

Ivana Žužul

*Odsjek za hrvatski jezik i književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta Josipa
Jurja Strossmayera u Osijeku*

POLITIKE IDENTITETA U MARINKOVIĆEVU ROMANU *NEVER MORE*¹

UDK 821.163.42.09Marinković, R.-31

Izvorni znanstveni rad

U hrvatskoj književnoj historiografiji ponajčešće je analiziran formalno-jezični aspekt Marinkovićeva zadnjeg romana *Never more* (1993.). Rjeđe su njegove kulturološke i književnopolitičke interpretacije, kojima je ovdje posvećena najveća pažnja. U najužem smislu rad će se baviti politikama identiteta čiji su nositelji likovi. S jedne strane, hibridnost jezičnih značenja književnog teksta čita se kao simptom hibridnosti njihova staleškog obrazovnog ili klasnog identiteta. S druge strane, kako je mnogostrukost, raznorodnost i raspršenost identiteta metaforično naznačena imenovanjem, ono se u radu, na tragu teorije dekonstrukcije, promatra kao politički potencijal za problematizaciju i propitivanje osiguranih subjektivnih položaja. Tvrdi se naime da ime signalizira ambivalentan, fluidan i nesiguran političko-etički položaj likova te da na taj način upozorava na nestabilna i pomična značenja njima projiciranih identiteta.

Ključne riječi: politike identiteta; Ranko Marinković; *Never more*; ime; dekonstrukcija

Hrvatska književna historiografija posljednji Marinkovićev roman *Never more* (1993.) očekivano je čitala uspoređujući ga s autorovim ranijim proznim ostvarenjima i njihovim prepoznatljivim žanrovskim (menipska satira)² i pri-

1 Rad je nastao u okviru znanstvenoga projekta *Politike identiteta i hrvatska drama od 1990. do 2016.* koji financira Hrvatska zaklada za znanost (broj projekta: IP-2016-06-4316, voditelj projekta: prof. dr. sc. Zlatko Kramarić).

2 Mikić slijedeći Bahtina menipsku satiru analizira kao žanr konačnih pitanja koji se koristi strategijama eksperimentalne fantastike i istraživanja moralno-psiholoških ljudskih stanja poput ludila, rascijepljenih ličnosti, neobuzdane mašte, neobičnih snova, strasti koje graniče s ludilom, samoubojstava i slično (usp. R. Mikić, 1988: 58). Odrednice menipske satire u romanu *Never more* vidljive su u pomalo ekscentričnim govornim ispadima likova što odudaraju od propisanih normi, u korištenju umetnutih pisama (Longovih Mateu Bartolu), otvorenih ili skrivenih polemičkih oratorskih istupa (Mateo Bartol – Longo, Mateo Bartol – Bezuhov, Mateo Bartol – Macchia, Mateo Bartol – Primarijus) i uopće u višeglasju tipičnom za žanr.

povjednim strategijama (književna, mitološka interdiskurzivna citatnost, retoričke figure, intertekstualnost, transmedijalnost). Ta je činjenica pridonijela tome da ga povijesti književnosti pročitaju ovlaš na formalno-jezičnoj razini kao pomalo zamoran zadnji roman.³ Književnopovijesna recepcija vjerojatno je bila otežana horizontom očekivanja neke vrste „piščeva testamenta“ (G. Paro, 2010: 69) nagoviještenog u naslovu posuđenog refrena *nikad više* iz Poeova *Gavrana*.

Kazališna historiografija kao i dio književne stručne kritike bio je naklonjeniji romanu pa je pet godina nakon objavljivanja, 1998., dramatiziran pod redateljskom palicom Georgija Para.⁴ Dramatizacija je iste godine nagrađena

3 Novak je romanu u svojoj povijesti književnosti posvetio jednu rečenicu: „U poznim godinama autor je objavio još i lakrdiju *Pustinja*, a posljednji roman *Never more* koji je objavljen 1993., svoju jedinu dobru dosjetku čuva u naslovu.” (S. P. Novak, 2004: 98) Jelčić pak nema zlobni prijekor za *Never more*, ali njegovim kratkim prikazom posredno govori o mjestu romana i u Marinkovićevu opusu i u kanonu suvremene hrvatske književnosti: „Igrajući se jezikom neumorno i vješto, njegovim glasovnim svojstvima i semantičkim razinama u stalnim sudarima, ostvario je u prozi najfiniji, najsuptilniji zvuk koji se u literaturi uopće može postići: zvuk rafinirane ironije, koja nije ništa drugo nego superiorni oblik intelektualne kritičnosti. U Marinkovićevu slučaju ona je i životni stav i pogled na svijet. Vrijedi to i za posljednja dva njegova romana, *Zajednička kupka* (1980.) i *Never more* (1993.)” (D. Jelčić, 2004: 463-464) I Nemec ističe da su „u romanu *Never more*: ‘stilistička preforsiranost’ i piščev ‘igralački instinkt’ potisnuli (...) umjetnost naracije. Jezik više nije gospodar, nego rob. Ovdje sve vrvi od asocijacija, kazališnih citata, analogija, rima, poigravanja stihom, eufonijskih efekata. Djelo nosi podnaslov ‘roman-fuga’, čime se sugerira polifonost strukture obilježene brojnim ponavljanjima, refrenima, *conzettima* i provodnim motivima. Autorova lingvistička samosvijest očituje se na svakoj stranici. Posrijedi je knjiško-eruditsko konotativno štivo koje priziva naobražena recipijenta jer pretpostavlja njegovo dublje znanje o literaturi, književnim postupcima i konvencijama. Poeovski naslov moguće je različito interpretirati: kao prosvjed protiv umorstva i represije, možda i kao moralni stav, ali sigurno kao simboličnu naznaku piščeve rezignacije i gotovo zavjetni oproštaj od literature i pripovjedačke meštrije.” (K. Nemec, 2003: 254) Na priklanjanje dijela književnih povjesničara i kritičara ponajprije institucionalnim pretpostavkama književne komunikacije upozorila je Morana Čale zamijetivši da im se *Never more* „zamjerio kao ‘puka’ verbalna ekshibicija koja se reproducira samodostatnim mehanizmom oponašanja, ponavljanja, metonimijskog klizanja, materijalnog fonemskog premetanja, ostavljajući na mjestu makrostrukturnog smisla ono što Lacan određuje kao jezgru umjetničkog ‘predstavljanja’ – prazninu.” (M. Čale, 2004: 133)

4 Georgij Paro ističe kako je pri dramatizaciji ne samo odstupio od naracije romana nego i od same njegove dramatizacije. S prilično oskudnom scenografijom Aljoše Para praizvedba *Never more* održana je 13. veljače 1998. u Vinkovcima. Špiro Guberina utjelovio je Bartola, Siniša Popović Longa i Primarijusa, a Vanja Ćirić Itu i Mare. Sam je Marinković nazočio premijeri i predstavi odigranoj u Hrvatskom narodnom kazalištu u čast njegova 85. rođendana. Treba napomenuti da Paro romanu dodjeljuje funkciju piščeva testamenta i jasno ukazuje na njegovu žanrovsku ambivalentnost i podvojenju književnopovijesnu i kazališnopovijesnu recepciju: „*Never more* objavljen je 1993. godine. Nekih godinu dana prije toga posjetio me Ranko Marinković u mom intendantskom uredu noseći pod rukom podebeli fascikl. Stavio ga je na stol i otprilike

na Marulićevim danima. Osim toga roman je ovjenčan i *Vjesnikovom* nagradom *Ivan Goran Kovačić*. Može se reći da ipak najveći dio postojeće akademske kritike (Krešimir Bagić, Julijana Matanović, Pavao Pavličić, Aleksandar Flaker, Georgij Paro i Morana Čale) nije slijedio književnopovijesna čitanja koja su povlašćivala samo jezično-formalne karakteristike romana. Naslanjajući se na njih, u određenoj ću se mjeri u radu baviti problemom politika identiteta,⁵ odnosno promjenjivošću i nestabilnošću političko-etičkih položaja likova. Njihove subjektne uloge reprezentirane su kao sizifovski pokušaji odupiranja kulturi ili povijesti kako bi dosegli samosvojan i vlastiti smisao života. Međutim, svako im se nastojanje građenja uravnoteženog ili neproblematičnog mjesta u zamišljenoj povijesti, zajednici ili skupini izjalovljuje. Roman tim ponavljanjem oblikovanja balansirajućih i kolebljivih subjektivnih položaja nudi svojevrsan postmodernistički koncept identiteta u kojem *vječni* ili *pravi* nominalni,

rekao: Žorž, ovo je rukopis mog novog romana, pogledajte bi li se mogla napraviti dramatizacija (...) Čim je otišao, dao sam se na čitanje. Do navečer sam pročitao rukopis. Moram priznati da sam ostao pomalo zatečen, neću reći razočaran. Sve mi se činilo već poznatim. Još jedna varijacija na temu (teme) straha i smrti. (...) Imajući to iskustvo, posumnjao sam u svoje prve dojmove i nakon nekoliko dana pažljivo, riječ po riječ, rečenicu po rečenicu (ne može se Ranka Marinkovića čitati površno i napreskokce) ponovno pročitao *Never more*. Počeo sam shvaćati što imam pred sobom. Rankov testament. U međuvremenu smo se susretali, pokušao sam mu iznijeti svoja razmišljanja o romanu, rekao sam mu da ga smatram ravnim, ako ne i značajnijim od *Kiklopa*, ali on je samo sa smiješkom odmahivao rukom. Na prvi se pogled činilo da je osnovna dramatizacije već zacrtana u samom romanu: Bartol i žandar Marko putuju vlakom, onda Bartol upada u neku vrstu polusna u kojem mu se javljaju sjećanja, pa opet scena u vlaku, par rečenica razgovora sa žandarom, pa opet sjećanja Bartolova, koja se u mojoj zamišljenoj predstavi javljaju na u tu svrhu podignutoj maloj pozornici – kao reminiscencije – pa opet vlak, pa sjećanja, pa vlak. Kraj prvoga dijela. Drugi dio zbiva se kao realno događanje na Otoku. Već iz samog ovog prikaza ritma scenske radnje jasno je da se radi o mehaničkom ponavljanju, što ne bi bilo dobro za predstavu. Zapeo sam na prvom koraku. Ali što drugo? Vlak mora biti, a ako je vlak, onda moraju biti i scene sjećanja. Nisam našao rješenje. Ono što je dobro u romanu ne bi bilo dobro na sceni. Vožnja vlakom u romanu je protok vremena, dok bi na sceni djelovala upravo obratno, kao zaustavljeno vrijeme. Vlak tobože juri, praši tonski efekt, a sve stoji, scena ni makac! Pokazalo se da ima problema i s drugim dijelom. Sva ta otočka događanja dana su u romanu fragmentirano, isprepleteno s briljantnim piščevim komentarima i razmišljanjima o životu i smrti, što, bojim se, ne bi prodisalo na sceni. Scena ne trpi naraciju, a osim toga traži veće blokove radnje kako bi se razvile situacije i likovi. Sve mi se to u drugome dijelu činilo više kao građa za film. I što sad?” (G. Paro, 2010: 68-69)

5 Pod sintagmom politike identiteta, pojednostavljeno rečeno, mislim na nestabilne i trusne kulturom zadane funkcije likova za ostvarivanje individualnog ili kolektivnog identiteta. Politike identiteta su hibridne i prijemne postmoderne kategorije koje se u svakoj novoj društvenoj situaciji prerušavaju i uvijek iznova i drukčije uspostavljaju identitet i njegov smisao. Nijedan od likova ne može dosegnuti *puninu* vlastitog osobnog ili profesionalnog identiteta. Manje-više, za sve likove u romanu vrijedi ono što Biti naziva neudomljenošću u obnašanju uobičajenih obiteljskih, rodbinskih, ljubavnih ili profesionalnih identitetskih uloga (usp. V. Biti, 2005: 122).

personalni, obiteljski, staleški, klasni ili obrazovni identitet nije moguć. Nema lika koji u naraciji ima siguran nominalni, klasni ili obrazovni identitet niti lika čija je društvena pozicija neovisna i autonomna u odnosu na kulturu. Zato su politike identiteta likova predstavljene kao hibridne, paradoksalne i zazorne; podijeljene barem između dviju ako ne i više neugodnih i neželjenih arbitrarnih pozicija (uvijek drugih). Dakle, nijedan od likova u romanu ne uspijeva izgraditi žuđeni identitet. Njima je, kako to primjećuje Bauman, „zapriječen pristup izboru identiteta (...) Na njih se na koncu stavlja breme identiteta što ih nameću i zadaju drugi; identiteta na koje su i sami ogorčeni ali koje im nije dopušteno odbaciti i kojih se ne uspijevaju riješiti. Identiteta koji stvaraju stereotipe, ponižavaju, dehumaniziraju, stigmatiziraju...” (Z. Bauman, 2009: 37) Bauman tvrdi da se stalno s nelagodom nalazimo u položaju između, jer nikad nismo sigurni koliko će trajati naša sloboda biranja željenog identiteta i koliko ćemo dugo moći zadržati taj žuđeni identitet i hoćemo li imati dovoljno hrabrosti ili odvažnosti da odbacimo identitete zbog kojih smo ojađeni. Napetost te trajne baumanovske rascijepljenosti uzrok je neprestanog ponavljanja tjeskobnih artikulacija identiteta diskurzivno uobličениh različitim političko-etičkim položajima likova u romanu.

Raspolovljenost likova i njihovih identitetskih uloga u romanu *Never more* zasigurno je i posljedica šire naznačenog europskog kulturalnog konteksta nadolazećeg Drugog svjetskog rata. U tom smislu napominjem da je i roman podijeljen barem na dva fabularna tijeka,⁶ od kojih jedan prati bijeg glavnog

6 Pavličić ovako iznosi fabulu: „Na prvih se dvjestotinjak stranica romana naime glavni junak nalazi u vlaku, gdje mu se ne događa ništa neobično, osim što dijeli kupe sa stanovitim Markom – kojega on u sebi naziva Bezuhov – nesretnim čovjekom koji, kao bivši jugoslavenski žandar, bježi u Dalmaciju da bi se uklonio odmazdi i da bi se (kako se poslije kazuje) stavio na raspolaganje novim gospodarima. Putujući tako, Bartol nešto malo razgovara s tim Markom, a mnogo se više prisjeća onoga što mu se – sve do toga bijega – događalo u Zagrebu. Ta sjećanja teku od trenutka kad se u kuću na jednom od zagrebačkih brežuljaka – gdje Bartol kao podstanar živi zajedno s prijateljem Longom – doseli obitelj koja se sastoji od majke, dvije kćeri i sina, nastavljaju se kratkom Bartolovom romanom s Itom, jednom od djevojaka, a završavaju se u trenutku kad Itin brat Mateo biva uhićen i obješen, dok ona sama biva ubijena, i to zato što je tražila da joj vrate brata kako bi ga pokopala. Tim se činom Ita identificira s Antigonom, za koju nije ni znala dok joj nije Bartol o njoj govorio. U tijeku putovanja Bartol izgubi žandara iz vida (ovaj biva uhićen), a malo zatim stiže u Split, pa potom i na rodni otok. Ondje se – na otprilike stotinu stranica – odvija sasvim drukčija priča: Bartol na otoku zatječe Longa, koji se nastoji izvući iz povijesnoga škripca glumeći ludost, ali se veze između dvojice prijatelja sve više tanje. Bartol se nastanjuje u tzv. Češkoj vili kako ne bi bio na oku okupatoru, ali ipak dolazi u dodir sa zagonetnim Maćom, koji je naoko sluga toga okupatora, a zapravo ilegalac. Bartol također otkriva da mu je i otac angažiran u pokretu otpora, ali sam – djelomično i po očevoj želji – nastoji ostati postrani. Ipak, to mu ne uspijeva, jer ga na kraju Maća pokušava brodom odvesti u partizane. Opirući se tome, Bartol padne u more i utopi se, skrivivši prethodno i Maćinu smrt.” (P. Pavličić, 2010: 225-226)

lika Matea Bartola Svilića vlakom iz Zagreba u Split i njegovu kasniju plovidbu brodom do rodnog otoka, a drugi retrospektivno donosi epizode iz njegove zagrebačke prošlosti početkom 40-ih godina 20. stoljeća. Flaker u svojem ponovljenom, prostorno-referencijalnom čitanju romana naglašava da likovi nisu lišeni pragmatičnih životnih okolnosti i da je *Never more* pun referencija na onodobnu izvanknjiževnu zbilju: „To je vrijeme između 1940. i 1942., ratno u Europi, s utjecajem na zbivanja u Banovini Hrvatskoj (...), zatim četverodnevni rat 1941., predaja Dalmacije Italiji (aneksija) i ustanovljenje ‘zone’ u kolovozu 1941. kada je cijeli pojas od Gorskog kotara do Dubrovnika stavljen pod kontrolu talijanske vojske i policije (okupacija). Putovanje vlakom na jug obilježeno je tom situacijom: (...) Odatle ‘Bezuhovljev’ bijeg, a u Bartolovu i Longovu slučaju legalni povratak s *lasciapassareom* u zavičaj, koji postaje traženjem ‘boljeg okupatora’ (140) ili bijegom ‘pred jednim okupatorom u ruke drugom’ (144) – Pod prvim okupatorom podrazumijeva se dakako njemačka okupacija, dok spomena o učvršćivanju vlasti NDH nema. Hitlerova je politika karikaturalno itekako naznačena. Ali i Staljinova.” (A. Flaker, 2009: 332-333)

U takvom ratnom političko-kulturološkom kontekstu nesporno je da su društvo i politika u romanu reprezentirani kao oblikovatelji granica osobnih identiteta likova. Sociokulturalni konteksti dakle zadaju identitetske funkcije i zato ih tijekom cijele naracije likovi bezuspješno pokušavaju zaobići. Ne postoji mjesto u kulturi u kojem bi Mateo Bartol mogao istjerati neki samo svoj, samonikli životni *credo*, neko vlastito ozbiljenje smisla identiteta. Jalo- vi su svi pokušaji njegova samooblikovanja i identificiranja vlastitim izborom ponašanja koje mu neće biti kulturološki nametnuto. Štoviše, tim ponovljenim neuspjesima ostvarenja smisla egzistencije svakog diskurzivno oblikovanog subjektnog položaja dovodi se u pitanje i antiesencijalističko razumijevanje identiteta. Ako je identitet puki kulturalni konstrukt, i ako se njegova značenja stalno pomiču, uspostavljaju, a potom obezglavljaju i ruše, je li besmisao njegov smisao, služi li on uopće čemu? Treba li Mateo Bartol, suočen s tim apsurdom, odustati od gradnje žuđenog identiteta u graničnoj situaciji poput rata, u strahu od politike ili svakodnevnog života? Ili mi danas u mirnodopskom svijetu? Koliko god nas obeshrabrivala činjenica da osobni identitet ne možemo misliti izvan kulture i da ne postoji alternativnija obiteljska ili profesionalna pozicija koja bi nas učinila *drukčijima od drugih*, to ne znači da joj ne trebamo težiti. Tako je lako ući pod kožu likova *Never more*, identificirati se s uzaludnošću dosezanja *smisla* identiteta i nemoći otimanja kulturnim kontekstima. Uostalom, krucijalno pitanje romana je može li se to uopće. Ili je to retoričko pitanje poput pitanja je li tolerantni dijalog između nesvedivih razlika pojedinih likova moguć ili postoji li međusobno uvažavanje u ratu sukobljenih

kultura, onih podjarmljivačkih i vernakularne kulture otpora. Drugim riječima, unatoč tome što je iluzija vjerovati da je moguće pobjeći od poremećaja pri gradnji identiteta, pogrešnih identifikacija, postajanja onoga što ne želimo biti, smiješno je odustati od zamišljanja njegova željenog smisla samo zato što je izložen stalnom riziku prerusavanja.⁷

Primjerice, glavni lik u romanu, Mateo Bartol Svilić tijekom cijele naračije bezuspješno pokušava uspostaviti vlastiti uzvišeni ili priželjkivani osobni identitet koji neće biti okaljan ratnom kulturom, politikom,⁸ ekonomijom, njegovim radničkim podrijetlom⁹ ili obrazovnim referencijama. Tabui, povijesti¹⁰

7 Analizirajući kulturu kao proizvođača smisla identiteta doduše u nešto drukčijem kontekstu, u obzoru svenadiruće globalizacije, Žarko Paić ponudio nam je svoju inspirativnu studiju *Politika identiteta: kultura kao nova ideologija*. Ideju da kultura preuzima funkciju ideologije u doba globalizacije lucidno je razradio osobito kad je riječ o artikulacijama postmodernih identiteta u antropologiji, sociologiji, etnologiji i kulturalnim studijima. Kultura više nema ulogu integracije kolektivnog identiteta u suvremeno društvo, jer je ono već otprije kulturalizirano. Paić u tom smislu ističe: „Kulturni identitet u doba globalizacije višestruko je sporna kategorija. Ona se ne može svesti na nacionalni, religijski ili druge kolektivne identitete upravo zato jer je kultura ideologija novih identiteta. U procesu izgradnje hibridnih i fluidnih identiteta kultura se istodobno naturalizira i prelazi granice vlastita određenja time što se repolitizira. Ništa više nema svoje mjesto u lokalnome prostoru nacionalno-državnog poretka uključenosti/isključenosti. Sve je neprestani rizik svagda novog rekonstruiranja smisla identiteta.” (Ž. Paić, 2005: 201)

8 Longo je to Bartolu u pismu iz Pariza eksplicitno objavio: „Sve što vidiš, čuješ, njuhneš, lizneš i dotakneš – sve je politika. Na koži je osjećaš, na vlasima... i vjetrovi pušu politički. Ona je najperfidnije ljudsko djelovanje, naprosto nedostojno umna čovjeka. Politika je škola licemjerstva, laži i prijevare, a svaki je političar licemjer, lažljivac i varalica.” (R. Marinković, 1993: 133)

9 „Ne zaboravljaš ti te nestašne dječje igre... – Zaboraviti? Kako, kad se nastavljaju te igre? Jer i ovo, što je nego igra nekakvog skrivača... hm, revolucije?... – Pa kad je igra, igravimo se, Eo! – klikne pomirljivo Longo. – Igrajte se vi, igrajte! Za sina vinskoga trgovca, propalog studenta... a možda i za sina harlekina šjore Mare – dinar cukara i kave... – Dinar cukara, dva dinara kave... – ispravlja ga Longo – Isto propalog studenta... Za vas jesu igre. Obijesne igre... s malim rizikom gubitka. Iza vas su firme, ugled trgovaca... – ..dinar cukara, dva dinara kave! – uzvikuje Longo. – I to, i to, već više i Bartol. – I to ima vid politički krotke i lojalne poslovnosti. A iza mene je, što je? Čekić i nakovanj...” (R. Marinković, 1993: 211)

10 U tom je smislu znakovit Primarijusov dijalog s Bartolom u kojem on ustvrđuje da Povijest konstruira pojedinačni identitet, a ne Priroda: „Ljubav – izgovorio je s grimasom gađenja – kakvu god je želiš isticati, kao spolnu ili nespolnu, kao čovjekoljublje, rodoljublje, domoljublje, bratoljublje, druželjublje, samoljublje, ili kakvo god hoćeš ‘ljublje’, sve je to zavođenje uma ljudskoga u – bezumlje... kad već tako patetično mljackamo to ‘blje’ i ‘mlje’ po ustima. To je poziv na glupavo ponašanje, u početku, a dalje, kad je razum oboren na leđa, kad se nagoni i strasti oslobode lanca, kad nastane divlji lavež, hajka, klanje, razaranje svega što je razum stvorio, onda se tim poslije ponosimo opet nekim imenom na ‘blje’, a razum, još mamuran i pokoran, svemu tome daje ime ‘Povijest’ iliti ‘historija’ da bi bilo impozantnije. Ratovi, pokolji, milijuni ubijenih ljudi... o, ne, to se ne događa u Prirodi, ne, to nije Priroda, to je Historija. Hitler nije tvorevina

i kulture i njihove neuroze/nelagode/krise i nužno neosigurano mjesto u ratnom kaosu onemogućuju mu izbore koji bi ga potencijalno mogli odvesti do njegova konstrukta poželjnog identiteta ili uopće bilo kojeg oblika sigurne i nedvojbene identifikacije. Bilo da je riječ o onom što je ranije proživio u Zagrebu ili o onom što u sadašnjosti tijekom putovanja vlakom do Splita doživljava, glavni lik Bartol ne može pobjeći od tuđosti, drugosti simbolički označene alternacijama vlastitog imena, ali i neutemeljenosti i kontingentnosti subjektivnih pozicija koje zauzima u političko-društvenom poretku. Zato Bartol, u času maskiranja lica čađom,¹¹ ima problema s prepoznavanjem vlastitog odraza u ogledalu vagona vlaka.¹² Nema sumnje da su u ratnoj stvarnosti razvrstavanja identiteta neizbježna pa se i maskiranje, čak i ono slučajno, može pročitati kao znakovito. Ovdje je dojmljiva karnevaleska slika prometanja Bartola u crnca, Afrikanca. Prerušavanje kao praksa zametanja identiteta (u ovom slučaju rasnog) u krajnje ozbiljnom kontekstu, može biti dramatična i traumatična situacija. Međutim, ovdje postaje smiješnom i grotesknom. Ilustrirana pomalo komičnim monologom kao da obznanjuje relativnost svih istina o identitetu. Doduše, može se govoriti i o ponešto drukčijoj dimenziji karnevalskog oslobođenja koju obećava maskiranje u odnosu na ozbiljnost rata i njime uvjetovanih zadaća identiteta. No ni pozicija oslobođenja ne traje, nego je trenutna. Mateo Bartol od početka do kraja romana pokušava ostvariti društvenu legitimaciju gradeći svoj identitet u opoziciji s onim koji mu je zadan imenom i prezime-

Prirode kao osobiti egzemplar njezine bizarne zločinačke inventivnosti, ne, njega je izmislila povijesna Ideja da bi se mogla ostvariti da bi našim glavama, prije nego otrpnu na vječna prebivališta za Kralja i Otadžbinu, napokon omogućila da shvate svoju smrt kao dužnost prema Povijesti. A povijest ti, osjećaš li, izgovaram velikim slovom, s poštovanjem i patriotskim suzama u očima.” (R. Marinković, 1993: 124)

11 Riječ je o narativnoj sekvenci Bartolova putovanja iz Zagreba u Split vlakom, i to u trenutku kad njegov suputnik u tunelu u Splitu želeći *ubiti sunce u prozoru* razbija staklo vagona i tako Bartola zaspe čađom.

12 „Iz ogledala ga je stvarno gledao neki bantu Mato Bar Tol. S naočalima, intelektualac kakvog nema ni u Pretoriji. A kad je skinuo naočale, ostao je pod njima oko Bar Tolovih očiju njihov zaštitnički duh, bijel, čist i prozračan kao svilena karnevalska maska. I tako pod maskom sišao je Bar Tol Svili iz vagona kao zagonetan, pa i sumnjiv putnik s ručnim kovčegom spletenim od nekakvog pruća. Na peronu bijelci su se osvrtni za njim, a djeca se i skrivala iza majčinih sukanja. ‘Još samo treba da me neki od okupatorovih njuškala ukeba...’ otpočinje Ma To – Bar To Svili svoj uzaludni dijalog. ‘Dokaži, huljo, doista dokaži...’ ... da se nisam htio maskirati u crnca Otela?... Da moju Dezdemonu (ah, Ita! – s uzdahom boli) nisam zadavio ja, već tamo neki Jago, pokorni sluga vašeg Du... ž... da?’ ‘A crnac? Zašto crnac?’ ‘Od čađi, onore vole. U vagonu s razbijenim prozorom... tamo u dugom tunelu... dim... crni...’ ‘Eh, fandonie!’ Naravno, tko će vjerovati u fabulu o razbijenom prozoru i čađavom dimu tamo u tunelu?” (R. Marinković, 1993: 178)

nom ili pak nadolazećim ratom. Međutim, sustiže ga ono što je ostavio iza sebe. Ne može se otresti svojeg podrijetla sina potkivača kojeg se na određeni način srami i bježi od njega, ranije verzije sebe iz zagrebačke prošlosti; iz *nevinih* studentskih dana i nešto starijeg ja koje ne može odbaciti odgovorost zbog Itine smrti (njezina identifikacija s Antigonom ne bi bila moguća da joj nije ispričao priču o njoj). Tu se očito otvara cijeli niz problema, od nužne promašenosti vlastitih identifikacija do suočavanja s osobnim projekcijama vlastitog identiteta iz prošlosti kao nekog tuđeg, drugotnog sebe: „Crninu obraza i ruku osjećao je na sebi kao korotu za gubitkom vlastitoga lica. Kao da to gore sada njegovim očima ta prijeteća slova gleda netko drugi, bilo koji ipson, bez identiteta, ravnodušno kao odraz u ogledalu. No ta mala i prkosna slova kao da su ispisala u njegovim očima njegovo ime i prezime. Čak je i svoje lice vidio, nekadašnje, bijelo, oprano i čisto kao na fotografiji u svom starom studentskom indeksu.” (R. Marinković, 1993: 179) Bartolovo lice zacrnjeno čađom potkopava koncept originalnosti osobnog identiteta. Prizivanjem sebe, Bartola iz mladosti studentskih dana kao tuđeg u sebi i neprepoznatljivog sebe otvara problem neizbježnog podvajanja i umnožavanja sebstva te kronične neautonomnosti i neslobode. I daljnji *dijalozi* koje Bartol vodi sa samim sobom na neki način ukazuju na tu nužnu podijeljenost identiteta i njegove stalne preoblike: „I kada ga je isprao zatim, zasjalo je ono... ‘no-no, kao bijela guza’ rekao mu je, ‘da prostiš’, i gledao ga zaljubljen u ogledalu. Hrapavim toaletnim papirom sušio je svoje nešto odviše rumene obraziće i govorio im: ‘Da se vi to ne crvenite od bijesa zbog ovog?...’ pokazao im je u ogledalu WC papir... ‘Ah, jest, to je otirač za nju, donju. Oprostite. Ali zahod zakon mijenja.’ A tek kad je nataknuo naočale i ugledao sebe u punom dostojanstvu čovjeka-intelektualca, otpjevao je u Longovu stilu: ‘... et homo factus est...’(...) ‘Ponovno sam pronašao svoje lice Longovom metodom transfiguracije.’” (R. Marinković, 1993: 182) Mutiranje i rekonfiguriranje identiteta projicirano Bartolovim svojevrstnim prerusavanjem odražava neprestano novo diskurzivno očitovanje samoidentiteta u svakoj životnoj situaciji. Zato svoj život Bartol projicira kao „život drugog ‘suvišnoga stvora’ – kameleona, prilagodljivca, kamuflanta (sasvim dobar izraz!), mjenjača boja, jednom riječi – licemjera?” (R. Marinković, 1993: 196)

Nebrojivi signalizirani Bartolovi identiteti u različitim fazama života kao i identiteti drugih narativnih subjekata nužno su sredstva društvenih i kulturnih odnosa moći koji manje ili više skriveno nadziru slobode pojedinaca. Društvene uloge i pozicije njihovih kulturalnih identiteta (klasnog ili političkog) fragmentirane su i umnožene i mislive tek u kontekstu neke situacije. Njihova mnogostrukost, raznorodnost i raspršenost u romanu, a i u konkretnom životu, simbolički su naznačene imenovanjem. Imenovanje je ovdje pojmljeno derridaovski, kao politički potencijal za proizvodnju subjektivnih položaja, onih

lako uklopivih u zajednicu, ali i onih isključenih iz nje. Ako prema Derridau imenovanje ima nespornu političku težinu, onda imena likova u Marinkovićevu romanu i njihove brojne alternacije signaliziraju promjenjive i zamjenjive kulturalne oznake njihovih nositelja. Krenem li od glavnog lika, Matea Bartola Svilića koji je u 40-ima 20. stoljeća tek završeni student povijesti i jedan od „studenata ljevičara koji su tih godina stanovali u manjim zajednicama oko gornjeg Pantovčaka” (A. Flaker 2009: 330), u romanu postoji cijeli niz alternacija njegova imena: Mateotti, Bartholomé, dvostruki „eo”, Mat-eo, Bartolom-eo, Maton, Eo, Eo-Eo, Borti, Borte. Autorsko stilsko-ironijsko poigravanje imenima ili nadimcima glavnog lika očito je simptom neodredivosti njegovih subjektivnih pozicija koje se neprestano reizgrađuju u interakciji s drugima. To svojevrsno ponavljanje nepostojanosti imena u beskrajnim igrama imenovanja likova u romanu zapazio je već i Bagić.¹³ Poigravanje s imenima u romanu doveo je u vezu s pitanjem koncepta da istinskog ili pravog identiteta nema, što je i moja polazna teza. Imenovanja u romanu čitam kao metafore ambivalentnosti identiteta posredovanih kroz prizmu različitih razina svijesti romaneskkih likova. Imajući na umu Baumanovu tvrdnju da su identiteti „vjerojatno najčešće, najbolnije, najdublje proživljeno i najneugodnije utjelovljenje ambivalentnosti” (Z. Bauman, 2009: 32), nastojat ću spomenutu tezu ilustrirati primjerima iz romana, kao i činjenicu da jedino kulturna zajednica u nekom sociopolitičkom trenutku može mijenjati ime i/ili identitet. Nema sumnje da je identifikacija imenom jednim dijelom i u funkciji ironične karakterizacije likova u romanu, no zanimljivo je da svaki lik drugog lika drukčije imenuje, upisujući u njega najčešće različite vrijednosne i značenjske oznake.¹⁴ Ime

13 „Svaka pripovjedna situacija, svaki dijalog prilika je da si sami ili da im sugovornik nadjene za tu priliku prikladno ime. (...) Međutim, neprestana igra izmišljanja novih imena osobama oko sebe upućuje na nepostojanje istinskoga identiteta upravo onih koji ostrašćeno sudjeluju u toj igri.” (K. Bagić, 1993: 169)

14 Longo, naprimjer, Bartola imenuje višestruko (Mateotti, Bartholomé, dvostruki „eo”, Mat-eo, Bartolom-eo, Maton, Eo, Eo-Eo, Borti, Borte; Bare, Bare). Može se reći da je cijeli roman protkan tom Longovom ciničnom igrom imenovanja koja, kako sam priznaje, može izazvati ljutnju ili vrijeđanje: „Ne ljutiš se što te zovem Matone? Uostalom ti odnedavno mene zoveš Longin, a to je bio, možda i ne znaš, onaj blesavi rimski soldat, gluplji od matuna, koji je već mrtvom Isusu na križu, onako, iz vica, kopljem probio srce... ‘i isteče krv i voda’, kako se pjeva na Veliki petak.” (R. Marinković, 1993: 20) „– Bartholomé... a i taj pak najbolje što je napravio, to je ‘Monument aux morts’. Ne vrijeđam te, zar ne, što te tako zovem, jer ti si za veselije spomenike sposoban, u najmanju ruku da napraviš djecu.” (R. Marinković, 1993: 51) Imenovanja očito nisu neutralna u oba slučaja: u prvom Longo podastire kako ga je Bartol ne znajući imenom okvalificirao kao blesavog rimskog soldata koji je već mrtvog Isusa probo kopljem, a i u drugom primjeru kad obrnuto Longo Bartola zazove prezimenom poznatog francuskog slikara i kipara A. Bartholoméa, sigurno mu ne udjeljuje kompliment. U svako ime ne samo da su upisana određena značenja i vrijednosti osobe kojoj su pripisana nego i osobe koja ga je izmislila.

na taj način utjelovljuje političko-etički položaj likova i njima projiciranih identiteta. Zato mi se čini da glavni lik, Mateo Bartol Svilić, nema slučajno toliko alternacija svojeg imena. Sve te alternacije imena, u ratnom vremenu kad se imenom određuješ,¹⁵ Matea Bartola Svilića oblikuju kao identitet koji se ne da upokojiti, niti može zauzeti jednoznačnu subjektivnu poziciju. Njegov je status nužno multipliciran pukotinama politika identiteta, bilo obrazovnih, obiteljskih, klasnih, nacionalnih, signaliziranih višestrukim imenima. Nefiksiranost imena ne implicira samo neodlučivost i izbjegavanje fiksnog određenja prema ratno-kulturalnom i povijesno-političkom kontekstu nego i nemogućnost nezauzimanja tek nekog privremenog i kontingentnog identifikacijskog položaja. Izbor neimanja jednog imena ili čvrste identitetske pozicije ili stalnog bijega od nje također je političko-etički izbor i ne omogućuje spas i priželjkivanu povijesnu, društvenu ili kulturalnu neokaljanost. Pavličićevim riječima, fuga je „zamka iz koje se ne može pobjeći, jer isti se motivi stalno vraćaju. Sve što Bartol pokušava, pretvara se u fugu. Nema fuge iz fuge” (P. Pavličić, 2010: 231). Pa u cijeloj naraciji, koliko god Mateo Bartol ustrajava ostati postrani glavnog tijeka rata, povijesti, politike ili naracije, to mu nikako ne uspijeva.

Identitetska rascijepjenost i hibridnost vidljiva je i u stilizaciji Bartolova lika. Proturječno, s jedne strane prikazan je kao trezveni povjesničar, a s druge gotovo kao mistik koji svoju interpretaciju povijesti temelji na neracionalnim spoznajama (sva kretanja historijskih ljudskih masa uspijevala su jedino

Iz Itina imenovanja Bartola hipokoristicima Eo i Eo-Eo iščitava se njezina povišena intonacija kojom ona uvijek prikazuje njihov intiman odnos koji mjeri kidanjem tratinčica voli-ne voli: „Od Longa je prihvatila da ga zove ‘Eo’, u osobitim raspoloženjima čak i ‘Eo-Eo’...” (R. Marinković, 1993: 70) Finka (Longo je naziva kratkonogom Arijadnom) Bartola je *prekrstila* u Barticu, Itu u Ritu i Riticu: „– Bartice, jesi li i ti svoju Riticu ubo noktom za početak? Finka je uzvraćala. Bartol se uozbiljio. – Neukusno je govoriti tako o osobi koja nije prisutna. Osim toga, ona se i ne zove tako. – No, dobro, Rita. Imam glupu naviku sve zvati malim imenima. Imaš pravo, ona nije mala Ritica.” (R. Marinković, 1993: 113) Finka koristi umanjene koje također imaju ambivalentna značenja, s jedne strane prisnosti, intimnosti, a s druge podrugljivosti, ironije. Bartol Primarijusa Curaculija naziva Liječiguzom. Takva međuimenovanja koja zrcale različite aktancijske odnose mogu se pronaći i na relaciji Bartol – Bezuhov, Bartol – Macchia, Longo – Jorjo/Plavac, Longo – Primarijus ili doktor Kulić, Longo – Mateo, Mateo – Neven, itd.

15 „– C’è un lasciapassare o no? – postaje nestrpljiv. – Eh, sì subito – natiče debele naočale i odabire bez žurbe iz džepa određeni papir. – Dove siamo? – Karlovak – odjednom dragi okupator mnogo prijaznije kad je čuo iz *ovih* usta la dolce lingua. Pregledavao je papir. – Ma-to... Matto, he? – klikne začuđeno i skupi svih pet prstiju preda se, upitno. – Matto Bar-tol Zvi-li... k – sricao je prezime. Matto Bartol Zvilić, no? – Zatim se okrene onome otraga: – Ma vara, un nome da pazzo! Ecco, vedi – pokazuje mu papir – nero sul bianco: Matto.” (R. Marinković, 1993: 8)

u smjeru hoda sunca, tj. s istoka na zapad). Može se reći da je Mateo Bartol ne samo povjesničar nego i filozof i psihoanalitičar, pa čak i pisac (čita *Kapital*; izvrstan je poznavatelj književnosti, Biblije, mitova o Heleni, Trojanskom ratu, Odiseju i Penelopi, Antigoni, Ifigeniji, Edipu; frejdovski tumači snove svog suputnika u vlaku, žandara Marka Bezuhova). Očito da različite alternacije njegova imena utjelovljuju cijeli niz balansirajućih, hibridnih subjekata, (n) i povjesničar (n) i filozof (n) i pisac, koji se ne mogu imenovati na pravi način i čiji se jezici, spoznaje, promišljanja ponavljaju u stalnoj sprezi s nekim drugim. Mateovo ime preispisano je imenima drugih likova, kako narativnih, tako i književnoreferencijalnih (od svetog Bartola do Melkiora); u njemu kao i u svim drugim likovima parazitira nužno neki drugi kojim je udvostručen i koji ga čini vidljivim, ocrtanim, ispisanim.

Upravo je Longo, Mateov zagrebački cimer i nezavršeni student povijesti umjetnosti reprezentiran kao svojevrsan subjekt bez kojeg ne bi bilo ne samo većeg broja imena Matea Bartola nego ni njegovih identitetskih pozicija. I bez obzira na to što su identiteti tih aktera uvelike suprotstavljeni tjelesno, karakterno, klasno (Mateo Bartol je sin potkivača,¹⁶ a Longo sin trgovca) i idejno (Mateo Bartol ironizira svaki politički izbor, dok se Longo eksplicite samoimenuje antidržavnim boljševikom, relativistom, nihilistom, anarhistom i teroristom, likvidatorom).¹⁷ Unatoč tim razlikama ni Longo se ne uspijeva distancirati ili pobjeći od Bartola, ali i mnogih drugih subjektivnih položaja ak-

16 „Sin potkivača’ tu je osjetio Longa. Koliko god pokušao Longo u drugom valu zdušnog prijateljstva isprati i premazati natpis na Bartolovim leđima bojama povijesne znanosti i čak neke veličine, čitalo se ispod svega vrlo jasno i neizbrisivo to potkivačko podrijetlo, što je za Matea značilo intelektualnu nedoraslost za ‘kapitalna pitanja’, a za Majku i sestre vrlo skromno mjesto na društvenoj ljestvici, ‘da se razumijemo’. Pa i ta Bartolova povučenost nije, naravno, nikakva osobitost ‘učenjaka’ već razumljiva i, dakako, simpatična skromnost pametna mladića koji zna svoje mjesto, pa, eto, i naočale nosi zbog slaba vida, a ne (kao neki) da bi se ‘pravio važan’. Zato su ga Majka i sestre i prihvatile kao ‘novog znanca’ i prešle preko ‘potkivača’, a ubrzo su i zavoljele njegovu ozbiljnost i način kako izgovara riječi ‘onim lijepim ustima, sve mu moraš vjerovati’. No, ta lijepa usta, to je sve što su, uza sve simpatije i najbolju volju, mogle pronaći na njemu po njihovu shvaćanju ljepote. Pa jest da je nešto viši, da je kao onaj ‘ludi Longo’, svojim ponašanjem i finim pokretima pravoga gospodina, moglo bi se reći da je, neću reći lijep, ali mladić koji ‘može svuda’, kao sin nekog bogataša.” (R. Marinković, 1993: 36-37)

17 „– Osjećam noćas da postajem. Toliko! – Ništa manje – Bartol je pokušao uskliknuti s ironijom. – Reci, ima li što ekstremnije, pak ću i to biti! ... ako ti je smiješno antidržavni boljševik? Samo da se sve ovo uništi i spali, ognjem i mačem, kako kaže Sjenkiević! Da ni pepela ne ostane! (...) – Na što smo spali, na jesi ‘uho’ ili nisi ‘uho’. Trećeg nema.” (R. Marinković, 1993: 102)

tera u romanu što ih utjelovljuju različita imena.¹⁸ U tom smislu nema govora o čistoći, jedinstvenosti ili nekom izrazito pojedinačnom činu i angažiranosti ni Bartolova ni Longova lika. Zamršeno su reprezentirani ne samo odnos dvojice glavnih protagonista, prijatelja Matea Bartola i Longa, čija se identitetska obilježja poput glazbenih motiva stalno izmjenjuju, sustižu i nadopunjuju¹⁹ nego i drugih likova. Doduše, na primjeru dvojice prijatelja možda se najvjernije može prikazati kako je teško razaznati tko opetovano koga oponaša, tko posuđuje čiji glas, tko od koga krade ideje, tko je za što moralno odgovoran, tko je učitelj, a tko učenik²⁰ i što je čiji politički izbor, tko je original, a tko kopija. Zato će Mateo Bartol u ulozi naratora reći: „Život bez Longa kao prostor bez jeke. Šutnja na sve strane u dubokim noćima bez sna. Govor unutrašnji, neartikuliran, bez zvuka, bez glasa, neko mumljanje misli: tako valjda psi i

18 „Ne, ne izigravam očajnika – zbunjeno i uvrijeđeno mrmljao je Longo – nego glumim ekscentrika, osobenjaka s crnim kišobranom pod ovim nasmijanim ha-ha – nebom. A smije se, vedro i blesavo, jer ništa ne razumije što se zbiva pod njegovom kapom. Zato sam i razapeo crni štit nad glavom da poteče ta glupava vedrina, da se prolije što šire smijeh nad ludim sinom jadne šjora Mare (nema više ni cukara ni kave) da grohotanje stigne i do vječno budnog, naćuljenog uha Laurenzia Macchie... – Da i njega nasmiješ... – Ne banaliziraj koncept moje spasonosne farse. Moj klaun jednako nestrpljivo čeka službu dvorske lude na Jorjovu razvijorenom pobjedničkom dvoru, a ova farsa (rekoh spasonosna!) posvećena je skladištaru, ili bolje knjigovođi revolucije Lovri Maći iz Lovreća da bi me uveo u ono tamo tajno knjigovodstvo kao deficit i škart, neupotrebljivu, pokvarljivu robu, koju valja otpisati, odbaciti i zaboraviti. Je li *sada* jasno? (...) – Izvadio je iz džepa veliki pocrnjeli krumpir i pokazivao ga Bartolu na dlanu. – Zar nisam Kolumbo? Na pečenom krumpiru u vrućem pepelu otkrio sam izlaz u slobodu! Biti lud – znači – biti slobodan. Oдавle do vječnosti. (...) Ali meni nije do predstave! Ja hoću originalan, neočekivan, za nekoga i potresan i tužan događaj. Iz-ne-na-đe-nje!, da bih uvjerljivo prešao sve one varljive granice *shvatljivosti* i tako bez sumnjičenja, uz mješavinu suza od smijeha i samilosti, ušao u ono toliko žučeno prostranstvo slobode... s pečenim krumpirom na dlanu.” (R. Marinković, 1993: 218-220)

19 „U semantičkom pogledu, riječ ‘fuga’ aludira na motiv bijega, negativne varijante prema Fryeu univerzalnoga narativnog obrasca potrage, koji roman *Never more* postavlja uz bok *Kiklopu* kao još jednu priču o bijegu – o bijegu od rata, novačenja, smrti, ‘zbilje’, prema nekim tumačenjima i bijegu od moralne odgovornosti i od političkog izbora. No ‘fuga’ je ujedno i formalna uputa o ustroju romanesknog diskursa posuđena iz glazbe, a odnosi se na kanonizirani postupak izgradnje skladbe kojemu je okosnica ponavljanje: osnova je fuge udvojenost glasova u odnosu međusobne mimetičnosti, pa početnu temu jednoga glasa oponašanjem i transpozicijom u drugi ključ preuzima drugi glas, gradeći glazbeni sastavak kontrapunktskim podvostručenjima, tj. sustizanjem blizanačkih melodijskih uzoraka koji u stopu slijede jedan drugi.” (M. Čale, 2004: 132-133)

20 „– *Je suis, donc je pense*, to je ideja s kojom sam sjeo ovdje na pod podno vaših nogu. Nosim vam je ovamo sa Seine od samoga roi Satrapoa de Pont-Neuf, klošarskog mislioca koji je, eto, Descartesa, postavio na noge. Jer dotle je on ‘dubio na glavi’ kao i Hegel dok ga Marx nije okrenuo na noge, kako si me ti izvijestio, Eo. Primarijus je s prezirom promrmljao ‘hm’, a Bartol se smijao u sebi sa zadovoljstvom učitelja koji, eto, sluša svoju staru lekciju od nekadašnjeg đaka.” (R. Marinković, 1993: 149)

mačke misle kad su gladne, žedne, ostavljene.” (R. Marinković, 1993: 117) Mateo je nevidljiv bez Longa ili, kako zamjećuje Morana Čale, on namjerno ili nesvjesno oponaša Longa, citira, miješa modele ponašanja (usp. M. Čale i L. Čale Feldman, 2008: 176). Tu podijeljenost identiteta likova kao „skladbeni” postupak romana Flaker je pročitao kao svojevrsnu autorsku unutrašnju monologizaciju sa stalnom projekcijom vlastite osobnosti u druge likove.²¹ Iako su Mateo Bartol i Longo u svojevrsnom zrcalnom odnosu, Longo je oblikovan kao bezbrižni skeptik i apsolutni relativist, nezavršeni student povijesti umjetnosti, ali i onaj koji je bolno svjestan vlastite nedovršenosti kao i činjenice da u napetom povijesnom trenutku uglavnom nemamo izbor preuzimanja identiteta,²² i da konteksti proizvode revolucionare, malograđane ili okupatore. Vjerojatno zato i nije u naraciji imenovan *pravim* imenom, nego samo različitim nadimcima. S druge strane ni njegov identitet u romanu nije oblikovan bez nedosljednosti i kontradikcija. Naime, i on je janusovski lik. Iako svjestan da ni na otoku neće prestatu nadzor i definiranje sloboda i granica osobnog identiteta, svog rođaka Nevena, unatoč tome, nastoji privoljeti na odlazak, tj. spas od rata na njihovu rodnom otoku: „– Knjiga imam ja kod kuće – olako je Longo odmahnuo rukom. Zatim promrljao zabrinuto – samo... tamo ćemo biti više mi čitani... – Kako misliš: ‘mi čitani’? – smijao se Neven. – Tako. Gledat će nas. Listat će nas. Ne kao knjige, nego kao glave od kupusa. List po list: dobar-gnjio,

21 „Središnji lik ‘bjegunca’ visoko je intelektualizirani nositelj temeljnih autorovih postupaka: Bartol/omeo, ili Eo (...) ‘junak’ je romana koji nije drugo nego i u druge likove projicirana naglašeno literarna Bartolova svijest. Ako se temeljna retrospektivna njegova pripovijest vezuje za kratku ljubavnu, naivno bidermajerski u stilu devetnaestog hrvatskog stoljeća, ispričanu zgodu, koja završava time što Ita biva obješena, ali nastavlja živjeti u Bartolovoj svijesti na njegovoj plovidbi prema zavičajnoj *Itaki*, onda se Bartolova svijest projicira u prvom redu u lik Longa, pa dijalozi s tim prijateljem i nositeljem drukčijeg idejnog svijeta postaju bitnom intelektualnom okosnicom romana.” (A. Flaker, 2009: 321-322; usp. i 324)

22 „– Može li se, čuješ, u one tamo knjige rođenih upisati neko ime koje čovjek sam zaželi? Tim pitanjem ga je dočekao Longo, nimalo šaljiva, čak i stroga lica. Sva je soba bila isprevrtna, kreveti razrovani, ladice i ormar rastvoreni, posteljina, rublje i knjige na podu. I Longo je izgledao isto tako, razdrljen i zgužvan, kravata razvezana, svi džepovi izvučeni iz odijela visjeli su prazni i očajni. Prije nego što je Bartol uspio ‘zinuti od čuda’ Longo je ponovio pitanje: – Može li se? – Što ‘može li se’? – Bartol je kružio pogledom bez misli, iz njega su riječi same izlazile. – To, ime koje želiš? Jer ja želim da uzmem Govno. Može li se to upisati tamo? Ili neka bude po francuski, manje zaudara – *Merde*? – Što je tebi? I tko je ovo učinio? – Do dva žbira veličajna. Jutros rano, u tvojoj zagonetnoj odsutnosti. Slijedili su crvenu nit revolucije, koju im je, vjerojatno, uručila ona tamo kratkonoga Arijadna [Finka, op. a.]. – Jasnije, dovraga, bez... – Evo, bez... traže Jorja. Mislili su da ga ja krijem u džepu. Okrenuli me naglavce, istresali me kao đaćku torbu ne bi li ispao iz mene ma i komadić Jorja. A iz mene, eto, ispalo im Govno iliti jedno delikatno *Merde*. Zato sam valjda dobio po gubici i nogom u prkno. Kao napojnicu.” (R. Marinković, 1993: 114-115)

za lonce – za prasce... Ne znaš što je gore. Ne znaš što je gore. – Ma tko će nas to...? – Razni. Kad im prorade ‘gibanja’ (...)” (R. Marinković, 1993: 161) Bespoštednim spašavanjem svojeg rođaka školarca Nevena po bilo koju cijenu Longo kao da pokušava zadržati nevini i bezbrižni *komadić* identiteta koji svi izgubimo odrastanjem ili socijalizacijom. Tako se ranija narativna gradnja njegova identiteta kao nekog kojem inače u životu ništa nije sveto i koji nema moralnih skrupula urušava: „– Možda je tvoj mali rođak ta tvoja bjelina? I ime mu je nevino... – Molim te, ti dvostruki ‘eo’, Mat-eo – Bartolom-eo – progovori ozbiljno i nekako svečano Longo – ne diraj mi maloga. On je izvan ovih naših zezanja. – Oprosti, Longine, naljutio sam te. Ali mislio sam ozbiljno i s punim poštovanjem... da i najokorjeliji cinik nosi makar jednu, ma i najsitniju mrljicu bjeline na svojoj crnoj duši... – Svedi, ‘Eo’, sve to na dva slova kao što sam ja tebe sveo na Eo! Skrati tu moralku. Ja nisam cinik, ni s korom ni bez kore. Ako je duša u meni neki mjehur, vjeruj mi da nije ispunjen crninom kao u sipe, i čemu da se maskira tim simbolom bijelim? Uzdahnuo je Longo, duboko i u sinkopama, kao da mu je iz neposlušna grla pobjegao jecaj. – A ta bijela točka ili točkica, ako ti je milije – jedva je zadržao pravi ustreptali jecaj – plakala je danas tu na mom reveru.” (R. Marinković, 1993: 55) Dakle ni Longo nije u potpunosti cinik ili anarhist i njegov identitet je pun *sljepih pjega* i nerazjašnjenih provalija. Drugim riječima, ta pomutnja koju sam nastojala oslikati u identitetima obojice prijatelja nije usamljena, nego se ponavlja na različitim relacijama i među drugim romanesknim protagonistima. Imenovanjem u romanu ne iskazuju se samo ambivalencije, fluidnost i nesigurnost subjektivnih pozicija nego se njime diferenciraju i klasificiraju protagonisti. Na primjer, Itin brat Mateo Longa naziva „kulturni dugonja” (R. Marinković, 1993: 84), a njegovu navodnu naivnu brbljavost, kulturu i obrazovanost seli u položaj izdajnika najboljeg prijatelja konfidentima.²³ Itinoj majci Bartol nije prikladno ime za pametna i učena mladića.²⁴ Očito da se imenovanjem u romanu identiteti

23 „– Vrlo brbljav i neodgovoran... ako nije i nešto još gore. – Mateo! – zaprepasti se Bartol – jesi li ti svijestan... – Svijestan, svijestan! – Bio je Mateo, štoviše, i ‘siguran’. – Da nisam svijestan ne bih ni govorio! – A što bi bio on, po tebi, to... ‘još nešto gore’? – Što bi bio? Provokator, eto što bi bio! I ne po meni, nego... zna se... Uvalio čovjeka... (i još kaže mu da je ‘najbolji prijatelj’...) a sve, tako tobože, brbljajući ‘nevino’ po kavanama ravno u uši konfidenata... A ima ih po svim uglovima kao žohara. – Nemoj, Mateo. Tako misliti, poznajem ga kao samog sebe. – Bartol kao da je molio milost za prijatelja. – Longo je odviše obrazovan, kulturn... (...) – Kultura, kultura – karikirao je Mateo tu riječ iskrivljenih usta. Puna usta znanja, ‘širine’, ‘slobode’ i ostalih bombastičnih fraza, a u stvari podla, izdajnička trockistička banda!” (R. Marinković, 1993: 83)

24 „– Ne znam, ne znam, moj Mateo (radije ga je tako zvala, Bartol joj je bilo ‘ružno ime za takva mladića’), što ću s ove moje dvije? Vi ste, eto, pametan i učen... Možda im je to ostalo... eto, sirotice... Pune su straha obadvije. Ita se i mačke boji, a Mari ružno sanja pa više po noći.” (R. Marinković, 1993: 72)

doslovno svrstavaju, što se vidi i na primjeru komunista Jorja.²⁵ On je također imenovan na mnogobrojne načine: Narančasti ili Indigomodri, Juraj, Grgur, Žuti, Jure, Vladimir, Jurica. Longovim riječima: „Ne moraš šaptati, on je samo za nas Jorjo. A za njih tamo valjda je sada neka boja iz spektra konspiracije, neki Narančasti il' Indigomodri. (...) Koje mu je boje ime, ne znam, a gdje se nalazi još manje.” (R. Marinković, 1993: 203) Jorjo je misteriozni predstavnik otpora teroru okupatora, čija je egzistencija u pogledu okupatora potvrđena nekim *obojenim* imenom. S druge strane za Longa²⁶ i Bartola²⁷ on je tek njihov prijatelj iz djetinjstva, propali student medicine, najbolji prijatelj Itina brata Matea, mladog zanesenog „Moskovite” (Longo ga je tako zvao), koji stanuje u istoj kući s Longom i Bartolom te noću posjećuje Itina brata kada svi spavaju. Osim toga *bojenje* Jorjova imena implicira njegov tretman u političkoj zajednici (uhapšen je i pretučen u Petrinjskoj).

Točnije, prema Derridau imenovanjem se u trenutku imenovanja opisuje i proizvodi identitet. To pokazuje i slučaj odvjetnika Lovre Maće iz Lovreća,²⁸

25 „I Jorjo je napustio medicinu. Treća godina. Svi ispiti položeni i – ‘bog stara’. Ode on u politiku. Dobio je on i ono ime za konspiraciju, valjda ‘Kost i koža’, neće da kaže. Pitao sam ga tko je? ‘Za tebe Jorjo’, veli, pa sad ga... A svi imaju nekakva brkata dlakava, mračna imena, ili pak junačka... Ožešžišvili. Raspaljot!” (R. Marinković, 1993: 16)

26 „No, Jurja, kojega ja zovem Jorjo zbog razvijorenosti riječi, ali ima i drugih razloga. *Jorjo* više pristaje skakutanju njegove Adamove jabučice kad besjedi...” (R. Marinković, 1993: 11)

27 Bartol se zato teško miri s Jorjovim novim identitetom revolucionara dok ga on i Longo skrivaju u svojoj iznajmljenoj sobi i podozrivo ga promatra tražeći u njemu komadić Jurice iz djetinjstva: „Taj Jure, sin trgovca vinom (sada ga je u sebi superiorno nazivao Jurom i sinom...) ne smatra baš potrebnim da s njim razgovara. Još od malih nogu kad je bio Jurica u ‘mornarskom’ odijelcu sa sidrima na modrom ovratniku s tri bijele paralelne pruge, u kratkim hlačicama širokih nogavica i kratkim modernim čarapama (također s tri bijele paralelne pruge) golih koljena po buri, nije smatrao potrebnim da se druži sa sinom potkivača u dugim bječvama od domaće grube vune (koje mu je majka splela) i hlačama uskih nogavica do ispod koljena. Kad je Bartol bio mali zvali su ga ukućani Borti, kad je odrastao postao je Borte, a to je ime bilo pogodno za podrugljivo rimovanje. Jurici su slavili rođendane u kući vinskoga trgovca; tamo se puhalo u svjeće i jela se torta. Tako o jednom rođendanu Jurica je odozgo s terase, gdje se odvijalo slavlje, viknuo Bartolu dolje na ulici, ‘Borte, hoćeš torte?’ i kad je Bartol pogledao gore, pljusnuo mu je Jurica u lice omašan komad meke slatke torte. ‘Poliži je, Borte’, još mu je dobacio odozgo i cijela je terasa vriskala od smijeha.” (R. Marinković, 1993: 97)

28 „On? Mali Satrapon? Vodi advokaturu starom Gangarelli. Pravnik. Prije mu je bilo ime Lovre Maća iz Lovreća, a sada se zove Lorenzo Macchia da Lovrecchia... Govori perfektno *veneto* ‘mi go, ti ti ga’, a hrvatski kao ‘snalazi se’. Stolicu vrlo uvjerljivo zove ‘sto lica’... Diže ruku na svakom koraku karabinijeru, vojniku ‘Duce – a noi’ svakoj uniformi. U kavani uvijek u društvu utjecajnih, uvijek na ‘mi go ti ti ga’ jeziku, uvijek u centru, uvijek glavni.” (R. Marinković, 1993: 200) „Muzar’. Okrenula se sama ta Maćina riječ u Bartolovu uhu – Eto što je razumu uloga u Maćinoj službi: musti i pomusti što više koristi. Invertirani lukavac. Travestit-ucjenjivač. Lažljivac i varalica. Muzar – Maća. Mistifikator. Manipulator. Četiri Em!” (R. Marinković, 1993: 261-262)

gdje se imenovanjem utemeljuje politički identitet narativnog subjekta u kojem se, Flakerovim riječima, „stapaju dva lica makjavelizma u najvulgarnijem značenju tog pojma” (A. Flaker, 2009: 336). Njegova narativna imena Macchia mali, Oniski, Mali Satrapon, Lorenzo Macchia da Lovrecchia, Muzar, odražavaju njegove ideološke subjektne pozicije (na kraju romana s jedne strane prokazan je kao netko tko surađuje s talijanskim okupatorskim vlastima, a s druge paradoksalno kao član pokreta otpora kojemu navodno privodi i Matea Bartola). Tijekom njihova posljednjeg dijaloga u romanu u mislima Bartol je preispitivao vlastitu i Maćinu spoznajnu pouzdanost: „Znam ne da ne znam, nego da ne smijem znati, moj Sokrate! Ovo nije sofist Protagora iz Abdere, već aktivist Maća iz Lovreća ‘laži-maži’ puna vreća!” Imenovanje Maće aktivistom ne kreira identitet koji je impliciran imenom, dakle, onaj koji djeluje za javno dobro, nego potpuno suprotno imenu, onoga koji bez razmišljanja poslušno izvršava nečije naloge. To ilustrira ovaj dio razgovora Bartola i Maće: „– Po direktivi se sada kaže, a ta glasi: obraditi istaknutije intelektualce... – Znači, ja sam taj ‘istaknutiji’, a ti si me prekopao, izorao, znači obradio? – Opet ‘znači’... ‘znači’... – Smijao se Maća. – Pa eto, znači, kad baš hoćeš da *znači*. Jesi, obrađen si. Ne baš po direktivi, no na malo drugačiji način. Oštiri. Eto, cijepljen si, ili kako braća Srbi kažu kalemljen... – Da, kalemili nas prije na rod kraljevske diktature narodnog jedinstva, sada na sovjetsku sortu Džugašvilijeve diktature proleterskoga jedinstva...” (R. Marinković, 1993: 264-265) I na ovom primjeru, dekonstrukcijski rečeno, ime je uvijek više od imena. Zato nije neobično da Rudi, otac Matea Bartola, pokušava sina i njegovo časno ime sačuvati od *advokata* „što ga zovu *maća*... Ka nika šporkica... – To mu je prezime... – Dobro mu i stoji, ka da ga je posra golub s krova – gadljivo je govorio Rudi.” (R. Marinković, 1993: 235) „Nije mu drago kad ga tako zovu. – A što, kad se tako zove? – Zove se, zove... Može se sam zvat, ali kad te drugi... ka da ti se ruga. A eto, ima još i gorih što se zovu... pak se ne ljute. Bio je jedan visoki gore u Jugoslaviji kod vlade, gubernier, a Guzina se zvao, pak što? Sam se potpisivao na onim novcima od sto dinara. Pametan, eto, to je. A ovaj, eto neće. A ‘maća’ može bit i od mlika kad ti kapne, pak je isto lipo i čisto.” (R. Marinković, 1993: 225) Maća tako bježi od svog imena, međutim, kad ga otočna viška zajednica ovjeri kao *pravo*, ono više nije samo izmišljeno.

Naposljetku, u „Marinkovićevu kazalištu zakrivljenih zrcala” (G. Paro, 2010: 69) jasno je da su diskurzivni odrazi identiteta pojedinačnih likova, svejedno Maće ili Bartola, stripovski karikaturalni, raspolovljeni,²⁹ karneva-

29 Baš onako kako Primarijus čita Nevena: „(...) raspolovljena ličnost. Očajnik i patnik. Eto ti što znači biti čovjek.” (R. Marinković, 1993: 163)

leskni,³⁰ umnoženi, što je signalizirano i imenima. Svi ukazani obrisi identiteta likova su nerazmrsivi, nemoguće je utvrditi tko je kime *kalemljen*. Traganje za samoniklošću, čistoćom misli, svjetonazora bilo kojeg reprezentiranog lika i njime nagoviještenog identiteta u romanu jednako je sulud čin kao i raspetljavanje uvijek problematičnog odnosa autora, pripovjedača, likova i čitatelja. No, ako je sve tako krhko,³¹ i ako se istina bez puno muke pretvara u prvorazrednu laž,³² u čemu vidim snagu ponavljanja *promašivanja* identiteta likova u romanu *Never more*? Naracija romana podsjetila nas je da bez obzira na to što je naš osobni identitet naspram ratnog kaosa, Prirode ili svemira besprizoran, sićušan i nužno defetistički, to ne znači da ga nema ili da trebamo odustati od njegovih žuđenih projekcija. Poučila nas je da je besmisleno tražiti neku našu vlastitu iskonsku svrhovitost i zaokruženost, premda živimo u proketo „svrhovito uređenom svijetu” (R. Marinković, 1993: 243). Položaj svakog individualnog identiteta unutar društvenog sustava u romanu je reprezentiran kao nužno manjkav i necjelovit, što je obilježeno i mnogostrukim imenima likova u romanu.³³ Svim tim brojnim imenovanjima likova u romanu odgađaju se, ali i proizvode nestabilna i pomična značenja njihovih identiteta. Naposljetku, umnožavanje imena i gubljenje imena kao jednoznačne odrednice likova ne čita se kao uništavanje ili ranjavanje identiteta, jer, kako Derrida podsjeća, „ime treba izgubiti da bismo mogli spasiti ono što ime nosi” (J. Derrida, 1995: 58).

30 „Svi karnevalski likovi su dvojedinstveni; oni ujedinjuju u sebi dva suprotna pola smene i krize: rođenje i smrt (lik bremenite smrti), blagosiljanje i proklinjanje (blagosiljajuća karnevalska prokletstva u kojima se istovremeno želi smrt i ponovno rađanje), pohvalu i pokudu, mladost i starost, uzvišeno i nisko, lice i naličje, glupost i mudrost.” (B. M. Ejhenbaum, citirano prema R. Mikić, 1988: 62)

31 „U ovom triumfalnom kartezijskom krikui krije se strava, užas postojanja. Sve što jest, u slijedećem času može i ne biti. U fatalnom lancu života ta naša mala, krhka karika, dakle, i jest i nije. No misao o tom ‘i jest i nije’ ipak nas veže za pasji lanac postojanja i uzalud, uzalud mi zavijamo u noći: pustite me, prolazite, mene nema, nema... – Nema? Misliš da te nema, dakle jesi!” (R. Marinković, 1993: 247)

32 Bartol ovako snatri o istini u barci prije njegove i Maćine smrti: „Neistinita istina, hm, logička čista djevica prostituirana u javnoj kući dijalektike. Nakon svih njenih prevrtanja po revolucionarnim uslugama ne bi je ni Hegel više prepoznao. Laž koja po potrebi govori istinu, i istina koja iz usluge laže. Snađi se tu vraže!” (R. Marinković, 1993: 266)

33 „Dok su likovi *Kiklopa* bili u potpunosti profilirane osobnosti, likovi u romanu *Never more* poput marioneta ili strip junaka imaju tek karikaturalne obrise osobnosti koji proizlaze iz njihova afektivnog ponašanja i govora. Ako je Melkior bio prototip intelektualca, Bartol je njegov karikaturalni dvojnik. Držim da je takav status likova u svijetu novog Marinkovićeve romana pridonio dojmu koji proizvodi djelo u cjelini da ne samo što nije moguća bilo kakva individualna akcija u kaotičnoj stvarnosti, nego da čak ne postoji mogućnost konstituiranja individualne egzistencije u takvoj stvarnosti.” (K. Bagić, 1993: 167)

POPIS LITERATURE

Bagić, Krešimir (1993), „Evo rime prije zime! (Ranko Marinković: *Never more*, Antibarbarus, Zagreb, 1993.)”, *Dubrovnik*, Dubrovnik, g. 4, br. 6, str. 164-173.

Bauman, Zygmunt (2009), *Identitet, Razgovori s Benedettom Vecchijem*, Pe-lago, Zagreb.

Biti, Vladimir (1994), „Tko zastupa nedokučivo?, Pitanje transgresije u Ma-rinkovićevoj dramatici i prozi”, *Upletanje nerečenog. Književnost/Povijest/Teorija*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 29-78.

Biti, Vladimir (2005), „Tko zastupa nedokučivo?, Transgresija u djelu Ran-ka Marinkovića”, *Doba svjedočenja. Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj pro-zi*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 97-133.

Botić, Matko (2013), *Igranje proze, pisanje kazališta*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.

Čale, Morana (2001), *Volja za riječ*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.

Čale, Morana (2004), „Nikad više uvijek iznova”, *Europski obzori Marinko-vićeva opusa. Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova VI, ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug, Split, str. 132-152.

Čale, Morana; Čale Feldman, Lada (2008), *U kanonu. Studije o dvojnosti*, Disput, Zagreb.

Čale, Morana (2011), „Marinković, Ranko”, *Hrvatska književna enciklopedi-ja*, br. 3 (Ma-R), Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, str. 1-3.

Čale, Morana (2011), „*Never More*: roman fuga”, *Hrvatska književna enciklo-pedija*, br. 3 (Ma-R), Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, str. 201-202.

Čale, Morana (2016), „Gdje nam je dokaz da naše ‘ja’ traje”: Arsen, Filip, Melkior”, *Drugi, Alteritet, identitet, kontakt u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi*, Zbornik radova 44. seminara Zagrebačke slavističke škole, ur. Tatjana Piš-ković i Tvrtko Vuković, FF press, Zagreb, str. 57-70.

Derrida, Jacques (1993), *On the name*, Stanford University Press, Stanford California.

Flaker, Aleksandar (2009), „Nikad više! Ranka Marinkovića prvo čitanje”, *Ri-ječ, slika, grad, rat. Hrvatske intermedijalne studije*, Durieux, Zagreb, str. 319-328.

Flaker, Aleksandar (2009), „*Never more*! Ranka Marinkovića drugo čitanje (prostorno-referencijalno)”, *Riječ, slika, grad, rat. Hrvatske intermedijalne studije*, Durieux, Zagreb, str. 329-337.

Jelčić, Dubravko (2004), *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, drugo, znatno prošireno izdanje, Naklada P. I. P. Pavičić, Zagreb.

Marinković, Ranko (1993), *Never more. Roman fuga*, Antibarbarus, Zagreb.

Matanović, Julijana (1993), „Možda je i Ugo bio tamo? (Ranko Marinković, *Never more*, Antibarbarus, Zagreb, 1993.)”, *Dubrovnik*, Dubrovnik, g. 4, br. 6, str. 174-178.

Mikić, Radivoje (1988), *Postupak karnevalizacije. Uvod u poetiku Ranka Marinkovića*, Filip Višnjić, Beograd.

Nemec, Krešimir (2003), *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.*, Školska knjiga, Zagreb.

Paro, Georgij (2010), „Fuga. (Moje dramatizacije Marinkovićeve proze)”, *Suvremenost Ranka Marinkovića, Zbornik radova sa 4. Dana Ranka Marinkovića u Komiži, 13. i 14. rujna 2008. godine*, Grad Komiža, Komiža, str. 63-72.

Paić, Žarko (2005), *Politika identiteta, Kultura kao nova ideologija*, Antibarbarus, Zagreb.

Pavličić, Pavao (2010), „Fuga ili bijeg?”, *Dani Hvarskoga kazališta. Putovanje, lutanje i bijeg u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, knj. 36, Zagreb, Split, HAZU, Književni krug, str. 220-243.

Peternai Andrić, Kristina (2012), *Ime i identitet u književnoj teoriji*, Antibarbarus, Zagreb.

Petranović, Martina (2016), „Ranko Marinković i hrvatska kazališna historiografija“, *Zbornik radova sa 7. Dana Ranka Marinkovića u Komiži, 19. i 21. rujna 2014. godine*, Grad Komiža, Komiža, str. 96-113.

Protrka, Marina (2011), „Suvremeni izazovi Marinkovićeve djela: O čitanjima Marinkovićeve poetike, Pisac odgovornosti i otpora”, *Vijenac*, Zagreb, g. 20, br. 453-455, 14. srpnja.

Ivana Žužul

IDENTITY POLITICS IN MARINKOVIĆ'S NOVEL *NEVER MORE*

The Croatian literary historiography examined the last Marinković's novel *Never more* (1993) primarily on a formal-linguistic level, refraining from the interpretations grounded in the complex context of cultural studies, which will be focused upon in this paper. In a narrower sense, the paper will deal with identity politics pertaining to the narrative actors in the *Never more* novel.

They are read as the symptoms of hybridity and problematicity of meaning of the very literary text, as well as the symptoms of a nominal, estate-based, or educational identity of the individual characters in the novel. A multiplicity, heterogeneity, and dispersity of personae's identity is metaphorically signified by nomination. On a deconstructionist track, the nomination in the paper is observed as a political potential to produce the subjective positions. In such a way, the name incorporates an ambivalent, fluid, and insecure political-ethnic position of the characters while producing the instable and movable meanings of identities projected hereby.

Keywords: identity politics; Ranko Marinković; *Never more*; name; deconstruction