jednog pripovijedanja na minimalnu vremensku mjeru: za sat i pol ispričovijedao je *Jadnike* ili *Anu Karenjinu* a da nije isпустиo ništa bitno iz fabule. Štoviše, ostavio je stvarno impresiju trajanja, impresiju vremena koje je bilo potrebno da se taj golemi roman doista ispriča. Da, ispriča — i uglavnom ništa više. Jer u toj 'praktičnoj' abrevijaciji, u mehaničkom sažimanju 'grafičkih znakova', 'verbalnih izražajnih sredstava' i 'jezičnih elemenata', dosadno nanizanih u vremenu, sažimanju u njihov slikoviti smisao, u živu sliku, na kojoj su svi elementi simultano servirani, odjednom, u toj dakle slikovitoj filmskoj sintezi, u više ili manje bukvalnoj fotografiji literarnog sižeja, otpada sve ono što je u literaturi 'nepraktično', 'inertno' i »staromodno', tj. sve ono što igno-rantski zovemo 'jezičnim materijalom' i 'verbalnim izražajnim sredstvima'. Otpada dakle sve što u literaturi nije 'literatura' nego poezija, sve što je u njoj doista sadržajno i vrijedno, što nije 'izvan čovjeka' nego u čovjeku, što je čovjek sam, a to je Buffon nazvao stilom. [...] Otpada dakle čovjek sam, tj. pisac.« (GG, 202—203)

Pokušaj da se *Kiklop* svede na nov, kraći vremenski raspon, izlučivanjem svega onoga što nezalaski zovemo formom, značio bi unaprijed odricanje mogućnosti da djelo prikazemo u presjeku koji mu je najbitniji, u vizuri njegova tvorca, odnosno čovjeka. Jer što je Melkior ako ne (matematički rečeno), veličina, količina, ovisna (»korelativna«) o drugim »količinama« s kojima zajedno tvori kontekst *Kiklopa*? Melkior je, dakako u kontekstu romana, realan (u smislu realnosti svih ostalih lica u romanu) i daje se odrediti osobnošću svojom i svojih antagonista; ovisi o njima, ali i djeluje na njih. No tko je, što je Kiklop? Homersko čudovište? Da, svakako da; ali i ne. Više slutnja nego činjenica, više opasnost nego zbilja, on je stanje koje determinira sve ličnosti i zbivanja; on je strah koji je glavni način postojanja u romanu. Velikom dvojstvu svake klasične umjetnosti, Ljubavi i Smrti, Marinković je dodao treći, moderni član: Strah. *Eros*, *Thanatos* i *Phobos*, tri su stupa na kojima počiva kiklopski svijet modernog čovjeka; uz napomenu da se ovaj treći, *Phobos*, nadnio preko svega i prijeti totalitetu čovjekova postojanja. To je strah strašniji od smrti; jer klasična smrt negira pojedinca, ili pojedinca, u ime načela koja se mogu i ne prihvatiti ali se mogu razumjeti; u Kiklopiji, kojoj prijeti bezumni, totalni rat, sve je besmisao. Bezumno, bestijalno mumljanje fašizma nije zahtijevalo posebno istančan sluh. Opasnost je bila očita: pretvarala se u povijesno motiviran strah. Nije, dakako, problem i vrijednost ove umjetnosti u povijesnoj prognozi, nego u činjenici da je pisac, s jedne strane, signalizirao, s druge našao načina da svoj osjećaj izrazi, objektivira.

Marinkovićev je svijet u *Kiklopu* nalik na svijet Dostojevskoga, ali — bez Boga. Junaci Fjodora Mihajloviča luduju i mahnitaju, muče se i trape, primaju i vraćaju udarce, ali s nepokolebljivom sviješću o

»prvom nepokretnom pokretaču«, neprestano »s Evandeljem pod pazuhom«, kako na jednom mjestu kaže sam Marinković ubacujući u *Kiklopu*, od vremena do vremena, razbaštinjenoga Fjodorova Gospoda kojega Melkior interpelira kao bolji ali nemoćni dio sebe. I svaki je put odgovor na Melkiorovo dramatično-bolno pitanje staračka, malak-sala rezigniranost: »A što se tu može, stvari su se davno otele mojoj vlasti«, kao da kaže Gospod. To više nije siloviti farmer iz raja zemaljskog, koji strogo i samopouzđano šeta po svome imanju. To je sad ostarjeli vlasnik posjeda bez ograde i obrane, zemljišta po kojemu harači tko stigne. Ništa od vlasničke superiornosti; zemlja je zapuštena a andeoska milicija s plamenim mačevima rasula se. Nitko više ne sluša. Stari je umoran i ogorčen.

Junaci Marinkovićeви izubijani su, puni modrica i ožiljaka, trauma emocionalnih, političkih i fizičkih, a jedino boštvo koje se nad njih nadnosi jest Timor, Phobos, Strah. Sasvim je svejedno je li to boštvo »vrhovno«; ili je i ono samo nečiji mandatar; ili je, konačno, obična gruba sila, Kaos, Kiklop. Odista je svejedno razdire li Kiklop po nalogu ili po porivu, za vlastitu potrebu ili tuđe zadovoljstvo: slijepa kiklopska sila djeluje u čovjeku i oko čovjeka, vremena su takva, slijepa, beščutna, kiklopska. Život je postao mračna priča *Šuma kiklo-pova*. U mirnim vremenima čovjek vjeruje u plemenito, obzirno, pravedno božanstvo, koje prašta i nagrađuje; u neljudskim, i bogovi su mrzovoljni, srditi, pakosni; ne praštaju nego kažnjavaju, i to egzemplarno, kao svi diktatori koji gube. Znaju da su negdje, u prošlosti, pogriješili pa se sad izvlače strogošću. Čovjek više nije njihov miljenik, nego žrtva. Misao je za njega prokletstvo a ne kartezijanski dokaz postojanja. Da postoji, moderni čovjek zna ne zato što misli, nego zato jer se boji, jer mu kroz kosti prožiže strah: *timeo ergo sum* njegovo je načelo u Kiklopiji.

Homo timens, dakle. To je osnovni smisao *Kiklopa*. Čovjek koji se, u sadašnjosti, boji budućnosti; jer ona prijeti da postane »stvarnost jednog užasa. Vrijeme je strašna dimenzija postojanja, moja gospodo [govori Melkior u strašnom sudu, nasred romana], u kojoj se pod-muklo kriju naše budućnosti. Ja mrzim vrijeme, ubojicu svega života!« Nije to više ono »dobročudno«, plotinovsko-augustinovsko vrijeme za koje: ako se pitaš, ne znaš što je; ako se ne pitaš — znaš. Ne, to je sad kategorija koja se posvema udaljuje od čovjeka, osamostaljuje od njega, suprotstavlja mu se, utjelovljuje u stravičnoj prehistorijskoj figuri kiklopa Polifema. Paralelno vođenje »zbiljske«, kiklopske, melkiorovske radnje, i one druge, fikcijske, literarne, kanibalske — svojim duboko značenjskim simultaniteto m otkriva i pravi smisao ove apokaliptičke užasnutosti: moderni je čovjek u vlasti istih snaga kao i mitološki, homerski. A svako je zlo moguće u civilizaciji koja je, »mravlji«, zabrinuta samo za pojedinačne filistarske boljitke, nasuprot humanističkoj viziji ljudskog zajedništva. Umjesto u kozmopolis, čovječanstvo nezaustavljivo srlja u kanibalski, aligatorski, kiklopski zoopolis, ako pristane da bude igračka, figura povijesti a ne njezin tvorac,

Neke veličanstvene, »reprezentativne« scene iz kazališta i književnosti neprestano lebde Marinkoviću pred očima. Danski kraljević koji ustreptalo pita, sebe i nas, »bit ili ne bit?«; ili — držeći Yorickovu lubanju u rukama — govori i o našoj sudbini. Ili veličajni otac-ludački stari Lear što uzbuđeno traži vrata svoga uma; nasamareni Othello — igračka zlobe Jagove — davi ljubav svoju, kao što i Hamlet, izbezumljen, riva čednu Ofeliju valovima u strasni zagrljaj; Enka i Vivijana, »sveta i profana ljubav«, zagorčena jedna i druga šekspirskom spoznajom da se Titanije, redovito, beziznimno, zaljubljuju u magarad. A koliko drugih prizora, iz Homera, Sofokla, Dostojevskog, Molièrea, Krleže, 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.

U dramatskom pledoajeu, na sredini knjige, spoznaje Melkior da je moderni Job, čovjek rođen od žene za patnju na zemlji: »Ja sam čovjek, začet u sljepilu strasti, u mraku utrobe, porinut u vrijeme za mučno trajanje. Dali su mi na put radosti i boli (više boli, manje radosti) i dva oka da gledam mučenja i dva uha da slušam jecanje naj-mukotrpnije životinje koja je izmislila plač i smijeh. I usta su mi dali da žvačem gorki zalogaj. I jezik da govorim jao. Dali su mi ruke da gradim i rušim, da grlim i ubijem. I noge da bježim kad me progone, i sam da progonim. Imam srce da bih trpio jače od svih životinja. Imam razum da bih sebi lagao i *znao* da lažem da bih mogao živjeti. Da bih se mogao nadati sutrašnjemu danu koji bi mogao donijeti neke radosti. A kad radosti ne bude, opet ću se nadati i lažima ispuniti misli svoje da bi mi san pao na oči. I sanjat ću da sam *živ zauvijek*. Ali probudit će se tada Polifem, kiklop jednooki, i navalit će kamen na špilju moga sna i neće biti izlaza. Zgrabit će me nešto strašno, i probudit ću se u rukama ljudoždera...«

Jer Job, kao i Abraham, kao i Jeremija, kao toliki patnici biblijski, ima nad sobom jamstvo božanstva; Melkior je posve sam, i zapušten, i nema nigdje nikoga, i nema sestre ni brata, i nema drage ni druga ... I nigdje nije našo Vivijane, i Enka mu je posve suvišna, a njegovu strahu besmisleno zvone prazne riječi Ugove ...

Razarač vlastitih snova i u isto vrijeme njihov spasitelj, Ugo je jamačno jedna od najvećih figura hrvatske književnosti. Ima Ugo nekoliko veličanstvenih »sola« u kojima život izgriza sam sebe, hrani se sobom, ali ujedno grusti i gadi od te hrane. Nikad sam, uvijek u društvu; nikad u dijalogu uvijek u monologu (ali — na sceni i pred publikom). Egzibicionist vlastite nesreće, Ugo je jedna od magistralnih dionica Marinkovičeva sjetnog pesimizma: sve što čini, scena je, igra, spektakl. To je zadnji naš ioculator-pelivan, spreman da samoprijegorno žrtvuje sebe za efektanu, neočekivanu, paradoksalnu sliku. U njegovu viđenju svijeta sve je manje važno od zapanjenosti njegovih promatrača kojima on uvijek iznova presijeca dah pa ih, tako osupnute i zagrcnute, lišene otpora i zadahnute udivljenošću, izmara i troši hipnotičnošću s kojom alkohol zalijeva »žedne« žrtve a droga ukročene

bevoljnike provodi kroz artificijelne rajeve. Izravan potomak Marmeladovljeva, on ga nadmašuje i »fizičkom kondicijom« i raznovrсноšću, neočekivanošću repertoara. Drugi mu je predak još stariji, »dobročudniji«, pravi pometovski virtuoz riječi, ismijavač zlobnog, neprijateljskog kauzalnog nekusa.

Primjer sganarelovske silogističke strukture dat će nam prizor odigran na potezu od »metroa« (gdje je roman i počeo) do glavne pošte. Ugo nosi u zalagaonicu svoj stari šešir, pokazuje ga Melkioru i jada se: što će za njega dobiti? ni deset dinara, a posve je čitav, bez i jedne jedine rupice! »Odmota šešir iz novina i okrene ga prema suncu. Obojica zađu pogledom pod kupolu i ukaže im se mračno noćno nebo gusto osuto zvijezdama prvog, drugog i trećeg reda.« (150) Okretanje šešira prema suncu rađa — strelovitom asocijacijom — građevinsku usporedbu s kupolom, kupola može biti i nebeski svod, taj je svod mračan, rupice na svodu šešira obasjane vanjskim sunčevim sjajem asociiraju na zvijezde, i to različitih veličina. Zapanjen, Ugo počinje naglo trošiti svoje znanje iz astronomije, njegove su dalje usporedbe »astronomske«: moljci u galaksijama izlijeću iz kupole; veće skupine rupica nalik su, doduše, na cjedilo za juhu; ali sve skupa, čitav taj devalvirani šešir, postaje »mala astronomija iznad naše glave«. (151) Ništa za to, sad je bar otvorena mogućnost daljem sganarelovskom slijedu, silogistička sintaksa trijumfira: ako je nad našom glavom astronomija, mi smo otkrili (Kantovo) zvjezdano nebo nad nama, pa — naravno — i moralni zakon u nama. Idimo za svojom zvijezdom kao Argonauti, »slušajmo glas kategoričkog imperativa u nama!« (151) Egzaltacija je potpuna; ulazeći u glavnu poštu, Melkior jasno vidi da je Ugo već u psihozi: »bojao se Ugovih ekscesa« (151) I odista, razvijajući dalje svoj mahniti silogizam, noseći šešir-zvjezdano nebo u ruci, Ugo posve prirodno traži globus kojemu će nabiti-pokloniti to nebo. No nek se Melkior ne boji, sve će biti po Kantu: »čini uvijek tako da možeš htjeti...« (151). I u tren oka izrešetani se klobuk spušta na žučkastu čelavu glavu jednog dostavljača: a ta glava-Zemlja, »već se trese od povrede ponosa. Bit će rata.« (151) Valja se ukloniti; bježanje pred ratom asociira san o neutralnoj zemlji: o Švicarskoj, komentira tiho a prestravljeno Melkior. Zapravo, to je potreba da se nestane u gužvi. I dok onaj s neočekivanom kupolom na glavi pravednički pita bližnje tko ga je to načinio smiješnim, Melkior bježeći osjeća strah u leđima: razjareni »globus« mogao bi ga, nizašto, nožem u leđa. Novine bi sutra javile: »Mrtav na glavnoj pošti« (151), posve nedužan, on bi poginuo od nesporazuma; još prije nego je rat uopće buknuo. Bacio bi oružje prije negoli ga je uopće upotrijebio. I zbog toga u tekstu literarno-pacifistički poziv Berte Suttner i Ernesta Hemingwaya: *Die Waffen nieder! A Farewell to Arms!* Zbogom oružje (151) A sve je to posljedica Ugove želje za rodomontadama. On jednako oponaša, i to literaturu. Svidio mu se sad 'acte gratuit' — bezrazložni čin: »Nedavno je čitao Gidea [*Podrume Vatikana*, I. F.], imitira Lafcadija. Uvijek imitira. Lica iz romana. Majmun.« (151-2)

Romane, i literaturu uopće, »imitira« sam *Kiklop*. Ovo što Ugo dosljedno radi tečajem cijelog romana zapravo je komična, ironijska strana tog istog postupka. I dok je u romanu uporno oslanjanje na literaturu dokaz da literatura ima povijesnu, životnu vrijednost, Ugove lakrdije posve obratno, dokazuju što je i kamo vodi krivo shvaćena literatura.

Primivši iz ruku Tvorčevih svu zemlju, sve zvijeri, sve ptice, sve biljke, prima Adam u raju zemaljskom i ovlast da im imena nadjene. No bio je to samo domaćinov popis imutka: znak i značenje poklapahu se savršeno, jer ne bijaše povijesti. Bića i predmeti imenima označeni služahu prvom čovjeku za hranu; a zvjerinje se hranijaše što travama što međusobnim istrebljivanjem. I vidje Gospodin da je dobro, i bi mir u raju zemaljskom, sve dok pogani zavidnik Sotona jabukom spoznaje ne premami Evu a ona dobička Adama. I poče povijest ljudska, »besmislena tragedija«, kako bi rekao Kranjčević. Zapravo, stvari su tog časa — ušle u igru: statičnost idile izgubljena je zanavijek, započela je dinamičnost tragedije.

Adam nadijeva imena pojavama koje su, zajedno s njime, izvan bilo kakve igre: on je doduše gospodar svega, pa i nazivlja, ali gospodar *per procuram*, po ovlaštenju: dotle dok priznaje gospodara nad sobom.

»Dati ime nekoj stvari znači spremati cijelu seriju postupaka.« Tom rečenicom psihologa Paula Guillaumea započinje Marinković svoja razmatranja o *Dramaturgiji riječi*. I nastavlja: »Znači uzeti stvar u obzir, angažirati je za jednu radnju koja se priprema, odabrati od mnoštva kategorija u koje je možemo smjestiti, birati od mnoštva atributa koje joj možemo pripisati; znači obratiti se onim njenim svojstvima koja su nam potrebna u određenom zadatku, okrenuti je prema našim intencijama, osvijetliti je osobitom pozornošću koja nam otkriva što je u njoj 'naše' (ne naše osobno, već naše generalno, naše ljudsko), što se podvrgava jednom postupku kome točno odgovara, kao što ključ odgovara bravi, ono za što možemo (i moramo) uzeti iz jezičkog bogatstva jedno generičko ime, koje može (i mora) biti opće prihvatljivo ime. To znači da mi dotle indiferentnu i za nas gotovo anonimnu stvar uvlačimo u neku našu ljudsku igru.« Prije ovlasti o nadijevanju imena, zaprijetio je Gospod (onaj Gospod koji se toliko puta, u *Kiklopu* obraća Melkioru) da se ne šali i ne jede s drveta od znanja dobra i zla; jer okusi li, bit će zlo: umrijet će. Gospod je figurativan u svom upozorenju: umrijet će metaforički; izgubit će dobivenu vlast nad svim stvorenim. »Jer Gospodin Bog stvori od zemlje sve zvijeri poljske i sve ptice nebeske, i dovede k Adamu da vidi kako će koju nazvati, pa kako Adam nazove koju životinju onako da joj bude ime. I Adam nadjede ime svakom živinčetu i svakoj ptici nebeskoj i svakoj zvijeri poljskoj«, obavještava nas Mojsije (u prijevodu Daničićevu).

Dajući imena stvarima oko sebe Adam ne sprema nikakav postupak: a najmanje »cijelu seriju postupaka«. On jednostavno obilježava. Za igru o kojoj govori Marinković potreban je kontekst, povijesni kontekst; onaj kojeg Adam u taj čas još nema ali za koji će se Sotona, uz obilnu pomoć Evinu, naskoro pobrinuti. Spoznavši najednom golo-tinju tijela svoga, Adam će se sakriti, izgubit će onaj čisti, izvorni, neposredovani odnos prema stvarima; štoviše, opskrbljene asignatima imena, stvari će dobiti mogućnost da budu nazočne i onda kad se ne nalaze kraj njega. Imenovane, stvari će steći mogućnost da stupe u odnose složenije od zbiljskih: postat će riječi, a riječi će se oblikovati u govor. Gospodar stvari Adam će postati kad *progovori* o njima: kad uđe u povijest. Imenovao ih je po ovlaštenju; govorit će o njima prema vlastitim potrebama: »u znoju lica svoga«. I stvari i riječi ući će u njegov »prokletnički« kontekst, a u tom sklopu dobit će one i nova, neočekivana, dodatna značenja i mogućnosti. Igra je počela. »... uzmi-mo jednu naročito obrađenu stvar [pazimo, mi smo već u povijesnom kontekstu, stvari i riječi nisu više »čiste«, I. F.], strogo namijenjenu jednoj svrsi — komadić drva kome smo dali izvjestan oblik, pa smo tom obliku odabrali i ime — 'kralj'. To je naravno, šahovski kralj, figura u doslovnom smislu, čije su sve funkcije unaprijed sadržane u konvencionalnoj simbolici njegova oblika, u njegovu kraljevskom imenu. [...] i ti ratnici, lovci, skakači, topovi, pješaci, pa i sama Dama [...] nisu ništa više nego figure jednog svijeta od šezdeset i četiri crno-bijela polja. Oni se isto tako kreću po unaprijed određenim linijama i dijagonalama toga malog svijeta i u tom propisanom kanoniziranom micanju iscrpljuje se sva njihova 'individualnost'. Izvan svoje strogo ograničene funkcije oni nemaju nikakve moći, nikakve vlastite inicijative kojom bi mogli utjecati na stanovitu situaciju. Izvan situacije, bolje, izvan 'kombinacije' oni su tek potencijalna funkcija i ništa više. Ali, u 'situaciji', tj. u šahovskoj igri, njihova funkcionalnost nije više samo potencijalna, ona samo čeka prvi potez da bi postala agresivnom snagom.« Stvari se osamostaljuju. Doduše, unutar čvrstih pravila igre kojoj pripadaju, ali uza sve to s neograničenim brojem mogućnosti.

To međutim nije sve. Kao i Adama, »riječi su nas odvojile od stvari. Svojim generičkim grabljenjem u stvarnost one nam uštedeju ponovljeno i isušeno iskustvo, jer već i same u sebi sadržavaju to pretrpljeno ili osvojeno iskustvo u esencijalnom stanju. Riječi su, doduše, konvencionalne ali efikasne komunikativne veze među nama, one su slikovita, akustička, teatralna strana misli. [...] Riječi gestikuliraju, grimasiraju, penju se i spuštaju, dižu i padaju, izvode skokove, piruete, one opisuju linije tragičnog patosa ili kapriciozne arabeske komičarske igre. Sva ta koreografija riječi ne ostaje čistom akustičkom senzacijom: evokacije stvari i bića u riječima rasprostiru svoju moć izvan svijeta zvuka na području najšire, globalne osjetilnosti. [...] Bez riječi, izvan riječi književno djelo ne postoji. Ali ono ne postoji ni u riječima koje nitko nikad ne bi čuo ili izgovorio.«

Već u prvome kazališnom tekstu, u *Albatrosu* (1939) pokazao je Marinković svojstva izrazita kazališnog znalca. Radnja se drame odvija na malom brodu priobalne plovidbe (recimo na liniji Split — Vis), ali ta pozornica — u koju valja uračunati i kretanje broda i uznemirenost mora — daje posebno jedinstvo mjesta njegovoj »groteski«. Bodlerovski natpis ističe ne samo trajnu sklonost Marinkovićevu prema djelu velikog reformatora evropske poezije XIX. stoljeća, nego i posebno poimanje izuzetnih duhova, suprotstavljenih valovlju bitka. Istu je sliku Marinković upotrijebio i nešto kasnije (1941), govoreći o Gavellinoj režiji Pirandella: »... a dr Gavella, suvereni pjesnik scene, gospodar dramskih bura i gromova, postavljen na daske pred publiku, bio je poput Baudelaireova albatrosa:

*Exilé sur le sol au milieu des huées
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

U mladenačkoj Marinkovićevoj drami Baudelaire je nazočan upravo od te veličanstvene slike gospodujućeg letača koji — skinut s neba, na palubi — postaje tužni, trapavi pješak. Pa makar se i ne složili posve s kritikom što ju je, neposredno nakon premijere, objavio Josip Horvat, moramo joj priznati da je pogodila osnovno raspoloženje teksta: »Intelektualac je kao Baudelaireov albatros — kralj azurnih visina tako divan u letu, postavljen na daske broda postaje nespretnan, ružan, smiješan. Lako je smiono letjeti u imaginaciji, težak je svaki korak na čvrstom realnom tlu. Ciprijan Tamburlinac takav je albatros — junak u imaginaciji, kukavelj u zbilji. Autor je na tog jadrnog intelektualca skršenih nerava sasuo svu svoju satiru, podrugljivo ismijao svu njegovu tragiku. Sinovi su redovito okrutni prema očevima, uvijek zaboravljaju da su put njihove puti. Sve simpatije autora na strani su Orne Popere, bivšeg grobara, mornara, dapače i novinara, anarhističkog čeljadeta, zato jer je čovjek akcije.« Jesu li baš autorove simpatije isključivo na strani Orneta? I zar ne citira Ciprijan, u »albatroskom« značenju, stihove iz Baudelaireove pjesme *Élévation*? Uostalom Orne i Ciprijan dva su lica istog Baudelaireova letača: Ciprijan — utučen i poražen, albatros u mašti, skršena ptičurina u zbilji; Orne — Albatros u zbilji, ali albatros pun rana i ožiljaka, koji svjedoče o visinama njegovih zaleta. Dužnik likova Krležinih, Marinkovićev Ciprijan ima neospornih individualnih crta; premda djelo početnika, odaje *Albatros* zamjernu sposobnost kompozicije i svjedoči o talentu koji će se kasnije razviti.

U *Gloriji*, međutim, dominira ideja cirkusa i ideja lutke, mario-nete, navinutosti. Toliko puta ponovljena misao o Marinkovićevu izjednačavanju crkve i cirkusa samo je djelomično točna. Jer »cirkus« ima (najmanje) dva značenja: kao zatvorena struktura, cirkus je život, život paralelan s takozvanim zbiljskim životom, čak jednakovaljan s njim; kao metafora (»to je pravi cirkus«), riječ se odnosi na prazno spektakularni dio aktiviteta, i nema »obreda« koji neće postati cirkus,

ako iza njega ne stoji čvrstina opredjeljenja i odanosti: politika, religija, umjetnost — sve je cirkus, ako se svede na puku spektakularnost.

Marinković i crkva: račun star i dubok, tipično dalmatinski; još točnije: otočki. Valja se sjetiti moći koju je crkvena organizacija, stoljećima, imala po našim obalnim gradićima; i činjenice da se život pojedinca mogao odvijati mirno samo ako su poštivane vanjske formalnosti.

U *Gloriji* je to očito. Iz cirkusa u kojemu je tako reći rođena, odlazi Jagoda u samostan i postaje (naravno) Magdalena (još jedna naša Mandaljena pokornica!), a onda, bježeći ponovo u cirkus biva Glorija. Nigdje, ni u životu, ni u crkvi, ni u cirkusu, Glorija ne nalazi smirenja. I don Jere, zaljubljen u časnu sestru Magdalenu, podliježe atrakтивности predstave, hoće da izrabi »sretnu« okolnost što je ona, u »predživotu«, bila artistkinja, pa je sad postavlja na oltar, da igra Madonu i pojača uzdrmanu pobožnost vjernika. Otac Glorijin (Magdalenin — Jagodin), nudi istoj crkvi svoje »magično« propelo: raspetoga Krista koji plače. Svatko ima svoju igru i svoju lutku, svatko u životu igra nametnuto-prihvaćenu ulogu, i svatko zna da je igra relativno bezopasna i moguća sve dotle dok je pod njim, poput mreže u cirkusu, razapeta struktura u ime koje se svaka pojedina uloga prihvaća. Samo Glorija, kad zataji sredina u kojoj ona izvodi svoju životnopasnu točku, pada na arenu kao bespomoćna lutka: marioneta pokidanih koca.

Treći Marinkovićev tekst, *Politeia*, ima kao podnaslov objašnjenje: »vodvilj«. Zašto se zreli Marinković odlučuje za takvo određenje, i zašto groteske (objašnjenje je autorovo), od *Albatrosa* koji prikazuje svakodnevnne spletke male sredine preko *Glorije*, mirakla koji je protest protiv formaliziranja vlastitih zanosa, dolazi do vodvilja koji, doduše, ima politiku kao širu temu, ali koji upravo na tako sudbinskoj činjenici kao što je politika gradi svoj ljudski i umjetnički protest: politika je udes čovjekov, a taj je podrugljivo naceren, pa se uza svu ozbiljnost igre mnogo očitije vidi njezina esencijalna ispraznost.

I u većim književnostima pisac Marinkovićeva duha i formata rijetka je pojava. Prodoran analitičar u noveli, jedinstven konstruktor sinteze u romanu, pjesnik osamostaljene, blistave riječi u drami, suveren ocjenjivač u eseju, Ranko Marinković primjer je pisca kojega resi odmjerena pojavljivanja i dubina zahvata. Dosegavši odmah razinu zrelosti, on je čvrsto ostajao na njezinoj visini, svjedočeći djelom da je umjetnost povlastica rijetkih. Onih koji znaju vidjeti; viđeno izraziti.