Ana Tomljenović
Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta
Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

Karte, kartoni, kartice: ironija u Puškinovoj i Marinkovićevoj kockarskoj noveli

UDK 82.091Marinković, R.+Puškin, A. S.
Izvorni znanstveni rad
DOI https://dx.doi.org/10.21857/m8vqrt33p9

SAŽETAK

Uputivši na metajezičnu dimenziju motiva karte – kao papira i lista, odnosno kartona i kartica – u radu se predlaže usporedna analiza dviju kockarskih novela: Puškinove *Pikove dame* i Marinkovićeva *Mislioca nad osam grobova*. Pri tome se odnos slučaja i nužnosti sagledava kroz psihoanalitičko tumačenje Aristotelova pojma *tyché* koje Lacan povezuje s dimenzijom nesvjesnog kao upadom nepredvidivog unutar poretka označitelja.

KLJUČNE RIJEČI

Puškin; Marinković; *tyché*; *automaton*; ironija

Papers, Cards, Cardboards: Irony in Pushkin's and Marinković's Gambling Stories

ABSTRACT

With reference to the meta-linguistic dimension of the motif of the card – as a sheet of paper, cardboard or carton – the article proposes a comparative analysis of two gambling stories: Pushkin's *Queen of Spades* and Marinković's *Thinker over The Eight Graves*. The relationship between chance and necessity is considered through the psychoanalytical interpretation of Aristotle's term *tyché*, which Lacan associates with the dimension of the unconscious as the intrusion of the unpredictable into the order of signifiers.

KEYWORDS

Pushkin; Marinković; *tyché*; *automaton*; irony

U studiji
posvećenoj ruskoj kulturi
u razdoblju 18. i početka 19. stoljeća
Jurij Mihajlovič Lotman

ističe kako su karte i kartanje zauzimali iznimno mjesto u onodobnom imaginariju, kako u „mašti savremenika", tako i u „umetničkoj književnosti" (J. M. Lotman, 2017: 140). Utoliko što kartanje kao igru izjednačava s „predstavom konfliktne situacije" (J. M. Lotman, 2017: 140), Lotman uvodi distinkciju između dvaju vidova konflikta, jednoga koji zatječemo u komercijalnim, a drugoga u hazardnim igrama. Govoreći o razlici između navedenih vrsta igara, Lotman najprije kazuje kako ona proizlazi iz količine informacija koju pojedini igrači posjeduju – dok u komercijalnim igrama svaki sudionik nastoji odgonetnuti strategiju protivničkog igrača s obzirom na informacije kojima raspolaže, u hazardnim igrama odluke pojedinih igrača ne ovise toliko o znanju nego se gotovo u potpunosti ravnaju slučajem. Budući da se u hazardnim igrama igrač prepušta neprevidljivosti sudbine, ondje raspoznajemo konflikt koji Lotman opisuje kao „model čovekove borbe s Nepoznatim Faktorima" (J. M. Lotman, 2017: 143). Drugim riječima, ovisno o tome određuje li konačni dobitak račun ili slučaj, kartaške igre ocrtavaju dva tipa konfliktnih situacija. Dok u komercijalnim igrama Lotman raspoznaje intelektualno nadmetanje dvaju jednakih suparnika, u hazardnim igrama igrač „ne igra s drugim čovekom, već sa Slučajem" (J. M. Lotman, 2017: 143). S obzirom na značaj slučaja u pojedinim igrama, tumači nadalje Lotman, rasla je i njihova moralna osuda, pa su se komercijalne igre sagledavale kao „'solidne'", dok su se hazardne igre nazivale „'modernima' i 'opasnima'" (J. M. Lotman, 2017: 142), zbog čega su bile i zabranjene u Rusiji toga vremena. Naglašavajući kako hazardne igre uprizoruju konflikt „s moćnom i iracionalnom silom, koja se često tumači kao demonska" (J. M. Lotman, 2017: 153), Lotman se osvrće na Puškinov komentar o besmislu sudbine. Naime, saznavši da je Vjazemskom umrlo dijete – što je, vidjet ćemo, središnji motiv i Marinkovićeve kartaške novele – Puškin mu piše sljedeće: „Sudbina ne prestaje da se s tobom igra. Ne ljuti se na nju, jer ne zna što radi. Zamisli je kao ogromnog majmuna koji je dobio potpunu slobodu. Ko će mu staviti lanac? Ni ti, ni ja, niko." (A. S. Puškin prema: J. M. Lotman, 2017: 153) Namjesto demonskog lica sudbine, Puškinova sugestija upućuje u smjeru odsutnosti na mjestu smisla otkrivajući lice velikog Drugog kroz predodžbu igre i neznanja, greške i slučaja. Na tragu Lotmanovih promišljanja iz kojih slijedi da motiv karte u književnim karticama upućuje na dimenziju Nepoznatog u Simboličkom, Marinkovićevoj ćemo noveli *Mislilac nad osam grobova*

prići nakon analize Puškinova teksta kako bismo ih povezali u interesu prema ludičkoj dimenziji književnih karata.

U Puškinovoj *Pikovoj dami* – koja se u kritičkoj literaturi počesto opisivala kao primjer romantičke ironije (usp. M. D. Shrayer, 1992) – upoznajemo junaka koji se izdvaja od ostatka društva koje se okuplja za kartaškim stolom utoliko što se nikad nije okušao u kartanju. Saznajemo naime da German „otkad živi nije prevrnuo nijedne karte" (A. S. Puškin, 1974: 91). German je, kao što mu ime kazuje, ruski Nijemac za kojeg pripovjedač kazuje da „nikada nije uzimao u ruke karte, premda je u duši bio kartaš, držeći da mu imetak ne dopušta (kako je znao reći) da 'žrtvuje ono što je prijeko potrebno, nadajući se da će steći ono što je suvišno'" (A. S. Puškin, 1974: 98). Budući da je bio zaljubljenik u karte koji se odriče užitka u igri, na Germanov je „proračunat" (A. S. Puškin, 1974: 92) um neobično snažno djelovala pripovijest koju je čuo tijekom kartaškog susreta kod gardijskoga konjaničkog časnika Narumova. Nastojeći pokazati da German nije jedini čudak koji odbija igrati, njegov poznanik Tomski odlučuje okupljenima ispričati kako je njegova baka, strastvena kartašica i grofica Ana Fedotovna, prije šezdeset godina raskrstila s kartama. Jednom je prilikom naime grofica izgubila pozamašnu svotu igrajući faraona na francuskom dvoru te je naložila svojem suprugu da plati naznačeni dug. Razbjesnivši se nakon što je saznao za iznos koji je prokockala, suprug je odbio grofičin zahtjev te je ona bila primorana potražiti izlaz iz problema na drugome mjestu. Grofica se stoga obratila svojem poznaniku grofu Saint Germainu, koji joj je umjesto traženog novca otkrio tajnu koja joj je omogućila da ponovno stekne novac koji je protratila. Sljedeće večeri u Versaillesu grofica je u igri s vojvodom Orleanskim odigrala na tri karte na koje ju je Saint Germain uputio te je doista uspjela nadoknaditi gubitak. Poput ostalih slušatelja koji su pripovijest protumačili bilo kao puki slučaj bilo kao običan kartaški trik, German je s nepovjerenjem ustvrdio da je riječ o bajci (A. S. Puškin, 1974: 93). Bilo kako bilo, bajka je potpuno zaokupila Germanovu maštu te je pomislio da bi se konačno, ako sazna grofičinu tajnu, i on mogao okušati u kartanju. Nakon što je čitav život igrao samo na „račun, umjerenost i radinost", koje smatra svojim „trima sigurnim kartama" (A. S. Puškin, 1974: 98), German odlučuje potražiti groficu te je zatražiti da mu otkrije formulu koju je doznala od „starog čudaka" (A. S. Puškin, 1974: 93) grofa Saint Germaina. Dosjetivši se načina da se približi starici, German je naumio snubiti njezinu štićenicu Lizavetu Ivanovnu te je s njome započeo razmjenjivati ljubavna pisma. U posljednjem pismu koje Lizaveta šalje Germanu djevojka opisuje nacrt prostora i upućuje ga kako će dospjeti do vrata njezine sobe: „(...) iz predsoblja skrenite nalijevo, idite

ravno, sve do grofičine spavaonice. U spavaonici ćete, iza zaslona, vidjeti dvoja vratašca: nadesno vode u radnu sobu, kamo grofica nikad ne zalazi; nalijevo je hodnik – tu su odmah uske zavojite stepenice: one vode ravno u moju sobu." (A. S. Puškin, 1974: 101) Utoliko što se Lizavetina ljubavna uputa nadaje kao analogna grofičinoj formuli, vrata u Puškinovoj noveli, kao mjesto ulaska u tajnu, pružaju Germanu dvije mogućnosti: da krene u smjeru bogatstva ili ljubavi, grofice ili štićenice, starije ili mlađe dame, lijevo ili desno. Osim toga ista simetrija izbora ponavlja se u strukturi kartaške igre faraon, koju German odlučuje zaigrati, a u kojoj se karte bacaju na lijevu i desnu stranu.

Iako je grofica preminula i tako odnijela u grob tajnu triju karata koju je s njom podijelio Saint Germain, German groficu ponovno susreće u košmaru snoviđenja: na rubu sna i jave objavio mu se njezin lik koji je obznanio pritom da će mu dobitak donijeti tri karte, trojka, sedmica i as. Grofica međutim nije svojevoljno odlučila podijeliti tajnu, kako mu priznaje: „ – Došla sam k tebi protiv svoje volje (...) jer sam dobila nalog da ispunim tvoju molbu." (A. S. Puškin, 1974: 108)

U svojoj analizi *Pikove dame* Alfred Thomas (1992.) sugerira da se viša sila koja je groficu poslala k Germanu može poistovjetiti s Imenom oca – instance koja u Lacanovu sustavu označava funkciju koja društveni poredak utemeljuje u točki odsutnosti. Naime, „unatoč tome što je ključno u uspostavi diskursa", Ime oca „ovisi o činjenici da na kraju krajeva nikad ne znamo tko je otac" (M. Pound, 215: 241). Osvrnuvši se na grofičinu pripovijest kako je izlaže Tomski, Thomas skreće pozornost na različite muške likove koji su okruživali mladu groficu, a koji se povezuju kroz funkciju supstitucije autoriteta: počevši od Richelieua, koji zastupa kralja, zatim vojvode Orleanskog, koji je bio kraljev rođak, do grofa Saint Germaina, lika koji se, riječima Tomskoga, „izdavao za vječnog Žida, za izumitelja životnog eliksira, kamena filozofa i slično" (A. S. Puškin, 1974: 92). Osim što „grof pretpostavlja kvazi-božansku ulogu" (A. Thomas, 1992: 57), njegov se lik u pripovijesti direktno postavlja kao zamjena za suprugovo nedjelovanje. Nakon što je naime grofičin suprug odbio platiti njezin kartaški dug grofica se obratila Saint Germainu te mu „u najcrnjim bojama opisala muževljevo barbarstvo i napokon rekla da sve nade polaže u njegovo prijateljstvo i ljubaznost" (A. S. Puškin, 1974: 93). Naposljetku, u kritičkoj se recepciji Puškinova djela mnogo raspravljalo o homonimiji koju zatječemo u imenima Germana i Saint-Germaina koja kroz pridjev „sveti" sugerira bliskost božanskom krugu, ali i istovjetnost mjesta porijekla tajne (usp. M. D. Shrayer, 1992; A. Kodjak, 1976). Poigravajući se duplicitetom jednine, formom koja je konstitutivna za ironijski diskurs, a u kojoj

raspoznajemo rascjep između znaka i smisla, odnosno mišljenog i rečenog, Puškinova figura otkriva u imenu German s jedne strane ruski naziv za proračunatog Nijemca, ali i figuru koja se igra Boga nastojeći nadigrati slučaj.

Kada je German naposljetku, oboružan tajnim znanjima, sjeo za kartaški stol, dva puta zaredom pobijedio je u igri stavivši novac na trojku i sedmicu. Tijekom posljednje je igre međutim, umjesto na asa, kako ga je grofica uputila, odigrao na pikovu damu i sve izgubio. Neovisno o tome je li riječ o grešci, slučaju ili kakvome fantastičnom objašnjenju, Puškinov tekst otvara zijev puknuća u uzročno-posljedičnom lancu, rascjep zbog kojeg nijedan uzrok ne možemo prepoznati kao jedini.

German je naime u trećem krugu igre „uzeo i postavio svoju kartu koju je odmah pokrio svežnjem novčanica" (A. S. Puškin, 1974: 111). Kada je međutim shvatio da u ruci umjesto asa drži pikovu damu, u tom „mu se trenutk(u) učini kao da je pikova dama zaškiljila i nasmiješila se. Neobična ga je sličnost zaprepastila… – Starica – kriknu on od užasa." (A. S. Puškin, 1974: 111)

Poput anamorfički izokrenutog lica karte koju German drži u ruci, i književni tekst može tvrditi drugo od onoga što pokazuje – o čemu najjasnije svjedoči glasoviti autopoetički pripovjedačev iskaz iz posljednjeg poglavlja *Pikove dame*: „Dvije postojane ideje ne mogu zajedno obitavati u moralnoj prirodi, kao što u fizičkom svijetu dva tijela ne mogu zauzimati isto mjesto." (A. S. Puškin, 1974: 109)

Dok epigraf *Pikove dame* nudi jednoznačno objašnjenje naslovne sintagme[1] – „Pikova dama znači tajnu zlobu" (A. S. Puškin, 1974: 91), u tekstu novele ne prestaje se pomaljati, ne samo drugost značenja, nego i drugost slova. Kako u analizi novele ističe Nathan Rosen, grofičin duh ne samo da ne pokazuje tajnu zlobu, nego upravo suprotno, izrijekom kazuje Germanu da mu oprašta svoju smrt ako se oženi Lizavetom Ivanovnom (usp. N. Rosen, 1975: 259). Nadalje, ako se German pojavljuje kao dvojnik Saint Germaina, grofica (*grafinja*) u svojim se mnogim obličjima dade raspoznati kao dvojnica pisma, odnosno grafije, koja se u tekstu također razabire u dvojnoj verziji, latiničnoj i ćiriličnoj. Da je zaokret znakova u središtu Puškinove ironijske igre, dokazuje činjenica da German rabi upravo postupak transliteracije prilikom udvaranja Lizaveti – kako bi je osvojio, samo je prenio znakove iz jednoga pismovnog sustava u drugi. Germanovo pismo

1 Govoreći o mogućnosti mijenjanja sadržaja ovisno o gledištu čitatelja, Lotman navodi upravo primjer naslova *Pikove dame* za koji kazuje da se mijenja tijekom „prelaženja s jedne sižejne epizode na drugu, a kraj zahtijeva vraćanje na početak i njegovo ponovno čitanje" (J. M. Lotman, 1998: 181).

Lizaveti Ivanovnoj bilo je, pripovjedačevim riječima, „ljubavno očitovanje, nježno, puno poštovanja, prepisano od riječi do riječi iz njemačkog romana. No Lizaveta nije znala njemački i bila je s pismom veoma zadovoljna." (A. S. Puškin, 1974: 99-100) U tom kontekstu valja napomenuti da se u brojnim prijevodima Puškinove novele na druge jezike, pa tako i u ranijemu hrvatskom prijevodu (usp. A. S. Puškin, 1944), ime protagonista prevodi kao Hermann, čime se najjasnije potvrđuje da se ishodište književne tajne nalazi u samom obrtaju slova: G/H. U ruskom jeziku naime vlastito ime Hermann u sebi krije, kao svoje drugo lice, etnički naziv German.[2]

Suprotno dakle onomu što piše na paratekstualnoj kutijici novele – „Pikova dama znači tajnu zlobu" – karte teksta raspoređene su tako da na svaki način onemogućuju sigurnost obrtaja u smisao. Za razliku od navoda koji je preuzet, kako je naznačeno, iz „najnovije gatalice" (A. S. Puškin, 1974: 91) i koji nedvosmisleno određuje značenje konkretne karte – u noveli se izvorište tajne otkriva na samoj površini označiteljskog poretka, licem karte prema gore.

• • •

U studiji „Bitak i ništo: ogled o fenomenološkoj ontologiji" Jean-Paul Sartre navodi primjer kockara koji se svojevoljno odrekao kocke i odustao od poroka. Kada se međutim ponovo zatekao pred kockarskim stolom, on u tjeskobi spoznaje da odluku koju je donio ipak neće dosljedno provesti. Utoliko što je pregazio vlastitu riječ, što se njegova namjera neće ostvariti, kockar osjeća „tjeskobu pred prošlošću" (J.-P. Sartre, 2006: 63). Pojam tjeskobe u Sartreovoj se uporabi poistovjećuje sa slobodom – koju označava kao „postojanje onog *ništa* koje se uvlači između motiva i čina" (J.-P. Sartre, 2006: 65). Upitamo li se, nastavlja Sartre, „što je to *ništa* koje utemeljuje slobodu", odgovor se nadaje isključivo kao negativan odgovor, ono se „ne može opisati, budući da ono *nije*" (J.-P. Sartre, 2006: 65). Suprotno dakle psihološkom determinizmu, koji bi u slučaju kockara tragao za razlozima zbog kojih kockar ustraje u svojoj ovisnosti, Sartre na njegovu primjeru promišlja kako se otkriva sloboda u tjeskobi. Za Sartrea se sloboda očituje u nedjelotvornosti motiva kao pobuda koju određuje naše djelovanje, ona se rađa u mogućnosti da nismo ograničeni prijašnjim namjerama: „Moj čin izmiče determinaciji motiva ne *stoga što* sam slobodan, već je, naprotiv, struktura motiva kao nedjelotvornih uvjet moje slobode." (J.-P. Sartre, 2006: 65)

2 O kriptografskim postupcima u *Pikovoj dami* usp. L. G. Leighton, 1977.

Sartreov koncept slobode ne odnosi se, kako tumači Kristen Hyldgaard, na pitanje slobodne volje, odnosno na problem „slobodnog izbora između dviju alternativa" jer se u tom smislu nužno svodi na „potragu za motivima" kao pobudama djelovanja (K. Hyldgaard, 2003: 230). Naime, „ukoliko motiv shvaćamo kao uzrok", upozorava autorica, „očuvali smo determinizam", a Sartreovo shvaćanje slobode ide upravo u smjeru „negacije determinizma" (K. Hyldgaard, 2003: 230). Polazeći od negativnog određenja slobode u Sartreovoj filozofiji, Hyldgaard uspoređuje njegov koncept slobode s Freudovim pojmom nesvjesnog koje se otkriva kao „(z)apreka, nedostatak, pukotina. U izgovorenoj, u napisanoj rečenici, nešto se spotiče." (J. Lacan, 1986: 31) Freudov, odnosno Lacanov pojam nesvjesnog korespondira sa Sartreovim konceptom slobode utoliko što se strukturalno preklapaju u točki koju Lacan naziva „kauzalni(m) zijev(om)" (J. Lacan, 1986: 53).

U seminaru *Četiri temeljna pojma psihoanalize* Lacan polazi od pojmova koje Aristotel ne uključuje unutar svoje četverodijelne klasifikacije uzroka (*causa materialis, causa formalis, causa efficiens, causa finalis*) – pojmova *tyché* i *automaton*. Smatrajući neprikladnim prijevod Aristotelova pojma *tyché* kao slučaja i sreće koje nalazimo u *Fizici*, Lacan predlaže da *tyché* shvatimo kao susret s Realnim: „Realno je s one strane *automatona*, povratka, uzvrata, zahtjeva znakova (...) Realno uvijek leži iza *automatona*." (J. Lacan, 1986: 60) *Tyché*, drugim riječima, označava upad nepredvidivog unutar poretka označitelja, dimenziju koju „Freud naziva, odajući poštovanje Fechneru, *die Idee einer anderer Lokalität* – drugi lokalitet, drugi prostor, druga scena, *između percepcije i svijesti*" (J. Lacan, 1986: 62). U nastavku ćemo pokušati pokazati kako se Freudova *druga pozornica* – koju Lacan poistovjećuje s Aristotelovom *tyché* – pomalja u Marinkovićevoj i Puškinovoj kockarskoj noveli upravo kroz slijed slučajnosti u neprekidnoj igri označavanja.

• • •

Unatoč brojnim studijama koje se kritički osvrću na Marinkovićevu novelističku zbirku *Proze*[3], o tekstu *Mislilac nad osam grobova* nije se mnogo raspravljalo, a u rijetkim se komentarima uvriježilo ponavljati da je riječ o noveli koja se „ne uklapa u kontekst zbirke" (usp. D. Dujmović Markusi, 2016: 49). Dok jedni dakle tvrde da se *Mislilac* izdvaja iz zbirke kao cjeline

3 Preslagujući tekstove te mijenjajući naslove zbirke prvotno nazvane *Proze* iz 1948., Marinković je u drugom izdanju naslovljenom *Poniženje Sokrata* prvi put uvrstio novelu *Mislilac nad osam grobova* kao pretposljednju u nizu. U izdanju zbirke iz 1982. godine koja nosi naziv *Pod balkonom* Marinković je ponovo promijenio redoslijed novela, pa je *Mislilac* dospio na samo začelje, na kojem ostaje i u izdanju zbirke *Pod balkonima* iz 1988.

– primjerice Renate Hansen-Kokoruš kazuje da se novela „znatno razlikuje od ostalih svojom nepovezanošću s njima" (R. Hansen-Kokoruš, 1999: 17),[4] drugi smatraju da samoj priči nedostaje koherencija. Tako Ljubomir Cvijetić slijedi u svojim razmišljanjima beogradskog kritičara Todu Čolaka, koji smatra da novela sama u sebi nije povezana. Prema njegovu sudu, problem s *Misliocem* nalazi se u zaključku koji se doima kao nekakva druga priča u odnosu na prethodnu, stoga bi „'bilo bolje da je... izostalo posljednje poglavlje'" (usp. Lj. Cvijetić, 1980: 103). Podcrtavši razliku između posljednjeg dijela teksta i ostatka pripovijesti, Cvijetić primjećuje da je riječ o „dvije vrste rukopisa" pri čemu bi se „gotovo (...) reklo da je završno poglavlje početak neke nove verzije" (Lj. Cvijetić, 1980: 103-104). U nastavku ću pokušati pokazati da ne samo da se novela uklapa u zbirku kao kutiju – odnosno da pripada istom snopu pripovjednih karata – nego i da se upravo kroz njezinu dvojnu formu – poput karte kojima se igraju poker, briškula, trešeta – otkriva povezanost i konzistentnost priče. Ovdje se, dakako, namjerno poigravam kockarskim terminima kako bih skrenula pozornost na metajezičnu dimenziju *karte* kao središnjeg motiva pripovijesti, koji u nastavku kanim dovesti u vezu s Puškinovim ironijsko-ludičkim nasljeđem.

Dvojno ili dvosmisleno lice teksta dade se osim toga uočiti u figuri ironije za koju Radivoje Mikić izrijekom kazuje da dominira spomenutom novelom. Utoliko što ironiju shvaća kao jedno od najvažnijih sredstava „u okviru žanrova 'u oblasti ozbiljno-smiješnog'" (R. Mikić, 1988: 223), Mikić prepoznaje da Marinković supostavlja smiješnu i ozbiljnu stranu priče. Mikić naime izražava iznenađenje upadom smiješnog u pripovijest koja govori o sudbini čovjeka koji je pokopao sedmero djece i suprugu (usp. R. Mikić, 1988) i koja se u posljednjem poglavlju generički određuje kao „tragedija pučkog filozofa" (R. Marinković, 1988: 271). Pa ipak, podsjetimo li na shvaćanje sokratovske ironije kako je tumači Platon u svojim dijalozima, ondje ćemo zamijetiti istu janusovsku figuru u kojoj nalazimo permanentno sljubljenu dvojnost znanja i neznanja, ludosti i mudrosti, visokog i niskog, smiješnog i ozbiljnog.

Bilo da je riječ o slučajnoj podudarnosti motiva ili ne, u Marinkovićevoj noveli *Mislilac nad osam grobova* pronalazimo fragment priče koji podsjeća na umetnutu pripovijest iz Puškinove *Pikove dame*. Podsjetimo, riječ je o priči u kojoj se govori o neobičnom slučaju u kojem je grofica izgubila

4 Tvrdnju o nepovezanosti teško je braniti međutim imamo li u vidu da se u pripovijesti *Mislilac nad osam grobova* pojavljuje lik Ljube Nazrevića, kojeg poznajemo iz pripovijesti *Poniženje Sokrata*, te da se dva mislioca mogu shvatiti kao filozofi-dvojnici. Osim njega, u noveli se pojavljuju i lik don Silvestra, kojeg upoznajemo u noveli *Oko božje*, te lik Trimalhiona i njegove brijačnice.

veliku svotu novaca na kartaškom stolu u Parizu te je otišla potražiti pomoć grofu Saint Germainu. Kako upozorava grofičin unuk, Tomski, koji ujedno pripovijeda cijelu zgodu, o grofu Saint Germainu ne zna se mnogo osim da o njemu kruže najrazličitije glasine, među kojima se u tekstu navodi da se „izdavao za vječnog Žida, za izumitelja životnog eliksira, i kamena filozofije i slično" (A. S. Puškin, 1974: 231). Budući da posjeduje tajna znanja, misteriozni velikaš s lakoćom je riješio grofičin problem otkrivši joj tajnu koja joj je omogućila da nadoknadi čitav novčani gubitak. Suprotno rješenju koje je ponudio alkemičar, u Marinkovićevoj noveli župnik spominje slučaj „jednoga kartaša u Francuskoj koji je na kartama izgubio golem imetak u jednu noć, pak je otišao" – ne grofu Saint Germainu – nego „u crkvu..." (R. Marinković, 1988: 241-242).

Igrom slučaja, a slučaj i jest središnji motiv novela o kojima govorimo, župnik maloga otočnog mjesta zatekao se u kući koje prag svojevoljno nikad ne bi prekoračio. Novela *Mislilac nad osam grobova* započinje naime komičnim prizorom u kojem pratimo otočnog župnika, don Silvestra, koji u uskim kamenim uličicama pokušava umaknuti mazgi koja na leđima prenosi granje. Budući da „mazga nije pravila razlike među ljudima po načinu njihova odijevanja" te se nije zaustavila susrevši župnika, don Silvestar bio je primoran zakoračiti u kuću kojoj na vratima stoje „bogohulni natpis(i)" (R. Marinković, 1988: 239) koje vlasnik ispisuje na kartonu i izlaže pogledu prolaznika.

Kako ubrzo doznajemo, pisac poruka koji stanuje iza vrata nesretni je kockar, šjor Mome, a tekst koji stoji na vratima glasi: „'Ako postoji Bog, on ne može opravdati svoj zločin. Moje će žrtve opravdati mene.'" (R. Marinković, 1988: 239) Budući da se nadaje kao iskaz usmjeren protiv nauka Katoličke crkve, Momin protugovor otkriva njegov sukob sa župnikom don Silvestrom, spor koji počiva na različitim objašnjenjima niza nesreća koje su zadesile šjor Momu i njegovu obitelj, objašnjenjima u kojima raspoznajemo opreku nužnosti i slučaja. Dok Mome uzalud traži uzroke i razloge, župnikovo učenje zagovara nužnost božanskog usuda: „Ali kad bismo u svome jadu pomislili na naše grijehe, shvatili bismo zašto nas Bog kažnjava. Kakvi smo bili prema roditeljima, kakvi prema bližnjima, kakvi smo prema samima sebi? – to se upitajmo prije no što sudimo o djelima božjim." (R. Marinković, 1988: 241) Kako župnik kazuje nadalje insinuirajući da je hazardna igra uzrok sve Momine nevolje: „Svaka je sreća nagrada a svaka nesreća kazna za naša djela. Svaki je čovjek sklon jednoj mani, svatko može pasti žrtvom jednoj strasti, ali treba se oduprijeti. Đavao uzima zamamna obličja da bi nas naveo na grijeh. Žene, piće, karte i pohlepe svake vrsti..." (R. Marinković, 1988: 241)

Upravo tim povodom don Silvestar spominje zgodu koju sam podcrtala, zgodu o slučaju *jednoga kartaša u Francuskoj koji je na kartama izgubio golem imetak u jednu noć, pak je otišao u crkvu…*

Podudarnost motiva između Marinkovićeve i Puškinove pripovijesti – od kojih se potonja u kritičkoj literaturi povezuje s *Kockarom* F. M. Dostojevskog (usp. G. Rosenshield, 2011) – tiče se suprotstavljenosti dvaju izlaza, odnosno dvaju različitih vrata tumačenja. Na jednoj se strani nalaze vrata koja se u Marinkovićevoj noveli nazivaju „vrata paklena" (R. Marinković, 1988: 239), pred koja je mazga stjerala župnika i koja funkcioniraju kao tabla na kojoj se, poput obavijesti ili oglasa, postavlja nemogućnost da se pronađe jednoznačno objašnjenje, dok su na drugoj strani vrata crkve koja pak ostaju zatvorena bilo kakvom kockanju sa značenjem.

Ogorčen na župnikove riječi koje sugeriraju njegovu vlastitu krivnju za smrt sedmero ukućana i bolest najmlađeg sina, Mome ga prekida obrćući pozicije, kazavši mu: „Odstupi Sotono (…) ovo je sveto mjesto." (R. Marinković, 1988: 242) U Mominu bogohulnom iskazu naslućujemo dakle zamjenu položaja koja omogućuje da se ozbiljna župnikova riječ razotkrije u svojoj dogmatskoj jednostranosti i ograničenosti.

Osvrnuvši se na prošla zbivanja, pripovjedač nam u sljedećem poglavlju, naslovljenom „Prvi grijeh", izlaže prijestupe za koje svećenik optužuje Momu. Momo se naime od dječačke dobi priklanjao razonodi s igraćim kartama, a njegovu je strast dijelila i hroma susjeda Oliva, koja je bila „osobito vješta u pamćenju karata, dok je Mome, koji je bio mlađi od nje nekih osam devet godina, bio jači u kombiniranju karata. Te su se dvije strasti ubrzo našle i stale se međusobno usavršavati." (R. Marinković, 1988: 242) Opisujući njihove kartaške susrete, pripovjedač ističe upravo nestalnost i izmjenjivost sreće:

> „Dešavalo se (…) da je Oliva u jedno popodne znala dignuti Momi sav novac i sve one sitnice što se nađu po džepovima besposlena mladića: patentnu olovku, rožnati češalj, nožić u obliku ribe, okruglo ogledalce s crncem na naličju od celuloida, olovni prsten s inicijalima, sviralicu, jednom čak i umjetno oko. Kad ne bi više imao u što da igra, zaigrao bi i poskidao dugmeta s odijela i svezice s cipela. Takav bi to bio – nesretan dan. Zato bi drugo popodne on vratio sve svoje stvarčice (ukoliko ne bi Oliva u međuvremenu nešto od toga prodala) i još bi joj poskidao češljeve i ukosnice s glave, jeftinu ogrlicu od brušenih staklenih zrnaca s vrata, naušnice s privjescima od crnog stakla u obliku suze, mjedenu kariku – narukvicu, prsten od aluminija s crvenim staklenim okom,

> jednom riječju sve do pribadače na pojasu koji joj je stezao haljinu u struku. Kad bi tako njemu sjela sreća na karte, ona je odlazila kući sva raskuštrana, raskopčana, ispreturana, kao opljačkana ladica." (R. Marinković, 1988: 244-245)

Opisujući Momu i Olivu kao „pobožn(e) i fanatičn(e) igrač(e)", pripovjedač ističe religioznu dimenziju njihove strasti, „oni su se nekako osjećali pripadnicima jedne iste konfesije i pokoravali se smjerno volji, štoviše – hirovitosti svog neuravnoteženog i luckastog božanstva" (R. Marinković, 1988: 245).

Poput dvojih vrata koja smo istaknuli, vrata paklenih i vrata Crkve, u noveli se od početka jasno suprotstavljaju dva božanstva: za razliku od boga igre kojega je štovala Oliva, njezina braća pokoravala su se zakonu uravnoteženog i trezvenog boga, čiji su zastupnici na zemlji župnik i otac:

> „Sinovi su poštovali sve što je otac radio, mislio i odlučivao i nakon njegove smrti riječi 'naši su pokojni ćaća rekli' izgovarali su oni biblijski svečano, kao što vjeroučitelji izgovaraju 'i rekao je bog', s onim poznatim prizvukom neopozivog autoriteta koji vrijedi općenito i ostaje za vječnost. Oni su naslijedili od oca sve što se može naslijediti od jednog oca koji je naslijedio od svoga oca sve što se može naslijediti od oca (...)" (R. Marinković, 1988: 246).

Pripovjedač pritom jasno ističe krut i nepromjenjiv patrijarhalni okvir unutar kojega funkcionira Olivina obiteljska zajednica: braća su slijedila način života koji se reproducirao iz naraštaja u naraštaj, u cikličkom ponavljanju dana u tjednu, godišnjih doba: „Braća su obrađivala vinograde šest dana u sedmici od zore do mraka, a u nedjelju bi se preobukli i išli na veliku misu u župnu crkvu, gdje su imali na desnoj strani kora zasebno mjesto, naslijeđeno od oca. (To se mjesto nasljeđivalo u familiji od koljena na koljeno već kroz nekoliko generacija.)" (R. Marinković, 1988: 245)

Smatrajući da Oliva zbog svojega tjelesnog nedostatka neće pronaći supruga, otac je u oporuci prekršio uvriježeni patrijarhalni modus nasljeđivanja i podijelio vlasništvo nad vinogradom na tri dijela. Olivina hromost – kao greška i slučaj – remeti dakle strogi režim patrilinearnog nasljeđivanja: dragocjena imovina ne prenosi se s oca na sina nego se ravnomjerno raspoređuje između dvaju sinova i jedne kćeri. Ne sumnjajući u ispravnost očeve odluke – oca kojeg sinovi iz poštovanja oslovljavaju u množini – braća su se pokorila njegovoj volji i nastavila istim ritmom i

rasporedom: i dalje su „obrađivala vinograde šest dana u sedmici, a sedmi počivala, kako je radio i gospodin Bog kad je stvarao svijet, i njihov otac i djed i pradjed" (R. Marinković, 1988: 246). Nasuprot poretku koji utjelovljuju maskuline figure reda, rada i smisla, božanstvo koje štuju Oliva i Momo jest božanstvo igre, slučaja, nesmisla, božanstvo koje povezuje kartaško i književno umijeće. Poretku ponavljanja suprotstavlja se dakle slučaj, odnosno *tyché*, pojam koji smo slijedom Lacanova čitanja Aristotela označili kao susret s Realnim: „Realno je s one strane *automatona*, povratka, uzvrata, zahtjeva znakova (...) Realno uvijek leži iza *automatona*." (J. Lacan, 1986: 60)

Nakon nekog vremena Momo i Oliva zamijenili su hazardnu igru ljubavnom igrom, pa je umjesto „u švore" (R. Marinković, 1988: 247), kako je don Silvestar ponavljao rezolutno kao Molièreov Harpagon, Oliva završila sa svojim partnerom pred oltarom. Tako se loša sreća koja je Olivu pratila od rođenja pretvorila u izvor Momina iznenadna dobitka: nakon vjenčanja stara Salvestra promptno je odradila „(a)neksiju Olivinih vinograda (...) te katastralno prenijela sve (...) na Momino ime" (R. Marinković, 1988: 250). Suprotno očevu sudu, Oliva se pokazala kao, da se poslužimo grubim kartaškim rječnikom, dobra partija. Ipak, Oliva se nakon trudnoće nije istim žarom predavala igri, sve je rjeđe, kaže pripovjedač, pristajala na „onu pravu igru u dvoje!" (R. Marinković, 1988: 250). Poigravajući se međuzamjenjivošću ljubavne i kartaške strasti, pripovjedač ističe Momino razočaranje životom u bračnoj zajednici – on je mislio da će imati „bračnog partnera u igri kad god zaželi da pomiješa karte, i još k tome kvalitetnog, starog svog suigrača koji mu je dorastao", međutim Oliva „sve nešto drugo hoće" (R. Marinković, 1988: 250).

Razlikovanje dvaju bogova, kršćanskog i poganskog, evocira se na još jednome mjestu u pripovijesti. Kada je trebalo donijeti odluku koje će ime nositi druga Olivina djevojčica, posvađale su se dvije bake, Salvestra i Žuva, koje su obje željele da novorođenče nosi njihovo ime. Konačnu presudu naposljetku je ponudio don Silvestar, koji je savjetovao da dijete dobije ime „svetog Silvestra biskupa-mučenika (i njegovo, don Silvestrovo, što je glavno), a Žuva, tko zna kakvo je to ime, poganskog boga Jupitera?" (R. Marinković, 1988: 257). Pa ipak, Mome je odlučio da će kćeri nadjenuti ime koje u sebi krije dvije strane – ime Trojina, ime koje istodobno označava i Boga i kartu. „Eto, to vam je ime Svetog Trojstva nerazdijeljenog, govorio je materi i punici, to je bolje nego svi sveci zajedno... A u stvari, kako je bio praznovjeran kao i svi kartaši, htio je da mu kćerka nosi ime trojke, dobre karte u nekoj igri (prve iza asa); mislio je da će mu to donijeti sreću u kartanju." (R. Marinković, 1988: 257)

Motiv djeteta-karte, odnosno karte kao ljudskog stvorenja, ponavlja se u Olivinoj optužbi supruga, njezinom riječima: „Znam ja, kad bih rodila sina, ti bi mu dao ime As, znam ja kaki si ti!" (R. Marinković, 1988: 257)[5]

Nakon smrti male Trojine Oliva je rodila još troje djece koja su redom poumirala, osim najmlađeg dječaka, kojeg je krasio, kaže pripovjedač, „podsmješljiv i kritičan (karakter), čak i nekako zatvoren i mudar" (R. Marinković, 1988: 261). Dječak u kojem je Mome raspoznao „skeptičkog mudraca (koji se) tužno smješka" (R. Marinković, 1988: 261) uzrokovao je korjenitu promjenu u očevu ponašanju: „postao je miran, pažljiv, ne karta, sjedi kod kuće, sinu izmišlja zabave, igre, igračke, odgaja mu ptice, uči ga zviždati, loviti vrapce, vezivati udice, pljuvati kroz prednje zube" (R. Marinković, 1988: 261).

U igri izokretanja pozicija i destabilizacije patrijarhalnih uloga u obitelji lik Mome kao Mikina tate nudi drukčiju sliku, s jedne strane očinstva, a s druge strane znanja i autoriteta. Za razliku od distance koju prepoznajemo između Olivina oca i njegovih sinova, a koja se najjasnije očituje u tome što ga oslovljavaju u množini, u liku Mome naslućujemo prikaz posvećenog, nježnog i zaigranog tate. U opoziciji spram očinskih figura kao nositelja neprikosnovenog autoriteta koje pratimo u slijedu počevši od ćaće pa preko svećenika, „'popov(a) rimskih'" (R. Marinković, 1988: 268), pape i Boga, ironijski par Mome i Mika podriva neupitnost svakoga simboličkog autoriteta, znanja, istine. Kao što ćemo pokazati, Mome naposljetku postaje učenik svojeg sina ironičara – učitelja kojeg pripovjedač uspoređuje sa „skeptičk(im) mudrac(em)" koji se „tužno smješka" (R. Marinković, 1988: 261). S obzirom na značaj koji imena zauzimaju u pripovijesti, moramo naglasiti da je ironičar Miki ime naslijedio upravo od oca Mike – kao što doznajemo na početku, među brojnim nadimcima koje je mati nadijevala Momi nalazimo i dva koja odgovaraju sinovu imenu: Mike i Mikelin (usp. R. Marinković, 1988: 242).

5 Spomenuti motiv ljudskog lica karte, odnosno karte s ljudskim licem, jedna je od poveznica Puškinove i Marinkovićeve novele. U Puškinovoj noveli naime glavni je lik u svemu i u svakome vidio tri karte koje ga opsjedaju – trojku, sedmicu i asa: „Trojka, sedmica, as, nisu mu izlazile iz glave i njegove si se usne micale šapćući te riječi. Kad bi ugledao djevojku, kazao bi: 'Kako je vitka! Prava trojka – srce.' Kad bi ga zapitali koliko je sati, on bi odgovarao: 'Za pet minuta sedmica'. Svaki trbušasti muškarac podsjećao bi ga na asa. Trojka, sedmica, as proganjahu ga u snu javljajući se u svim mogućim oblicima." (A. S. Puškin, 1974: 109) Kao što u svemu vidi karte, Puškinov protagonist jednako tako u kartama prepoznaje druge likove: „Trojka se rascvjetavala pred njim u bujan cvijet, sedmica se očitovala u obliku gotskih vrata, as – kao golemi pauk." (A. S. Puškin, 1974: 109)

• • •

Uputivši na metajezičnu dimenziju motiva karte – kao papira i lista, odnosno kartona i kartica – valja nam nadalje istaknuti kako se karta pojavljuje u noveli u trima različitim obličjima: kao element društvene igre, kao natpis na vratima Momina doma te naposljetku kao novinski list, odnosno, kolokvijalno rečeno, novinska karta. Osim što u poglavlju „Slast života" uspoređuje staroga kartaša s pjesnikom i putujućim glumcem, pripovjedač posebno naglašava da Mome nije samo vrsni igrač nego i umjetnik u kartanju, koji je „vrlo vješto i čak inteligentno znao igrati čitav niz vrlo kompliciranih igara karata. Njegov duh se nekako neobično živo uigravao u kombinacije masnih, šarenih i elastičnih karata koje su igrale pod njegovim prstima u razvijenoj lepezi kao tipke u klavijaturi." (R. Marinković, 1988: 244)

O poveznici kartaškog i književnog umijeća najjasnije svjedoči podatak da je Mome mladenačku zanesenost igraćim kartama zamijenio igrom kartonima na kojima ispisuje „sasvim čudnovate izjave" (R. Marinković, 1988: 263). Svake nedjelje Mome je naime pisao na table zagonetne izreke koje su njegovi sugrađani čitali, komentirali i nastojali protumačiti. Kako kazuje Morana Čale, Mome se latio „groteskno 'filozofskog' i 'književnog' uobličenja svoje apsurdne sudbine" tako što je izlagao „'ploče' ispisane tajnovito nesuvislim mudrim izrekama čas biblijskog čas pseudonietzscheanskog stila" (M. Čale, 2001: 137). Kao što je Mome dakle izokretao starozavjetni i ničeanski intertekst, tako su i njegovi tumači nastavljali isti postupak. Momin natpis koji je glasio „Što da vrijediš kad ne vrijediš, i kad vrijediš tad ne vrijediš, uvijek vrijediš i ne vrijediš" (R. Marinković, 1988: 264) Trimalhion je tako „preveo u svoj vulgarni jezik (...) te je ona postala poznata u mjestu u toj trimalhionskoj, prostačkoj verziji i ponavljala se tako kao duhovita poslastica" (R. Marinković, 1988: 264). Da se karte stalno miješaju i okreću strane, svjedoči druga varijanta prijevoda Mominih izreka koja dolazi iz usta lika koji se u tekstu označava kao figura ironičara. Nasuprot Trimalhionovim vulgarnim prijevodima, Momin sin Miki ponudio je drukčiji pristup očevim zagonetkama – pristup koji ne dopušta rješenje, odgonetku i smisao nego vrata tumačenja ostavlja otvorenima. Po uzoru na sokratičku metodu koja podriva svaku sigurnost, napose svako dogmatsko mišljenje, ironičar Miki u dijaloškom susretu s otočnim vršnjacima odgovara filozofijom igre, besmisla i rime:

> „Izlazi iz kuće njegov sin, ironični, mršavi, bolešljivi dječak, i pitaju ga djeca, njega kompetentnog i upućenog: 'Miki, što ti to otac piše?' 'Da mačka jede miše', odgovara dječak podrugljivo. To se

> djeci dopalo i za par dana sva djeca u mjestu zagrajala: 'Šjor Mome piše da mačka jede miše; čak su se i sretala pitanjem: 'Što šjor Mome piše? – Da mačka jede miše." (R. Marinković, 1988: 264)

Ovdje je jasno naznačena spona između kockarskog i hermeneutičkog slučaja: kao što kartaš ne može znati koju će kartu izvući, ironičar se unaprijed odriče kontrole nad značenjem svojih riječi, on je taj koji dopušta mogućnost da ne zna što je kazao. Nastojeći u svojim napisima potkopati autoritet muških glava, kako nebeskog oca, tako i njegovih zemaljskih poslanika, Mome se „u nastupu mislilačkog bjesnila" (R. Marinković, 1988: 267-268), kako opisuje pripovjedač, direktno obrušio na crkvene strukture. U skladu s filozofijom slučaja i greške, Mome u napisu na vratima ispisuje svojevrsnu apologiju grijeha:

> „Onda je Mome, kao u napadu nekog mislilačkog bjesnila, ispisao čitava vrata mislima koje su morale pokrenuti 'one tamo' u župi i netko se morao već jednom pozabaviti njegovom naukom. On je direktno napao crkvu. 'Neka nikome ne bude zanimanje uništavati grijeh. Jer taj bi griješio. Grijeh je začet s grešnikom. Grijeh je kao madež na koži, od rođenja. Tko uništava grijeh, griješi, jer uništava život. Tko bi htio uništiti grijeh, morao bi uništiti cijeli svijet (...)" (R. Marinković, 1988: 267-268)

Nakon navedenog napisa na Momina su vrata zakucali žandari, službenici reda i u tom smislu nositelji simboličkog autoriteta, koje Mome objeručke dočekuje tvrdeći da njegovi tekstovi podrivaju vladajući poredak:

> „Ali ja sam opasan – uvjerava Mome narednika – Ja rušim vjeru i običaje!
> Rušiš ti vražju mater! – skreše narednik, no više za sebe, i začudo, bez srdžbe. (...) 'Ludo pa živi', riješi narednik odlazeći." (R. Marinković, 1988: 268)

U završnoj provali bijesa Mome napada don Lovru javno prozivajući Boga za smrt svojih ukućana, pri čemu kao da traži od svećenika da mu dokaže suprotno, da nije sve slučaj i loša sreća, da neki smisao ipak čuči negdje skriven: „No, što je, slugo Božji? Što bježiš? Odgovori mi, obrani svoga Boga! Dokaži mi da nije on ubio!... Ha, ha, dokaži da je milostiv!" (R. Marinković, 1988: 269) Budući da don Lovro kao figura patrijarhalnoga gospodara ne može pružiti Momi znanje koje traži, drugi pristup znanju

u Simboličkom otkriva njegov desetogodišnji sin, koji zauzima poziciju učitelja neznanja: pripovjedač kazuje da se probio iz mase ljudi „i nekom odraslom, čak pokroviteljskom gestom uzeo šjor Momu ispod ruke i rekao mu s osmijehom punim mudrog razumijevanja: 'Opet si protiv oca nebeskog, oče moj zemaljski...'" (R. Marinković, 1988: 269) Nakon što su Miki i Mome, odnosno Miki i Mike krenuli prema kući, sin je ocu priopćio odgovor na pitanje koji je otac tražio od svećenika: neznanje oca zemaljskog korespondira s neznanjem oca nebeskog, kao i neznanjem crkvenog oca i svetih otaca, neovisno oslovljavamo li ih u množini ili jednini.

Naime Miki ocu priznaje da ga je baba Žuva prisilila da napiše pismo svetom Lovrijencu u kojem od njega traži da ubije Momu. Pa ipak, Miki se ni najmanje nije prestrašio da će svetac uslišiti Žuvine zahtjeve, kao što, uostalom, ne misli da su Momine prijetnje dospjele do nečijih ušiju: veliki Drugi ne samo da se oglušuje o molbe i napade nego ih, štoviše, uopće ne razumije. Kako Miki s mudrim osmijehom tumači svojem ocu, nema razloga za strah, riječi koje je Žuva uputila svetom Lovrijencu ionako neće stići do njega jer – „tko će mu prevesti pismo? Nema nijednoga sveca koji zna naš jezik." (R. Marinković, 1988: 270) Govoreći dakle svojem ocu zemaljskom o ocu nebeskom, Miki izvodi zaključak koji korespondira sa psihoanalitičkim shvaćanjem znanja u Drugome, a iz kojeg Lacan izvodi „istinsku formulu ateizma" koja ne glasi „*Bog je mrtav*", nego „*Bog je nesvjestan*" (J. Lacan, 1986: 65).

• • •

Šesto i ujedno posljednje poglavlje novele naslovljeno je „Prekasno, prekasno (Zapis reportera)", a donosi izvadak iz starih novina koje funkcioniraju kao završno neuspješno tumačenje Momine priče, odnosno Mominih ploča. Nakon pet poglavlja u kojima pripovijest iznosi pripovjedač koji ne sudjeluje u radnji, ali iznutra poznaje život na otoku,[6] u posljednjoj tabli novele mijenja se pozicija pripovijedanja, pa će pripovijest o Mominu životu u stanovitoj drugoj verziji izložiti reporter koji je parobrodom doplovio „iz dalekog sjevernog grada" (R. Marinković, 1988: 271). Za razliku od njegovih sugrađana, koji su Momin lik prestali doživljavati kao začudan, pogled stranca ponovno će iz drugoga kuta otvoriti zagonetku Momina slučaja.

Upravo su potonje novinske kartice unijele pomutnju u kritičkoj recepciji, pa je tako Ljubomir Cvijetić u svojoj analizi ustvrdio kako se u prozi

6 Prva rečenica novele glasi: „U nas na otoku ima takvih uličica uskih i mračnih..." (R. Marinković, 1988: 239)

Mislilac nad osam grobova nalaze „dvije vrste rukopisa" (Lj. Cvijetić, 1980: 103). Suprotno tvrdnji kritičara, koji u posljednjem poglavlju prepoznaju „početak neke nove verzije" (Lj. Cvijetić, 1980: 103-104) priče, razlika dviju verzija priče reproducira istu formalnu dvojnost na kojoj inzistiramo u analizi, stoga se pripovijest koju iznosi homodijegetički pripovjedač u prvom licu dade raspoznati kao završno okretanje karte teksta. Poduži novinski naslov koji je u kurzivu umetnut na početak poglavlja može se naime sagledati u analogiji s Mominim natpisima na vratima, pa u tom smislu predstavlja nastavak pokušaja da se protumači Momina priča, odnosno nudi epilog koji – kroz drugu pripovjedačku poziciju – ponovno ne uspijeva izložiti smisleno objašnjenje opisanih zbivanja:

> „Samotni čudak
> Čovjek koji nikada nije napuštao svoj otok
> Pola stoljeća spava u cipelama i ne rastaje se od svog kišobrana.
> Tragedija pučkog filozofa koji je u najljepšim godinama pokopao
> sedmero svoje djece." (R. Marinković, 1988: 270-271)

Kao i u prvih pet poglavlja, i na novinarskim karticama u središtu pripovjedačeva interesa nalazi se puknuće u lancu uzroka i posljedice. Pri tome se novinarska želja da objasni razloge neobična ponašanja otočnog filozofa pokazuje analognom Mominoj želji da dosegne uzroke. Kako doznajemo iz razgovora s reporterom, Mome i dalje praznovjerno gleda u brojeve tvrdeći da su se sada u njegovu životu „složile tri jednake brojke (...) (t)ri šestice, tri puta šest osamnaest" (R. Marinković, 1988: 274). S obzirom na to da umnožak osamnaest upućuje na godine kada je Mome počinio djelo koje doživljava kao prvi grijeh, nakon kojega je Oliva zatrudnjela, jasno je da se ni u svojim šezdesetima šjor Mome nije prestao baviti pitanjem kauzalnosti.

Kao što u prethodnom poglavlju u razgovoru s Jubom Nazrevićem nastupa u ulozi dvadesetostoljetnog Anaksimena koji vjeruje u zrak kao prvobitno načelo i koji raspravlja o analogiji duše i zraka,[7] ni u posljednjem poglavlju Mome neće odustati od objašnjenja jedinstva svega.

Nalik na epizodu iz *Pikove dame* u kojoj se Germanu u polusnu priviđa grofica koja izriče tajnu brojeva, tako se ostarjelom Marinkovićevu kockaru u snu javio pokojni sin:

7 „Ja dajem svoje misli besplatno svakome koga zanimaju. Jer misli proizlaze iz duše, a moja duša zapravo i nije moja iako je u mojim grudima. Meni je daje ovaj zrak što me okružuje; moja ga pluća piju s radošću, a to se drukčije kaže s oduševljenjem, jer me on – pazi dobro – o-duševljava." (R. Marinković, 1988: 265)

> „Oče, rekao je, ono pismo što sam joj ja napisao, stiglo je (preveo ga je sveti Jeronim na latinski) i ovdje gore su pristali… Vidjet ćemo se. 'Pitao sam 'kada?' 'Ne znamo mi, kaže Miki moj. To jedino zna sveti… taj i taj i, dakako…' Htio je reći 'Bog', ali se nije usudio spomenuti ime tiranina. I tako čekam iz noći u noć… Muče me čekanjem. Nikakva znaka ne šalju." (R. Marinković, 1988: 273)

Prateći pismo u kojem je Miki zabilježio Žuvine riječi, a koje je sveti
Jeronim preveo na latinski, naposljetku razabiremo da Miki, ovaj put kao
priviđenje, ustraje u svojem poslanju ironičara
koji rastvara prazninu na mjestu
Velikog Drugog
prešutjevši ime onih koji
nikakva znaka ne šalju.

Literatura

Cvijetić, Ljubomir (1980), *Književno djelo Ranka Marinkovića*, Svjetlost, Sarajevo.

Čale, Morana (2001), *Volja za riječ. Eseji o djelu Ranka Marinkovića*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.

Dujmović Markusi, Dragica (2016), *Autoreferencijalnost u pripovjednoj prozi Ranka Marinkovića*, Neobjavljeni doktorski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.

Hansen-Kokoruš, Renate (1999), „Intertekstualnost u djelima Ranka Marinkovića", *Prvi hrvatski slavistički kongres. Zbornik radova III.*, ur. Stjepan Damjanović, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, str. 11-19.

Hyldgaard, Kristen (2003), „The cause of the subject as an ill-timed accident: Lacan, Sartre, and Aristotle", *Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory*, vol. 1. *Psychoanalytic theory and practice*, ur. Slavoj Žižek, str. 228-242.

Kodjak, Andrei (1976), „The Queen of Spades' in the Context of the Faust Legend", *Alexander Pushkin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth*, ur. A. Kodjak i K. Taranovsky, New York University Press, New York, str. 87-125.

Lacan, Jacques (1986), *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, prev. Mirjana Vujanić-Lednicki, Naprijed, Zagreb.

Leighton, Lauren G. (1977), „Gematria in *The Queen of Spades*: A Decembrist Puzzle", *The Slavic and East European Journal*, g. 21, br. 4, str. 455-469. Dostupno na: https://doi.org/10.2307/305969 (2. siječnja 2025.).

Lotman, Jurij Mihajlovič (1998), *Kultura i eksplozija*, prevela Sanja Veršić, Alfa, Zagreb.

Lotman, Jurij Mihajlovič (2017), *Besede o ruskoj kulturi: svakodnevica i tradicije ruskog plemstva, XVIII vek – početak XIX veka*, prev. Novica Petković, Akademska knjiga, Novi Sad.

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

Pound, Marcus (2015), „By the Grace of Lacan", *Theology after Lacan: The Passion for the Real,* ur. Creston Davis, Marcus Pound i Clyton Crockett, James Clarke& Co, Cambridge, str. 232-249.

Rosen, Nathan (1975), „The Magic Cards in *The Queen of Spades*", *The Slavic and East European Journal*, g. 19, br. 3, str. 255-75. Dostupno na: https://doi.org/10.2307/306284 (2. siječnja 2025.).

Rosenshield, Gary (2011), „Gambling and Passion: Pushkin's 'The Queen of Spades' and Dostoevsky's 'The Gambler'", *The Slavic and East European Journal*, g. 55, br. 2, str. 205-228. http://www.jstor.org/stable/23347738 (25. veljače 2025.).

Sartre, Jean-Paul (2006), *Bitak i ništo. Ogled o fenomenološkoj ontologiji*, sv. I., prev. Dimitrije Savić, Demetra, Zagreb.

Shrayer, Maxim D. (1992), „Rethinking Romantic Irony: Puškin, Byron, Schlegel and *The Queen of Spades*", *The Slavic and East European Journal*, g. 36, br. 4, str. 397-414. Dostupno na: https://doi.org/10.2307/308998 (2. siječnja 2025.).

Thomas, Alfred (1992), „A Russian Oedipus: Lacan and Pushkin's 'The Queen of Spades'", *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung 'Psychologie und Literatur'*, München 1991, Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 31, Peter Lang, Bern, str. 47-59.

Djela

Marinković, Ranko (1988), „Mislilac nad osam grobova", u: *Pod balkonima*, Globus, Zagreb.

Puškin, Aleksandar Sergejevič (1944), „Pikova dama", u: *Izabrana djela*, prev. Tomislav Prpić, Izdanje Hrvatskog izdavalačkog bibliografskog zavoda, Zagreb, str. 229-262.

Puškin, Aleksandar Sergejevič (1974), „Pikova dama", preveo Stjepan Čuić, u: *Kapetanova kći i druga djela*, ur. Magdalena Medarić i Živa Benčič-Primc, Školska knjiga, Zagreb, str. 91-112.