Recepcija romana Kiklop s gledišta njegovog fenomena citatnosti

Šišić, Darja

Master's thesis / Diplomski rad

2013

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:357461

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Darja Šišić

Recepcija romana *Kiklop* s gledišta njegovog fenomena citatnosti

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2013.

SADRŽAJ

1. UVOD ……...…… 3.

2. RANKO MARINKOVIĆ – VRSTAN ANALITIK, IRONIČAR I KRITIČAR …….. 5.

2. 1. Marinkovićeva književna razvojna crta ……...…….. 7.

2. 1. 1. Putem proze, drame i kritike …….. 8.

2. 1. 2. Intertekstualnost kao značajka Marinkovićeva stvaralaštva ……..… 12.

3. *KIKLOP* – LITERARNI VRHUNAC MARINKOVIĆEVA STVARALAŠTVA …..... 14.

3. 1. Kompleksna romaneskna struktura ……..……. 14.

3. 2. Svijet kao zvjerinjak i njegovi antijunaci ……. 15.

4. RECEPCIJA *KIKLOPA* S GLEDIŠTA FENOMENA CITATNOSTI ……....…. 18.

4. 1. Citatnost – eksplicitna intertekstualnost ……...……...… 18.

4. 2. Citatnost u *Kiklopu* ……..……..… 21.

4. 2. 1. Antička književnost i mitologija ……... 23.

4. 2. 2. Engleska književnost …… 28.

4. 2. 3. Francuska i talijanska književnost ……..…….. 38.

4. 2. 4. Ruska književnost ……. 42.

4. 2. 5. Domaća književna tradicija ……...…..... 44.

4. 2. 6. Biblija ……...… 49.

4. 2. 7. Interverbalni i interlingvalni citati ……..… 52.

5. ZAKLJUČAK ……. 56.

6. POPIS LITERATURE …… 58.

Sažetak:

Književno stvaralaštvo Ranka Marinkovića pripada samome kvalitativnom vrhu hrvatske književnosti druge polovice 20. stoljeća. Oživljajući osebujne svjetove u svojim djelima, taj vrsni analitik secira kompleksne međuljudske odnose te neprestano traži bit i najdublji smisao ljudske egzistencije. Posebnu draž njegovoj prozi daje ironija – jedinstveni piščev svjetonazor i superiorni oblik intelektualne kritičnosti, kojim beskompromisno razobličuje apsurde pomaknutog svijeta i čovjekovo postojanje u istom. Sintezu Marinkovićevih životnih i literarnih iskustava predstavlja roman Kiklop, jer u njemu su sva bitna obilježja prethodne piščeve proze na osebujan način sažeta te u potpunosti odražavaju njegov ironični svjetonazor i ideju književnosti. Kiklop je djelo koje bez kočnica postavlja sudbinska pitanja te odražava pravu sliku opće destrukcije svijeta, dehumaniziranosti i ljudske izgubljenosti u meandrima modernog društva. Kako bi oslikao željenu apokaliptičnu viziju, a ujedno podvrgnuo svojoj ironijskoj oštrici kolektivno ludilo što čovječanstvo vodi u propast, Marinković je posegnuo i u bogatu riznicu postojeće književnosti i kulture te svoj roman obilježio fenomenom citatnosti. Kiklop je, stoga, primjer djela koje se gradi na bogatstvu citatnih relacija, a za njihovo ostvarivanje preuzeti su različiti literarni i neliterarni tekstovi, koji u novom kontekstu bivaju resemantizirani i ironizirani u skladu s ironiziranjem svijeta u koji su uklopljeni. Procesi upijanja i preobražavanja citata čine Kiklop kompleksnom romanesknom strukturom te polivalentnim semantičkim poljem u kojem dolazi do prave eksplozije značenja. U tom nam se smislu Marinkovićev roman nadaje kao svojevrsna intelektualna igra, ona koja od čitatelja zahtijeva veliku angažiranost i pokušaj dešifriranja novonastalih smislova što se formiraju u citatnom procesu.

Ključne riječi: citatnost, resemantizacija, ironija, groteska, karnevalizacija

1. UVOD

U središtu proučavanja ovog diplomskog rada jedan je od najsloženijih romana hrvatske književnosti, *Kiklop* Ranka Marinkovića. U radu se taj roman analizira s gledišta njegovog fenomena citatnosti, a sama analiza usmjerena je na ostvarivanje triju ciljeva: prepoznati koja su to referentna područja s kojima *Kiklop* ulazi u citatne odnose, utvrditi na koji način preuzeti citati funkcioniraju u novom kontekstu i, usporedno s tom analizom, provjeriti kako je *Kiklopov* fenomen citatnosti protumačila stručna literatura.

Središnji je dio rada podijeljen na tri glavna poglavlja. U prvom poglavlju predstavljeni su lik i djelo Ranka Marinkovića – iznose se bitni detalji o njegovom književnom stvaralaštvu, navode se glavne teme njegovog opusa i ističe specifični svjetonazor od kojega je polazio u kreiranju svoje proze. Opisuje se, također, i piščeva književna razvojna crta, odnosno djela kojima se istaknuo na hrvatskoj književnoj sceni. S obzirom na temu diplomskog rada, već se u ovom poglavlju skreće pozornost na viši rodni pojam citatnosti, a to je intertekstualnost, koja je jedna od temeljnih značajki Marinkovićeva stvaralaštva općenito.

Treće je poglavlje rada posvećeno samom *Kiklopu*. U njemu se dublje zalazi u tematsku i strukturnu kompleksnost romana te se objašnjava na koji je način Marinković prevrednovao tradicionalno poimanje književne prakse u tom djelu. Nadalje se sažeto opisuju osebujni svijet i kompleksni likovi koje je pisac oživio u romanu, ukazuje se na glavnu problematiku i viziju djela i, konačno, objašnjava se zašto *Kiklopovi* junaci egzistiraju kao neherojske i tragične egzistencije.

Četvrto se poglavlje počinje baviti konkretnom analizom fenomena citatnosti u *Kiklopu*. Najprije se ukratko iznosi osnovna citatna terminologija, razvijena u knjizi Dubravke Oraić Tolić, kako bi se razjasnile bitne karakteristike i značenje samoga fenomena. Na temelju tih elementarnih terminoloških distinkcija omogućeno je stručnije i kvalitetnije zalaženje u smisao fenomena citatnosti, ali i stvaranje čvrstog polazišta za središnju analizu romana. Taj će se, naime, teorijski uvod značajno uklopiti u analizu *Kiklopa*, zajedno s ostalom stručnom literaturom što se bavi citatnošću u ovom djelu.

U nastavku četvrtog poglavlja detaljno se opisuje način na koji *Kiklop* uspostavlja dijaloški odnos s literarnom tradicijom. Objašnjavaju se funkcionalni zahvati kojima je Marinković preuzete citate preobrazio, kao i razlozi zbog kojih ih je resemantizirao i modelirao u skladu s vlastitim romanesknim svijetom. Objašnjenjem svrhe citatnih prijenosa i načina na koje

oni inspiriraju različite romaneskne razine, pokazuje se zapravo sva kompleksnost isprepletene intertekstualne mreže. Konkretni dokazi o *Kiklopu* kao žarištu citatnih relacija izlažu se detektiranjem glavnih referentnih područja, tj. izvora Marinkovićeve poetike navodnika. Ta semantička polja, preko kojih se detaljno razrađuje središnja analiza, jesu sljedeća: antička književnost i mitologija, književnost zapadnoeuropskoga kulturnog kruga (engleska, francuska i talijanska književnost), ruska književnost, domaća književna tradicija, Biblija te, konačno, klasične mudre izreke, poznate filozofske misli i reklamni slogani, koji se u radu promatraju kao interverbalni i interlingvalni citati.

Nakon što su sve referentne točke obuhvaćene i analizirane, proučavanje citatnih relacija i njihove funkcije u Marinkovićevom kompleksnom romanu privedeno je kraju te su ostvarena tri glavna cilja rada koja su zadana na početku. Na samom kraju iznose se zaključna zapažanja, kojima se zaokružuje priča o fenomenu citatnosti u *Kiklopu*, jednom od vrhunskih ostvarenja hrvatske književnosti 20. stoljeća

2. RANKO MARINKOVIĆ – VRSTAN ANALITIK, IRONIČAR I KRITIČAR

Kada je sredinom tridesetih godina 20. stoljeća Ranko Marinković stupio u književni život, postalo je jasno da se u hrvatskoj književnosti pojavila posebna spisateljska osobnost. Stupio je tada na scenu „pisac neobična talenta, posve nove narativne strukture i izričaja“[1], koji je svojim izrazito snažnim autorskim jastvom i djelima na tu istu scenu uveo originalni ansambl, ispunjen iznenađujućom senzibilnošću i zrelošću. Takva snažna Marinkovićeva književna pojava, kao i široko područje njegova spisateljskog djelovanja, donijeli su mu do danas mnoge epitete u književnopovijesnim pregledima i ostaloj literaturi, pri čemu se različiti književni znanstvenici i teoretičari nisu ustručavali pokazati opravdano oduševljenje osebujnim svjetovima koje je Marinković oživljavao u svojim djelima.

Tako se u brojnim radovima što se bave Marinkovićevim likom i djelom mogu pročitati zanimljivi opisi i analize, koji u punom svjetlu oslikavaju važnost literature tog *prvaka hrvatske književnosti*[2]. Jedan od zanimljivijih pristupa svakako ima Ivo Frangeš; on, naime, iznimno cijeni Marinkovićev rad i doprinos hrvatskoj književnosti te nas već na samom početku svojega članka upozorava kako su u našoj književnosti rijetki pisci poput njega. Marinkovićevu imenu pridodaje Frangeš i druge značajne epitete – tvrdi da je on „moderan klasik hrvatske prozne i dramske riječi, lucidan esejist i cijenjen kazališni kritičar i teoretičar“ (Frangeš, 2001:5), nazivajući ga pritom i vrsnim analitikom čije je pisanje ponajprije *gledanje iznutra*, a veliku mu umjetnost odlikuju otvorenost i širina. Na Frangešove rečenice kao da se nadovezuje i Vlatko Pavletić[3], koji u svojim *Kritičkim medaljonima* ističe da je Marinković izvanredno prefinjen stilist, no ujedno i oštrouman opažač, analitik i pronicav psiholog, s očitom sklonošću za sintetičku kreaciju ljudskih stanja, kao i za stilizaciju usmjerenu prema simboličnosti. Mišljenju dvojice teoretičara pridružuje se u svom članku i Cvjetko Milanja[4], i to opisujući Marinkovićevu vrsnu analitičnost kao sposobnost da o najbanalnijim stvarima raspravlja detaljno, te da je to zapravo postupak mikroskopiranja i fokusiranja.

---

[1] Frangeš, Ivo 2001. „In memoriam: Ranko Marinković (22. veljače 1913.-28. siječnja 2001.). Moderan klasik hrvatske prozne i dramske riječi“, *Forum - mjesečnik Razreda za književnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, 40, knj. 73, 1/3, str. 5-6

[2] Stamać, Ante 2001. „Prvak hrvatske književnosti“, *Forum - mjesečnik Razreda za književnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, 40, knj. 73, 1/3, str. 9

[3] Pavletić, Vlatko 1996. „Ranko Marinković“ u knj. V. Pavletić, *Kritički medaljoni: panorama hrvatskih pisaca i djela* , Zagreb, NZ Matice hrvatske, str. 399-400

[4] Milanja, Cvjetko 2001. „Ranko Marinković (Nacrt za studiju, ili enciklopedijska natuknica)“, *Republika*, 57, 7/8, str. 10

Kao što će se vidjeti u nastavku ovoga rada, ta prepoznatljiva Marinkovićeva analitičnost i tzv. *mikroskopiranje* najčešće su obrađeni „u ironičnom ključu s izrazitom stilogenošću i ekonomičnošću jezične razine“ (Milanja, 2001:10), što, u konačnici, načelno i karakterizira piščev svjetonazor i ideju književnosti. Takav svjetonazor postao je prepoznatljiva crta Marinkovićeva pisanja jer zbilja koju je izražavao u svojim djelima, zbilja je svijeta čije su se vrijednosti počele raspadati i u kojoj život maloga, nemoćnoga aktera egzistira kao svojevrsni *cirkus*. Svjestan takvoga svijeta koji je tjeskoban i koji ponire pred bestijalnošću ljudske prirode, a ujedno svjestan i psihičke i fizičke bespomoćnosti pojedinca pred stihijom nemira u svijetu, Marinković je za svoje književne teme kreirao *ubojiti skalpel kaosa*[5] te cinično-destruktivnim perom tumačio čovjekovo postojanje u pomaknutom svijetu.

Na iznesena opažanja o stvaranju jedinstvenog svijeta u Marinkovićevim djelima, kao i o ironizaciji istoga, mogu se nadovezati i misli Dubravka Jelčića koje pronalazimo u njegovoj *Povijesti hrvatske književnosti*[6]. Naime, Jelčićeve su tvrdnje bliske onima Cvjetka Milanje te on u nekoliko znakovitih rečenica sažima cjelokupnu bit Marinkovićeva stvaralaštva. Osvrćući se na njegov cjelokupni književni opus, Jelčić skreće pozornost na činjenicu da, koju god i kakvu god sredinu smještao u svoju književnu opservaciju, Marinković svaku od njih doživljava na isti podsmješljivi način, točnije „gleda ih kroz istu prizmu jetkog satiričara, pa ih jednako i izražava: bizarnim i sitnim detaljima, bitno potpomognut iznimno atraktivnom i prodornom imaginacijom, koja uspavanost i banalnosti svakodnevnog malograđanskog života pretvara u svježi, unikatni uzorak osobenjačkog, poremećenog, iz normale pomaknutog svijeta, u kome žive sami *oriđinali* i *ridikoli*.“ (Jelčić, 2004:463)

Ne čudi, stoga, na kraju svega zaključak kako je unutar realnog svijeta Marinković stvarao svoju *malu ljudsku komediju*, igrao se jezikom vješto i neumorno te dovodio njegova glasovna svojstva i semantičke razine do stalnih sudara. Ono što je tom igrom postigao prepoznaje se u ostvarenju najfinijeg, najsuptilnijeg zvuka koji se u literaturi uopće može postići – zvuka „rafinirane ironije, koja nije ništa drugo nego superiorni oblik intelektualne kritičnosti.“ (Isti:464) Imajući sve to na umu, ovdje se još jednom možemo vratiti na zanimljivi Marinkovićev svjetonazor te zaključiti kako ironija, u njegovom slučaju, doista jest i životni stav i pogled na svijet.

[5] Vaupotić, Miroslav 1967. „Odiseja intelektualca u Zoopolis“, *Kolo* 5, 3, str. 234
[6] Jelčić, Dubravko 2004. *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Baščanske ploče do postmoderne*, Zagreb, Naklada P.I.P. Pavičić, 463-464

2. 1. Marinkovićeva književna razvojna crta

Od prve pojave na hrvatskoj književnoj sceni pa sve do posljednjega izdanog romana, književna razvojna crta Ranka Marinkovića kreće se ravnomjerno, bez ikakvih lomova, pokazujući piščeve zavidne mogućnosti na različitim poljima – u prozi, drami i kritici. Tijekom cijelog tog vremena autor „nije mijenjao intelektualnih stavova pa ni stilskih izbora“ (Stamać, 2001:9), ostao je dosljedan sebi te od početka vodio dvije matice pripovijedanja – malogradsku (višku) i velegradsku (zagrebačku), u kojima je podjednako nudio simboličnu sliku tegoba, otuđenja i raskola suvremenog čovjeka. Svoj je književni rad započeo kao kroničar rodnog Visa, ali od svoje zavičajnosti nije načinio sam sebi klopku. Naime, u toj prvoj fazi stvaranja pod svoje je pripovjedačko povećalo stavljao ljude svoga rodnog mjesta, ali od te proze nije stvorio panoramu događaja i portreta kao što su to činili neki drugi njegovi suvremenici, nego u njoj uspješno „zaustavlja vrijeme, svoj interesni motivski dijapazon sužava na minimum, a zatim uočene likove (karaktere, a ne tipove) temeljito analizira.“[7] Može se, stoga, reći da i ovu prozu iz početne faze, jednako kao i njegova kasnija djela, karakterizira Marinkovićeva vrsna analitičnost, odnosno sposobnost seciranja kompleksnih međuljudskih odnosa.

U toj prozi svojim izvanrednim smislom za opažanje detalja otkriva kako se iza privida dosadnog i ograničenog života na izoliranom otoku skrivaju prave ljudske drame, te se zapravo vidi da su u središtu piščeve pozornosti od početka likovi opsjednuti potrebom za afirmiranjem vlastitog identiteta, ali ujedno i preslabi i nesposobni da tu svoju žudnju realiziraju. Takav modelski lik „čovjeka u traganju za identitetom, koji strasno prihvaća životne izazove, premda je unaprijed osuđen na propast, ponovit će se u još nekim Marinkovićevim djelima.“[8] Posebnu draž toj prozi, kako to uočava Šicel, daje nesumnjivo i ono posebno piščevo polazište od kojeg kreće u svojim analizama: svojevrsna ironija kojom komunicira sa svijetom i svojim izabranim junacima. Analitičnost i ironija, kao već spomenute specifične crte Marinkovićeva pisanja, već tada daju „nagovještaj proze koja će tek slijediti – proze nabite intelektualizmom, a u izrazu obogaćene simboličkim elementima.“ (Šicel, 1997:212) Drugim riječima, Marinković će s vremenom otvoriti i neke nove teme, oblikovane simboličko-realističkim postupcima, gdje će naglašeno intelektualističkom kritičkom opservacijom, kroz naoko jednostavne i obične fabule, još dublje nego prije zadirati u problem sukoba u čovjeku i društvu.

[7] Šicel, Miroslav 1997. *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Zagreb, Školska knjiga, str. 212
[8] *Leksikon hrvatskih pisaca* 2001., Zagreb, Školska knjiga, str. 452

2. 1. 1. Putem proze, drame i kritike

Marinkovićevi se prvi književni impulsi javljaju vrlo rano, još za vrijeme njegova školovanja, kada počinje objavljivati pjesme, pripovijetke, eseje i kritike u časopisima i novinama te sudjeluje u pokretanju nekih naprednih međuratnih časopisa. Međutim, njegovo prvo pravo pojavljivanje na književnoj sceni jest 1939. godine, kada debitira na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu premijernom izvedbom drame *Albatros*. Upravo je ta izvedba bila ključna za njegovu afirmaciju, budući da ga je nakon nje Miroslav Krleža pozvao na suradnju u *Pečatu*, čime mu je definitivno, već u početnoj fazi stvaranja, potvrđen književni talent. Za vrijeme rata nakratko je prekinuto njegovo književno djelovanje jer je uhićen i odveden u talijanski logor, no 1944. godine uspijeva otići u savezнički zbijeg El Shatt i nakon rata vraća se u Zagreb. Po povratku u glavni grad zaposlen je najprije u Ministarstvu prosvjete, zatim u Nakladnom zavodu Hrvatske, da bi napokon 1946. postao direktorom drame Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Tako je bilo sve do 1950. godine, kada dobiva posao profesora dramaturgije na Akademiji za kazališnu umjetnost, što ostaje sve do umirovljenja.

Prva Marinkovićeva knjiga objavljena je 1948. godine, nosila je naslov *Proze* i u njoj je zapravo sabrao radove koje je uglavnom napisao u predratnom razdoblju, s tim da su svi ti tekstovi tematski vezani za mediteransko ozračje. Kao što je prije spomenuto, već je u tim prvim novelama oblikovao kompleksne likove, one koji su u uzaludnom traganju za identitetom, nesposobni prevladati vlastita ograničenja, opsesije i frustracije. Na kompleksnost tih likova osvrnuo se i Slobodan Prosperov Novak[9], koji tvrdi da su to točno karakterizirani likovi i da ih Marinković zna povezati u zanimljive i anegdotom osvježene fabulativne sklopove. Novak također ističe kako nam se u *Prozama* javio središnji glas hrvatske poratne književnosti i najbolji njezin stilist, pisac koji zna uspostaviti savršenu kontrolu izrečenog i ostvariti bliskost ironijskom modusu. Kao sastavni dio knjige *Proze* tiskana je i prva Marinkovićeva drama, *Albatros*, koja je, iako žanrovski različita, tematski vrlo bliska ostalim novelama. Naime, drama je to koja „neprekidno balansira na rubu farse, zbog ironije kojom autor pristupa likovima i njihovim histeričnim sukobima što se okončavaju iznenadnim ubojstvima i samoubojstvima.“ (Leksikon hrvatskih pisaca, 2001:453)

Sljedeća knjiga koja je ugledala svjetlo dana bila je *Geste i grimase*, zbirka iz 1951. godine u kojoj je Marinković sabrao kritike i eseje posvećene dramskoj književnosti, kazalištu i

[9] Prosperov Novak, Slobodan 2003. *Povijest hrvatske književnosti. Od Baščanske ploče do danas*, Zagreb, Golden marketing, str. 415

filmu. Ono po čemu se odlikuje ova zbirka jest činjenica da su u njoj izloženi eseji i kritike u kojima je Marinković iskazao svoje veliko zanimanje za imenâ Shakespearea, Pirandella i Chaplina. Na početku zbirke iznosi tako analizu kazališne poetike i konvencije kroz stoljeća te konstatira njihovu nemoć da izraze bit umjetnosti i veličinu Shakespeareova dramskog genija; nadalje se kroz zbirku, u nizu važnih kazališnih kritika, posvećuje i Pirandellovim dramama, da bi knjigu završio esejem u kojemu izlaže estetiku novoga umjetničkog medija – filma, posebno se baveći „humanim humorizmom Charlieja Chaplina i analizom njegove umjetničke genijalnosti." (Isto:453) Kada je riječ o *Gestama i grimasama*, svakako je potrebno naglasiti važnost triju velikih imena ovdje analiziranih i svratiti pozornost na njih, budući da je njihova umjetnost, svaka na svoj način, vrlo inspirativno utjecala na Marinkovića i njegovo pisanje. Taj je utjecaj posebno vidljiv upravo u djelu koje je središte analize ovoga rada, a to je roman *Kiklop*, stoga već ovdje valja naznačiti u kojem smislu su tri spomenuta umjetnika inspirirala Marinkovićevo pero. Shakespeare, primjerice, u *Kiklopu* ima izuzetno veliku ulogu – pojavljuje se kao jedno od omiljenih referentnih područja te Marinković njegova djela i likove koristi kao svojevrsnu podlogu za stvaranje bogatih intertekstualnih, odnosno citatnih relacija. S druge strane tu su Pirandello i Chaplin, koji su svojim odnosom prema humoru utjecali i na Marinkovićev svjetonazor. Krešimir Nemec u tom kontekstu upozorava da „Marinković zapravo primjenjuje postupak što ga je zamijetio u Chaplina, kojeg bismo mogli nazvati *smijeh nad apsurdom*: magičnim štapićem preobrazuje nepodnošljivo surovu stvarnost oko sebe u komičan i podnošljiv besmisao."[10] Chaplinovski humorizam povezuje Marinković s Pirandellovom definicijom humorizma te ga pretvara u smjesu ozbiljnosti i podrugljivosti, u izraz potrebe da nepotkupljivo razobličuje i da satirički bičuje svoje junake. Upravo u takvom humoru, onom posrednom, intelektualnom i oštroumnom, vidi Vlatko Pavletić istinsku i neprijepornu vrednotu i *Kiklopa* i ostalih Marinkovićevih djela.

Godine 1953. objavljuje Marinković i treću zbirku, naslovljenu *Ruke*, koja je doživjela iznimnu pozornost kritike i publike te je tiskana u tridesetak izdanja. Ovo je također zbirka u kojoj je većina novelâ vezana za mediteranski ambijent, a u kojima su još jednom u središtu pozornosti bespomoćni likovi s nemogućnošću ostvarenja sebe i svojih ideala. Likovi su to čije se ličnosti raspadaju na maske, a životi na uloge, izgubljeni u mehanizmu i skrojeni kao bijedne marionete, dakle karakteri kojima se događa upravo ono što Marinković primjećuje analizirajući Pirandella. U nekim novelama ove zbirke dolazi do širenja piščevih obzora te se u njima on udaljava od mediteranske sredine; tako se, primjerice, u noveli *Ruke* poigrava pozicijom naratora

[10] Nemec, Krešimir 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb, Školska knjiga, str. 246

i na modernistički način očuđuje zbivanje, dok novela *Zagrljaj* ima istaknutu metaliterarnu dimenziju i u njoj Marinković, ogoljavanjem narativnih konvencija i pripovjedačkim komentarima, na simboličan način iznosi svoj stav o prirodi umjetničkog čina, osobito o odnosu umjetnosti i životne zbilje.

Sljedeće Marinkovićevo djelo jest još jedna drama – *Glorija*. Žanrovski je ta drama određena kao mirakl, praizvedena je 1955. godine, a tiskana je jednu godinu poslije. Iako je locirana u ambijent unutar crkve, njezina simbolika usmjerena je upravo u suprotnom smjeru – „protiv svakoga dogmatskog, totalitarnog sustava koji u ime viših ciljeva provodi nasilje nad čovjekom." (Isto:453) Nakon *Glorije* uslijedilo je dugo razdoblje u kojemu Marinković nije ništa objavio; prošlo je, točnije, cijelo jedno desetljeće koje zapravo predstavlja simboličnu granicu između remek-djelâ iz njegove prve životne faze i pojave sljedećega velikog piščeva uspjeha – romana *Kiklop*.

Objavljen 1965. godine, *Kiklop* je prepoznat kao svojevrsna sinteza Marinkovićeva dotadašnjeg književnog rada i danas o njemu govorimo kao o jednom od vrhunskih ostvarenja hrvatske književnosti 20. stoljeća. Na petstotinjak stranica gustog romansijerskog teksta, kako Vaupotić slikovito objašnjava, novelističko se majstorstvo Ranka Marinkovića razgranalo „na neospornom stilističkom nivou i jezičnoj imaginativnosti dotada rijetkoj u našoj novijoj literaturi." (Vaupotić, 1967:232) Taj *eminentno moderan roman*[11] ostvaren je kao iznimno slojevito gradivo, djelo koje bez kočnica postavlja sudbinska pitanja i odražava pravu sliku opće destrukcije svijeta i ljudske izgubljenosti u istom, potvrđujući svojom neupitnom vrijednošću Marinkovićevu poziciju velikoga autora.

Poslije *Kiklopa* i njegovog velikog uspjeha, uslijedila je još jedna dulja stanka koja je trajala do 1977. godine, kada se Marinković ponovno javlja s novim tekstom, dramskim vodviljem *Politeia ili Inspektorove spletke*. To djelo ne doživljava veliki scenski uspjeh kakav je imala *Glorija,* stoga se Marinković vraća prozi te nakon tri godine izdaje novi roman pod nazivom *Zajednička kupka*. Zbog obvezatne usporedbe s njegovim prethodnikom, *Kiklopom*, ovo je djelo kritika popratila prilično suzdržano. Roman realiziran kao dijalog dvaju likova, koji u lučkom ambijentu primorskoga gradića razgovaraju o različitim temama, razvojem se sve više pretvara u niz monologa jednog lika, u njegovo pripovijedanje, a monolozi onda poprimaju oblike zatvorenih novelističkih cjelina. U pripovijedanju je implicirana „skeptična svijest o nemogućnosti definitivne spoznaje, o relativnosti pojmova dobra i zla, istine i laži, u čemu

[11] Brešić, Vinko 1994. „Modernost Marinkovićeva Kiklopa" u knj. V. Brešić, *Novija hrvatska književnost: Rasprave i članci*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, str. 191

čovjeku ne može pomoći niti umjetnost (…), ali ni racionalno ustrojene discipline (…)." (Leksikon hrvatskih pisaca, 2000:454) Kao što Nemec u svojoj *Povijesti hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine* ističe, ovaj se antiroman, zbog snažno naglašene metaliterarne dimenzije, može shvatiti kao Marinkovićev autoironični poetički komentar.

Nakon *Zajedničke kupke* uslijedio je dramski tekst *Pustinja*, tiskan 1982. u sklopu *Sabranih djela*. U središtu piščeve pozornosti ponovno se javlja „odnos između umjetnosti i zbilje, između umjetničkih konvencija i estetizirane percepcije svijeta i mogućnosti autentičnog osjećanja." (Isto:454) Četiri godine poslije, izdana je esejistička knjiga *Nevesele oči klauna*, u kojoj Marinković djelomice pretiskuje eseje iz knjige *Geste i grimase*, ali donosi i niz u knjigama neotisnutih intervjua, još jednom se vraćajući poznatoj temi – objašnjavanju svoga doživljaja umjetnosti i nazora o svijetu.

Svoj posljednji značajniji pisani trag u hrvatskoj književnosti Marinković je ostavio 1993. godine, kada je objavio posljednji roman *Never more*. Ovdje je riječ o djelu koje je posve na tragu *Kiklopa*: s jedne strane tematiziraju se psihička i emotivna previranja središnjeg lika koji pred početak Drugoga svjetskog rata bježi iz Zagreba u svoj dalmatinski zavičaj, s ciljem da izbjegne nepoželjnu mobilizaciju, dok s druge strane prepoznajemo štivo koje priziva obrazovanog recipijenta jer pretpostavlja njegovo dublje znanje o literaturi, književnim postupcima i konvencijama. Priča romana posve je u drugom planu jer je zasjenjuju „verbalne bravure i samozadovoljno uživanje u jezičnom ludizmu" (Nemec, 2003:253), radnja je krajnje reducirana i „sve vrvi od asocijacija, kazališnih citata, analogija, rima, poigravanja stihom, eufonijskih efekata." (Isti:254) Krajnji rezultat takvog dominantnog igralačkog instinkta jest očitovanje autorove lingvističke samosvijesti na svakoj stranici.

Ukoliko analizu Marinkovićeva književnog opusa pokušamo sažeti u nekoliko rečenica, dolazimo do zaključka da je taj opus opsegom nevelik, međutim, on svojom kvalitetom neosporno pripada samome vrhu hrvatske književnosti druge polovice 20. stoljeća. Piščevo cjelokupno književno djelo reprezentativan je uzorak hrvatskog modernizma, a on sâm je, nizom svojih osobina, poticajno djelovao i na naraštaj postmodernista. Umjetnička uvjerljivost i snaga Ranka Marinkovića leže „u sposobnosti pronalaženja adekvatnog i snažnoga literarnog izraza za kreiranje situacija i stanja koja opisuje" (Šicel, 1997:215); u svojim je djelima beskompromisno prodirao u srž čovjekove egzistencije, neprestano tražeći najdublji smisao ljudskog postojanja, a istodobno je, bez straha, isto to postojanje u svijetu raspadnutih vrijednosti umio podvrgnuti svom *ubojitom skalpelu kaosa* te sudbinska pitanja razriješiti na jedinstven način – parodijski i groteskno.

2. 1. 2. Intertekstualnost kao značajka Marinkovićeva stvaralaštva

Ukoliko se upustimo u analiziranje književnoga stvaralaštva Ranka Marinkovića, nemoguće je pritom se ne osvrnuti na njegovu najvjerojatnije temeljnu značajku, onu koju zovemo *fenomenom intertekstualnosti*[12]. Gotovo u svim radovima koji se bave Marinkovićem i njegovom poetikom neizostavno su uvršteni i osvrti koji upozoravaju na važnost intertekstualnog pristupa u istraživanju njegova djela. Činjenica da se gotovo sva Marinkovićeva djela odlikuju spomenutim fenomenom (bilo da je riječ o neposrednom hranjenju literaturom ili o posrednim, jedva uočljivim strategijama) uopće ne treba čuditi ako znamo da se u početku svoje književne djelatnosti intenzivno bavio kazališno-kritičkim radom. Upravo taj rad, za koji se temeljito teorijski pripremio, otvorio je sferu Marinkovićeva teorijskog uma koji je poslije, kako kaže Cvjetko Milanja, postao *krivcem* za građenje tekstova na bogatstvu intertekstualnih relacija. Isti taj um postao je krivcem i za rađanje kritički snažne autorske svijesti, koja će fenomen intertekstualnosti iskoristiti na sebi svojstven način i podvrgnuti književnu tradiciju originalnoj resemantizaciji.

Već su prvi Marinkovićevi naslovi na tragu intertekstualnih relacija, a i sav će mu „kasniji književni rad biti u tom znaku, od naslova (*Kiklop*, *Never more*), žanrovskoga određenja (mirakul, vodvilj), do postupaka u tekstu, pri čemu on obilato crpi europsku i hrvatsku književnu baštinu“. (Milanja, 2001:8) Oslanjajući se na bogatu riznicu postojeće književnosti, Marinković nije ostao na pukom kopiranju nego upravo suprotno – krajnje je originalan u stvaranju kompleksnih intertekstova; on citira i stvara mnoštvo intertekstualnih relacija, ali to sve autohtono spaja u jedan novi smisao. Ironizacijom, parodiranjem, groteskom i intertekstualnom polemikom svoje književne izvore podvrgava već spomenutoj resemantizaciji, uspostavlja čitavu mrežu odnosa, asocijacija i korelacija, a zbog takvog bogatstva ostvarenih odnosa „dolazi upravo do onoga što R. Barthes naziva „eksplozijom značenja“.“[13] U cijelom tom procesu intertekstualnost postaje oruđem intelektualne igre i ironijskog preoblikovanja, što u konačnici dovodi do karnevalizacije svijeta i književnosti. Podvrgavanjem književne tradicije ironiji, Marinković stvara svojevrsni cirkus (karneval), odjeke filozofskih i literarnih razmišljanja lišava izvornoga značenja, oslikavajući zapravo time golu stvarnost općeg kaosa u kojem egzistiraju

[12] Intertekstualnost je orijentacija na tuđe tekstove ili jezik kulture. O intertekstualnosti govorimo onda kada su tuđi tekstovi postali primarna zbilja vlastitoga teksta, pa se vlastiti tekst može razumjeti samo u suodnosu s tuđim tekstovima. Prema: Oraić Tolić, Dubravka 1990. *Teorija citatnosti,* Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, str. 5

[13] Nemec, Krešimir 1995. „Aluzije, citati i literarne reminiscencije u Marinkovićevu *Kiklopu*“ u knj. K. Nemec, *Tragom tradicije: Ogledi iz novije hrvatske književnosti*, Zagreb, Matica hrvatska, str. 144

njegovi književni likovi te razotkrivajući destrukciju vrijednosti svijeta koji se i sâm pretvara u cirkus.

Da bi se prepoznalo i shvatilo ono što Marinković pokušava ostvariti u svojim djelima, tj. da bi čitatelj otkrio bogate intertekstualne veze i dekodirao upisana značenja, potrebni su solidna upućenost i primjereno književno, pa čak i teorijsko znanje. Autorska svijest u tekstovima poput Marinkovićevih očekuje stanovitu razinu opće kulture recipijenta, educirani pisac računa na educiranog čitatelja, traži od njega veliku angažiranost i u tom se smislu između njih dijeli odgovornost. Literatura je to koja od nas traži napor uživljavanja i razumijevanja, poziva nas na naš udio i aktivno sudjelovanje u otkrivanju skrivenih značenja. Ukoliko intertekstualne relacije i spomenuta značenja čitatelju ipak ostanu neprepoznatljivi i skriveni, „tekst se čita linearno, „plošno“, jednodimenzionalno, što je dakako moguće, ali time izmiču njegove dublje implikacije“ (Nemec, 1995:145) i čitatelj ostaje uskraćen za prepoznavanje istinske vrijednosti književnog djela.

3. *KIKLOP* – LITERARNI VRHUNAC MARINKOVIĆEVA STVARALAŠTVA

3. 1. Kompleksna romaneskna struktura

Teoretičari se slažu da *Kiklop* pripada najznačajnijim ostvarenjima hrvatske literature 20. stoljeća te da je u tom romanu Marinković ostvario svojevrsnu sintezu svojega dotadašnjeg književnog rada. Kao prvo piščevo romaneskno iskustvo, *Kiklop* predstavlja sumu njegovih životnih i literarnih iskustava jer sva bitna obilježja prethodne Marinkovićeve proze ovdje su na osebujan način sažeta, oslikavaju u potpunosti njegov dobro poznati svjetonazor i polaznu točku u stvaralaštvu. Iz tog osebujnog sažimanja izraslo je kvalitetno književno djelo koje je postalo senzacija i omiljeni *bestseller*, što nam potvrđuje i Krešimir Nemec, zaključujući da je riječ o romanu koji je doživio „oduševljen prijem i u publike i u književne kritike: širinom tematskog zanimanja, virtuoznošću izvedbe i snagom ironične kontemplacije posrijedi je jedan od vrhunskih proizvoda poslijeratne hrvatske romaneskne produkcije.“ (Nemec, 2003:251)

Stvorivši semantički kompleksnu romanesknu strukturu, koja izmiče pokušaju svake simplifikacije i svakoj teorijskoj isključivosti, Marinković si je osigurao epitet *poete doctusa*[14] ili *učenog pisca*. Kompleksnost *Kiklopa* ostvarena je na više načina i kao takva nudi mogućnost za raznolika iščitavanja značenja, izazivajući čitatelja da se do njih probija kroz nîti bogate narativne orkestracije, raznolikosti kompozicijskih rješenja, tehničke virtuoznosti, jezično-stilskih bravura, inovativnosti pripovjednih postupaka i raskošne eruditske memorije.

Bitno je ovdje se osvrnuti na jedan od zanimljivijih fenomena na koji nas upozorava Cvjetko Milanja, a u kojem se jednim dijelom krije objašnjenje *Kiklopove* kompleksnosti. Fenomen je to koji u punom svjetlu razotkriva Marinkovićevo majstorstvo građenja jednog od najsloženijih romana hrvatske književnosti, a u teoriji je poznat kao *dezintegracija romana*[15]. Tipični *poeta doctus* i njegov moderni roman dolaze do izražaja upravo u činjenici spomenute dezintegracije, kojom se uz vještinu spisateljskog operiranja povezuju dvije razine romana.

S jedne strane imamo razinu radnje i ideje, na kojoj nam romaneskna svijest namire spoznaju o raspadnutoj, dehumaniziranoj zoo-kiklopskoj slici svijeta. Ovdje se osjećaju ključne teme i središnja razmišljanja uznemirenog *Kiklopa* te se odražava Marinkovićeva životna opsesija – osjećanje straha i smrti pred stihijom bestijalnosti manifestiranoj u obliku rata. Prva

[14] Termin *poeta doctus* Marinkoviću pridodaju Krešimir Nemec, Cvjetko Milanja i Vlatko Pavletić.
[15] Prema: Milanja, Cvjetko 1996. „„Kiklop“ kao primjer dezintegracije romana“ u knj. C. Milanja, *Hrvatski roman 1945.-1990. Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*, Zagreb, Biblioteka L, str. 25 – 31

nam razina ujedno otkriva i preslikavanja (iz) književne arheologije koja biva podvrgnuta prevrednovanju, tj. bogatu intertekstualnost koju pisac prelijeva u novi smisao i time ju iskorištava za vjerodostojniji odraz neherojske egzistencije svojih likova. Ironija koja služi za razrješavanje sudbinskih pitanja jest paralela koju povlačimo između prve i druge razine romana. Upravo se tim pojmom tematska razina stapa s onom drugom, koju predstavlja tehnologija romaneskne proizvodnje. Naime, kao što je Marinković prevrednovao/ironizirao europsku književnu baštinu i životnu problematiku svojih likova, na isti je način prevrednovao i podvrgnuo ironiji tradicionalno poimanje književne prakse. Romaneskna svijest na ovoj razini romana namire spoznaju o nemoći književnosti da zahvati i odrazi totalitet zbilje, ona je nemoćna u komunikacijskom smislu i samu je sebe iscrpila do te granice da joj preostaje samo vlastita ironija i parodija. Raspadnutoj zoo-kiklopskoj slici svijeta ne odgovara moćni i mimetički model književne prakse jer on, dakle, nije u stanju odraziti romaneskni svijet koji Marinković gradi u svom *Kiklopu*. Upravo je zbog toga Marinković i ovdje posegnuo za spomenutom ironijom, iskoristio ju da bi opovrgnuo još jednu tradiciju te sukladno raspadnutom totalitetu na tematskoj razini romana, ostvaruje i raspadnutost čvrsto strukturiranog i harmoniziranog književnog modela.

Milanja ovakav postupak dezintegracije romana, ostvaren povezivanjem njegovih dviju razina, u svojim člancima slikovito opisuje, ističući kako Marinković ulazi u svojevrsni obračun s idejama i modelima književnosti. Svoje spisateljske postupke i *neuređenost* romana on obračunava s neodgovarajućim zakonitostima tehnologije romaneskne proizvodnje te stvara drugačiji način funkcioniranja romaneskne strukture, onaj koji može u potpunosti odraziti njegovu koncepciju svijeta i duhovnosti. Na taj je način, primjećuje Ivo Vidan[16], Marinković katarzu premjestio izvan predmeta svoga djela u sâm umjetnički postupak, budući da ju u vlastitom predmetu nije mogao pronaći.

3. 2. Svijet kao zvjerinjak i njegovi antijunaci

Sintetizirajuća središnja svijest *Kiklopa*, čiju egzistencijalnu dramu pratimo kroz cijeli roman, jest anksiozni intelektualac i umjetnik Melkior Tresić. Kao središnji lik djela, on je „romaneskno građen kao „odraz“ razmrvljene slike svijeta i fragmentizirane prozne strukture“ (Milanja, 2001:10), ilustrirajući time svu kompleksnost i značenjske slojeve romana. U njegovim

[16] Vidan, Ivo 1975. „Shakespeare u Kiklopu“ u knj. I. Vidan, *Tekstovi u kontekstu; odjeci i odnosi u novijoj hrvatskoj književnosti*, Zagreb, Liber, str. 154

svakodnevnim situacijama, promišljanjima, unutrašnjim vizijama i svjetovima objedinjena su egzistencijalna sudbinska pitanja što se nameću u vremenu destrukcije humanosti, a budući da egzistira kao senzibilni romaneskni antijunak, tipičan je primjer čovjekove izgubljenosti u meandrima modernog društva. Vinko Brešić senzibilnost tog antijunaka opisuje u sljedećoj rečenici: „Nesklon akciji upravo koliko i njenome izbjegavanju, svoj doživljaj svijeta formulira na nervozno osjetljiv i niti samome sebi uvijek jasan način, a raspršava ga u brojnim aluzijama najrazličitijega podrijetla da bi oslikale njegovo trenutno stanje između posvemašnje smušenosti i prividnog reda, odnosno rezignacije i cinične superiornosti.“ (Brešić, 1994:192-193) Ta Melkiorova konfuzna psihička stanja, kao i njegova emocionalna reagiranja i konkretni postupci, uvelike su određeni opsesijom straha koja je utkana u roman kao jedan od temeljnih motiva. Strah koji se prelio preko svega i prijeti totalitetu čovjekova postojanja, postao je jedina forma i Melkiorova postojanja, pokazujući se kao bitna jezgra ljudske egzistencije koja se ne snalazi u neposrednom realitetu.

U slici tjeskobne atmosfere uoči nadolaska ratnog inferna, slici izbezumljenosti i izgubljenosti jednoga cijelog naraštaja, Melkiora će strah od rata navesti na panične pokušaje da izbjegne novačenje te će sam sebe osuditi na post i prisilno izgladnjivanje. Strepeći tako pred ratom, kao mrzovoljni, neurotični i umorni intelektualac potuca se po gradskim ulicama i kavanama, stalno sniva i razmišlja o vlastitoj sudbini i sa strepnjom svjedoči o usponu barbarstva i provali tamnih strana ljudskosti. Međutim, strah se ne pojavljuje kao pokretač samo Melkiorovih promišljanja i djelovanja, nego i kao osnovni *movens* i motiv prožima većinu postupaka gotovo svih likova, glavnih i sporednih. Boemsko društvo u kojem se Melkior kreće čine upravo likovi u kojima dominiraju potisnuti osjećaji straha i tjeskobe i koji bespomoćno gledaju kako njihova civilizacija tone u propast i novi kanibalizam.

Sve su to, dakle, neherojske egzistencije koje kao da su bačene u svojim životnim mukama u svijet kao žrtve povijesna procesa. Izgubljeno u sveopćem kaosu, to boemsko društvo „strah i bespomoćnost liječi terevenkama, ekscesima, erotomanijom, pijanim raspravama i tučnjavama“ (Nemec, 2003:246), sudjelujući cijelo vrijeme u groteskním i ekscentričnim prizorima i udaljavajući se od ozbiljnosti koju pretpostavlja tema dehumanizacije. Bježeći od istine, skrivaju se u vlastite sebičnosti, u zabavu i pijanku, moć i strast te se zavaravaju „neodređenim *sutra* koje u filozofskom smislu tone u *vječni san*.“[17] Tragizam je, dakle, zbog njihovih postupaka prigušen ironijom, već poznatom hladnom oštricom Marinkovićeve kritičke

[17] Šimundža, Drago 2004. „Sudbinska gledišta i religiozni aspekti Marinkovićeva *Kiklopa*“ u knj. *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova VI.: *(Europski obzori Marinkovićeva opusa) sa znanstvenog skupa održanog 29. i 30. rujna 2003. godine u Splitu*, Split, Književni krug, str. 116

autorske svijesti, a kaotična i barbarska stvarnost u kojoj žive u konačnici je podvrgnuta karnevalizaciji[18]. Karnevalizacija, međutim, koliko god situacije razrješavala klaunovski i komično, u svojoj sjeni podmuklo sakriva prigušenu tragičnost, jer u modernom zvjerinjaku nema naznake optimizma niti postoji mogućnost izlaska iz destrukcijskog stanja svijeta.

[18] Efekti postupka karnevalizacije bit će detaljnije objašnjeni u sljedećem poglavlju rada, gdje će njihova važnost i svrha najviše doći do izražaja.

4. RECEPCIJA *KIKLOPA* S GLEDIŠTA FENOMENA CITATNOSTI

4. 1. Citatnost – eksplicitna intertekstualnost

U dosadašnjem je dijelu rada već istaknuto kako je intertekstualnost jedna od temeljnih značajki cjelokupnog Marinkovićeva književnog stvaralaštva, no na početku ovoga poglavlja potrebno je još detaljnije ući u njezinu problematiku. Budući da se u radu Marinkovićev *Kiklop* analizira s gledišta jednog određenog intertekstualnog fenomena, valja se ponajprije upoznati s njegovom definicijom, značenjem i karakteristikama, kako bi analiza djela bila što kvalitetnije i detaljnije provedena. Riječ je, naime, o posebnom obliku intertekstualnosti koji Dubravka Oraić Tolić u svojoj knjizi naziva *fenomenom citatnosti*.

Citatnost, kao eksplicitan oblik orijentacije na tuđe tekstove, posebna je pojava u književnosti i kao takva iznjedrila je s vremenom potrebu za konkretnom teoretizacijom. Sâm termin *citatnost*, kako ističe Oraić Tolić, po svojoj je genezi i dosadašnjoj primjeni ponajviše vezan uz avangardnu kulturu, bilo uz primarne sudionike te kulture bilo uz njezine sekundarne proučavatelje. Naime, upravo je u europskoj avangardi, kao vrhuncu megakulture modernizma, intertekstualna relacija dominantno *isplivala* i snažno obilježila cijelo razdoblje, a u sklopu nje stvoren je i pojam citatnosti koji je tada došao do naradikalnijega modernog izražaja. S obzirom da je citatnost već tada prepoznata kao specifična i značajna pojava, ne može ju se promatrati samo kao pojedinačni književni postupak nego upravo suprotno – valja ju proučavati i teoretizirati „kao univerzalni semiotički i napose književnoumjetnički fenomen.“ (Ista:11)

Shodno prethodnom zaključku, pri proučavanju fenomena citatnosti izvedene su u teoriji elementarne terminološke distinkcije i izgrađena su dva metodološka lika za njezino detaljno klasificiranje. Postoje tako četiri korisne terminološke distinkcije, potrebne za razumijevanje samoga fenomena:

1. citat – eksplicitni intekst u kojemu se tuđi i vlastiti tekst podudaraju u sklopu vlastitoga;
2. citatna relacija – intertekstualna veza građena na načelu podudaranja ili ekvivalencije između vlastitoga i tuđega teksta;
3. citiranje ili citacija – citatni intertekstualni procesi;
4. citatnost – svojstvo umjetničke strukture građene od citata, odnosno na načelu citiranja.

Na osnovi tih terminoloških distinkcija izvodi se i konačna, konkretna definicija kojom se citatnost određuje kao „takav oblik intertekstualnosti u kojemu je citatna relacija postala

dubinskim ontološkim i semiotičkim načelom – dominantom kakva teksta, autorskog idiolekta, umjetničkog stila ili kulture u cjelini.“ (Ista:15)

S druge strane, postoje i dva metodološka lika kojima se ista ta citatnost dodatno teoretski raščlanjuje. Prvi je lik kategorijalni citatni trokut, s pomoću kojega se klasificiraju citati, a drugi je kategorijalni citatni četverokut, s pomoću kojega se klasificira citatnost.

a) Kategorijalni citatni trokut i tipologija citata

Svaka se citatna relacija sastoji od tri člana: 1. vlastitoga teksta koji citira (fenoteksta), 2. tuđega citiranog teksta, tj. eksplicitnog inteksta ili citata i 3. tuđega necitiranog, ali podrazumijevanoga teksta, bivšeg konteksta iz kojeg je citat preuzet (podteksta ili prototeksta). Polazeći od tih osnovnih članova citatne veze, moguće je konstruirati poseban kategorijalni trokut citatne intertekstualnosti, na čijim vrhovima stoje tri spomenuta člana. Takav trokut, sastavljen od vlastitoga teksta (T), citatnoga inteksta (C) i tuđega podteksta ili prototeksta (PT), može poslužiti kao pouzdano ishodište u tipologiji citata pa se iz te perspektive citati mogu dijeliti na četiri glavna načina:

1. po citatnim signalima kojima T upućuje na postojanje C → *pravi* i *šifrirani citati*; za prave su citate karakteristični vanjski citatni signali (navodni znakovi, drugi tip slova,…), a za šifrirane unutarnji citatni signali (navođenje naslova citiranog teksta ili imena njegova autora u bližem ili daljnjem kontekstu, prisutnost likova, motiva ili stilskih postupaka PT u okviru vlastitog T, aluzije citatnog teksta na citirani PT, šire kulturne reminiscencije,…);

2. po opsegu podudaranja između C i PT → *potpuni*, *nepotpuni* i *vakantni (prazni) citati*; u potpunim se citatima fragment tuđega teksta u cijelosti može pridružiti izvornomu kontekstu, u nepotpunima pridruživanje je moguće samo djelomice, a u vakantnima uopće nije moguće (tj. dolazi do izostanka same relacije podudaranja);

3. po vrsti PT iz kojega su preuzeti C → *interliterarni ili književni citati* (PT je drugi književni tekst), *autocitati* (PT je vlastiti tekst, tzv. prepisivanje samoga sebe), *metacitati* (PT su iskazi o književnosti u književnim manifestima i programima, studijama, esejistici i sl.), *intermedijalni citati* (PT su drugi umjetnički mediji, npr. slikarstvo, glazba, film) i *izvanestetski citati* (PT su razni neumjetnički tekstovi); za izvanestetske citate potrebno je dodatno raščlanjivanje i načelno je moguće razlikovati njihove tri glavne podvrste – *interverbalni C* (citiranje neknjiževnih znanstvenih tekstova, dokumentarnih kronika, novinskih članaka, reklamnih slogana, klasičnih mudrih izreka i sl.), *interlingvalni C* (ako je tekst pisan na prirodnom jeziku dane književnosti, ali s episac služi i stranim ili drevnim jezičnim kodom, npr. engleskim, njemačkim, latinskim i

sl.) i *faktocitati* (ako autor u verbalni tekst ugrađuje tzv. tekstove života, tj. stvarne civilizacijske predmete);
4. po semantičkoj funkciji C u sklopu T → *referencijalni* (C orijentirani na podtekst, upućuju na smisao prototeksta iz kojega su uzeti) i *autoreferencijalni* (C orijentirani na tekst, upućuju na smisao teksta u koji su uključeni).

b) Kategorijalni citatni četverokut i tipologija citatnosti

Na planu metodološkoga lika citatnog četverokuta, u okviru kojega se promatraju četiri razine (razina semantike, sintaktike, pragmatike i globalne kulturne funkcije), moguće je postaviti dva univerzalna tipa citatnosti – ilustrativni i iluminativni.

→ Ako neki tekst citira tuđi tekst tako da imitira njegov smisao, ako su citati u sustavu vlastitoga teksta po svom položaju važniji od vlastitih dijelova, ako u sustavu kulture postoji stroga hijerarhija vrijednosti, pa se kulturna tradicija i tuđi tekstovi uopće shvaćaju kao riznica vrijedna oponašanja, ako se citatni autor zajedno sa svojim tekstom orijentira na čitatelja i njegovo konvencionalno znanje i ako tekst u cjelini svih svojih relacija obavlja funkciju reprezentacije tuđega PT, tuđe kulture i tuđega čitateljskog iskustva, tada govorimo o *ilustrativnom tipu citatnosti*.

→ U suprotnom slučaju, kada citatni tekst kreira nov i neočekivan smisao, uzimajući tuđi tekst i njegove citate samo kao povod za stvaranje vlastitih nepredvidivih značenja, kada je položaj citata unutar vlastitog teksta nebitan, kada u kulturnom sustavu u cjelini nema stroge hijerarhijske ljestvice pa citatni tekst ne postupa s tradicijom i tuđim tekstovima kao s posvećenom riznicom, nego s njima vodi ravnopravan intertekstualni dijalog ili polemiku, kada se citatni tekst orijentira na originalno autorovo iskustvo, a ne na ono kojim raspolaže čitatelj, pa tekst zbog svega toga nastoji sam sebe prezentirati i potvrditi kao jedini ili bolji od svih dosadašnjih, tada govorimo o *iluminativnom tipu citatnosti*.

Dva opisana metodološka lika, citatni trokut i citatni četverokut, mogu se iskoristiti kao osnovno polazište svakom proučavatelju koji se upusti u otkrivanje citatnih relacija u književnim djelima. Njihova kategorizacija pomaže kvalitetnije zaći u smisao samoga fenomena citatnosti te omogućuje pouzdanije prepoznavanje učinaka i svrhe citatnih relacija u djelu u kojem su postale dominantom. Upravo zato ti su likovi od iznimne koristi i za razumijevanje citatnosti u Marinkovićevom *Kiklopu*, stoga će se citatna terminologija koju je razvila Dubravka Oraić Tolić značajno uklopiti u analizu djela, zajedno s ostalom stručnom literaturom što se bavi fenomenom citatnosti u ovom romanu.

4. 2. Citatnost u *Kiklopu*

Kada je Marinkovićev *Kiklop* ugledao svjetlo dana na našoj književnoj sceni, osvanuo je kao kompleksna književna tvorevina na čijim se stranicama prelijeva bogatstvo citatnih relacija. *Poeta doctus* stvorio je tekst upravo zasićen lektirom i memorijom, postavljajući ga pred čitatelje kao izazov, kao svojevrsnu lekciju čitanja povijesti i književne tradicije. Iz toga nam se razloga *Kiklop* razotkriva kao djelo u kojemu se fenomen citatnosti ogleda u punom svom svjetlu, a Krešimir Nemec u skladu s time iznosi slikovitu tvrdnju kako je riječ o romanu koji je zapravo „„akumulator“ u kojem su pohranjena različita kulturna i semiotička iskustva“ (Nemec, 1995:145).

Kako bi oslikao željenu apokaliptičnu viziju širenja zla i dehumaniziranosti, a ujedno podvrgnuo svojoj ironijskoj autorskoj oštrici kolektivno ludilo koje čovječanstvo vodi samouništenju, Marinković je posegnuo u bogatu riznicu postojeće književnosti i kulture i u svoju književnu viziju pretočio zavidnu eruditsku memoriju. Različita referentna područja, koja su u *Kiklopu* iskorištena kao izvori citatnih veza, doista su mnogobrojna i njihovu će prisutnost u novostvorenom kontekstu uspjeti otkriti svaki upućeniji recipijent. Roman je to koji je u svoju strukturu upio nedvojbeno velik niz tuđih literarnih tekstova, no važno je još jednom istaknuti da pritom nije ostao na pukom prepisivanju, nego je iste te tekstove preobrazio i modelirao u skladu s vlastitim svijetom što je stvoren unutar njega. Referentna područja „tvore svojevrsni „prostor simultanosti“ i stupaju u kompleksne međusobne odnose, postajući inspiracija različitim romanesknim razinama: od karakterizacije likova, preko tvorbi narativnih sekvenci i tematskih varijacija, do složenih kompozicijskih zahvata.“ (Isti:146) Drugim riječima, Marinković je bogati semantički materijal *pozajmio* u svrhu originalne zamisli – kako bi na njemu izvršio različite funkcionalne zahvate, a sve u cilju stvaranja novoga smisla koji će u potpunosti odraziti autorov specifičan svjetonazor te mu omogućiti da „hladno i podrugljivo upre prstom i razobliči apsurde našeg svijeta.“ (Brešić, 1994:194)

Budući da tuđe tekstove uzima isključivo kao povod za stvaranje vlastitih nepredvidivih značenja, *Kiklop* se razotkriva kao žarište iluminativnog tipa citatnosti, onog koji se ne ustručava povesti ravnopravan dijalog ili polemiku s tradicijom i njezinim vrijednostima, a preuzeti citati po svojoj semantičkoj funkciji postaju autoreferencijalni, jer upućuju na smisao teksta u koji su uključeni. U tom smislu roman predstavlja pravu intelektualnu igru koja, prenesena mislima i postupcima glavnih likova, zahtijeva od čitatelja pokušaj dešifriranja smislova što se formiraju u intertekstualnom, odnosno citatnom procesu.

Marinkovićeva preobrazba nepodnošljivo surove stvarnosti u komičan i podnošljiv besmisao, potpomognuta uvelike fenomenom citatnosti, u konačnici vodi ka stvaranju jedinstvene, karnevaleskne slike svijeta. Postupak karnevalizacije, koji je dosad u radu usputno spomenut, postaje tako jednim od temeljnih obilježja piščeve vizije suludog i animalnog svijeta, stapajući se s njegovim općenitim pogledom na svijet/život i samu književnost. Na taj se način u ovoj romanesknoj strukturi spajaju tri fenomena (citatnost, ironizacija i karnevalizacija), tvoreći krug u kojemu se zapravo nadovezuju i međusobno prožimaju te time proizvode jedinstveni efekt i oblikuju novonastali smisao.

Zanimljivo je ovdje napomenuti kako se *Kiklop*, s gledišta njegova karnevalesknog karaktera, djelomice oslanja na jedan poseban žanr, a riječ je o antičkoj menipeji ili Menipovoj/menipejskoj satiri. Ključna riječ ovdje jest *djelomice* jer, kako upozorava Cvjetko Milanja, Marinkovićev se roman na tu satiru oslanja samo na temelju svog karnevalesknog karaktera, tj. po svom ironičnom, groteskном i farsičnom elementu. Milanja smatra da ostaje upitno potpuno navlačenje Marinkovića na *Bahtinovo tumačenje menipejske satire*[19], zato što u *Kiklopu*, s obzirom na njegovu temu, ne susrećemo potpunu i cjelovitu bahtinovsku složenost. Naime, opća menipejnost, realizirana ovdje u vidu karnevalizacije, ostaje „prikraćena za bahtinovsko-rableovski cirkularno-obnoviteljski mit rađanja“ (Milanja, 2001:6) i usredotočena je na temu straha i smrti u vremenu opće destrukcije svijeta. U *Kiklopu*, dakle, nedostaje optimističko rješenje svijeta, a kao jedini izbor za izlaz iz kaotičnog stanja velegradskog zoopolisa preostaju smrt i pokleknuće pred strahom i općom dehumanizacijom. To što je vizija takvoga svijeta prikazana groteskno i, u skladu s tim, karnevaleskno, ne znači da ona nudi mogućnost obnavljanja, iskrene sućuti i razumijevanja, nego upravo suprotno – u svojoj biti ostaje do kraja pesimistična i komorno, prigušeno tragična, baš kao što je nepovratno tragičan i prikazani svijet što se beznadno urušava sam u sebe.

Potreba za ovako detaljnim objašnjenjem karnevalesknog karaktera *Kiklopa* izrasla je iz već naglašene povezanosti postupka karnevalizacije i fenomena citatnosti u romanu. Tijekom daljnje analize djela, efekti karnevalizacije bit će često uočeni i to mnogo puta u situacijama gdje se ostvaruju citatne relacije, stoga valja već ovdje naznačiti važnost i svrhu tih efekata. Cirkusna, karnevaleskna strana bit će tako prepoznata u postupcima pojedinih likova, u onim groteskним prizorima gdje Marinkovićevi junaci za potrebe svojih nastupa ne prežu od citiranja različitih literarnih izvora i njihovog parodiranja.

[19] Mihail Bahtin, ruski teoretičar, svojevremeno je sustavno analizirao žanr menipejske satire.

Shodno navedenim zaključcima, nedvojbeno nam se nadaje kako su se tuđe riječi i tekstovi, živeći intenzivnim životom u ovom romanu, pokazali kao plodni instrumenti koji pomažu Marinkoviću u provođenju različitih postupaka. Iscrpio ih je iz različitih izvora, izlio na plodno tlo te vještim operiranjem uspio se njima poigrati, stvoriti nove smislove i na taj način odraziti vlastitu viziju svijeta i života. S različitim referentnim područjima i njihovom ulogom u *Kiklopu* upoznajemo se detaljno u nastavku, zato ćemo prije konkretne analize precizirati koji su to izvori Marinkovićeve *poetike navodnika* na koje ćemo se osvrnuti u ovome radu. Kao najznačajnija i najčešća semantička polja s kojima se u romanu uspostavlja dijaloški odnos prepoznaju se sljedeći izvori: antička književnost i mitologija, književnost zapadnoeuropskoga kulturnog kruga (engleska, francuska i talijanska književnost), ruska književnost, domaća književna tradicija, Biblija te, konačno, klasične mudre izreke, poznate filozofske misli i reklamni slogani koje u radu promatramo kao interverbalne i interlingvalne citate. Po redu kojim su navedeni, upoznat ćemo sa svakim od referentnih područja, proučiti na koji način oni žive na stranicama Marinkovićeva *Kiklopa* te dokazati njihovu svrhu i značenje u skladu s dosad iznesenim tvrdnjama.

4. 2. 1. Antička književnost i mitologija

Područje antičke književnosti i mitologije nadaje nam se kao logično polazište za analizu jer se već sâm naslov romana otkriva kao izrazito citatan i aludira na grčki mit. *Kiklop* nam time već na početku šalje snažan citatni signal i nagoviješta da će motiv jednookog kiklopa Polifema, preuzet iz Homerove *Odiseje*, biti jedan od prohodnih motiva djela. Preuzevši taj motiv, smjestivši ga u vlastiti romaneskni svijet i razvivši ga u cijelu jednu kompleksnu temu, Marinković svoje djelo kreira tako da ono djelomično funkcionira u analogiji s antičkim mitom i spomenutim Homerovim epom. Kroz cijeli se roman taj motiv provlači kao novovjeko čudovište utjelovljeno u obliku rata, kao simbol ogoljelog ljudskog straha i katalizator postupaka Marinkovićevih likova, a napose središnje svijesti romana – Melkiora Tresića. Ukoliko nastavimo povlačiti paralelu s originalnim antičkim mitom, postaje jasno da Melkior u ovoj *modernoj ljudskoj tragikomediji*[20] egzistira kao suvremena inačica Odiseja te kao takav pokušava nadmudriti čudovište, sakriti se i pobjeći od bešćutne, kiklopske sile koja prijeti čovječanstvu. Doslovno se gubeći u nepobitnom, neuništivom strahu, on u svojim snovima i zapletenim

[20] Prema: Brlenić-Vujić, Branka 1981. „Povijesna zbilja i mogućnost djelovanja mita – Ranko Marinković „Kiklop““ u knj. B. Brlenić-Vujić, *Otvorene strukture: Neka pitanja suvremene hrvatske književnosti*, Osijek, Revija – Izdavački centar Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić“

solilokvijima neprestano zamišlja nadolazeću ratnu opasnost u obličju jednookoga strašnog kiklopa Polifema, gada koji prijeti da će ih sve požderati: „Ali probudit će se tada Polifem-kiklop jednooki, i navalit će golem kamen na spilju moga sna i neće biti izlaza. Zgrabit će me nešto strašno, ogromno, i probudit ću se u rukama ljudoždera…“[21]; „Golem je kamen Polifem navalio na vrata svijeta: tu vlada muk i mrak i strah od jednookoga gada.“ (Marinković, 2008: 464)

Zbog sve veće mogućnosti mobilizacije, Melkior u strahu od rata počinje osjećati mržnju prema svome tijelu, *čovjetini* koja tako lako može postati objed ljudoždera, stoga ga počinje trapiti glađu kako bi pod svaku cijenu izbjegao odlazak u vojsku. U grotesknim opisima njegovog odnosa prema vlastitom tijelu očituje se slikoviti prikaz spuštanja čovjeka na razinu životinje, one koja u svojoj slabosti i nemoći postupno pada ničice pod noge stravične figure modernoga kiklopa, a Melkior, shvaćajući tu fizičku i psihičku slabost, optužuje izdajničko tijelo i još ga jače osuđuje da trpi i cvili: „Glad je u njemu razvijala zvjerski nagon za rikanjem. Cijelo svoje jadno izmučeno tijelo osjećao je tu prisutno, u svom bezumnom glasu.“ (Isti:188); „E, nećeš, proždrljiva zvijeri! A Tijelo jadno kao izgladnjelo pašče žalosno zacvili i zamalo se ne skljoka na blatnu neprijaznu zemlju od iznemoglosti.“ (Isti:352); „A ti ćeš meni (a, bogami, i sebi!) iskopati grob sa svojim „ždero bih, ždero“, žderonjo, Sancho, ponore gladi, niska, prizemaljska spravo glupog pantagruelskog života!“ (Isti:353) Prizori su tijela dovedeni do krajnje granice groteske kada se Melkior u svojoj letargiji i usamljenosti i sâm počne ponašati kao životinja „pa se pogladi sam po njušci i ruku vjerno obliže, kao pas“ (Isti:427) te „zavuče glavu pod pokrivač i uzme glodati svoju već oglodanu kost“ (Isti:519), vapijući poput mučenika *O, tijelo moje…* Opisano spuštanje čovjeka na razinu životinje znak je svjesnosti da od novovjekoga čudovišta, za razliku od onog homerskog, nema spasa, da je Marinkovićev svijet crnih, nesređenih, podivljalih stvari svijet u kojem je neizbježan „trijumf bestijalnog zločinačkog elementa ljudske prirode.“ (Vaupotić, 1967:233) Završetak je romana, stoga, u znaku ciničnog pesimizma, bez imalo vjere u mogućnost društvenoga napretka i bez ikakve naznake optimizma. „Da bi opstao u posve dehumaniziranome, animalnom svijetu, svijetu lišenom transcedencije (a time i moralnih regulativa), Marinkovićev se antijunak i sam spušta na razinu životinje, predaje se u ruke svemoćnome Kiklopu i plazi četveronoške u infernalni Zoopolis.“ (Nemec, 2008:558) Melkiorovo puzanje u kanibalski grad predstavlja tako simbolično pokleknuće ljudskoga pred životinjskim, čovjek zapravo odlazi tamo gdje mu je i mjesto – među životinjama, a Marinkovićeva dijalektika ironije na posljednjim stranicama romana „postaje poruga čovjeku koji se još nije uspio izdići iznad životinjskog svijeta.“ (Brlenić-Vujić, 1981:52)

[21] Marinković, Ranko 2008. *Kiklop*, Zagreb, Školska knjiga, str. 328

Još jedna zanimljiva razlika između Marinkovićeva i Homerovog kiklopa leži u tome što se novovjeko čudovište sve do samog kraja romana podmuklo skriva i postoji tek slutnja njegovog dolaska i mogućeg trijumfa. Kao takav, Marinkovićev je kiklop zlokobniji i destruktivniji, neprestano živi u mislima ljudi, dovodeći njihovu strepnju malo pomalo do kulminacije ili, kako kaže Ivo Frangeš, „on je stanje koje determinira sve ličnosti i zbivanja; on je strah, glavni način postojanja u romanu.“[22] U skladu s time, u *Kiklopu* zapravo nema „velikih silueta krstarica, moćnih tenkova, ogromnih topova koji svojim cevima jednooko zure u nas i šalju nas trenutačno u had, ili nas teraju da se sakrijemo u pećine da nas tamo sistematski dokrajče“[23] jer Marinkovića ne zanima spektakularno pripovijedanje o spektakularnim gozbama ljudoždera. Najozbiljnija razina smrtonosnog uništavanja nije neposredno predočena, ona se jednostavno podrazumijeva u očekivanjima koja rastu kako se roman približava kraju, a „to što se do kraja radi o unutrašnjem kanceroznom raspadanju i što do otvorene, izravne eksplozije zapravo i ne dolazi, slika je skučenosti i mrtvila Melkiorova svijeta.“ (Vidan, 1975:153)

Tijekom sastavljanja bogatog inventara fantastičnih figura što ih proizvodi strah, Melkiorove neurotične strepnje i paranoje još će detaljnije razraditi motiv mitskoga kiklopa i proširiti njegovu simboliku. Motiv kiklopa time ne ostaje ograničen samo na simboliziranje ratne opasnosti, nego se utjelovljuje i u jednom od likova romana, kao opasnost izravnija od samoga rata jer egzistira kao dio konkretne Melkiorove svakodnevice. Lik u kojem se također manifestira kiklopska prijetnja jest kiromant Adam, kojemu je Melkior nadjenuo „umjetničko ime“ ATMA, prema Velikom duhu iz stare bramanske poezije i, ironično, prema imenu Schopenhauerova psa. Uloga kiromanta ATME u romanu od početka je dvosmislena: pojavljuje se neočekivano, čini se kao da uhodi Melkiora, a navodno posjeduje tajnovita znanja i neobične sposobnosti, poput telepatije i hipnoze. On neprestano prodire u Melkiorovu psihu, u stanju je prozreti svaku njegovu misao i iznijeti njegove strahove na vidjelo te time u njemu postupno gradi neugodnu tjeskobu i zebnju. Osim toga, predstavlja prijetnju Melkioru i na ljubavnom planu jer je zaljubljen u fatalnu Vivijanu, Melkioru nedostižnu ženu i predmet opsesivne žudnje. Melkior se tako pred kiromantovom zagonetnošću, misterijom i izazivanjem doslovno ježi od straha i osjeća srdžbu, što s vremenom dovodi do čudnih vizija u kojima mu se ATMA počinje priviđati kao simbolično nakazno čudovište, prijeteći svojim strašnim, škiljavim okom nasred čela. Sâm će Melkior u njemu prepoznati svojevrsnog kiklopa, baš kao što ga je prepoznao u

[22] Frangeš, Ivo 1981. „Ranko Marinković (Kiklop, Albatros, Glorija)“ u knj. T. Benčić 1999., *Čuvari književnog nasljeđa 1 – Hrvatski esejisti o književnosti 20. stoljeća*, Zagreb, Tipex, str. 188
[23] Leovac, Slavko 1972. „„Kiklop“ Ranka Marinkovića“ u knj. S. Leovac, *Kritika i kreacija*, Sarajevo, Svjetlost, str. 129

ratu, i tijekom cijelog romana nastojat će pobjeći od kiromantove prisutnosti, osjećajući se kao Odisej koji je nastojao pobjeći od Polifema: „bilo je zanimljivo uklanjati se ATMI, prolaziti mu ispred nosa kao slijepoj nemani, umaći kao Odisej Polifemu.“ (Marinković, 2008:430) Budući da se tama u svim svojim mogućim vidovima razlijeva Marinkovićevim romanom, figura se kiromanta ATME s tom tamom uspješno stapa, kako svojom neobičnom, mračnom prirodom, tako i svojim imenom u čijem se anagramu krije riječ *tama*. Još je zanimljivija činjenica, upozorava Nemec, da se u psihoanalitičkoj semiotici romana taj mračni ATMA prepoznaje kao nepoželjni dvojnik ili kao Nesvjesno samoga Melkior, stoga u toj tvrdnji možemo pronaći ključ za tumačenje uloge toga lika. U tom nam se smislu figura kiromanta u konačnici razotkriva kao mračna strana Melkiorove savjesti koja ga straši i od koje ne može pobjeći, ATMA zapravo egzistira kao potisnuta tama koja potječe iz njegove najdublje nutrine i budi u njemu želju za bijegom od izobličenosti vlastite psihe.

Nedvojbeno je, dakle, da je lik Melkiora Tresića moguće prepoznati kao suvremenu inačicu Odiseja, a nadolazeću ratnu opasnost i lik ATME kao dva jednooka čudovišta što prijete fizičkim i psihičkim uništenjem. Međutim, priča o mitološkom intertekstu zastupljenom u *Kiklopu* ne završava ovdje, ona se zapravo širi cijelim romanom jer se, u biti, gotovo svakom prizoru iz realnoga, iskustvenog sloja romana pridružuje njegova mitska paralela. Te paralele prepoznajemo u situacijama kada Marinković različite mitološke priče projicira na anegdote vlastitih likova i u isto vrijeme uspoređuje te likove s antičkim junacima, nadijevajući im njihova imena. Već u tim situacijama prepoznajemo težnju Marinkovićevih likova da životne manifestacije prevode na književne predloške, da svoje osjećaje i doživljaje oprimjeruju literaturom i svode na literaturu, bilo da je riječ o usporedbi s Homerovim likovima i imitaciji nekih postupaka ili o izravnim citatima. Jedan od zanimljivijih primjera za to jest situacija kada ljubavnik Melkior bježi iz Enkinog stana jer se s posla ranije vratio njezin suprug: „Branila se kao Troja… Troja je vrata provalio Coco… ili četvora da bi prodro do Helene, lijepe bludnice… Pipao je stijene Odisej u utrobi konjskoj tražeći izlaz iz ovog mraka trbušnog, kao izmet na skatološkom putovanju kroz prpošno crijevce Enkino. O prokleta, prokleta!... proklinjao je Melkior u tmini, gdje su vrata uma mog? Menelaj je valjda tamo već prodro u Troju i moli za oproštenje što je opsjedao grad, na koljenima moli milost…“ (Isti:457) Opisanim uklapanjem antičkih literarnih junaka u posve novi kontekst oni postaju autorovim sredstvom osnažavanja ironične i groteskne intonacije, imitacija originalne priče o Menelaju i Heleni integrirana je u jednu od scena iz romana te ironijski preoblikovana i trivijalizirana. Melkior i ovdje ostaje slika i prilika homerskog Odiseja, ali onog Odiseja čiji je lik parodiran svođenjem na veličinu i važnost

običnog izmeta. Parodiranje i trivijalizacija prepoznaju se, primjerice, i onda kada zujanje dalekovoda pokraj Maestrova stana asocira na sirenski zov Odiseju ili kada Ugo, u deliriju razularenosti u Dajdamu, upire prstom u Melkiora i viče: „Maestro, Lešinaru olimpijski, dosta ste derali jetra Eustahiju okovanom na hridi dajdamskoj." (Isti:60)

Pored mnogih asocijativnih poigravanja i analogija, Marinković je u stranice Kiklopa utkao i direktne citate iz *Ilijade* i *Odiseje*, ne udaljavajući se time od njihove funkcije ironijskog preoblikovanja i resemantizacije. Ti su citati također dijelom oblikovanja percepcije i ponašanja njegovih likova, a posebice lika Melkiora Tresića i oni su jednakim intenzitetom kao i prethodno opisane imitacije uklopljeni u neobične sklopove. Kada npr. Melkior leži na tuberkuloznom odjelu vojničke bolnice s još četiri mladića, on ismijavajući u sebi jednog od njih, točnije – budućeg oficira i „ratnika“, pomisli: "Srdžbu boginjo, pjevaj Ahileja, Peleju sina, pogubnu…" (Isti:373) Taj citat ovdje je utopljen u tekst i teško zamjetljiv, bez ikakvih vanjskih citatnih signala i, kako kaže Nemec, zapravo je prepušten slučajnom dekodiranju, tj. svojevrsnoj igri skrivača s recipijentom, no malo upućeniji čitatelj u njemu može prepoznati stihove invokacije iz Homerove *Ilijade*. Citat koji u svom prvotnom obliku, u sklopu Homerovog epa, funkcionira kao ozbiljan stih kojim započinje jedno od velikih antičkih djela, ovdje je uklopljen u jednu običnu, banalnu situaciju i Melkior ga zapravo koristi podrugljivo, čime dolazi do svojevrsne napetosti što ju stvara sudar uzvišeno-patetičnog/ozbiljnog i smiješnog. S druge strane, Marinković uspješno uklapa i citate iz *Odiseje*, odražavajući time Melkiorov senzibilitet i strah koji u njemu nazaustavljivo raste. Neprestano strahujući pred ratnom opasnosti, Melkior tijekom jednog razgovora s don Fernandom raspleće u sebi duge zapletene misli o Polifemu-kiklopu-ljudožderu, drhtajući od pomisli da će ga on u jednom zalogaju progutati. Na te njegove misli odmah se, na pravom mjestu i u pravo vrijeme, nadovezuje odgovarajući stih iz *Odiseje* koji glasi: "Opet dvojicu zgrabi i od njih doručak spremi." (Isti:464), i to kao pravi, lako uočljivi citat. Citat je to koji još uvijek čuva „zvučnu sliku“ originala, kako bi rekao Nemec, još uvijek se odnosi na jednooko čudovište koje prijeti da će pojesti Odiseja, no ovdje je dakako riječ o drugoj vrsti čudovišta i o drugačijem Odiseju, onom koji neurotično i cinično *prekopava* po literaturi i po svojoj nutrini da bi samoga sebe bičevao vlastitim strahom i slabostima.

Taj anksiozni i cinični Odisej-putnik cijelo vrijeme egzistira kao središnja svijest zvjerinjaka s „kiklopovskim“ apetitima, a svojim konačnim činom dobrovoljno se predaje u ruke krvoločnom gadu, svjestan vlastite nemoći pred Velikim Svežderom pred kojim ljudi kao uplašene zvijeri ričuu i gube svoju ljudskost. Melkior tako na posljednjim stranicama romana izlazi iz grada da bi se suočio s neizbježnom zbiljom životinjskoga svijeta, a na usnama mu je

Odisejev uzdah o Polifemu: „Ej, da ga mogu života lišit i duše!...“ (Isti:548) Svojim posljednjim pokleknućem i plaženjem u izbezumljeni grad Zoopolis, on simbolično zaokružuje značenjski simultanitet relanoga i mitskoga, otkrivajući nam konačnu apokaliptičnu spoznaju: „moderni je čovjek u vlasti istih snaga kao i mitološki, homerski.“ (Frangeš, 2001:7)

4. 2. 2. Engleska književnost

Zadirući u bogatu riznicu svjetske književnosti, Marinković je kao jedno od najvažnijih referentnih područja za svoj roman odabrao englesku književnost. Iz tragova literarne engleske kulture najveći su prostor i simbolička težina u *Kiklopu* dodijeljeni isključivo jednom piscu, čije ime i reminiscencije na njegovo stvaralaštvo ovdje imaju posebnu važnost. Riječ je, dakako, o Williamu Shakespeareu, autoru čija djela u *Kiklopu* žive intenzivnim životom, javljajući se kao stalna inspiracija te kao vrelo asocijacija, aluzija i citata. Činjenica da Shakesperov lik i djelo imaju iznimno važnu ulogu u Marinkovićevu romanu, u stručnoj je literaturi odavno zamijećena, stoga ne začuđuje da je nekolicina teoretičara u svojim analizama udijelila dosta prostora upravo proučavanju njegove prisutnosti u *Kiklopu*. Tatjana Jukić[24], primjerice, skrenula je pozornost na težinu i vrijednost Shakespearea ističući kako su njegovi komadi doista modelativni korpus Marinkovićeva romana, i to kao matrica nezaustavljivih prijenosa i kalambura. Da je tomu uistinu tako, postaje jasno ukoliko pomno čitamo *Kiklopa* i barem donekle poznajemo literarno stvaralaštvo Williama Shakespearea jer tada je nemoguće da nam promaknu količina i snaga inspiracije što ju Marinković pronalazi u engleskom piscu.

Njegova djela i likovi u *Kiklopu* žive na više načina, učestalo se i s lakoćom integriraju u novonastali tekst, oslikavajući pritom svjetonazor, senzibilitet i ponašanje Marinkovićevih likova te obogaćujući roman zapletenom mrežom značenja i odnosa. Ivo Vidan te je prijenose i referencije još slikovitije opisao te zaključio kako mašta u kojoj je nastajao *Kiklop* uzima Shakespearove citate i pritom se „hvata slike koja je već gotova i u sebi nosi potpun, sređen svijet pojedinih asocijacija, koje će u novom polju značenja, što ga stvara pisac-baštinik, djelovati svojim naslijeđenim smislom i novi tekst obogatiti za još jedan smisleni sloj.“ (Vidan, 1975:168) Upravo je Vidan, posvećujući jedan dio svoje knjige Shakespearovom udjelu u *Kiklopu*, potvrdio njegovu izuzetnu ulogu u ovom romanu, evidentirajući koliko se puta

[24] Jukić, Tatjana 2004. „U duhu *Hamleta* – još jedanput o engleskom korpusu u Marinkovićevu *Kiklopu*“ u knj. *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova VI.: *(Europski obzori Marinkovićeva opusa) sa znanstvenog skupa održanog 29. i 30. rujna 2003. godine u Splitu*, Split, Književni krug, str. 167 – 180

pojavljuju referencije na tog engelskog autora. Pobrojao je tako čak sedamdesetak mjesta na kojima se spominje njegovo ime, ili se pak imenuju lica ili navode citati, i to iz ukupno jedanaest Shakespearovih djela. Kao najčešći izvori asocijacija i citata izdvajaju se četiri njegove tragedije, a to su *Hamlet, Othello, Macbeth* i *Kralj Lear,* stoga će se ovdje proučiti upravo te četiri referentne točke te načini na koje ih je Marinković *zaposlio* u izgradnji vlastita romana.

Od navedenih Shakespearovih tragedija, *Hamlet* se nesumnjivo ističe kao omiljena, najčešća referentna točka. Tragovi cijele te drame, kao i samoga glavnog lika, razgranali su se Marinkovićevim tekstom svojim dubokim smislom i u različitim oblicima (direktnim citatima, aluzijama i širim reminiscencijama), dokazujući tvrdnju da „nijedan drugi literarni tekst nije u takvoj mjeri prisutan u cjelokupnoj koncepciji *Kiklopa*." (Isti:166) Doslovno citiranje Shakespeareova junaka te asocijacije na njegove misli i postupke javljaju se u širokoj paleti odnosa: „od razmišljanja o ljudskoj prirodi, o propasti i uništenju civilizacije, do grotesknih i bizarnih situacija" (Nemec, 1995:154), čime zapravo podcrtavaju bitnu temu romana i pomažu da se vidi sva širina njezina smisla. Neke od bizarnih i grotesknih situacija prepoznajemo u onim dijelovima romana gdje Marinkovićevi likovi citiraju poznate Hamletove izjave, bilo da je riječ o potpunim citatima ili o njihovom ponešto izmijenjenom obliku. U romanu će tako nekoliko puta likovi pomisliti ili izgovoriti glasovitu dilemu *biti ili ne biti*, kao i čuveno *nešto je trulo u državi Danskoj*, i to u potpuno različitim situacijama, ali zato svaki put podvrgavajući ih ironiziranju ili trivijalizaciji. Izjave su to koje se u citatnoj relaciji ne ostvaruju uvijek eskplicitno, tj. s vanjskim citatnim signalima (kurzivom ili navodnim znacima), no vjerojatno su svakom čitatelju lako uočljive, baš kao i postupak njihovog preobraženja tijekom uklapanja u neobične sklopove. Modifikacija hamletovske dileme *biti ili ne biti* u nešto banalno prepoznaje se, primjerice, kada se ona primjenjuje na običnog crva – posrednika između kralja i prosjačkih crijeva, u trenutku kada Maestro i Melkior *razgovaraju metafizički* o sudbini sitnih životinja: „Eto, crv u jabuci. Živi sam kao osobenjak, pustinjak-licemjer u punom slatkom kozmosu. (…) Sreća kakve ni zamisliti ne možete. Eh, ali dokle? Dok neki bog ne zaželi da pojede jabuku. Zub ili nož, svejedno, para i ruši crvlji svijet kao neki fatum strašni, neumoljivi. Zahvaća crva i kida nadvoje… Ili ne zahvaća, ha? *To* je pitanje. Bit il ne bit – za crva." (Marinković, 2008:258) Nemec upozorava kako se ovdje parodistički efekt ne krije samo „u opoziciji uzvišeno-banalno, odnosno u dokidanju „digniteta", nego i u tome što jedna te ista ekspresija rađa potpuno oprečne asocijacije. Dakle, isti označitelji stvaraju proturječna označena." (Nemec, 1995:158) U prilog tomu može se navesti još jedna depatetizacija hamletovske dileme, i to kada se ona javlja u trenutku dok don Kuzma sa strepnjom očekuje „sudbonosnu cifru" težine na uličnoj vagi. Slična

resemantizacija događa se i s poznatom Hamletovom tvrdnjom da je *nešto trulo u državi Danskoj*. Prvi ju put u romanu izgovara Ugo, koji je u stručnoj literaturi okarakteriziran kao lik lakrdijaš, odnosno karnevaleskni lik, pa zbog toga i ne čudi što njegovo citiranje Hamleta postaje dijelom groteskno-ironijskog scenarija u kakvom Ugo gotovo uvijek sudjeluje. Zapravo svaka Ugova pojava u romanu, kako primjećuje Radivoje Mikić[25], označava promjenu tipa pripovijedanja – prelazak sa koliko-toliko ozbiljno intoniranog pripovijedanja na groteskno-humornu intonaciju, a tako je i u situaciji kada se Ugo, u svom tipičnom karnevalesknom programu, podrugljivo obrati policajcu na ulici i „izgovori preda se strašno izazovnom dikcijom u maniri stare, patetične glume: - Ima nešto trulo u državi Danskoj." (Marinković, 2008:146) Nešto kasnije u romanu, isti se taj citat javlja u Melkiorovim mučnim mislima, no ovaj put doživljava ludičku preobrazbu i glasi: *ima nešto trulo u korijenju poezije*. Pokušavajući jedne noći smisliti pjesmu za Vivijanu, Melkior se svjesno prepušta čemernim mislima i zavisti te pušta tugu da mu se gorko širi po tijelu, a kad postane svjestan vlastite gluposti i ranjivosti, još si dublje kopa rane, cinično i ironično sipajući misli jednu za drugom: „Kretenu ne bje dosta muke i on se pjesme maši. Neuspjela ljubav. Ima nešto trulo u korijenju poezije. I cvijeće raste iz gnoja. Zagnojena duša Vivijanom, najpoznatijim prirodnim gnojivom u gradu. Dušik i fosfor. Točnu formulu zna Maestro. Pitati Justusa von Liebiga, da se otkrije tajna. Tajanstvena genetička sila, duševna oplodnja, poetsko pitanje: Ugo, ATMA, Maestro, ja, a vjerojatno i Fredi – Plejada strastvenih poeta vivijanskih." (Isti:193)

Osim što lik Hamleta supostoji kao nepresušan izvor citata u *Kiklopu*, njegova se indolencija i naivnost, nasuprot vlastohljeplju i pohoti koje mu prijete glavi, javljaju i kao polazna točka vjerojatno najneobičnije i najbizarnije ideje što se u romanu uopće pojavljuje. Shakespeareova je tragedija tako poslužila jednom od najzanimljivijih likova romana, don Fernandu, i to kao glavni ilustrativni materijal na temelju kojega je razvio svoju bizarnu teoriju o potrebi preventivne dehumanizacije ili o ukidanju tragedije skepsom. Ta teorija polazi zapravo od don Fernandova zaključka da „sve tragedije, ili makar velika većina, počivaju na lažnim pretpostavkama" (Isti:241) i odmah se na početku svoga izlaganja Melkioru hvata argumentiranja na primjeru Hamleta:

„Kako to da Hamlet, na primjer, tako pametan i zbog toga tako sumnjičav, nikada nije pomislio, još tamo u početku, to jest prije drame, da bi stric Klaudije mogao ubiti njegova oca? Pa valjda je taj stric i prije bio nitkov, pijanica i razvratnik? Hamlet je to morao opaziti. Kako to da nije bio

[25] Mikić, Radivoje 1988. *Postupak karnevalizacije: Uvod u poetiku Ranka Marinkovića*, Beograd, Filip Višnjić, str. 106

oprezan prema takvom lopovu, nego se tek naknadno iščuđava kako može netko biti takva hulja? (…) I odjednom, kad počinje tragedija, on stari, ne vjeruje više u život, u ljude, u ljubav? Zar nije to kriva pretpostavka? Zar nije i to kriva pretpostavka da Hamlet ne zna da je njegova majka žena koja je kadra leći u krevet s drugim muškarcem, da je Polonije profesionalni dvorski savjetnik koje će služiti „vjerno" svakom kralju, da je Ofelija ženskica koju je i prije mogao s istim argumentima tjerati u samostan, da su njegovi školski drugovi mladi karijeristi koji se drže svoga kraljevskog druga dok je bio prestolonasljednik… i tako redom. Bilo je potrebno da mu oca ubiju, da mu se mati preuda za očeva ubojicu, da mu Polonije postavlja stupicu u koju Ofelija svjesno ulazi kao mamac, da ga prijatelji u smrt odvedu – da bi shvatio napokon da se nalazio među huljama. Prekasno. Prekasno za jednog Hamleta i prenaivno." (Isti:241-242)
Jasno je da citirana don Fernandova razmišljanja o Hamletu „nisu samo asocijativna nadovezivanja, nego i svojevrsna reinterpretacija Shakespeareove tragedije" (Nemec, 1995:153), da se u svakoj don Fernandovoj rečenici osjete kritika i podsmijeh Shakespeareovom tragičnom junaku, čime se ukazuje na polemičku intonaciju kazivanja i na potrebu da se izvrgne ruglu svaki vid povjerenja u dobrotu. Ta polemička intonacija i potreba za suprotstavljanjem Hamletovim postupcima još su vidljiviji u ovom iskazu: „Ako znam da postoji hulja koja mi kani zapaliti kuću (a takva hulja doista postoji), ja neću sjediti kod tople peći i recitirati „bit il ne bit" sa suzama u očima. Vjerovati da možda ipak neće zapaliti… i čekati da postanem tragično lice. Nabit ću pušku i vrebat ću iza prozora da ucmekam hulju prije nego podmetne vatru." (Marinković, 2008:243)

Dva navedena citata dovoljna su da ilustriraju don Fernandov prezrivi odnos prema junacima klasičnih tragedija i njihovim nesretnim sudbinama. Njegov prezir vuče korijene iz čvrstog i nepokolebljivog stava da je naivno i glupo biti dobar u današnjem svijetu; vjeru u ljude on odbacuje zbog toga što je svijet u kojem živimo takav da je dobrota u njemu moguća samo kao lažna dobrota, koja kao takva izaziva lažnu tragičnost kojoj se onda nije grijeh podsmjehnuti. To svoje saznanje don Fernando označava kao strahovitu istinu, a tu nam istinu tragedija „skriva šarmom umjetnosti, ona nas zavodi na uživanja podižući koketno pred nama svoju prljavu teatarsku suknju i pokazujući gadosti života uz zavodnički osmijeh." (Isti:244) Zbog toga on odbacuje i tragediju, shvaćajući je samo kao posljedicu neodgovarajućeg ponašanja i reagiranja, tj. kao posljedicu lažne dobrote, a ispod umjetničke zamaskiranosti postoji druga tragičnost, onu duboka, prava i strašna i u tome nam ne može pomoći čak ni jedan Shakespeare. Po njegovom mišljenju, čovjek uvijek mora biti spreman na najgore, spreman na zlo koje će mu drugi nanijeti ako bude naivan, neoprezan i zaboravi na pravu ljudsku prirodu. Ne samo da treba

unaprijed očekivati i predviđati neko zlo, nego se mora umijeti unaprijed eliminirati opasnost te naslutiti pravac i cilj zločinačke djelatnosti. Upravo iz tih razmišljanja razvio je don Fernando svoju teoriju preventivne dehumanizacije, onu po kojoj treba na vrijeme eliminirati svako potencijalno zlo i moguće zločince, i to po „medicinskom kriteriju", određenim „simptomima" po kojima se može prepoznati pritajeni zločinac: treba ga lukavo izazivati, izmamiti iz oklopa mirovanja, trgnuti iz sna ubilačke želje, pogledati mu zatim u lice, u oči i ako znamo gledati, otkrit ćemo ubojicu i uhvatiti ga prije izvršenja zločina. Groteskност don Fernandovih kontroverznih razmišljanja postupno se razotkriva i pojačava tijekom razgovora s Melkiorom, tako da njegova teorija, kako tvrdi Mikić, sve više sužava svoj povijesni prostor i dobiva daleko uže dimenzije – postaje izraz zabrinutosti za osobnu sudbinu. Detektirajući tu zabrinutost i strah za vlastiti život, zapravo smo detektirali dublje implikacije bizarne don Fernandove teorije i u njima možemo nazrijeti tragove ključne teme i razmišljanja što ih je Marinković utkao u svoj roman. Osjećanje straha i smrti pred stihijom rata i bestijalnosti ljudske prirode prepoznaje se kao element koji bitno oblikuje don Fernandova razmišljanja, a time nam se još jednom potvrđuje kao Marinkovićeva osnovna literarna opsesija. U problematiku ljudožderstva i zvjerskog stanja među ljudima ovdje se možda i najdublje zašlo jer se „na tom mjestu knjige kiklopska opasnost razglaba dosljednije i argumentiranije nego u bilo kojoj drugoj varijanti istog motiva." (Vidan, 1975:163)

Uklapanje dijelova najpoznatijih Hamletovih monologa u groteskne situacije romana, kao i tragičnosti toga lika u osnovu kiklopske teme, samo su neki od mnogobrojnih primjera Marinkovićevih referiranja na Shakespeareovu tragediju. Postoji još nekoliko mjesta na kojima Marinkovićevi likovi svoja razmišljanja i osjećaje oprimjeruju situacijama iz *Hamleta*, i to su sve maštovite analogije kojima Marinković *posuđeni materijal* preslikava u potpuno novi ambijent i daje mu sasvim novi izgled. Jedno od zanimljivijih takvih preslikavanja dio je u romanu kada se Melkior na ulici sakriva od Uga i, pritajeno hodajući iza njega, sluša njegove pijane monologe. Scena s pijanim Ugom sama je po sebi groteskna, kao što je to slučaj s gotovo svakom scenom u kojoj on sudjeluje, no kada se u nju upletu i Melkiorova razmišljanja koja će Ugov karnevaleskni lik i karakter neočekivano povezati s jednom situacijom iz Hamleta, ona postaje poprištem još jednog sudara uzvišenog i trivijalnog. Prateći Uga u jednom od njegovih teatralnih uličnih nastupa, Melkiorove se misli protežu od zavisti do sažaljenja i u trenutku kada se pita kako li će skončati život tog ludog Parampiona i koji će klipan lopatom lupati po Ugovoj lubanji, u Melkiorova se razmišljanja neočekivano nadovezuje preoblikovan Hamletov monolog o Yorickovoj lubanji: „I neće biti Hamleta da pita „čija je?" „nekog ludog vragolana… izjela ga

kuga, tog ludog ugursuza. To je lubanja Parampionova“… „Da vidim (Hamlet uzima lubanju) – Ah, ubogi Parampione! – Poznavao sam ga, Eustahije – bio je to beskrajno šaljiv čovjek. – Gdje su sada tvoje rugalice, tvoje skakutanje, gdje su tvoje pjesme, tvoje blistave šale od kojih se često čitav stol grohotom smijao? Zar nema sada nijedne da se naruga tvom vlastitom cerenju? Zar se sve srozalo?“ Sve, moj kraljeviću.“ (Marinković, 2008:462) Modifikacija Hamletova monologa, koji se u svojem originalnom obliku odvija tijekom razgovora s Horacijem i grobarima koji kopaju grob za Ofeliju, ovdje je postignuta „preoblikovanjem elemenata prototeksta“ (Nemec, 1995:158) i ostvarena kao još jedan nepotpuni citat. Melkior se u svojim mislima poigrava s tim citatom, postavlja sebe na Horacijevo mjesto i umjesto njega vodi zamišljeni dijalog s Hamletom. U Shakespeareovoj se tragediji Hamlet zapravo prisjeća Yoricka, veselog i neodoljivog šaljivdžije i te su Yorickove osobine ovdje pogodovale ocrtavanju sličnog Ugovog karaktera, zbog čega je navedeni citat gotovo idealno uklopljen u Melkiorove misli, samo ponešto izmijenjen i prilagođen Ugovoj sudbini. Preoblikovanjem originalnog citata Marinković ponovno uspijeva resemantizirati preuzete elemente, uklapa ih u potpuno drugačiji ambijent, i to onaj koji odražava jedinstvenu karnevalesknu sliku kiklopskog svijeta. Takva nam se slika ovdje nadaje zbog grotesknog prizora Ugova pijanstva i razularenosti, no unatoč svojevrsnoj komičnosti koju možemo uočiti, jasno je da karnevaleskna slika nije tu da nas nasmije, zabavi ili udijeli iskrenu sućut, nego upravo suprotno – ona, u skladu s Marinkovićevom vizijom, ostaje u svojoj biti pesimistična i postaje znakom prigušenog tragizma, uporno nas podsjećajući preko Melkiorove svijesti da je svijet *Kiklopa* svijet koji se polako ruši te da su ljudske sudbine u takvom poremećenom svijetu neizvjesne i bespomoćne i iz toga stanja nema izlaza. S obzirom da se ta pesimistična poruka šalje projekcijom Melkiorove svijesti, kao uostalom i tijekom cijelog romana, Ivo Vidan izvrsno zamjećuje kako citirani monolog Marinkovićeva junaka nije samo strah i zabrinutost za Ugovu neizvjesnu sudbinu, u njemu se krije i nešto više od toga. „To više nije strepnja nad drugim čovjekom, nego tužaljka nad sobom, iščekivanje neminovnog kraja i svoga vlastitog svijeta“ (Vidan, 1975:168), što je zapravo i logičan zaključak, jer sad već znamo da je cjelokupna egzistencija Melkiora Tresića gotovo u potpunosti određena anksioznim i neurotičnim strahom od bešćutne kiklopske sile koja prijeti čovječanstvu.

Dosad izneseni primjeri citatnih relacija sa Shakespearovim *Hamletom* dokazuju koliko snažno supostoji ime i djelo tog engleskog pisca u dehumaniziranom i izgubljenom svijetu *Kiklopa*. Međutim, Marinkovićeva pomama za eksplicitnim citatima iz *Hamleta* ne staje ovdje, ona se naprotiv neumorno širi dalje, gradi labirinte još dubljih značenja i smislova te stvara jake simboličke poveznice. Jedna od najsnažnijih takvih poveznica s *Hamletom* jest ona preko koje

Marinković gradi odnos dviju retorički najproduktivnijih figura romana – Melkiora i Maestra. Maestro je lik kojega je Marinković oblikovao slično poput don Fernanda, kroz njegov je karakter na neki način projicirao vlastiti svjetonazor, tj. iznio direktnu kritiku svijeta u kojem se gubi humanost i u kojem čovjek doživljava neminovni poraz od surove animalnosti. Maestro fućka na „veliku budućnost svijeta", prezire napredak, tehnologiju i električnu energiju – oni su nova teologija, novo božanstvo koje ljude odvraća od njihovog dostojanstva, „starog Boga Stvoritelja ne boji se više nitko." (Marinković, 2008:510) Iako nikada nije volio intimna ispovijedanja i bliskost s drugima, Melkior ne može izbjeći divljenje drskoj originalnosti i superiornom cinizmu kojim Maestro kritizira novi svijet i ljudsku glupost. Njihov odnos, ipak, ne ostaje samo na međusobnom divljenju, nego njega Marinković podiže na jednu višu razinu kojom odiše snažna simbolika. Maestrovo se ime tako simbolički prenosi na njegovu funkciju u odnosu s Melkiorom, on se „dosljedno realizira kao Melkiorov maestro, odnosno učitelj i duhovni otac" (Jukić, 2004:172), onaj koji ga poznaje u dušu i u svakom trenutku zna što misli i osjeća.

Detektiranje odnosa *otac-sin* nije rezultat samo subjektivne procjene na temelju pročitanoga romana, taj nam se odnos doslovno razotkriva kroz tekst, i to kada Melkior u razgovorima s Maestrom opetovano citira Hamletove riječi upućene pokojnom ocu, podsvjesno dodjeljujući Maestru očinsku ulogu. Melkior je i inače lik kojega „roman proizvodi kao figuru očišćenu od spomena bioloških roditelja i lišenu izvjesnoga rodnog mjesta" (Ista:175), stoga su izuzetno važna mjesta na kojima on opsesivno zaziva Maestra kao hamletskoga duha-oca, doslovno citirajući Shakespeareove riječi: *Dokle pamćenje u smućenoj mi glavi stoluje, moj bijedni duše, sjećat ću se tebe!* Tatjana Jukić uočava jednu posebnu zanimljivost u razvijanju spomenutog odnosa i svojom opservacijom zapravo prodire u samu srž Shakespeareove uloge u *Kiklopu*. Ona, naime, upozorava kako se odnos između Melkiora i Maestra, razvijen evociranjem analogije s Hamletom, „zauzvrat reproducira kao Marinkovićeva autorska invokacija Shakespearea kao duha-oca vlastitoga jezika" (Ista:175), čime se odnos Hamleta i njegova oca pokazuje zapravo tropom samoga autorstva. Simbolički vrhunac spomenute analogije dostiže se pred kraj romana, samo trenutak prije nego što će Maestro groteskno skončati vlastiti život. Dok se jedne hladne večeri u Maestrovom stanu odvija razgovor između njega i Melkiora, Maestro svom duhovnom sinu potpuno otvara dušu i otkriva intimne detalje iz burnoga života, svjestan da je to njihov posljednji susret. Izlazeći na balkon Maestro se posljednjim riječima obraća Melkioru: „Zbogom, i sjećaj me se…" (Marinković, 2008:513), a on mu na to, ni ne sluteći da je to ujedno i stvarni rastanak s Maestrom, patetično odgovara „Dokle pamćenje u smućenoj mi

glavi stoluje, moj bijedni duše, sjećat ću se tebe.“ (Isti:513) Maestro je nakon toga „izveo“ novu novcatu, originalnu i medicinski čistu smrt kojom se htio narugati modernom dobu i njegovom „bogu elektronu“ – poškropio je simboličnom vodom čitavu Budućnost i dosegnuo Vječnost svojim preziranjem, a Melkior se rastao sa svojim „ocem“ istim riječima kojima se Hamlet rastao s očevim duhom. Nakon Maestrove smrti, Melkiorove očekivane strepnje konačno postaju strašna stvarnost – novovjeki je gad kiklop kročio i u njegov grad, sve se pretvara u strašni besmisao i sumornu pustoš, a on i dalje u sjećanju nosi mučnu misao o Maestrovoj smrti i očajno moli svog bijednog duha da ga oslobodi obećanja kako će ga se zauvijek sjećati. Melkor posljednji put hamletovski zaziva Maestra na samom kraju romana, dok na koljenima ljubi hladnu, izdanu Zemlju – gledajući u travi kukca koji se počne penjati po njegovom licu, on u njemu još jednom prepoznaje Maestra čiji je nadimak u dajdamskom društvu bio upravo Ludi Kukac. Trenutak prije nego mu taj isti kukac prekrije sav vid, ugasi mu svjetlost i zakloni svijet poput kiklopa što je navalio kamen, Melkior bespomoćno šapne životinjici „Čuj me, duše…“ (Isti:550), a taj vapaj Vidan prepoznaje kao „traženje prekogrobne veze s Maestrom, uzdah za ocem, za svojim izgubljenim ishodištem i prekinutom životnom mjerom.“ (Vidan, 1975:166)

Poslije *Hamleta*, omiljene Shakespeareove referentne točke u *Kiklopu*, od ostalih se drama engleskog pisca najčešće spominje i citira *Othello*. Navodi iz te tragedije, kako ističe Vidan, uglavnom pripadaju podređenoj, pratećoj temi kiklopske destruktivnosti, zapravo njezinu naličju. „Brutalnu gramžljivost mitskog Polifema obilježava proždrljivost, ali pohota je druga manifestacija toga istog agresivnog mehanizma.“ (Isti:166) Pohotom, kao naličjem kiklopske destruktivnosti, obojane su situacije u kojima se pojavljuju Enka i Vivijana, a odjeci se *Othella* u njima čuju kao dio Melkiorovih razmišljanja. Melkior je tijekom cijeloga romana zaljubljen u fatalnu Vivijanu, glumicu koja postaje predmet njegove opsesivne žudnje, ali mu do kraja ostaje nedostižna. Opčinjen njezinom pojavom, svaki se put u njezinom društvu osjeća nelagodno i uznemireno, njezina ga prisutnost čini slabim i ranjivim, baš kao i snovi i razmišljanja u kojima mučno sam sebi otvara oči i postaje svjestan da ta žena nikad neće biti s nekim poput njega. Nemogućnost ostvarenja ljubavne veze s imaginarnom Vivijanom Melkior nadoknađuje zadovoljavanjem seksualnih potreba s nimfomanskom Enkom, provodeći dane u njezinom bračnom krevetu kao njezin ljubavnik. Te dvije žene, koje obilježavaju Melkiorov intimni život, postaju uzrokom njegove frustracije i cinizma, a Melkiorov bijes, izazvan njihovom prevrtljivošću i pokvarenošću, neizbježno ih spaja u istu sliku sarkastičnim referiranjima na tragične junake *Othella*. Svaki put kada je u postelji s Enkom, Melkiora izluđuje njezina paradoksalna, lažljiva i pokvarena priroda, ne razumije kako može u isto vrijeme voljeti svoga

supruga i varati ga s njim i u tim ju trenucima naziva jagovskom Desdemonom. U takvim se njegovim mislima javlja očajnički Othellov uzvik: „Dokaži, huljo, sigurno dokaži da je moja ljubav bludnica!“ (Marinković, 2008:130), na što Melkior sam sebi odgovara da je nemoguće dokazati njezinu nevjeru – ona je neuništiva i svemoćna, snalažljiva meduza nadarena za svaku vrstu pokvarenosti i metamorfoze. Prisjećajući se netom poslije i izraza frivolne Jagove mašte, on cinično zaključuje u svoju korist: „Njena čast je nešto što se ne vidi, nju imaju često i oni koji je nemaju.“ (Isti:132), citirajući time Jagovu rečenicu kojom je on naveo ljubomornog Othella da posumnja u Desdemoninu vjernost. Ta ironična referiranja na Shakespearove likove uvijek započinju kao cinično optuživanje Enkine pokvarenosti, ali Melkior svaki put tu sliku, kao da sebe kažnjava, na kraju primijeni na nedokučivu Vivijanu. Poslije, kada u potpunosti osvijesti činjenicu da je Vivijana za njega nedostižna, simbolički će „pokopati svoju mrtvu dragu“ i u sebi rezignirano pomisliti isto što je Othello prozborio kada je zadavio svoju Desdemonu: „Hladna si mi, hladna, moja djevojko…“ (Isti:465) Ipak, ostat će do kraja u njemu tupa bol pri svakoj pomisli na neostvarenu ljubav, zbog koje će s lažnom nadom sumnjičavo propitivati svoju odluku o zaboravu i vrtjeti u glavi misao: „Al ako tebe, slugo plameni, ja ugasim, pa onda požalim…“ (Isti:470), baš kao što je govorio i Shakespeareov Othello.

Zanimljivo je uočiti kako Marinković, preuzimajući spomenute citate, još jednom posuđeni Shakespeareov materijal lišava čiste tragične emocije. Citati su to koji, naravno, čuvaju svoju originalnu zvučnu sliku, ali je njihov prvobitni smisao ovdje postao dijelom cinične depatetizacije. Naime, prenošenje dramatičnih Othellovih i Jagovih rečenica u Marinkovićev romaneskni svijet završava u Melkiorovim mazohističkim razmišljanjima, no to su razmišljanja u kojima nema mjesta očekivanoj dramatičnoj patnji već kroz njih zapravo prodire oštra (auto)ironija. Preuzeti citati poput sjemena padaju na tlo iz kojega izrasta cinična kritika – kritika što obezvrjeđuje i vlastite i tuđe iluzije te osuđuje i vlastitu i tuđu pohotu, stoga se i citati neizbježno utapaju u novom kontekstu i interpretiraju kroz ironična preispitivanja i izrugivanja. Budući da su dijelovi *Kiklopa* u kojima se citira *Othello* lišeni ozbiljnosti i patetike, sasvim je očekivano da će i preuzeti citati biti lišeni svoje originalne tragičnosti te se odraziti u drugačijem zrcalu. Iz tih nam se razloga *Othello* nadaje kao prototekst koji daje svoj doprinos modernoj Marinkovićevoj ironiji; on sudjeluje u njezinom ispoljavanju tako što postaje dijelom jednog naličja kiklopske destruktivnosti, čije posljedice Marinkovićeva vizija ni ovaj put ne prepušta katarzi nego ih podvrgava već poznatoj kritičkoj oštrici.

Poput *Othella,* ni ostale dvije velike Shakespeareove tragedije – *Macbeth* i *Kralj Lear* – ne služe isticanju i pročišćavanju tragičnih posljedica tog jedinstvenog ljudskog stanja, te

povijesne nemoći i čovjekove izgubljenosti u krugu o kojemu govori *Kiklop* kao cjelina. Kako primjećuje Ivo Vidan, one ne samo da situaciji u koju su uklopljene „ne daju klasičan patos, nego zbog „nedoličnog“ konteksta interpretiraju prizor u smislu farse.“ (Vidan, 1975:167) Primjer referiranja na Shakespeareovog *Macbetha* pokazuje kako jedna slučajna asocijacija iz te drame pogađa dvije bitne brige Marinkovićeva glavnog junaka, pri čemu se obje strane te teme naglašavaju i razvijaju zahvaljujući vještoj verbalnoj igri na motivima Macbethovih susreta s vješticama. Tijekom jednog razgovora s Ugom Melkior razmišlja o optimističnim predviđanjima misterioznoga ATME o tome da će mu željena Vivijana uskoro pripasti i u ta se razmišljanja upliće modificirano proročanstvo triju suđenica koje je poprimilo „formu jezičnog kalambura“ (Nemec, 1995:152):

„ATMA-Demiurg. Da li doista „ubrzava historiju“ mnome? Vještica makbetska. Melkiore, bit ćeš kralj Vivijane! Bit ćeš kralj, Melkiore, bit ćeš kralj! I nećeš biti pobijeđen dok se velika šuma bernamska ne pomakne. Tko bi mogao pomaći šumu? Oh, divnoga li proročanstva! Bit ćeš kralj vivijanski, tan tantalski, tan tankovski, tan tanadi izrešetan, mrtvac balkanski. Hura!
– Zdravo, o tane dajdamski! – obrati se Ugu dubokim naklonom cerekajući se ludo. – I zbogom. Naći ćemo se noćaš u pustari dajdamskoj. Triput za me, triput za te, a tri puta nek je njoj! U pustari dajdamskoj. Zbogom! – i okrene se od Uga, legne potrbuške, zarije lice u jastuk i ne izusti više ni riječi.“ (Marinković, 2008:191)

Melkiorovim monologom Marinković najprije aludira na proročanstvo o Macbethu koje djeluje na Shakespeareovog junaka tako da ga on sam, vlastitom akcijom dovede do ispunjenja. Macbeth tako u originalnoj drami postaje kralj Škotske i tan od Cawdora. Melkior od pomisli na željenu Vivijanu i mogućnosti da postane „njezin kralj“ brzo prelazi na prijeteću neposrednost rata, miješajući tako svoje dvije glavne opsesije u istom kolopletu misli i primjenjujući citate iz *Macbetha* na obje teme svoje životne drame. Nakon primjene macbethovskih proročanstava na osvajanje Vivijane i na ratno stradanje, Melkior ponavlja plemićku titulu i uz dvosmisleni naziv poznate gradske krčme te time „pravi frivolnu aluziju na ponavljani seksualni saobraćaj s Vivijanom.“ (Vidan, 1975:162) Slijede potom usklici triju vještica koje susret s Macbethom dočekuju razuzdanom pjesmom, a svečano proročanstvo stavlja se pred potpuno drugačije, parodijsko zrcalo, preko kojeg se odražava u deformiranom obliku i pretvara u bludni koloplet.

Slična resemantizacija, koja originalni prototekst lišava prave tragičnosti i ozbiljnosti, događa se i prilikom citiranja Shakespeareova *Kralja Leara*. Očajnički uzvici Kralja Leara i njegovog bezumlja prenose se također u Melkiorove misli, i to u već spomenutim trenucima kada bježi iz Enkinog stana. Melkioru se, dok bježi kroz hladni, skriveni tunel, čini da „nikad

neće izaći iz toga bezumlja što ga je pritiskivao mrakom između dva ledena zida“ (Marinković, 2008:457) i u svom proklinjanju Enke i vlastite ludosti neprestano uznemireno ponavlja Learove riječi *Gdje su vrata uma mog?*. To Melkiorovo uzastopno postavljanje istoga pitanja čuva originalni prizvuk i smisao što je posuđen od Shakespearea, no činjenica da je ovdje uklopljeno u groteskni prizor, gdje Melkior poput izmeta putuje kroz prpošno crijevo Enkino, čini ga još jednim instrumentom više u građenju ironične kritike kiklopske pohote u ljudima.

Na kraju detaljnog proučavanja Shakespeareove uloge u *Kiklopu* možemo još jednom ustvrditi kako je engleski pisac Marinkoviću bio najbogatiji izvor slika koje su podcrtavale i ilustrirale njegovu izvornu temu te ju razvijale u raznima dimenzijama. U nekim prijenosima iz Shakespeareovih tragedija citati, aluzije i usputne slike poslužili su za pojačavanje emocija ili barem za njihovo retoričko isticanje, i to u svakoj situaciji/dijalogu s dramskim potencijalom. U drugim se, pak, situacijama prenesena slika uvlači u posve novi kontekst, postaje dijelom sukoba nesumjerljivih vrijednosti, zbog čega verbalni odjek tradicije, u ovom slučaju one shakespeareovske, biva odražen u krivom zrcalu i predmetom polemičke resemantizacije.

4. 2. 3. Francuska i talijanska književnost

U Marinkovićevom eruditskom djelu, koje je „zasićeno lektirom, memorijom i evokacijom tuđih tekstova“[26], kao značajna referentna područja javljaju se i francuska i talijanska književna kultura. Ta dva izvora Marinkovićeve „poetike navodnika“ možda ne žive u *Kiklopu* tako snažno poput Shakespearea, no njihovi su odjeci dovoljno glasni da se odraze kroz svijest Marinkovićevih likova, a procesi njihovog upijanja i modeliranja od gotovo su jednake važnosti za slaganje jedinstvenog mozaika citata i stvaranje polivalentnog semantičkog polja. Najznačajnija francuska i talijanska autorska imena s čijim se djelima u *Kiklopu* ostvaruju citatne relacije četiri su poznata pjesnika: Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Dante Alighieri i Francesco Petrarca. Njihovi uzvišeni ljubavni stihovi znakovito su preneseni na specifične situacije u romanu, one koje su satkane od ljubavnih nemira i nezatomljivih strasti prema famoznoj Vivijani, i to kao dio Melkiorovih snatrenja i nutarnjih solilokvija te Ugovih zaigranih ljubavničkih ideja. Prilikom takvih prijenosa, preuzeti pjesnički navodi sudjeluju u začaranom krugu širenja autodestruktivne pohote koja Marinkovićeve bespomoćne likove zaposjeda i hvata u klopku, zajedno s istovremenom kiklopskom destruktivnošću svijeta oko njih.

[26] *Leksikon svjetske književnosti – Djela* 2004., Zagreb, Školska knjiga, str. 276

a) Baudelaireovi su citati u *Kiklopu*, kao što je već spomenuto, prezentirani kroz struju svijesti dvojice zaljubljenih likova, prijenosom su vješto „zgusnuti u Marinkovićevo slikovito pripovijedanje“[27] i ulaskom u nove značenjske odnose čine piščevu „misao još razigranijom i lucidnijom.“ (Pavlović, 2004:224) Prvi odjek Baudelaireovih stihova u Melkiorovim mislima jest u istom onom monologu u kojem se cinično, pun grozničave zavisti prema Ugu, Marinkovićev junak poziva na Hamleta i zaključuje kako je nešto trulo u korijenju poezije. Ogorčeno ismijavajući vlastite iluzije i sulude čežnje za Vivijanom, Melkior ujedno ismijava i sve ostale „mušičave trubadure“ i „inspirirane noćne glodavce“ koji poput njega očajnički skupljaju slasti pokreta svoje nedostižne voljene, a noću sakriveno i patnički uzdišu patetično: „…un éclair… puis la nuit! – Fugitive beauté… ne te verrai-je plus que dans l'éternité?“ (Marinković, 2008:193) Citat koji je ovdje prenesen u svom originalnom jezičnom kodu pripada Baudelaireovoj pjesmi *Jednoj prolaznici,* a u prijevodu glasi: „Munja – zatim noć. Ljepota što bježi… Zar ja vidjet ću te tek gdje vječnost leži?“ Stih je to koji se prigodno uklopio u Melkiorove ironične opservacije uzaludnih ljubavnih očekivanja i time postao još jedan tuđi glas u nizu koji je u *Kiklopu* podvrgnut sarkastičnoj resemantizaciji i depatetizaciji.

U potpuno suprotnom, karnevalesknom karakteru, ali upućeno istoj idealiziranoj ženi, Baudelaireove stihove na ulici i u sred noći recitira pijani Ugo. Gestikulirajući ispod Melkiorovog prozora, lakrdijaš Ugo u svom teatralnom nastupu šalje poljupce i u oduševljenju suludo usklikuje kako ga Vivijana ljubi, budeći Melkiorov bijes i ljubomornu zvijer u njemu. Nakon što je nekoliko minuta izvodio jednu od svojih grotesknih uličnih točaka, Ugo ode „recitirajući Baudelairea u nekoj svojoj verziji, patetično, sigurno sa suzama u očima: à la très belle, à la très bonne, à la très chère… qui remplit tout mon coeur, tout mon coeur… salut à l'immortalité…“ (Isti:109), ostavljajući Melkiora da bijesno, poput psa, grize i trga jastuk na svom krevetu. Patetično izrecitirani Baudelaireovi stihovi preuzeti su iz pjesme *Hymne,* a u Ugovoj su pijanoj izvedbi pobrkani i glase: „Veoma lijepoj, veoma dobroj, veoma dragoj… koja ispunjava čitavo moje srce… pozdrav u besmrtnosti.“ Ti preobraženi stihovi nepotpuni su citat i njime Marinković upotpunjuje već postojeću groteskno-komičnu atmosferu kojom orkestrira Ugo. Sâm citat stavlja se pred smiješno zrcalo karnevalskog raspoloženja i u takvom se scenariju parodijski izobličuje te postaje dijelom trivijalnog konteksta.

[27] Pavlović, Cvijeta 2004. „Francuski motivi u Marinkovićevu pripovijedanju“ u knj. *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova VI.: *(Europski obzori Marinkovićeva opusa) sa znanstvenog skupa održanog 29. i 30. rujna 2003. godine u Splitu*, Split, Književni krug, str. 224

Bez obzira, dakle, jesu li Baudelaireovim ljubavnim stihovima impregnirani Melkiorovi cinični solilokviji ili Ugovi ingeniozni ulični spektakli, Marinković ih u oba slučaja iz „običnih“ literarnih odjeka pretvara u slike koje su ključne za intenziviranje emotivnih nemira likova. Čak će i don Fernando jednom prilikom vidovito prodrijeti u te Melkiorove nemire, opisati ga riječima koje je Baudelaire utkao u svoju pjesmu *Vampir* i zaključiti kako je Melkior senzibilna jedinka, „krvnik i žrtva u istoj osobi, nož i rana, vampir svoga srca…“ (Isti:249) Melkiorovi emotivni nemiri neraskidivi su dio njegova osobnog mučilišta, naličje su onih dubljih nemira koji se javljaju kao panični strah od rata i smrti. Supostojeći tako u Melkiorovom tjeskobnom biću, dvije se vrste nemira prožimaju i sudbinski upravljaju njegovom uplašenom egzistencijom te demonstriraju nepovratno propadanje u tijelu, duhu i mislima. U taj se kontekst, osim Charlesa Baudelairea, uspješno uklapa još jedan francuski pjesnik, Paul Verlaine. Njegove stihove Marinković posuđuje kako bi razotkrio svu silinu Melkiorovih emocija i otvorio nam vrata u njegov unutarnji svijet koji je bolno melankoličan, „duhovno asteničan i smrtno opsjednut ratnim strahom.“ (Šimundža, 2004:105) Strah i tuga mrlja su koja se poput otrova razlijeva Melkiorovim bićem, on hoda ulicama s čudnim osjećajem nekog tereta u sebi i po tko zna koji put muči samog sebe slikovitim mislima: „Trebale bi kiše padati, tužne, jesenje, i žuto lišće u alejama i šum vjetra u krošnjama, dani sivi, sumorni, noći duge, mokre, monotone. Verlaine. *Les sanglots des violons de l'automne*… Prepuštanje nekim tugama, opuštanje, odmaranje.“ (Marinković, 2008:153) Aluzija na Verlainea i citiranje njegove *Jesenje pjesme* dio su Melkiorova napregnutog iščekivanja Polifemove pobjede. „Dok plača pune bruje strune jesenje“, kako u prijevodu glasi citirani Verlaineov stih, Marinkovićev junak u svojoj pobunjeničkoj ironiji bespomoćno čeka dan kada će kiklopski „krvavi kirurg“ konačno zarezati u njegov pupak i povezati ga ponovno s majkom Zemljom koja ga „tako gravitaciono vuče k sebi od ljubavi.“ (Isti:153)

b) Književno djelo Francesa Petrarce i Dantea Alighierija, velikih imena talijanske književnosti, referentna je točka čiji se elementi u *Kiklop* prenose uglavnom po istoj značenjskoj ravni kao i Baudelaire. Pozivanje na njihove stihove potreba je da se literaturom oblikuju misli i situacije što su satkane od niti emotivnih previranja i čežnji za Vivijanom, ali svaki će put to biti isključivo Ugova potreba dok pred Melkiorom trijumfalno dokazuje svoje postupno ljubavno osvajanje. Petrarcin *Kanconijer*, kao zbirka ljubavne poezije, zajedno je sa stihovima o ljubavi iz *Božanstvene komedije* očekivano pronašao put do Ugovih zaljubljeničkih snatrenja, a u isto vrijeme do buđenja Melkiorove ljubomore i očajanja. Tijekom jednog od mnogih razgovora s Melkiorom, Ugo izazivački izlaže svoje zaigrane ideje o tome kako će zavesti Vivijanu i provesti

noć s njom, a od svoga dajdamskog prijatelja traži da mu pomogne dovršiti ljubavnu pjesmu koju je sâm započeo. Dok u Melkioru skriveno cvjeta očajnička tuga i rađaju se osvetničke želje, Ugo se zabavlja i u svom klasičnom farsičnom elementu bezbrižno poigrava Melkiorovim živcima. U iščekivanju ideje ljubaznoga Eustahija, tj. Melkiora, objašnjava da: „moraju se stihovi šaptati u školjčicu jednog malog uha. Samo, kad bi bilo malo petrarkizma, *dolci ire, dolci sdegni e dolci paci*. *Blagi fluid listopada*, oh, quelle différence!“ (Isti:187) Ironičnim pozivanjem na Petrarcu i njegov stih „slatka ljutnja, slatki prezir i slatki mir“ iz istoimene pjesme Ugo zapravo aludira na to kako je lako osvojiti ženu slatkorječivošću i romantičnim stihovima, patetično pritom vapijući da mu je potreban bilo kakav „stišić“ iz Melkiorovih „otpadaka“ da bi poezijom obdario Vivijanu. Poslije će, u samo njemu karakterističnom ljubavnom zanosu, doletjeti do Melkiora na krilima oduševljenja i hvaliti se svojim spektakularnim osvajanjem Vivijaninog srca i postelje. Vadeći ključ Vivijaninog stana iz svoga džepa, nepovjerljivom Melkioru dokazuje da njegova idealizirana ljubav i nije baš tako nevina kakvom ju on smatra te mu izazivački stavlja sol na ranu: „mogu vas smjesta uvesti u to nebo, ecco la chiave del paradiso. *L'Amor che muove il sol e l'altre stelle* – odrecitira licem prema nebu s visokom patetičnom gestom.“ (Isti:277) Nazivajući Vivijanino srce i postelju rajem za koji on ima ključ, Ugo ovaj put aludira na posljednji dio Danteove *Božanstvene komedije* koji se zove *Paradiso/Raj* te u svom lakrdijaškom stilu ismijava stih „ljubav koja pokreće sunce i druge zvijezde“, a koji je dio posljednje rečenice *Božanstvene komedije*. U Marinkovićevu je referiranju na Dantea i njegov *Raj* zanimljivo uočiti specifičnu eksploziju značenja jer se uzvišeni motivi Danteova spjeva sudaraju s naznakama vulgarnosti i niskih strasti u *Kiklopu*. Danteov se raj simbolično obeščašćuje kada se pretvara u mjesto gdje su Ugo i Vivijana navodno proveli strastvenu noć i time neizbježno postaje Melkiorov osobni pakao, a slika Danteove Beatrice – inkarnacije blažene ljubavi – prenosi se na Vivijanu koja u Melkiorovim očima postaje ništa drugo nego „obična drolja“. Krešimir Nemec u takvom sudaranju suprotnih vrijednosti prepoznaje otpor protiv patetičnog, uzvišenog i uglađenog, a takva polemika s tradicijom, karakteristično za Marinkovićevu viziju, neizbježno završava u parodiji.

Iznimka koja će referiranje na Dantea odmaknuti od konteksta erotomanije i opsesivnih ljubavnih žudnji pojavljuje se pred kraj romana, u prizoru u kojem sudjeluju Melkior i Maestro. Na putu prema Maestrovom stanu, gdje će istu tu večer Melkiorov duhovni otac izvršiti samoubojstvo, njih dvojica prolaze kroz blato i mrak neasfaltiranom periferijom. Maestro vodi svoga Eustahija dok šljapkaju po žitkome blatu i teško izvlače noge iz zemljanog tijesta, a ta slika u Melkiorovoj glavi budi aluziju na *Božanstvenu komediju* te put kojim idu nazove jednom

vrstom blatnog pakla, a Maestra svojim „ponešto nakresanim i ludim“ Virgilom. Nekoliko trenutaka poslije, ne znajući da ga je Melkior u mislima već bio prozvao svojim Virgilom, Maestro „vjernoga Eustahija“ ohrabruje da ga slijedi kroz mračni i blatni „pakao“, ističući kako je i Dante Virgila nazivao svojim Maestrom. Marinkovićeva intencija za ostvarivanjem još jedne intertekstualne veze s *Božanstvenom komedijom* pretvorena je ponovno u polemički otpor protiv ozbiljnosti i uzvišenosti originalnog prototeksta. Njegovo ironično poigravanje preuzetim motivima, kao i uklapanje istih u trivijalnu i groteskNu situaciju, ukazuje na njihovo parodiranje, baš kao što je bio slučaj s Baudelaireovim i Danteovim direktnim citatima koje je s lažnom patetikom izgovarao Ugo u svojim karnevalesknim izdanjima.

4. 2. 4. Ruska književnost

Referentno područje ruske književnosti u *Kiklopu* ne živi učestalim ostvarivanjem bogatih citatnih relacija, kao što, primjerice, živi jedan Shakespeare, no i u toj je književnosti Marinković ipak uspio pronaći izvor zanimljivih intertekstualnih prijenosa. Tek se na jednom mjestu u romanu može zamijetiti direktni i istaknuti citat preuzet iz ruske literarne riznice, dok se ostala intertekstualna igra odvija kao rezultat inspiracije za „narativne sekvence, likove i misaone čvorove“ (Vidan, 1975:170), pronađene u djelima Dostojevskoga.

Citatna relacija koju Marinković ostvaruje s ruskom književnošću, premda kratka i zapravo jedina u romanu, otkriva se kao iznimno važno i nezaboravno mjesto za čitatelja jer se tada prvi put susrećemo s likom Uga – kraljem spektakla i karnevala u *Kiklopu*. Citat je to koji se pojavljuje u uvodnom dijelu romana, dok Ugo izvodi svoju prvu uličnu predstavu kao na pravoj karnevalskoj pozornici, a sve pred publikom u kojoj je i Melkior. Neprestano mijenjajući pravac i sadržaj svog „programa“, u jednom se trenutku penje na uličnu vagu, „zamahne šeširom i vikne: „Hej, izvoščik, vozi!“ Drži Melkiora oko vrata, drugom rukom maše i jezikom pucka: konje tjera… pa zaklopivši oči stane u zanosu recitirati Jesenjina (u prijevodu):

...a poljem juri tuđa trojka,
na tuđoj trojci tuđa mladost...
gdje mi je sreća, gdje mi je radost?...

i suze mu potekoše. Ponavlja „gdje mi je sreća, gdje mi je radost?“ a suze mu cure niz obraze.“ (Marinković, 2008:29) Prizor u kojem Ugo ekspresno mijenja ton svojih uličnih izlaganja od veselih i razularenih u patetične i dramatične ukazuje na stalnu ambivalentnost njegovog raspoloženja, zaključuje Radivoje Mikić, odnosno na sposobnost da ide iz krajnosti u krajnost i

uvijek s potrebnom uvjerljivošću. U ovom slučaju njegovoj uvjerljivosti doprinose suze, koje se sasvim dobro uklapaju u stihove što ih recitira, a cijeli teatralni program postaje elementom postupka karnevalizacije. Ugo je uvijek spreman da samozatajno žrtvuje sebe za efektnu, neočekivanu, paradoksalnu sliku, „u njegovu viđenju svijeta sve je manje važno od zapanjenosti njegovih promatrača kojima on uvijek iznova presijeca dah pa ih, tako osupnute i zagrcnute, lišene otpora i zadahnute udivljenošću, izmara i troši hipnotičnošću s kojom alkohol zalijeva „žedne“ žrtve a droga ukočene bezvoljnike provodi kroz artificijelne rajeve.“ (Frangeš, 1981:190) Kada se u takvim mini-spektaklima uporno oslanja na literaturu, kao što se ovdje oslanja na Jesenjinovu *Trojku,* Ugove lakrdije dokazuju što je i kamo vodi krivo shvaćena literatura. Iako sâm *Kiklop,* od prve do posljednje stranice, neumorno imitira i resemantizira različitu literaturu, ono što Ugo radi izlazi izvan svih tih okvira, u njegovom su slučaju ta imitiranja posebno ironijski intenzivirana i dovedena do krajnjih granica karnevaleskne groteske.

Drugi, diskretniji dio intertekstualnih relacija s ruskom književnosti uglavnom je prepušten „„slučajnom dekodiranju, tj. svojevrsnoj igri skrivača s recipijentom“ (Nemec, 1995:147) jer te se relacije kriju u načinima na koje Dostojevski „zamaskirano“ živi u *Kiklopu*. Frangeš, naime, upozorava da je Marinkovićev svijet u *Kiklopu* općenito nalik na svijet Dostojevskoga, Marinkovićevi antijunaci često i žive i djeluju „po načelima koje su formulirali junaci Dostojevskog, osobito Raskoljnikov, Aljoša Karamazov i Stavrogin.“ (Isti:155), a upućeni će čitatelj umijeti uočiti tu simboličnu poveznicu. Baš kao što likovi „Fjodora Mihajloviča luduju i mahnitaju, muče se i trape, zadaju i primaju udarce“ (Frangeš, 1981:188), tako su i Marinkovićevi aktanti izubijani, puni modrica i ožiljaka te emocionalnih, političkih i fizičkih trauma, a jedino „boštvo“ koje se nad njih nadvija jest Strah od slijepe kiklopske sile koja djeluje u čovjeku i oko čovjeka. Mnoge su situacije u romanu dokaz da literatura velikog ruskog pisca presudno oblikuje percepciju i senzibilitet Marinkovićevih likova, obuhvaćajući Melkiora, don Fernanda, Uga i Maestra. Tipičnu *dostojevštinu* predstavlja, primjerice, čitava don Fernandova teorija o preventivnom ubijanju, posebice rasprava između njega i Melkiora o tome bi li za spas Michelangelove statue Davida od uništenja vrijedilo žrtvovati život jednog „običnog“ kolportera. Misao ruskog pisca presudno određuje i Maestrove i Ugove postupke i obzore razmišljanja, ali i u tom intertekstualnom sklopu veze poprimaju različite forme koje nam rasvjetljuje Krešimir Nemec. Javljaju se tako bizarne dosjetke (Maestro, primjerice, zna sva imena pasa koji se pojavljuju u djelima Dostojevskog), direktne aluzije i reminiscencije (primjer za to jest životna priča uličnog prevaranta Cvikera kao parodija melodramatskih scena kod Dostojevskog), imitacije diskursa ruskog pisca (kao što su učene diskusije i dijaloški dvoboji poput onih u *Braći*

Karamazovima) i poistovjećivanja Marinkovićevih junaka s likovima Fjodora Mihajloviča Dostojevskog. U kontekstu poistovjećivanja likova može se, naprimjer, istaknuti scena kada ljubavnik Melkior odlazi u Enkin stan i njegovo se lopovsko uspinjanje stubama slikovito opisuje kao Raskoljnikovo uspinjanje kada je išao ubiti staricu: „Grabio je po dvije, po tri stepenice, žurno lopovski. Ovako se uspinjao Raskoljnikov Aljoni sa sjekirom ispod kaputa. Nije ovako, Raskoljnikov se polako uspinjao, oprezno, osluškujući.“ (Marinković, 2008:127) Melkiorov se uznemireni i užurbani dolazak Enki uprizoruje na temelju slike posuđene iz *Zločina i kazne*, čime se prizor iz romana ruskoga pisca ironično imitira te postaje predmetom modifikacije i prilagođavanja novom kontekstu, a sve u svrhu oslikavanja jednog djelića kompleksne Melkiorove osobnosti.

Na primjeru ruske književnosti jasno se vidi kako Marinković uspješno koristi različite oblike intertekstualnosti u svom romanu. S jedne strane, dakle, postoje eksplicitni citati koje preuzima i originalnom metodom resemantizira u skladu s vlastitom vizijom svijeta, a s druge su strane jednako važni oblici „slabe“ intertekstualnosti koji se protežu od tematskih aluzija do „imitacije diskursa, stila, strukturnih postupaka i tehnika.“ (Nemec, 1995:156) Ruska lektira, stoga, ne djeluje samo na razini direktnih citatnih prijenosa, ona postaje inspiracija različitim romaneskim razinama, djelujući tako i na razini agiranja likova te na razini autorskog postupka. Nadaju nam se time dvije strane iste intertekstualne medalje, koje su vještom montažom i kombiniranjem postali dijelom Marinkovićeva sveobuhvatnog dijaloga s europskom literarnom tradicijom.

4. 2. 5. Domaća književna tradicija

Odjeci hrvatske književnosti u *Kiklopu*, zajedno s odjecima Shakespeareovih tragedija, predstavljaju najznačajnije citatne relacije koje Marinković uspostavlja u svom prvom romanu. Intenzivno se oslanjajući na hrvatsku književnu tradiciju, kao i na djela velikoga engleskog pisca, Marinković je izabrao metodu kojom je najsnažnije odrazio „kaotičnu atmosferu životne pustoši i metafizičke ugroženosti“ (Šimundža, 2004:103) svojih antijunaka. U *Kiklopu* tako žive značajna imena naše književne scene – Antun Branko Šimić, Tin Ujević, Antun Gustav Matoš i Silvije Strahimir Kranjčević – koja svojom pojavom unutar Marinkovićeva teksta ostavljaju dubok trag jer snažno inspiriraju njegove likove svojim biografijama i poznatim stihovima. Najdublji trag od tih pjesnika ostavljaju, ipak, Šimić i Ujević, koji se svojim pjesničkim temama

misaono urezuju u Melkiorove turobne unutarnje monologe te odražavaju psihičko i fizičko propadanje likova pod nadzorom antropofagičnog Kiklopovog oka.

Valja nam se ovdje najprije osvrnuti na Šimićevo književno stvaralaštvo, budući da je upravo ono uvelike pridonijelo Marinkovićevom oslikavanju propadanja kao jedne od ključnih tema romana. Tegobno i uplašeno ljudsko tijelo, što egzistira kao žrtva nemilosrdnih kiklopovskih apetita, u romaneskno je tijelo *Kiklopa* uvedeno na mnogo načina, a jedno od njih, kako primjećuje Morana Čale[28], jest u obliku nekrosomatskih slika Antuna Branka Šimića. Uronjeno u razarajući strah, smrtonosno tijelo zapadnoga čovjeka živi kao civilizacijska kletva, pod neprestanom prijetnjom amputacije, fragmentacije i zatora, a u nekim se dijelovima *Kiklopa* to očituje preko oksimorona Šimićevih stihova. To je modificirano prenošenje u Marinkovićev tekst uočila ponovno Čale, koja prepoznaje višekratno parafraziranje Šimića „u lapidarnim sažecima autofagijske, samotresne protagonistove parabole“ (Čale, 2005:258):

– „Ja sam samo čovjek koji je progutao svoj leš (…)“ (Marinković, 2008:124)
– „Odvratnu smrt. Odvratnu smrt nosiš u sebi kao rodni kraj, dragi zavičaj.“ (Isti:180)
– „Naprosto mazim smrt u sebi.“ (Isti:205)

Kroz te se rečenice, ukoliko malo pažljivije čitamo, naziru spomenuti oksimoroni nekih Šimićevih stihova[29], a to su, primjerice, sljedeći:

– I otrov truje. Tijelo trune. Ja živim u lešu. // I tijelo mi se gadi. Može li se kako / odijeliti od tijela, biti čist od tijela? / Tijelo je teret, tuđin, trulost. / Ja bih ga rado ostavio negdje / i utekao od njeg, odletio zauvijek u slobodu. // Ovako živim s njim, u njemu. Nerazdjeljiv. / O tko me spoji s ovim tuđinom u jedno? / Tijelo: težina drži me za zemlju / i odvući će me u nju svega, bez ostatka. // (…) I probudim se: ležim u svom lešu. (*Tijelo i mi*)
– Smrt nije izvan mene. Ona je u meni / od najprvog početka (…) (*Smrt i ja*)
– U meni svakim časom raste moja smrt. (*Umorstvo djeteta*)

Ako navedene Šimićeve stihove pratimo sve do njihova modificiranog prijenosa u Marinkovićev roman, oni nam otkrivaju kako tijelo, poharano vlastitim raspadanjem i razapeto simultanom suprisutnošću života i smrti, nije podastrijeto samo kao nastrano raspredanje Šimićeve autobiografske dijagnoze, upozorava Čale. U Marinkovićevom romanesknom konekstu tijelo se manifestira ne samo kao čovjekov zazorni dvojnik, tj. dio koji je izložen biološkom propadanju i materijalnom uništenju, nego i kao gledanjem otuđeni dio čovjeka koji je izložen ubojitom pogledu Drugih. Ti pogledi izvana konstruiraju tijelo „kao mrtvu reprezentacijsku sliku živoga

[28] Čale, Morana 2005. *Oko Kiklopa*, Zagreb, ArTresor naklada, str. 258
[29] Preuzeto iz: Šimić, Antun Branko 1999. *Tijelo i mi (Izbor iz djela)*, Vinkovci, Riječ

čovjeka“ (Čale, 2005:260), odnosno prezentiraju ga kao živo truplo koje čovjekovo „ja“ čini raspuklinom što prolazi „neprostornom topološkom sredinom.“ (Ista:261) U tom kontekstu, Šimićeve stihovane želje za napuštanjem trulog i raspadajućeg tijela kazuju upravo ono što bi Melkior htio, a ne može: „E sad… E, sada bi trebalo napustiti sebe“ (Marinković, 2008:150), napustiti „strašnu prisutnost tijela“ (Isti:138) te uzvratno izdati „izdajničko tijelo“ (Isti:263), ono koje ga je nemoćnoga strovalilo u klopku i izložilo oku ljudoždera Kiklopa i Drugih.

Dijelovi korpusa Šimićevih pjesničkih tekstova ne mogu se iz *Kiklopova* tijela izdvojiti a da se s njima ne izvuče na površinu književni korpus Tina Ujevića, za kojeg se Morana Čale i Renate Hansen-Kokoruš[30] slažu da je svojevrsni pjesnički „otac“ u romanu. Na Ujevićevu se biografiju, naime, u literaturi najčešće ukazuje kao na model/predložak za lik Maestra, osobito za njegov „samorazorni intelektualizam, boemski asketizam i alkoholni porok.“ (Čale, 2005:265) Uzimajući u obzir svojevrsno Ujevićevo „očinstvo“, možemo povući paralelu s Maestrovim duhovnim očinstvom u odnosu na Melkiora pa si predočiti liniju na kojoj su sva trojica povezana u simbolični odnos: Ujević se razotkriva kao Maestrov literarni otac, a Maestro prenosi to očinstvo na svog duhovnog sina Melkiora. Ujević se, međutim, u *Kiklopu* ne pojavljuje samo u takvom simboličkom smislu, njegovo pjesništvo u Marinkovićevom romanu živi i kao referentna točka iz koje se prenose direktni, pravi citati, intenzivirajući u likovima samotresni strah od vlastitoga mrtvog tijela i rastuće dehumanizacije svijeta, kao što to čine i Šimićevi stihovi.

Prva citatna relacija s Ujevićem ostvaruje se stihom iz pjesme *Blaženo jutro*: „I ponovno se javi ideja o ljudožderima, o tijelu upropastitelju koje može izazvati apetit u drugom tijelu i poslužiti mu kao jelo. A misli toga „jela“, ideje, osjećaj za ton žutoga pored modrog, za tragediju kralja Leara, rađanje suze, tjeskoba u dijafragmi, strah na vrhu tjemena, maštanja o jednom hodu, o gibanju bokova, „na dragoj usni osmijeh mali, u čaši vode kita cvijeća“… sve – jelo, tijelo – upropastitelj.“ (Marinković, 2008:70-71) Stih iz Ujevićeve pjesme, istaknut navodnim znakovima kao vanjskim citatnim signalom, savršeno se uklopio u novi kontekst – u Melkiorovu sarkastičnu opservaciju o neminovnoj tragičnoj propasti svega ljudskoga. U središtu je tog bolnog otriježnjenja ponovno motiv tijela upropastitelja i izdajnika, svjesna rezignacija i prihvaćanje surove stvarnosti – da se iz takvog bića, što je lišeno snalaženja i vlastite moći, ne može pobjeći već je primoran u njemu živjeti i čekati konačni kraj. Slična se citatna relacija uspostavlja i sa *Svakidašnjom jadikovkom*, čiji se stihovi uklapaju u možda najpotresniji prizor romana, kada se otkriva koliko je zapravo razorna Melkiorova očajna samoća, a emotivna bol

[30] Hansen-Kokoruš, Renate 2004. „Avangardni preteksti u Marinkovićevu djelu“ u knj. *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova VI.: *(Europski obzori Marinkovićeva opusa) sa znanstvenog skupa održanog 29. i 30. rujna 2003. godine u Splitu*, Split, Književni krug, str. 77 – 87

doseže svoj vrhunac: „A sin čovječji… nek putuje dolinom svijeta turobnom – nastavlja Melkior u pjesničkom jadu – po trnju i po kamenju, od nemila do nedraga… – A kad mu se suze pojaviše u očima, on ih pusti da teku niz obraze i pusti riječi šaptom da same plaču iz njega:

i noge su mu krvave,
i srce mu je ranjeno,
i kosti su mu umorne,
i duša mu je žalosna…

… i sin čovječji Melkior obuhvati objema šakama svoju glavu i potrese je žestoko kao razjareni demiurg što trese nebesa u bijesu.“ (Isti:309-310) Ujevićev citat uklopljen je u monolog u kojem se razotkriva sva silina kiklopske destruktivnosti i njezine neizbrisive posljedice. Melkiorov emotivni slom jedna je od najupečatljivijih scena u romanu i u njoj ovaj put nema mjesta sarkazmu i ciničnim doskočicama – ironija je ovdje ustupila mjesto iskrenoj, čistoj boli, samo da bi nas podsjetila kako u ovom svijetu nema mjesta optimizmu i nadanju, kao što nema ni izlaza iz zvjerskoga brloga u koji se svijet pretvara. Da je tomu doista tako, potvrđuje i posljednji Ujevićev citat pred kraj romana, kada stih iz *Kolajne,* zajedno s Hamletom, simbolično ispraća Maestra u neizbježnu smrt. Pritisnut bolnim uspomenama i pregažen životom, Maestro odmara misli na kvrgavom stolu, a kada podigne glavu, Melkior mu na čelu uoči zvjezdasti znak kvrge iz drveta i pomisli: „…sa zvijezdom na čelu, sa iskrom u oku…“ (Isti:513) Da se u tom citatu krije jaka simbolika, a ne samo Melkiorova nasumična aluzija, uočit ćemo ukoliko preuzeti stih smjestimo u strofu u kojoj se nalazi u svom originalnom obliku:
– S ranom u tom srcu, tamnu i duboku, / s tajnom u tom trudnu i prokletu biću, / sa zvijezdom na čelu, sa iskrom u oku / gazi stazom varke, mrtvi Ujeviću (…).

Na prvi se pogled čini da je Melkiora trag na Maestrovom čelu samo slučajno podsjetio na Ujevićev stih, no cijela strofa kojoj on pripada odaje nam puno širu i složeniju sliku. U toj jednoj strofi kao da je sažet cijeli Maestrov život i njegova „prokleta“ sudbina, a tom se analogijom doslovno realizira tvrdnja kako je biografija Tina Ujevića poslužila kao inspirativni predložak za lik Ludog boemskog Kukca. Valja, međutim, ovdje napomenuti da nije znakovit samo odraz Maestrova života u Ujevićevim stihovima, nego je impresivno i to kako je neizrečeni nastavak citiranog stiha proročki, iz pozadine, zazvao Kukčevu dugo slućenu smrt i prkosni odlazak u Vječnost.

U istom tom poglavlju romana, u kojem se događa Maestrovo samoubojstvo, aluzija na još jednog našeg pjesnika na neki će način proreći rastanak s Melkiorom. Prije nego se njih dvojica pozdrave sjećanjem na Ujevića i riječima iz Hamleta, i Matoš će svojim glasom

atmosferično ispuniti taj posljednji razgovor. Samo nekoliko trenutaka prije Maestrovog poškropljavanja Budućnosti simboličnom vodom, u Melkiorove misli biva „„neprimjetno“ utkan tek nešto preobražen citat iz Matoševa soneta *Notturno*“ (Nemec, 1995:148): „Lavež pasa – uznemirena noć, plač željeznice – jecaju daljine, proljetni vjetar, mlad, uzdiše pred Maestrovim balkonom…“ (Marinković, 2008:513) Matoševa je riječ potpuno integrirana u kontekst situacije u kojoj se javlja i diskretno tumači uznemirenost kojom je ispunjena noć u Maestrovom stanu. Jecanje daljina i plač željeznice možda ne proriču direktno kako je vrijeme za rastanak, kao što su to učinili nedorečeni Ujevićevi stihovi, ali kroz te se utopljene stihove razlijevaju melankolija, iščekivanje nečega neodređenog i neobjašnjiva slutnja koja sugerira kako će se dogoditi nešto što će ostaviti dubok trag.

Kako se roman bliži kraju, a zajedno s njim i Melkiorovo konačno pokleknuće pred kužnim dahom gada Polifema, nekadašnja karnevaleskna pozornica *Kiklopa* postaje opustošena i sumorna. Ratna opasnost više nije samo apstraktna, ona je postala konkretno ništavilo oko Melkiora i u Melkioru, koji beznadno lutajući gradskim ulicama osvješćuje ono što je od početka nosio kao slutnju – da njegovo raspadnuto biće nema nikoga i nema kamo poći: „Hitra pomisao na Vivijanu, čemerna samoća, zavist na *topli kućni kut*… „Imati svoj dom.“ *Ja domovinu imam*… „Moja domovina“ – što je? ulica, *Dajdam*, spavaonica kod Enke, „soba sa stubišta“ kod gospođe Eme? Tamo već traže odbjeglog dobrovoljca… (…) Hajmo, dakle, u širine naše Domovine! U livade, u polja s pastirskom frulom… U pampe, gaucho, u prerije! U pustinje gristi proročko korijenje, hvatati skakavce za veliko iskušenje…“ (Isti:548) Domoljubni stih Silvija Strahimira Kranjčevića – *ja domovinu imam* – koji je Marinković utkao u unutarnji monolog svog lika, postao je ironični signal Melkioru kako ista ta domovina koju dijeli s pjesnikom više nije simbol ponosa. Te domovine više nema, raspada se dok postaje žrtva kiklopovskih apetita, baš kao i ono šimićevsko tegobno ljudsko tijelo. Egzistencija doma i tijela nije više ugrožena, ona je sada ispražnjena i poništena zajedno s posljednjim tragovima humanosti. Svjestan toga, Melkior se posljednjim ostacima pobunjeničkog sarkazma upućuje blatnim stazama, kao što je donedavno prolazio blatnim „paklom“ zajedno s Maestrom, te sâm odlazi u susret Polifemu-ljudožderu što sada zemljom gazi, noseći u sebi suludu i neostvarivu želju da ga „liši života i duše“.

4. 2. 6. Biblija

U obzorju *Kiklopova* suvremenog svijeta, kojim dominiraju društveni kaos, ljudske strepnje i opći besmisao, Biblija je kao referentno područje jedan od najkonkretnijih dokaza kako Marinkoviću, kao piscu, „ništa u literarnoj tradiciji i riznici svjetske kulture nije dovoljno sveto a da se ne bi moglo podvrgnuti ironičnim preispitivanjima i ciničnim redukcijama.“ (Nemec, 1995:152) Važno je, međutim, istaknuti kako semantičko izobličavanje i parodiranje biblijskih sentenci i pričâ nije iz puke potrebe za izvrtanjem religijskih vrijednosti, već Marinković za tim postupcima poseže da bi vjerodostojno „prikazao stvarnost moderne apostazije i desakralizacije, svijet bez Boga.“ (Šimundža, 2004:118) Njegovi antijunaci žive nemirno, zabrinuto i areligiozno, to je nagonski život u sebičnosti i strasti, zabrinuti su samo za ono *ovdje* i *sada*, a u takvom se životu na Boga jednostavno zaboravlja, kao što je jednom prilikom to istaknuo i Maestro. Biblija se, ipak, prepoznaje kao riznica koju Marinkovićevi likovi poznaju dovoljno da bi mogli iz nje preuzimati određeni vrijednosni *materijal*, stoga ga maksimalno iscrpljuju kad god osjete mogućnost i u zadanom kontekstu izvrću u ironiju i porugu, u skladu s dominantim tonom cijelog romana.

Prva referiranja na Bibliju javljaju se već na početku *Kiklopa*, kada se upoznajemo s likom don Kuzme, Melkiorovim nekadašnjim vjeroučiteljem. Melkior ga susreće nakon mnogo godina, kako provjerava težinu na uličnoj vagi, i taj susret postaje povodom obnavljanja uspomena na davno školovanje i sate vjeronauka kod strogog don Kuzme. Tek što ga je Melkior spazio na ulici, odmah počinju neobične paralele koje povezuju don Kuzmin ćudljiv karakter i grijehe s biblijskim citatima i pričom o Samsonu i Dalili: „„I reče Bog“… govorio je don Kuzma uzvišeno… i ondje pred njima stvarao je svijet. – „I svjetlo bi!“ I opet reče Bog… ali Adam i Eva pojedoše jabuku a Bog ih istjera iz Raja zemaljskoga. Don Kuzma ih je lično tjerao iz razreda pokazujući prstom prema vratima. U znoju lica svoga zarađivat ćeš kruh svoj! I otpočnu tada ljudske nevolje.“ (Marinković, 2008:12) Don Kuzmino se predočavanje biblijskih prizora miješa s Melkiorovim predočavanjem don Kuzminih pokreta i postupaka tijekom sata, a tim se preplitanjem stvara groteskno-humorna intonacija kojom će dalje biti ispunjeno cijelo Melkiorovo prisjećanje. Don Kuzmino navodno uživljavanje u biblijske priče i duboko proživljavanje zbivanja na početku svijeta rezultiralo je pojavom suza u njegovim očima, a iste te suze popratile su i priču o Samsonu i Dalili te Samsonovoj tragediji. U Melkiorovom sjećanju naviru slike neobjašnjive gorčine i tuge u don Kuzminim očima dok je učenicima prepričavao Samsonov nesretan kraj: „Vidje Melkior suze osvetničke u očima vjeroučiteljevim i sav potresen

i satrven pričom, ponesen strasnom željom da osveta bude potpuna i strašna dokraja, on upita uzbuđeno u nevinom zanosu, naprosto zbog osjećaja pravde: – A je li i Dalila bila tu u hramu? Tad padoše pljuske po njegovim ljupkim obrazima.“ (Isti:13) Melkior je, nakon tog incidenta, zbog stida i poniženja prekinuo svoje osnovno školovanje, bio je naivno dijete koje se našlo u kobnom nesporazumu, ne shvaćajući u čemu je pogriješio. Tada, kao dijete, i sâm je žalio Samsona i nije htio ismijati suze u don Kuzminim očima, ali sada se s ironijom prisjeća patetičnih vjeroučiteljevih priča, svjestan toga da su mu suze potekle jer je i on navodno imao svoju Dalilu zbog koje je zgriješio i odstupio od normi svećenićkog života. Melkiorova opservacija „mučeničkog“ don Kuzminog života samo je jedan od mnogih primjera poigravanja biblijskim motivima i citatima, a ironični ton kojim je istaknuta grotesknost don Kuzmina tzv. mučeništva uvod je karnevalesknu sliku svijeta koja će se dalje kroz roman još bogatije nadopunjavati.

Uzvišene biblijske sentence u nastavku će djela trivijalizirati i parodirati gotovo svi važniji likovi. Maestro i Ugo će, primjerice, nekoliko puta u banalnim situacijama izvrtati vrijednost Isusovih riječi i stvarati efektnu napetost tim sudarima uzvišenog i niskog/smiješnog. Maestro se preuzetim citatima poigrava u različitim situacijama, nehajno i ne razmišljajući, koristeći ih samo kao potporanj svojoj dovitljivosti i maštovitosti: „A ja ti kažem, zaista, zaista ti kažem, da nitko ne zna kako stonoga hoda sa stotinu nogu odjednom.“ (Isti:61), „Zaista, zaista vam kažem da su misao, mašta, osjećaj otupili u olovu i smoli.“ (Isti:493), „No, zaista, zaista vam kažem, čuvajte se čarobnjaka Adama.“ (Isti:508) Sve su to izjave koje nemaju nikakve značenjske poveznice s originalnim kontekstom iz kojeg su citati preuzeti, Maestro ih jednostavno ubacuje u svoje rječite monologe kao igrariju i zabavne, ali u biti besmislene analogije što stvaraju oprečne asocijacije. Slična je situacija i s Ugom, za kojeg smo već mnogo puta u radu ustanovili kako je riječ o karnevaleskom liku, jer i on isti taj citat koristi kao sasvim očekivani dio svog lakrdijaškog scenarija: „Doista, doista vam kažem (…) vi od sebe činite nešto što ni Bog neće moći više razumjeti.“ (Isti:181) U svom karnevalesknom raspoloženju Ugo se odmah biblijski nadovezuje na prethodno upozorenje Melkioru i, zabavljajući se svojom dosjetljivošću, ironično objavljuje riječi svetog Pavla: „Ali Bog složi tijelo i najhuđemu *udu* dade najveću čast.“ (Isti:182), aludirajući tim referiranjem na Melkiorovo preziranje vlastitoga tijela.

Osim tih kraćih citata, koji se u *Kiklopu* rasprostiru pod efektom banaliziranja, posebno je zanimljiva jedna od dužih citatnih relacija s Biblijom, a to je Melkiorovo citiranje stihova iz *Pjesme nad pjesmama*. Mjesto, ugođaj i razlozi tog citiranja identični su onoj situaciji kada je

Melkior ismijavao patničko uzdisanje „inspiriranih noćnih glodavaca“ za nedostižnim ženama citirajući Baudelairea. U jednom od mnogih sjetnih psihičkih stanja, Melkior opet provodi noć u svojoj usamljeničkoj sobi, razmišlja o neobjašnjivim pitanjima ljepote i patnje u ljubavi i u jedinstvena sarkastična zapažanja nadolaze mu spomenuti biblijski stihovi: „*Kako si lijepa i kako si ljupka, o ljubavi u milinama! Uzrast ti je kao palma i dojke kao grozdovi. Lijepa si, draga moja, kao Tersa, krasna si kao Jerusalim, strašna kao vojska sa zastavama. Vinograd imaše Solomun u Valamonu…*“ (Isti:227) Razmišljanjem o nerazjašnjenosti ljubavi i citiranjem *Pjesme nad pjesmama*, ljubavni se nemiri još jednom pokazuju kao jedna od najmučnijih Melkiorovih preokupacija i dubokih unutarnjih potresa, iako ih on oštrim mislima uporno pokušava obezvrijediti, izvrgnuti podsmijehu i uvjeriti sam sebe u njihovu besmislenost: „Koliko tužnih praznih dana, koliko besanih noći, koliko straha, strepnje, čežnje, jada, ludovanja! Koliko patnje. Koliko krvi zbog „ljubavi u milinama“! Koliko ustreptalih srdaca! Koliko glava!“ (Isti:227) Melkior se pokušava oduprijeti takvoj vrsti emotivne slabosti i odbija biti njezinim robom, on zna da će pohota i strast razoriti tijelo ako mu dopusti da uroni u to naličje kiklopske destruktivnosti. Sasvim očekivano, u stvarnosti se ne može oduprijeti čežnjama i strastima, stoga mu jedino preostaje da u svojim kritičkim solilokvijima utješno ironizira i sebe i ljubav, iskupljujući se time vlastitom biću zbog vlastite nemoći.

Krajnja granica groteske, pak, biva prijeđena tijekom prizora Melkiorovog mokrenja u čašu koju je u bolnici morao napuniti za laboranta Mitra. Taj prizor, neočekivano opisan biblijskim hiperbatonima, postaje jedno od najsnažnijih parodiranja u cijelom romanu – u preslikavanju biblijskih toposa na scenu običnog mokrenja sudaraju se potpuno suprotne vrijednosti i razotkriva se beskompromisni otpor protiv uzvišenog/ozbiljnog/kanoniziranog.
„O, Gospode, da se i ta čaša ispuni! I prepunit ćeš, kakav si, odgovori Gospod. I doista prepuni, kako reče Gospod. Jer silna bješe nužda u njemu te utrča u nužnik onaj bolji i trže čašu iz ruke Mitrove, žudno, kao pijanica, i kao bludnik najluđi potraži svoje nehajno spolovilo u žurbi nespretnoj te mu se ono i omakne prvi put, onako bezvoljno, kao da to nije njegov posao (pa i nije, znade lukavac), ali drugim zahvatom iznese kao čovjek tašt i hvalisav, sve svoje blago na vidjelo i tada se u čašu spusti dažd strahoviti što lijevaše četrdeset dana i četrdeset noći…“ (Isti:389)

Slični efekti parodiranja biblijskih motiva postižu se i u prizoru u kojem Enka i Melkior leže u njezinom bračnom krevetu. Zaigranu Enku Melkiorovo spominjanje kiromanta Adama neočekivano asocira na Adama iz zemaljskog raja i tu biblijsku sliku golih Adama i Eve Enkina mašta automatski prenosi na nju i Melkiora. Ona u bezumnom zanosu počinje Melkioru šaptati

„Ah, Adame, Adame…“, njezinu nezasitnost i pohotu apsurdno uzbuđuje asocijacija po kojoj ona i njezin Kior griješe poput prvih ljudi: „uzmi me, Kio – grčila se ona opsjednuta od onog đavla edenskog. – Kio, da griješimo kao Adam i Eva u zemaljskom raju, da griješimo, Kio. Hajde!“ (Isti:451) Tijekom Enkinih bezbrižnih i zaigranih analogija s Biblijom, kući se ranije s posla vraća njezin suprug i pokušava otvoriti zaključana vrata. U Melkiorove se misli sarkastično prenosi još jedna biblijska slika, po kojoj se Melkior potvrđuje kao parodirani Adam, a Enkin prevareni suprug kao Bog koji ga zaziva: „U tišini stana zaječi zvonce reklo bi se neodlučno, plačno, to sam ja, otvori… No Melkior ga je saslušao kao gnjevni vrisak, kao glas Gospodnji, Adame gdje si? – Tu sam, Gospodine, gol, u tvom bračnom krevetu....“ (Isti:452)

Sudar uzvišenog i vulgarnog u iznesenim citatnim primjerima konkretna je demonstracija odbacivanja religije i duhovnih ideala u kiklopijadi modernoga društva. Drugim riječima, ovdje se nesumnjivo potvrđuje već spomenuta teza kako Marinkovićevi likovi žive u svijetu u kojemu Boga nema niti je potreban, on nije samo nevidljiv ili upitan nego, jednostavno, suvišan. Čitatelja ne trebaju zbunjivati, primjerice, Melkiorova zazivanja Gospoda jer to nije ništa drugo nego ironiziranje kršćanskih zaziva koje se savršeno ukopilo u parodiju. Dapače, Melkior tijekom cijelog romana vodi slične „razgovore“ sa svojim Gospodom, ali zapravo, kako je to na jednom mjestu diskretno signalizirano, u Boga ne vjeruje. Činjenica da u romanu nema ni prave vjere ni Boga, posljedica je namjernog njihovog potisnuća jer, kako upozorava Drago Šimundža, to je bilo potrebno da bi Marinković odrazio željenu viziju pesimistične ljudske sudbine, gotovo nepostojeće humanističke opcije i tragičan put civilizacije bez Boga. Na površinu su tako izbile stvarne tjeskobe, sudbinski nemiri, osobni strahovi i poroci, život bez duhovnih i društvenih ideala te prepuštanje niskim strastima, životinjskim nagonima i hedonizmu. To ide tako daleko da bi se „cijela *kiklopijada* mogla shvatiti kao parodija modernog društva u kojemu život bez Boga postaje stvarni *Zoopolis*, a čovjek izgubljeno biće bez čvrsta uporišta.“ (Šimundža, 2004:118)

4. 2. 7. Interverbalni i interlingvalni citati

Marinkovićev *Kiklop,* pored bogatih citatnih relacija s različitim europskim književnostima, obiluje i brojnim izvanestetskim citatima. Citati su to kojima su prototekstovi razni neumjetnički tekstovi i, kao što je u radu već prije pojašnjeno, prema tim je tekstovima načelno moguće razlikovati tri glavne podvrste izvanestetskih citata. *Kiklop* u svoju intertekstualnu stereofoniju integrira mnoge klasične mudre izreke, poznate filozofske misli i

reklamne slogane, a svi ti tekstovi pripadaju jednoj podvrsti izvanestetskih citata, onima koje nazivamo interverbalnim. Neki se od tih interverbalnih citata u romanu javljaju u stranom jezičnom kodu, kao što je bio slučaj sa stihovima Baudelairea, Petrarce i Dantea, dakle potpuno su identično preneseni iz svog originalnog prototeksta pa ih u tom smislu nazivamo i interlingvalnim citatima.

Prvi se interverbalni citati javljaju već u prvoj rečenici romana, kojom započinje opisivanje niza reklama što se prikazuju na platnu poduzeća MAAR – CENTROREKLAM na Jelačićevom trgu. Marinković svojim vještim pripovijedanjem od običnih reklamnih slogana stvara pravu priču snažne simbolike koja se proteže na tri početne stranice, a biva ispričanom iz Melkiorove perspektive. Već se u tim slikovitim opisima reklamâ intenzivira ironična intonacija pripovijedanja, koja kao znakovit uvod nagoviješta ton kojim će biti ispunjen čitav roman.

„Pojavi se zatim kuća jadna i prljava, naherena krova, izvaljenih vrata, a iz njenih prozora u paničnom strahu iskaču zgužvane i musave košulje, sablasna torza bez glave i nogu. Uz muziku dance macabra vuku se bolesne žrtve nečistoće prema kotlu na vatri u kome nestrpljivo kipi gusta bijela pjena. S usidjeličkim nepovjerenjem, oklijevajući još na samom rubu kotla (boje se d aih ne nasamare) skaču košulje u pjenu… i gle, nepovjerenje je bilo posljedica glupe predrasude, jer evo kako jedna za drugom, blistavo bijele, izlaze iz kotla i maršírajući u redu pjevaju oduševljeno „Radion pere sam“.“ (Marinković, 2008:6) Iz „jadne i prljave“ kuće ne iskaču ljudi već „zgužvane i musave košulje“ koje se u svemu ponašaju kao svjesna bića. Te „bolesne žrtve nečistoće“ vuku se prema kotlu u kome „kipi gusta bijela pjena“ koja se, također, ponaša kao živo biće jer „kipi nestrpljivo“. Košulje su to koje se čak ponašaju kao živa bića sasvim određene vrste jer „na samom rubu kotla“ oklijevaju s „usidjeličkim nepovjerenjem“, da bi to nepovjerenje postalo besmisleno onog trenutka kad iz kotla izađu „blistavo bijele“. Nema sumnje da je opis reklamne poruke oblikovan dvodimenzionalno – zbog što većeg efekta reklama se zasniva na narušavanju granica između ponašanja živih bića i predmeta.

Mikić upozorava da takvo preslikavanje ponašanja „zgužvanih i musavih košulja“ na ponašanje „usidjelica“ otkriva kut iz kojeg pripovjedač promatra reklamnu poruku. Ako je u prethodnom opisu intonacija još ponešto prigušena u svom ironičnom djelovanju, onda je u nekim drugim slučajevima ona sasvim ogoljena, i to kroz sljedeće Melkiorove komentare: „Iz valjka pisaćega stroja „Remington“ raste legendarni lik velikog Napoleona, raste s vlasima na čelu kao u pijanice. Raste Napoleon, raste i Remington, a kada su njih dvojica prekrili cijeli globus, Remington otkuca preko ekvatora historijske riječi: „Osvojili smo cijeli svijet“ – i dospjeli na Svetu Helenu, mrmlja Melkior, ne hvalite se mnogo.“ (Isti:7) Ta je reklamna poruka

realizirana usporedbom između Napoleona i poznate marke pisaćih strojeva, a sama se usporedba zasniva na tome što su i Napoelon i tvrtka *Remington* težili tomu da osvoje cijeli svijet. Međutim, i jedno i drugo postaju predmet pripovjedačkog ironičnog odnosa jer Napoleon, koji se iz pisaćeg stroja pojavljuje kao „legendarni lik“, na čelu ima vlasi „kao u pijanice“. Doduše, i Napoleon i Remingtonov pisaći stroj uspijevaju i tako ismijani prekriti cijeli globus i svoj podvig smjestiti u „historijske riječi“. U komentaru „historijskih riječi“ direktno se prelazi na Melkiorovu točku gledišta te se ironičnom napomenom – da su dva velikana osvojivši čitav svijet dospjeli na Svetu Helenu i da se time ne mogu hvaliti – ne otkriva samo grotesknost izjednačavanja Napoleonovih osvajačkih pohoda i uspjeha *Remingtona*. Melkiorovom se sarkastičnom opservacijom ujedno otkriva propagandna manipulacija, ona koja ne zastaje ni pred „historijom“. Ta činjenica da se radi dobre prodaje pisaćih strojeva ne preže ni od zloupotrebe Napoleonova imena ukazuje na jedan novi mit – mit reklame koja je postala obilježje vremena u kojem žive junaci *Kiklopa*. Reklama, koja počiva na manipulatorskom mehanizmu, postaje tako imperator modernoga društva, novi gospodar koji sa vrha svoje palače objavljuje *urbi et orbi* zaslijepljenim „vjernicima“. Reklamni su imperatori "razapeli gore visoko nad gradom svoju paukovu mrežu od svjetlosne pređe i love žudnu pažnju gledalaca" (Isti:301), uvlače ljude u prepredenu igru, iskorištavaju njihovu naivnost i slabost za udovoljavanjem želucu te postaju dokaz zanesenosti i zavedenosti potrošačkog društva u kojem se životne vrijednosti bespoštedno izvrću.

Ironičnom intonacijom resemantizira Marinković i ostale primjere interverbalnih citata pa tako poznate mudre izreke i filozofske misli, zajedno s interlitarnim citatima u romanu, također sudjeluju u stvaranju kompleksne mreže novih odnosa i smislova. Kako bi ih na odgovarajući način uklopio u kontekst svoga romanesknog svijeta, Marinković ih uvodi u neobične sklopove i duhovite igre „u kojima se čas oksimoronski spaja nespojivo, a čas pak razdvaja prirodno spojeno.“ (Nemec:151) Tako, primjerice, Melkior naziva Uga *Nadsvinjom* u analogiji s poznatim Nietzscheovim terminom, a glasovita Descartesova maksima *cogito, ergo sum* (*mislim, dakle jesam*) doživljava ludičku preobrazbu: „Misliš, dakle jesi – onesvijestio si se…“ (Marinković, 2008:337). Slično je poigravanje ostvareno i tijekom razgovora Melkiora i don Fernanda, kada Melkior s pakosnim zadovoljstvom parodira don Fernandove misli o preventivnoj dehumanizaciji i izobličuje parolu komunističnog manifesta iz *Proleteri svih zemalja, ujedinite se!* u „Ljudi svih zemalja, dehumanizirajte se!“ (Isti:257) Nemec objašnjava da se ovakvim modificikacijama u primarni citatni odnos očekivano uključuju i elementi lakrdije i groteske, i to sa svojim tipičnim pojavnim oblicima: kalamburima, paranomazijom, dvosmislenošću,

kontrastima i sl. Dokaz je to, u konačnici, da Ranka Marinkovića ne zanima samo eksces na tematskoj i misaonoj razini, nego i eksces u samoj rečenici kojom onda dominiraju maštovite stilističke bravure.

Ostale uzvišene latinske poslovice prenose se u svijet *Kiklopa* kao potpuni, interlingvalni citati, u svom neizmijenjenom obliku, ali su poput prethodnih primjera podvrgnute zanimljivim resemantizacijama jer ih parodijski preoblikuju Melkior, Maestro i Ugo. Marinkovićevi likovi tako, u redovitom manifestiranju svoje osebujne erudicije, posežu za sljedećim latinskim izrekama: *Noli turbare circulos meos.* (*Ne dirajte moje krugove.*) – poznatu izreku koja se pripisuje Arhimedu Melkior koristi u trivijalnom kontekstu, obraćajući se na ulici vozaču tramvaja; *Omnia mea mecum porto.* (*Sve svoje nosim sa sobom.*) – izrekom filozofa Biasa Ugo cinično opisuje Melkiora i ismijava se njegovom „ljubavnom mučeništvu"; *Ex nihilo, nihil fit.* (*Iz ničega ništa ne nastaje*.) – Melkior u iscrpnom unutarnjem monologu kritizira kauzaliste jer odviše poštuju taj stari princip da sve ima svoj uzrok; *Credo quia absurdum.* (*Vjerujem jer je besmisleno*.) – cinični Mestro tom izrekom ismijava ljude kao naivne i krotke betlehemske ovčice koje su odlutale u belesprizam sitnog zuba; *Mens sana in corpore sano.* (*Zdrav duh u zdravu tijelu.*) – Maestro se izruguje ljudskoj plitkosti koja njeguje kult tijela, ironično se time referirajući na „božanstveno, skupocjeno tijelo" starog prijatelja u čiju je suprugu bio zaljubljen.

Iz navedenih se primjera može uočiti kako interverbalni i interligvalni citati nisu ništa manje značajni za svijet *Kiklopa* od interliterarnih citata. Svojim udjelom u romanu oni se pridružuju ostalim referentnim područjima koje Marinković prerađuje i adaptira te se zajedno s njima hvataju u koloplet prožimajućih intertekstualnih procesa. U većem su dijelu rada bili analizirani književni citati i njihova uloga u kontekstu *Kiklopa*, no klasične mudre izreke, poznate filozofske misli i reklamni slogani nameću nam se podjednakom prisutnošću i važnošću, stoga ne smiju biti izostavljeni iz analize Marinkovićeve vizije i njegove izgradnje višeslojnog semantičkog polja.

5. ZAKLJUČAK

Kada je snažno autorsko jastvo Ranka Marinkovića stupilo na hrvatsku književnu scenu, ona je postala trajno obogaćena osebujnim svjetovima koje je taj pisac stvarao u svojim djelima. Marinković se nametnuo svojom jedinstvenom spisateljskom senzibilnošću i zrelošću, nevjerojatnom sposobnošću da nemilosrdno prodire u srž čovjekove egzistencije i specifičnim svjetonazorom kojim je ironično secirao kompleksne međuljudske odnose. Sva se ta silina piščeve kreativnosti slila u njegovo najznačajnije i najkompleksnije djelo, koje je svijet ugledalo pod imenom *Kiklop*. *Kiklop* je prvo Marinkovićevo romaneskno iskustvo i kao takvo predstavlja sumu njegovih životnih i literarnih iskustava, jedinstvenu sintezu svih specifičnih obilježja piščeve prethodne proze. U svoj je prvi roman utkao cjeloživotnu opsesiju, osjećanje straha i smrti, a pesimističnu je viziju života razotkrio zajedno sa svim tamnim stranama animalnog svijeta u kojem se ljudske egzistencije psihički i fizički raspadaju pred naletom opće destruktivnosti i dehumanizacije. Kritički je upro prstom na takav izobličeni svijet i u njega stavio likove koji žive kao neherojske, tjeskobne i nemoćne figure što predstavljaju cijeli jedan izbezumljeni i uplašeni naraštaj.

Kako bi odrazio željenu apokaliptičnu viziju širenja zla i dehumanizacije, a ujedno svojoj ironijskoj autorskoj oštrici podvrgnuo kolektivno ludilo što čovječanstvo vodi samouništenju, Marinković je posegnuo u bogatu riznicu postojeće književnosti i kulture te je u svoju književnu viziju pretočio zavidnu eruditsku memoriju. Posegnuo je za različitim referentnim područjima kako bi s njima izgradio bogatstvo citatnih relacija, zbog čega je *Kiklop* u svoju strukturu upio velik niz tuđih literarnih i neliterarnih tekstova. Obilježavajući tako svoj roman fenomenom citatnosti, Marinković ga je učinio poprištem eksplozije značenja jer piščevo citiranje nije ostalo samo na pukom prepisivanju i nasumičnom kopiranju. Citati su, naime, tijekom procesa upijanja odmah postali predmetom preobrazbe i svojevrsnog modeliranja, na njima su izvršeni različiti funkcionalni zahvati kako bi se prilagodili novom kontekstu i kako bi obogatili *Kiklop* kompleksnom mrežom značenja i novih smislova.

Kiklop je tu svoju mrežu ispleo tako što je stupio u dijaloški odnos s nekoliko semantičkih polja: antička književnost i mitologija, književnost zapadnoeuropskoga kulturnog kruga (engleska, francuska i talijanska književnost), ruska književnost, domaća književna tradicija, Biblija te, konačno, klasične mudre izreke, poznate filozofske misli i reklamni slogani. Referentna su to područja koja u *Kiklopu* tvore prostor simultanosti i stupaju u kompleksne međusobne odnose, a materijal koji su posudila romanu postao je inspiracija različitim

romanesknim strukturama. Krajnja svrha njihove posudbe krije se u činjenici da ih je Marinković podvrgnuo ironijskom i parodijskom prevrednovanju, a sve to kako bi intenzivirao svoju literarnu potrebu za ironiziranjem svijeta koji se gubljenjem svojih vrijednosti sâm u sebe urušava. U oklopu europske književnosti i kulture provrtio je, dakle, Marinković duboku rupu iz koje je prokuljalo sve ono mračno, licemjerno i potisnuto te je time oslikao jednako mračnu stvarnost animalnog i suludog svijeta koji proždire svoje nemoćne ljudske žrtve. Elementi ironije i parodije uklapaju se, konačno, u piščevu grotesknu viziju kiklopskog zoopolisa i vašara ljudske gluposti i naivnosti, a literarni citati postaju oruđem svojevrsne igre i spektakla, karnevala koji svojom grotesknom i lažnom komičnošću samo prikriva prigušeni, ali stvarni i neizbježni tragizam.

6. POPIS LITERATURE

- Brešić, Vinko 1994. „Modernost Marinkovićeva Kiklopa“ u knj. V. Brešić, *Novija hrvatska književnost: Rasprave i članci*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, str. 189 – 206
- Brlenić-Vujić, Branka 1981. „Povijesna zbilja i mogućnost djelovanja mita – Ranko Marinković „Kiklop““ u knj. B. Brlenić-Vujić, *Otvorene strukture: Neka pitanja suvremene hrvatske književnosti*, Osijek, Revija – Izdavački centar Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić“, str. 50 – 54
- Čale, Morana 2005. *Oko Kiklopa*, Zagreb, ArTresor naklada
- Frangeš, Ivo 1981. „Ranko Marinković (Kiklop, Albatros, Glorija)“ u knj. T. Benčić 1999., *Čuvari književnog nasljeđa 1 – Hrvatski esejisti o književnosti 20. stoljeća*, Zagreb, Tipex, str. 188 - 194
- Frangeš, Ivo 2001. „In memoriam: Ranko Marinković (22. veljače 1913.-28. siječnja 2001.). Moderan klasik hrvatske prozne i dramske riječi“, *Forum - mjesečnik Razreda za književnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, 40, knj. 73, 1/3, str. 5 – 8
- Hansen-Kokoruš, Renate 2004. „Avangardni preteksti u Marinkovićevu djelu“ u knj. *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova VI.: *(Europski obzori Marinkovićeva opusa) sa znanstvenog skupa održanog 29. i 30. rujna 2003. godine u Splitu*, Split, Književni krug, str. 77 – 87
- Jelčić, Dubravko 2004. *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Baščanske ploče do postmoderne*, Zagreb, Naklada P.I.P. Pavičić, 463 – 465
- Jukić, Tatjana 2004. „U duhu *Hamleta* – još jedanput o engleskom korpusu u Marinkovićevu *Kiklopu*“ u knj. *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova VI.: *(Europski obzori Marinkovićeva opusa) sa znanstvenog skupa održanog 29. i 30. rujna 2003. godine u Splitu*, Split, Književni krug, str. 167 – 180
- *Leksikon hrvatskih pisaca* 2001., Zagreb, Školska knjiga, str. 452 – 454
- *Leksikon svjetske književnosti – Djela* 2004., Zagreb, Školska knjiga, str. 276 – 277
- Leovac, Slavko 1972. „„Kiklop“ Ranka Marinkovića“ u knj. S. Leovac, *Kritika i kreacija*, Sarajevo, Svjetlost, str. 129 – 135
- Marinković, Ranko 2008. *Kiklop*, Zagreb, Školska knjiga
- Mikić, Radivoje 1988. *Postupak karnevalizacije: Uvod u poetiku Ranka Marinkovića*, Beograd, Filip Višnjić

- Milanja, Cvjetko 1996. „„Kiklop“ kao primjer dezintegracije romana“ u knj. C. Milanja, *Hrvatski roman 1945.-1990. Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*, Zagreb, Biblioteka L, str. 25 – 31
- Milanja, Cvjetko 2001. „Ranko Marinković (Nacrt za studiju, ili enciklopedijska natuknica)“, *Republika*, 57, 7/8, str. 6 – 17
- Nemec, Krešimir 1995. „Aluzije, citati i literarne reminiscencije u Marinkovićevu *Kiklopu*“ u knj. K. Nemec, *Tragom tradicije: Ogledi iz novije hrvatske književnosti*, Zagreb, Matica hrvatska, str. 143 – 160
- Nemec, Krešimir 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb, Školska knjiga, str. 245 – 254
- Nemec, Krešimir 2008. „Pogovor; Svijet kao zvjerinjak“ u knj. R. Marinković, *Kiklop*, Zagreb, Školska knjiga
- Oraić Tolić, Dubravka 1990. *Teorija citatnosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske
- Pavletić, Vlatko 1996. „Ranko Marinković“ u knj. V. Pavletić, *Kritički medaljoni: panorama hrvatskih pisaca i djela*, Zagreb, NZ Matice hrvatske, str. 399 – 406
- Pavlović, Cvijeta 2004. „Francuski motivi u Marinkovićevu pripovijedanju“ u knj. *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova VI.: *(Europski obzori Marinkovićeva opusa) sa znanstvenog skupa održanog 29. i 30. rujna 2003. godine u Splitu*, Split, Književni krug, str. 214 – 231
- Prosperov Novak, Slobodan 2003. *Povijest hrvatske književnosti. Od Baščanske ploče do danas*, Zagreb, Golden marketing, str. 414 – 418
- Stamać, Ante 2001. „Prvak hrvatske književnosti“, *Forum - mjesečnik Razreda za književnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, 40, knj. 73, 1/3, str. 9 – 12
- Šicel, Miroslav 1997. *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Zagreb, Školska knjiga, str. 212 – 215
- Šimundža, Drago 2004. „Sudbinska gledišta i religiozni aspekti Marinkovićeva *Kiklopa*“ u knj. *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova VI.: *(Europski obzori Marinkovićeva opusa) sa znanstvenog skupa održanog 29. i 30. rujna 2003. godine u Splitu*, Split, Književni krug, str. 103 – 119
- Vaupotić, Miroslav 1967. „Odiseja intelektualca u Zoopolis“, *Kolo* 5, 3, str. 232 – 236
- Vidan, Ivo 1975. „Shakespeare u Kiklopu“ u knj. I. Vidan, *Tekstovi u kontekstu; odjeci i odnosi u novijoj hrvatskoj književnosti*, Zagreb, Liber, str. 150 – 173