

Protagonist "Kiklopa" Ranka Marinkovića

Kukić, Jan

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:789971>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-04**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Engleski jezik i književnost, nastavnički smjer i hrvatski jezik i književnost,
nastavnički smjer

Jan Kukić

Protagonist "Kiklopa" Ranka Marinkovića

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2023.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Engleski jezik i književnost, nastavnički smjer i hrvatski jezik i književnost,
nastavnički smjer

Jan Kukić

Protagonist "Kiklopa" Ranka Marinkovića

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

Mentor: prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2023.

Prilog: Izjava o akademskoj čestitosti i o suglasnosti za javno objavljivanje

Obveza je studenta da donju Izjavu vlastoručno potpiše i umetne kao treću stranicu završnoga, odnosno diplomskog rada.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napisao/napisala te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s navođenjem izvora odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan/suglasna da Filozofski fakultet u Osijeku trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta u Osijeku, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 30. listopada 2023.

JAN KULIĆ, 0165065056

Ime i prezime studenta, JMBAG

SADRŽAJ

1.	UVOD	1
1.1.	BILJEŠKA O PISCU.....	1
1.2.	KIKLOP U POVIJESTIMA HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI	3
2.	PRIPOVJEDAČ	6
2.1.	PREMA GENETTEOVOJ RAŠČLAMBI.....	6
2.2.	PREMA OSNOVNIM PRIPOVJEDNIM SITUACIJAMA.....	7
3.	TIPOLOGIJA KIKLOPA	8
4.	PRIPOVJEDNE TEHNIKE U KIKLOPU	9
4.1.	OPIS	10
4.2.	KOMENTAR.....	11
4.3.	KAZIVANJE	12
4.4.	DIJALOG	13
4.5.	MONOLOG	14
4.6.	UNUTARNJI MONOLOG	15
5.	NARACIJA	16
6.	SEKUNDARNI ŽANROVI U KIKLOPU	17
7.	ZNAČENJSKE JEDINICE ROMANA (NARATIVNE FIGURE).....	22
7.1.	PSIHEMSKA NARATIVNA FIGURA.....	22
7.1.1.	STRAH KAO VODILJA	22
7.2.	SOCIEMSKA NARATIVNA FIGURA	23
7.2.1.	REKLAME I POTROŠAČKA KULTURA	24
7.2.2.	ULOGA METROPOLE	26
7.3.	ONTEMSKA NARATIVNA FIGURA	28
7.3.1.	DEHUMANIZACIJA MODERNOG SVIJETA	29
8.	ZAKLJUČAK	31
9.	POPIS LITERATURE I IZVORA	32
9.1.	KNJIŽEVNI PREDLOŽAK.....	32
9.2.	LITERATURA	32
9.3.	INTERNETSKI IZVORI	33

SAŽETAK

Diplomski rad započinje uvodom koji se sastoji od dva poglavlja: bilješke o piscu te poglavlje u kojem je *Kiklop* Ranka Marinkovića opisan kroz četiri različite povijesti hrvatske književnosti. Središnji dio rada započinje opisom književnoteorijskih elemenata romana te primjene istih na *Kiklopa*. Tako je opisan pripovjedač (prema Genetteovoj raščlambi te prema osnovnim pripovjendim tehnikama), tipologija *Kiklopa*, osnovne pripovjedne tehnike sadržane u *Kiklopu* (opis, komentar, kazivanje, dijalog, monolog i unutarnji monolog), naracija te sekundarno žanrovsko određenje *Kiklopa*. Nadalje, slijede značenjske jedinice romana (narativne figure) prema Gaji Pelešu. Iste se dijele na tri različite značenjske jedinice: psihemsku, sociemsku i ontemsku narativnu figuru. Svaka je od navedenih objašnjena te oprimjerena citatima iz *Kiklopa*, kao i obradom problemskih članaka o *Kiklopu* i njegovom autoru, Ranku Marinkoviću. Na samom se kraju rada nalazi zaključak te popis literature i izvora koji su korišteni prilikom izrade ovog diplomskog rada.

Ključni pojmovi: *Kiklop*, Ranko Marinković, Melkior Tresić, književnoteorijski elementi romana, narativne figure romana.

1. UVOD

1.1. BILJEŠKA O PISCU

Ranko Marinković rođen je na otoku Visu, 22. veljače 1913. godine, gdje je završio prvi stupanj obrazovanja, osnovnu pučku školu. Već je u tom, najranijem razdoblju školovanja, započeo s književnom inspiracijom na zapravo jedan način koji bi se mogao opisati kao bizaran: po svojim je riječima, njegovo je kasnije djelo *Glorija* (1955.), crpilo inspiraciju iz njegovog osnovnoškolskog iskustva razotkrivajući romansu između svoje učiteljice i lokalnog svećenika te iz tog razloga nikad nije položio malu maturu.¹ Srednjoškolsko obrazovanje, za vrijeme kojeg započinje sa svojim književnim stvaralaštvom objavljivanjem u književnim časopisima toga vremena, započinje u Splitu, a isto završava u Zagrebu, gdje 1935. godine završava i studij romanistike na Filozofskom fakultetu. Iste godine pokreće književni časopis *Dani i ljudi*. 1939. godine objavljuje dramu *Albatros* koja je iste godine premijerno prikazana na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu što mu donosi prepoznatljivost i priznanje na nacionalnoj razini. 1939. i 1940. godine Marinković sudjeluje u uređivanju tada popularnog časopisa *Pečat*: „Književni mjesečnik za umjetnost, nauku i sve kulturne probleme. (...) U njemu surađuje i generacija koja će punu afirmaciju steći nakon oslobođenja: Marijan Matković, Ranko Marinković, Petar Šegedin.“ (Frangeš, 1987: 357).² Navedeno je razdoblje u našoj, a i svjetskoj povijesti, bilo iznimno turbulentno, zbog konstantne napetosti i iščekivanja početka Drugog svjetskog rata, koji je, u tadašnjoj Kraljevini Jugoslaviji, konačno i započeo u proljeće 1941. godine. Marinković, kao i gotovo svi ostali punoljetni muškarci toga doba, nije ostao pošteđen mobilizacije, ali je vrlo brzo otpušten iz vojske zbog zdravstvenih razloga, što je kasnije u *Kiklopu* poslužilo kao inspiracija za ponašanje protagonista Melkiora Tresića jednom kad isti biva mobiliziran. Nažalost, proglašavanjem fašističke Nezavisne Države Hrvatske, satelitske kolaborirajuće države fašističke Italije i nacističkog Trećeg Reicha, Marinković biva uhićen i poslan u logor Ferramonte pokraj Cosenze, nakon talijanske kapitulacije u Bari, a potom u izbjeglički logor u El Shatt.³

¹ <https://www.biografija.com/ranko-marinkovic/>, pristupljeno 30. kolovoza 2023.

² Frangeš, Ivo. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb – Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.

³ <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=38957#top>, pristupljeno 30. kolovoza 2023.

Po završetku Drugog svjetskog rata, Marinković, kao i mnoštvo drugih autora, realizira svoj puni književni potencijal te stvara svoja najbolja i najcjenjenija djela. (Frangješ, 1987: 339). Prvo objavljuje zbirku pripovjedaka *Proze*, kojima „još uglavnom ostaje u okvirima realističke stvaralačke metode stavjajući pod svoje analitičko pripovjedačko povećalo ljude, *oriđinale* svoga rodnog otoka Visa: stare djevojke, fratre, opatice, umirovljenike, brijače.“⁴ (Šicel, 1997: 212). U istima daje nagovijestiti temeljne motive svoga cjelokupnog budućeg književnog stvaralaštva, kao što su ozračje na mediteranskoj obali, zbivanja u malom mjestu na otoku udaljenijem od obale kao samoj pozornici ljudske drame, velika zanimacija i fokus za međuljudske odnose likova te neizostavan modus ironije. Zanimljivost kod *Proza*, kao i kod zbirke *Pjesme* Marinkovićeva suvremenika Šime Vučetića je ta, da su navedene zbirke „prošle bez kritičkih incidenata, iako se ni jedna ni druga nisu podudarale s poetikom socrealizma, koji je i dalje ostajao službeno priznati književni kanon. (Jelčić, 1997: 298)⁵ Iako je sama vlast u novonastaloj federativnoj dravnoj zajednici „propisivala“ drugačije, „književna se riječ odupirala socrealističkoj dogmatici unatoč teškim pritiscima vlasti, prešućivanju pisaca, pa i progonima i zatvorima.“ (Šicel, 1997: 179). Najznačajnija mu je pak zbirka pripovjedaka *Ruke*, objavljena 1953. godine, s kojom zadobiva iznimnu pozornost te pozitivne i afirmirajuće kritike, s najpoznatijim pripovjetkama naslovnom *Ruke* te *Zagrljaj*. „Novela *Zagrljaj* iz te zbirke antologijski je primjer moderno pisane proze u kojoj se na temi, i opet kontrapunktno postavljenoj – nasilje i glupost, ukalupljenost (žandar) nasuprot slobodi misli i stvaralaštva (pisac) – neprestano izmjenjuje tehnika realističkih opisa s tehnikom opisa punih simboličkih značenja.“ (Šicel, 1997: 214). 1956. godine izdaje već spomenutu *Gloriju*, a deset godina kasnije, 1966. godine, izdaje *Kiklopa*, njegovo najpoznatije i najizdavanije djelo te središnju temu ovog diplomskog rada, čiji odnos i osvrt iz nekoliko povijesti hrvatskih književnosti obrađuje i analizira sljedeće poglavlje ove sekcije diplomskog rada.

Svojim je radom Marinković itekako utjecao na buduće naraštaje književnika, ponajviše na Slobodana Novaka s kojim povlači velik broj paralela, kao što su očno podrijetlo te velik utjecaj ironičnih i gorkih stavova unutar stvaralaštva, ponajviše bivanjem virtuozom jezika i poigravanjem s istim (Frangješ, 1987: 406). Marinković je, također, Melkiorom Tresićem u *Kiklopu* navelike utjecao na životni stav likova u romanima Ivana Slamniga (Šicel, 1997: 234). Svoje stvaralaštvo nastavlja i tijekom Domovinskog rata, kada izdaje roman *Never more* (1993).

⁴ Šicel, Miroslav. *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga, 1997.

⁵ Jelčić, Dubravko. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada P. I. P. Pavičić, 1997.

Umire 28. siječnja 2001. godine, u dobi od 87 godina, na rodnom Visu gdje je i sahranjen, a 2008. godine posthumno je u njegovo ime otvorena i memorijalna zbirka s ciljem sjećanja i čuvanja njegovog stvaralaštva kojim se, tijekom svog života, vodio načelom kvalitete ispred kvantitete, čime je postao jedan od najznačajnijih hrvatskih književnika u dvadesetom stoljeću.

1.2. KIKLOP U POVIJESTIMA HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI

Kao što je u prethodnom poglavlju već spomenuto, roman *Kiklop*, prvi puta objavljen 1966. godine, najznačajnije je djelo proizašlo iz pera Ranka Marinkovića. Jedan od glavnih noviteta, u hrvatskoj književnosti dvadesetog stoljeća, unošenjem kojeg je Marinković jedan od pionira, je prijelaz na prikazivanje pojedinaca i njihovih života u urbanim sredinama (Šicel, 1997: 214). Koliko se god protagonist *Kiklopa* činio kao najobičniji stanovnik urbanog područja, čak ga ni sva gradska događanja ne mogu oduprijeti od razmišljanja o prolaznosti vremena te konstantnog poimanja ratne tjeskobe. Osnovne su teme romana dehumanizacija, otuđenje, gubitak onog humanog u čovjeku kada na scenu nastupa oružani sukob svjetskih razmjera te sama opća atmosfera predratnog Zagreba početkom petog desetljeća prošlog stoljeća.

„*Kiklop* je antiratni roman, (...) priča o trenutku u kojemu se čovječanstvo (...) uputilo natrag u životinjstvo, u stanje koje i samu književnost dovodi u pitanje (Novak, 2003: 417).⁶ Uz nekoliko zamjeraka koje mu se pripisuju, *Kiklop* je roman koji zapravo govori izrazito mnogo o tadašnjem društvu te o samoj krizi istog, „djelo kojemu se literarnost našla u središtu ali ne kao organska sastavnica nego kao nadomjestak za misao i za intelektualnu hrabrost“ (Novak, 2003: 417). Marinković u *Kiklopu* od sudbine pravi parodiju, kao svojevrsni obrambeni mehanizam protiv surove ratne realnosti Melkior koristi izrazito velik broj literarnih primjera i dosjetki. Iako *Kiklop* spada proznom književnom rodu, Marinković je u njemu učinio ne baš prečestu maniru književnika svoga vremena – suzio je fabulu te ju produbio, fokusirajući se većim dijelom na unutarnje stanje protagonista, čime je postepeno najavljuvao nadolazeći period proze u trapericama; „sve je ostalo više ili manje dekor ili samo motivacija za daljnja unutrašnja, emocionalna i psihička reagiranja središnjeg junaka (Šicel, 1997: 215). Glavni junak, Melkior Tresić, na samom kraju romana negira samoga sebe – za vrijeme cijele fabule panično bježi od rata, da bi se na kraju prepustio svom imaginarnom Zoopolisu koji ne poštuje nikakvu dotadašnju

⁶ Novak, Slobodan Prosperov. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb: Golden marketing, 2003.

humanu vrednotu, iz razloga što „u nehumanom svijetu njegov tragični udes budi revolt“ (Šicel, 1997: 215).

Ranko Marinković je u *Kiklopu* sintetizirao „krug zagrebačke umjetničke boeme u predvečerje druge ratne kataklizme“ (Jelčić, 1997: 302). Marinković je u svom stvaralaštvu obje sredine gledao isključivo kroz naočale kakvog satiričara što naposljetku manifestira mnoštvom manjih detalja koji odudaraju svojom bizarnošću; kod Melkiora Tresića je mašta ono što bitno razvija navedene detalje te ih dovodi do savršenstva, „uspavanost i banalnosti svakodnevnog malograđanskog života pretvara u živi, unikatni uzorak osobenjačkog, poremećenog, iz normale pomaknutog svijeta, u kome žive sami *oriđinali* i *ridikoli*“ (Jelčić, 1997: 302). Marinković je u *Kiklopu* motiv ironije uzdigao na izrazito visoku razinu, „on se krvavo ruga, ironizira sve oko sebe što mu se čini da je glupo, pa ako je potrebno, i samog će sebe staviti pod to povećalo“ (Šicel, 1997: 214). Unutar zbilje, ratne neizvjesnosti te propadanja ljudske psihe u danima kada je i najbliža budućnost neizvjesna, Marinković stvara samostalnu *ljudsku komediju* – iznimno iskusnom i neumornom igrom jezičnog izražavanja, konstantnim sukobima na razinama semantike i fonologije, ostvaruje, „najfiniji, najsuptilniji zvuk koji se u literaturi uopće može postići: zvuk rafinirane ironije, koja nije ništa drugo nego superiorni oblik intelektualne kritičnosti. U Marinkovićevu slučaju ona je i životni stav i pogled na svijet“ (Jelčić, 1997: 303). Sve što se u *Kiklopu* „događa“, događa se u umu Melkiora Tresića, majstorski se sama tematika djela interpretira i kroz *naočale* glavnog lika, ali i kroz *oči* okoline, „A iznad sveg ironija, sarkazam, groteska“ (Šicel, 1997: 215).

Osim ironije, Marinković u *Kiklopu* uvodi također jedan iznimno bitan motiv – motiv straha (Frangeš, 1987: 363). „*Eros, Thanatos* i *Phobos*, tri su stupa na kojima počiva *kiklopski* svijet suvremenog čovjeka; uz napomenu da se taj treći, Strah, nadnio preko svega i prijeti totalitetu čovjekova postojanja“ (Frangeš, 1987: 363). Po Frangešu, strah u *Kiklopu* je sam po sebi strašnija i iznimno gora sudbina od same smrti, iz razloga što sama, klasična smrt negira pojedinca, šalje ga u fizičko nepostojanje, čovjek (pojedinaac) ne gubi svoju esenciju, ne gubi svoju osobnost, one samo bivaju prekinute, dok kod *kiklopskog* straha, uz prijatnje totalnog rata koji kao da ima misiju istrijebiti čovječanstvo jednom zauvijek, apsolutno sve ostaje bez ikakvog smisla. „Bestijalno mumljanje (*kiklopskog!*) totalitarno-fašističkog čudovišta nije zahtijevalo posebno istančan sluh.“ (Frangeš, 1987: 363) – strah, po Frangešu, u *Kiklopu* uništava granicu između ljudi i životinja, između humanog i bestijalnog. I najveći intelektualac i najnecejenjeniji pojedinac sada su isto, smrt bi barem učinila da ostanu zapamćeni po svojim postignućima dok strah, poput kiklopa Polifema, proždire sve pred sobom, nikoga ne štedi niti uzvisuje te čini da cijelo čovječanstvo bude bezvrijedno. Iz svega navedenog proizlazi temeljna maksima cjelokupnog psihičkog stanja

Melkiora Tresića u *Kiklopu*: „Da postoji, moderni čovjek zna ne zato što misli, nego zato što se boji, što mu kroz kosti prožiže strah: *timeo ergo sum* njegovo je *kiklopsko* načelo“ (Frangeš, 1987: 363).

Jedan od književnika s najznačajnijim utjecajem na *Kiklopa*, kao i jedan od najvećih autora svjetske književnosti uopće je ruski realist Fjodor Mihajlovič Dostojevski. Marinkovićeви likovi, kao i likovi Dostojevskog, pojedinci su koji luduju kroz svijet, ponašaju se mahnito, udaraju, ali i bivaju udarani, ali s jednom velikom oprekom – sa i bez Boga. Kod Dostojevskog, likovi sve rade s *evanđeljem pod pazuhom*, s konstantnom svijesti o smislu života i postojanja, permanentno oviseći o prvom, glavnom pokretaču svega. Marinkovićeви su junaci u samoj svojoj esenciji jednaki likovima Dostojevskog, ali „jedino boštvo koje se nad njih nadnosi jest Jeza, Strah. Sasvim je svejedno je li to boštvo vrhovna, krajnja instanca, ili je i ono nečiji mandatar; ili je, konačno, obična gruba sila, Kaos, Kiklop. Bitno je da čovjek više nije miljenik božanstva nego njegov talac“ (Frangeš, 1987: 363). Osim što je vukao utjecaj iz klasika svjetske književnosti, literarni inventar Ranka Marinkovića uvelike je utjecao na brojne književnike kasnijih generacija, kao što je Viktor Vida – utjelovljenje Marinkovićeва Uga, jednog od glavnih likova *Kiklopa*: performer, zabavljač i kvazi intelektualac koji je uvijek u središtu dajdamskog zbivanja svojim dosjetkama i monolozima, „zabavljač harlekinske geste i spektakularnog egzibicionizma“ (Jelčić, 1997: 331-332). Također je, vjerojatno najznačajniji, *Kiklop* imao utjecaj na *Proljeća Ivana Galeba*, Vladana Desnice (Frangeš, 1987: 376).

Svaka će se povijest hrvatske književnosti, uz navedene i obrađene u ovom poglavlju, složiti da je *Kiklop* jedno od najvećih književnih ostvarenja dvadesetog stoljeća te jedno od najznačajnijih djela hrvatske književnosti uopće. Sama je antiratna tematika gotovo uvijek, nažalost, aktualna, dok su brojne literarne dosjetke gotovo svih protagonista, *dajdamaca*, zapravo minijature genijalnosti i manifest slavljenja najvećih djela svjetske književnosti u jednom romanu. S Melkiorom Tresićem se mnogi mogu poistovjetiti, uzevši u obzir razne oblike već spomenutog eskapizma kojem pribjegavamo u mnoštvu nama neugodnih situacija, od onih svakodnevnih i jednostavnih, do onih koje ostavljaju dubok znamen na život pojedinca.

2. PRIPOVJEDAČ

U Marinkovićevu *Kiklopu* pripovjedač je u trećem licu jednine. Sve što vidimo, vidimo kao neutralni promatrač koji sve navedeno promatra sa strane te nema svoju ulogu u samoj esencijalnoj radnji romana. Iako je Melkior Tresić glavni lik te nam je uvid u njegove misli, razmišljanja i psihičko stanje konstantno dostupan, samim pripovjedačevim tumačenjem u trećem licu jednine možemo zaključiti kako je on ovdje zapravo neutralan, iako ima dubok i jasan uvid u protagonistovu psihu. Pripovjedač nam u *Kiklopu* omogućuje maksimalnu količinu iskrenosti te će u nadolazeća dva potpoglavlja isti biti definiran prema dvije književnoteoretske raščlambe pripovjedača u proznim djelima.

2.1. PREMA GENETTEOVOJ RAŠČLAMBI

Prema raščlambi pripovjedača francuskog teoretičara književnosti Gerarda Genettea prema razini i odnosu, pripovjedač može biti:

- a) ekstradijegetski – onaj kojeg autor ne uvrštava niti u jednu moguću fabulu romana te ima ulogu isključivo i samo izlagača.
- b) intradijegetski – onaj kojeg autor uvrštava u priču te on nije samo pasivni promatrač, on uzima riječ i pripovjeda hipodijegetsku priču, priču druge razine.
- c) heterodijegetski – onaj koji pripovjeda u trećem licu jednine te ne pripovjeda o sebi.
- d) autodijegetski (homodijegetski) – onaj koji pripovjeda u prvom licu jednine, izravni je sudionik fabule ili samo svjedok, ali kao lik u priči.⁷

„I uđe tako crv Melkior u crvotočinu koja se zvaše Dajdam. Ali tu ne bijaše crva Uga ni crvice Vivijane. Ta odsutnost pogodi crva Melkiora snažno u srce i on se presavi bolno od boli unutrašnje. Znači, skupa su, spleteni u klupko bludničko, crvi prokleti! Dovuče se do stola, za kojim sjedijaše crv podbuhli Maestro i crv blijedi Cikorije, baš u času kad gusjenica gnusna Thenardier stavi pred njih čokanj do čoknja – dva čoknja.“ (Marinković, 1971: 153)⁸

⁷ <https://www.studocu.com/row/document/sveuciliste-u-zagrebu/osnove-teorije-književnosti/tipologija-pripovjedaca/4626248>, pristupljeno 28. rujna 2023.

⁸ Marinković, Ranko. *Kiklop*. Zagreb: Izdavačko knjižarsko poduzeće „Mladost“, 1971.

Prema ekstradijegetskom ili intradijegetskom tipu pripovjedača isti je u *Kiklopu* ekstradijegetski što je vidljivo iz priloženog citata – pripovjedač nije uvršten niti u jednu fabulu romana ni na koji način te on isključivo izlaže sve radnje koje se odvijaju.

„Pušili su (dakako) istu cigaretu i šutjeli. Naslonila je glavu na njegovu mršavu mišicu i predavala se mazno kao lađica u zaklonu, a on obuhvatio šakom njenu malu dojku rastvorenim prstima, kraljevski, kao vladarsku jabuku. Osjećao je ugodan pritisak teške kristalne pepeljare na prsima koja se lelujala na valovima njegovoga disanja. Sjećao se sna iz prve noći u kasarni. Da li je to bila ova, Enka, ili... nije se sada više sjećao.“ (Marinković, 1971: 339)

Prema heterodijegetskom ili autodijegetskom tipu pripovjedača isti je u *Kiklopu* heterodijegetski što je vidljivo iz priloženog citata – pripovjedač pripovjeda isključivo u trećem licu jednine te isti niti u jednom trenutku romana ne govori o sebi.

2.2. PREMA OSNOVNIM PRIPOVJEDNIM SITUACIJAMA

Prema osnovnim pripovjednim situacijama pripovjedač u proznom djelu može biti:

- a) autorski – pripovjedač je blizak autoru romana jer upravo na taj način, iz očiju protagonista, pripovjedač pripovjeda fabulu romana te nam daje detaljan uvid u psihičko stanje odabranog protagonista.
- b) pripovjedač u prvom licu jednine – pripovjedač je jedan od likova romana, čitatelj dobiva uvid u njegovo unutarnje i psihičko stanje te shodno tome objektivnost nije na najvišoj mogućoj razini.
- c) personalni – pripovjedač koji je u trećem licu jednine, objektivan je te ne sudjeluje u fabuli romana.

„Melkior se jedva osvrtao na to čaranje. On je s nekim smijehom u sebi stalno mislio na onu čašu Mitrovu koja je probudila u njegovu tijelu potrebu za mokrenjem. I to je osjećao kao neuklonjiv imperativ kome će se evo sad podrediti. Ustat ćeš i otići za Mitrovom čašom kao mjesečar, kao hipnotizirana budala (...) već sam hipnotiziran, mislio je ustajući. Ovako valjda idu pjesnici za svojom inspiracijom? Ona je čaša sada moja Laura. I nasmiješi se tužno lice Melkiorovo.“

(Marinković, 1971: 293)

Iz navedenog je citata vidljivo da je pripovjedač u *Kiklopu*, prema osnovnim pripovjednim situacijama, autorski – pripovjedač u *Kiklopu* nije ravnopravan prema svim likovima, već je čitateljima omogućen dubinski uvid u unutarnje stanje Melkiora Tresića, u njegova razmišljanja i strahove te je isti znatno preferiran nauštrb ostalim likovima u *Kiklopu*.

3. TIPOLOGIJA KIKLOPA

Roman se općenito, tijekom razvoja povijesti književnosti, razvio u niz posebnih tipova, od kojih mnogi imaju karakteristike gotovo posebne književne vrste ili pak prepoznatljivih žanrova. Svrha žanra je određeno djelo klasificirati. Iznimna količina i raznolikost romana i sama zahtijeva teorijska razvrstavanja, pa je podjela romana na tipove, vrste i žanrove stalni predmet zanimanja teoretičara i povjesničara književnosti, ali nije dovela ni do kakve veće suglasnosti u klasifikaciji. Mnogi pokušaji tematike klasifikacija, kao što je mimetička, vrlo se teško obrazložuje, pogotovo iz razloga što česta podjela npr. na povijesni, društveni, obiteljski i psihološki roman nije baš korisna, iz razloga što se mnogi romani mogu svrstati u više vrsta od navedenih. Tako se, primjerice, *Kiklop* istovremeno može definirati kao povijesni roman (opisi Zagreba za vrijeme Drugog svjetskog rata, vojna struktura, događaji za vrijeme istog rata itd.), društveni roman (utjecaj rata na društvo, društveni eskapizam i filozofiranje u Dajdamu) te psihološki roman (psihičko stanje Melkiora Tresića tijekom rata te suočavanje s istim). S druge strane, tipologije romana kroz povijest su nešto uspjelije. Najpoznatije su prema načinima izgradnje, prema načelima integracije i prema odnosu pripovjedača prema priči. (Solar, 2012: 474)⁹

Prvu su tipologiju romana razvili formalisti te su roman podijelili na tri različite vrste: lančani (stupnjevani, stepenasti), prstenasti i paralelni (Solar, 2012: 474). Od navedenih vrsta, *Kiklop* je lančani (stupnjevani, stepenasti) roman. Radnja se događa linearno i neprekinuto, izuzevši jedino situacije u kojima Melkior razmišlja o svojim fiktivnim polinezijskim brodolomcima. Usprkos navedenim situacijama, *Kiklopa* i dalje možemo smatrati lančanim tipom romana, iz razloga što i imaginarni brodolomci također slijede lančanu strukturu te ovise o trenutnom Melkiorovom psihičkom stanju te naposljetku i nestanu, u trenutku kada Melkior biva otpušten iz vojske.

⁹ Solar, Milivoj. *Teorija književnosti sa rječnikom književnoga nazivlja*. Beograd: JP Službeni glasnik, 2012.

Drugačiju je tipologiju sredinom dvadesetog stoljeća uveo njemački teoretičar književnosti Wolfgang Kayser. Kayser se, naime, bazirao na shvaćanju romana kao cjeline, a svaka cjelina govori o nekom zbivanju, odvija se na nekom prostoru i u njoj sudjeluju neki likovi. Roman se, prema tome, oblikuje tako da se zbivanje, prostor ili lik učini glavnim načelom oblikovanja. Shodno tome možemo razlikovati tri tipa romana: roman lika, roman prostora i roman zbivanja (Solar, 2012: 475). Prema ovoj tipologiji, *Kiklop* pripada dvama kategorijama: romanu lika i romanu zbivanja. Romanu lika iz razloga što, tijekom cijeloga romana, pratimo psihološko putovanje Melkiora Tresića kroz strahote rata, eskapizam koristeći polinezijske brodolomce, autodestruktivnost čineći štetu svome tijelu u svrhu izbjegavanja mobilizacije te konačnu predaju kiklopu Polifemu i odlazak u ratni Zoopolis. Također, *Kiklop* se može svrstati i pod roman zbivanja, iz razloga što opisuje Zagreb u zoru Drugog svjetskog rata na području Kraljevine Jugoslavije te služenje vojne obuke u svrhu pomoći tijekom samih bitaka na bojišnici.

Treću je tipologiju romana uveo austrijski teoretičar književnosti Franz Karl Stanzel, a ona također razlikuje tri tipa romana. Prva je autorski roman, u kojem je pripovjedač blizak autoru jer na taj način on pripovijeda priču. Drugi je tip romana ja-roman, u kojem je pripovjedač jedan od likova romana, a treći i konačni tip je personalni roman u kojem kao pripovjedači nastupaju isključivo pojedini likovi romana (Solar, 2012: 475). *Kiklop* je, prema navedenoj tipologiji romana, autorski roman. Melkior Tresić je vrlo blizak pripovjedaču te čitatelj, prilikom čitanja, ima izravan uvid u Melkiorovo unutarnje stanje te gleda na svijet i aktualne događaje kroz njegove oči.

4. PRIPOVJEDNE TEHNIKE U KIKLOPU

Iako samu esenciju svakog književnog teksta prvenstveno sačinjavaju pripovjedač i fabula, opisani u prethodnim poglavljima, oni nipošto nisu jedine pripovjedne tehnike proznoga izričaja. Kako bi se neka priča povezala u koherentnu cjelinu koju bi se moglo nazivati prozним tekstom, nipošto se ne smiju izostaviti niti drugi pripovjedni načini, načini kakve se može pronaći isključivo u pripovjednim prozним tekstovima. Od navedenih se pripovjednih načina, odnosno tehnika ponajviše ističu opis, komentar, kazivanje, dijalog, monolog te unutarnji monolog koji mož biti izravan, neizravan te u vidu forme struje svijesti. Svi od navedenih izričajnih metoda sačinjavaju pripovjedni kod, kojeg svaki iskusan čitatelj prozних tekstova posjeduje, iako ni sam ne obraća uvijek pozornost na isti. Upravo ta semantička produženost pripovjednih načina u tekstu omogućava čitatelju da, oslanjajući se na vlastito iskustvo, nesvjesno zaključuje da upravo

navedeno ispreplitanje različitih pripovjednih tehnika u proznome tekstu istom donosi jedan sasvim novi, dinamičniji sloj značenja, „svaki iskusniji čitatelj poznaje taj „pripovjedni jezik“, „znade“ njegov „iskazni repertoar“ i spontano se, gotovo ne primjećujući, njime koristi.“ (Peleš, 1999: 98-100)¹⁰

4.1. OPIS

Kao pripovjedna tehnika, opis je onaj tip govora kojim pripovjedač ili neki od likova u romanu (ovisno o tome kojem tipu pripovjedača pripada pripovjedač u romanu) preuzima kazivanje i samo opisivanje; on nas opisom uvodi u mjesto radnje, vrijeme radnje, opisuje i nabraja sudionike, kazuje o situacijama u kojima se isti nalaze te prostorno-vremensko-društveno-duhovna stanja određenih pojedinaca za kazivani fragment proznoga teksta. Opisom se sama radnja književnoga djela uvrštava u svoje okružje te se u istu uključuju svi njezini učesnici. Opis sam po sebi puno više odgovara prostornoj nego vremenskoj jedinici teksta, ponajviše iz razloga što isti „zaustavlja radnju“ kako bi istu obogatio novim podacima i na taj način povećao fabularnu tenziju. Kao govor, opis je neutralan, iz razloga što se, prilikom pisanja proznoga teksta, isti ne bavi objašnjavanjem zašto je određena situacija upravo takva kakva je, već dolazi samo do ustanovljenja situacije. Opisom autor ne izriče svoj stav nego na potpuno neutralan način, kao što je već rečeno, opisuje samu situaciju. Ukoliko autor ipak, prilikom korištenja opisa kao pripovjedne tehnike, unosi element subjektivnosti, govorimo o subjektivizaciji opisa. Prvotno navedeni, „neutralni“ opis koristi se na dva načina, odnosno postoje dvije različite varijante istog:

- a) opis stanja i situacije – opis koji postavlja osnovne vremenske i prostorne sastavnice; stvara okvir i pozadinu odvijanja prozne radnje.
- b) opis identifikacije lika – žarište se stavlja na tvorbu, postavljanje lika unutar same prozne radnje. (Peleš, 1999: 101-104)

„Tu su neudane majke dočekivale plodove svoje grešne ljubavi. Ovdje su drečali nepriznati grofovi, baruni, vojvode u naručju mame-lude djevice. Dakako, sve u otmjenoj oskudici, u dronjcima punim dostojanstva. Od starosjedilaca tu i danas malo tko s kim razgovara, kao ruski

¹⁰ Peleš, Gajo. *Tumačenje romana*. Zagreb: Artresor naklada, 1999.

emigranti; ispod časti mu je da govori s *kim god*. Ponekad i skaču s onih gornjih prozora; to su oni *iskreni*, bez oprostajnih pisama i sličnih govornarija.“ (Marinković, 1971: 363)

Citirani je opis opis stanja i situacije, odnosno prikazuje opis Maestrove *rezidencije*, u trenutku kada mu Melkior dolazi u posjet u tom neuglednom djelu grada, koje je za Maestra, lika koji je prezirao modernu tehnologiju idealno, Maestro je već imao isplaniranu svoju *medicinski čistu smrt*, koju kasnije te večeri i realizira, a navedeni opis dijela grada odlično uklapa u sam ugođaj te zaokružuje samog Maestra kao literarnu cjelinu.

„Don Kuzma je unosio u borbu odviše strasti da bi mogao pobijediti. Bilo je besmisleno što je radio, čak i ludo, te se činilo, hoće golim rukama (to jest, ćušcima) izbrisati sve te uši oko sebe što ga izazivaju. Upuštao se u bezumna kolektivna ćuškanja po razredima, naprosto iz preventivnih razloga. Razmahujući svojim teškim rukama njegova je osvetnička revnost svuda stizala kao kazna božja.“ (Marinković, 1971: 9)

Citirani je opis opis identifikacije lika, u navedenom se slučaju opisuje Don Kuzma, Melkiorov vjeroučitelj iz ranih osnovnoškolskih dana. Žarište je stavljeno na Don Kuzmine odgojne metode, koji očigledno nije prezao niti pred nasiljem, kako bi održao mir u razredu, što je očigledno završavalo kontraproduktivno. Spomenuti je opis Don Kuzme stavljen na sam početak *Kiklopa* te je isti stavljen u dramsku radnju kako bi se prikazao njegov vremenski kontrast – od autoritativnog učitelja do preplašenog pojedinca zbog zdravstvenih tegoba. Protagonistu Melkioru je bio dovoljan samo jedan vizualni podražaj na navedenog kako bi se sam mogao momentalno vratiti u osnovnoškolske dane i ponovno proživjeti sve *ćuške* i povlačenja u uši koje je svojevremeno *zaradio* od navedenog.

4.2. KOMENTAR

Komentar je, prema Pelešu, svako uvođenje nekog određenog stajališta ili osvrta na neku određenu ideologiju koja temeljem toga vodi do nekoliko potencijalnih različitih mogućnosti raščlambe onoga što je u proznom djelu predstavljeno. Tri esencijalne komponente svakog komentara su interpretacija, prosudba i generalizacija. Komentar sam po sebi nerijetko sadržava značajan element ironije, koju je moguće prepoznati u pripovjedanju ili naraciji, ali više na semantičkoj nego na sintaktičkoj razini. (Peleš, 1999: 104-106)

„U čemu je to Aristotel bio nesretan bez visokog napona? Pa on je znao za trljanje jantara, ali ga je prezreo. (...) Zar bi Dante pisao bolje stihove pred mliječnom žaruljom? Da je Leonardu bila

potrebna nekakva električna, već bi on bio zavrtio tamo neke točkove da iskre vrcaju. (...) Samo, kod mene nema elektrike, da znate. Visoki napon prolazi pored kuće, čak da-le-ko-vod, a u mene cmulji petrolejka! (...) Idi, idi, silna besmislica, a mene pusti na miru, ne trebam te ja.“

(Marinković, 1971: 92)

Citirani je komentar komentar već spomenutog stajališta Maestra naspram moderne tehnologije, ponajviše električne struje. Melkior ga nakon toga propitkuje o njegovom korištenju javne električne tramvajske mreže, što Maestro spremno demantira. Iz navedenog je komentara itekako vidljiv njegov prijezir prema svojoj modernoj tehnologiji, a ponajviše prema električnoj energiji.

4.3. KAZIVANJE

Kazivanje je pripovjedna tehnika koju autor rabi kako bi kroz oči pripovjedača ili jednog od likova proznoga djela iznio pregled nečega što se dogodilo. Događaj se ne smije iznositi „iz njega samog“, odnosno izravnim sudjelovanjem likova, tehnikama dijaloga i monologa. Kazivanje je vrlo blisko samome dramskom izrazu, ali ga se nipošto ne smije izjednačavati s istim. Nerijetko, kod kazivanja, sam pripovjedač „uranja“ u likov unutarnji prostor te svoj glas povlači pred govorom sudionika.

„Šest brodolomaca provodi prvu polinezijsku noć u maloj okrugloj urođeničkoj kolibi, spletenoj od bambusa i šiblja. Nakon neizbježivih malih svađa i tričavog natezanja oko izbora ležaja (što dalje od liječnika i mornara) u tom tijesnom krugu pod tuljkom od pletera smiriše se napokon dva prezrena odjevena i četiri otmjena golaća kao ulovljene ptice pod slamnatim klobukom.“

(Marinković, 1971: 60)

Citirano kazivanje pripada jednom od najposebnijih dijelova *Kiklopa*; u istom odlomku pripovjedač „uranja“ u unutarnji prostor Melkiora Tresića te kazuje događaje koje proživljavaju njegovi fiktivni brodolomci na nekom od mnoštva polinezijskih otoka, ulovljeni od strane domicilnog kanibalskog plemena. Melkior je isto stvorio kako bi sebi priuštio eskapizam, odnosno njihovo zarobljeništvo kod lokalnih kanibala stvari radi poistovjećivanja s vlastitim psihofizičkim stanjem i pokušajem bjega i spasa od strahota koje donosi rat. U trenutku kada Melkior biva otpušten iz vojske, njegovi fiktivni brodolomci također doživljavaju sretan završetak u vidu asimilacije i naturalizacije s domicilnim polinezijskim stanovništvom.

4.4. DIJALOG

Pripovjednu tehniku dijaloga Peleš definira kao međusobno razmjenjivanje govora dvaju ili više likova. Dijalog samog po sebi krasi dimenzija sadašnjosti i prostorne neposrednosti te onoga što se događa isključivo u prezentu, sada i ovdje. Dijalog nerijetko zorno prikazuje sraz među likovima te isti često ima funkciju katalizatora ritma same prozne radnje, pogotovo u svrhu dizanja tenzija među likovima i njihovim odnosima prema radnji, što dijalog čini odlučujućim za razvoj romaneskne fabule. (Peleš, 1999: 108-109)

„ – Ja bih ipak... - otpočne ATMA i stane kao da se predomislio.

- Šta biste vi? – nasmije se Melkior (...)

- Prije svega, smijao se ne bih – reče čak s nekom oštrinom – a *zatim*... vidi kako ja to važno kažem *zatim*, kao da sam najmanje ruski general...

- Dobro, niste ruski general, ali što *zatim*?

- Ništa – nasmije se ATMA – Ili... ako nešto, možda to – da bi trebalo malo... kako da kažem... o-bra-ti-ti pažnju...“ (Marinković, 1971: 334)

Citirani je dijalog kronološki u posljednjem dijelu *Kiklopa*, u trenutku kada Melkior po prvi (i jedini, op.a.) put razgovara sa svojim susjedom, kiromantom Adamom, kojega naziva ATMA te počinje zasnivati sumnje da je isti zapravo njemački špijun koji je postavljen u Zagreb, nedaleko jednog drugog špijuna koji drži lokalnu zalogajnicu. Spomenuti je dijalog od velike važnosti unutar same radnje, iz razloga što diže napetost i sama je tenzija na vrhuncu; dolazi do velikog obrata jer do tog je dijela romana ATMA uvijek imao psihološku prednost nad Melkiorom te ga *držao u šaci*, zahvaljujući svojim kiromantskim sposobnostima. U ovom je dijalogu Melkior odnio značajnu psihološku pobjedu te je ATMA već sutradan nestao, iz razloga što je bio razotkriven. Citirani je dijalog također od ključne važnosti za sam rasplet cjelokupnog rivalstva između Melkiora i Adama koje se proteže kroz većinu *Kiklopa*.

4.5. MONOLOG

Dok je dijalog razgovor dvoje likova, pripovjedna tehnika samostalnog govorenja naziva se monologom. Za razliku od dijaloga, monolog, prema Pelešu, ima drugačije odrednice vezane za vrijeme i prostor te je pripovjedač istim u mogućnosti udaljiti se od prostorno-vremenskih odrednica „ovdje“ i „sada“. Monolog je iznimno fleksibilna pripovjedna tehnika, iz razloga što ne mora imati izravnog recipijenta te ga ne veže niti jedan određeni vremenski period, kao ni prostorni. (Peleš, 1999: 109-110)

„ – Po jednostavnom, po medicinskom. Postoje simptomi. Kako kirurg zna gdje valja rezati? Zar mu je za to potreban nekakav kriterij? On naprosto otkriva gdje se krije bolest što ugrožava život organizma. (...) Ubojica se pritajio i valja ga izazvati. Valja ga izmamiti iz oklopa njegova mirovanja, trgnuti iz sna njegove ubilačke želje. Opazili ste naravno i sami takvog tipa u tramvaju: sjedi, poprijeko ispružio noge, zakrčio prolaz, sve je tu njegovo...“ (Marinković, 1971: 185)

Citirani je monolog fragment izlaganja Don Fernanda Melkioru svoje teorije preventivne dehumanizacije kojom bi se od najranije dobi prepoznalo buduće „Hitlere“ te ih odmah eutanaziralo, kako bi šteta u budućnosti bila izbjegnuta. Navedeni je monolog jedan od najzanimljivijih, ali i najkontroverznijih u cijelome *Kiklopu*, upravo zato što za sobom povlači brojna moralna pitanja zbog svoje makijavelističke prirode¹¹. Melkior se, dakako, nije složio te je našao brojne nedostatke navedenom pristupu, ponajviše s humane strane. Citirani je monolog kvalitetan primjer monologa u djelu jer isti nije vezan za već spomenuto „ovdje“ i „sada“ već iznosi privatno razmišljanje jednog od likova koje može otvoriti novu diskusiju i danas.

¹¹ Poznata maksima talijanskog književnika i političara Niccola Machiavellija u kojoj izjavljuje da cilj opravdava sredstva, kakva god ona bila.

4.6. UNUTARNJI MONOLOG

Unutarnji monolog Peleš definira kao opis osjećaja i misli samog lika, ali uz zadržavanje pripovjedačkog glasa, odnosno perspektiva percipiranja je jasno označena. Unutarnji se monolog može raspodijeliti na tri različite podvrste:

- a) izravni unutarnji monolog – neposredno predstavljanje neizgovorenih misli, kao i samog raspoloženja lika, što ne uključuje usputna uplitanja pripovjedača koji je u danoj situaciji neutralan.
- b) neizravni unutarnji monolog – ulazak u unutarnji prostor lika putem posrednika, u službi je i pripovjedača i lika te mu je svrha građenja radnje iz nje same; ostaje u pripovijedanoj prošlosti, ne prelazi u dimenzije „sada“ i „ovdje“.
- c) struja svijesti – najdublji mentalni prostor lika, ispod same razine svijesti, korištenje nepotpunih rečenica i neusklađenih rečeničnih nizova. (Peleš, 1999: 110-116)

„Mi plaćemo zbog fiktivnih nesreća, idiot se smije zbiljskim smrtima. Ruga se životu iz svoje sigurnosti; osvećuje mu se za što ga je odbacio i uživa što ga je poštedio. Život je odabrao Inteligenciju za svoje igre, on ne pravi historiju s idiotima. On je genije odredio za velike riječi na križu, pod giljotinom, pod vješalima, pred pušćanim cijevima, pred narodima koji kliču i Brutu i Cezaru.“ (Marinković, 1971: 52)

Citirani je unutarnji monolog jedno od brojnih previranja Melkiora Tresića na temu isplati li se u životu dokazivati drugima ili pustiti da misle da si psihički ili mentalno inferioran, hoće li se pojedinac bolje provesti u životu ukoliko posjeduje *Inteligenciju*, ili je *idiot*. Ovim monologom Marinković na izniman način prikazuje psihičko stanje pojedinca, kao i sposobnost istog za stvaranjem brojnih unutarnjih monologa egzistencijalne tematike, koji se provlače kroz ostatak romana.

5. NARACIJA

Naracija sama po sebi obuhvaća više različitih pojmova kao što su: književni jezik, žargoni, lokalizmi, idiomi, vulgarizmi, osobni jezik, i još mnogi drugi vezani uz stil i jezik. Upotrebom narativnih pojmova autor želi direktno utjecati na emocije i percepciju čitatelja, pridodati značaj određenom dijelu teksta, naglasiti osjećaje ili afekte književnih likova, naglasiti sredinu u kojoj živi ili iz koje vuče podrijetlo itd. (Peleš, 1999: 116-119). Ranko Marinković je, kako je svima već poznato, jedan od najuspješnijih hrvatskih književnika 20. stoljeća.

„Evropa je izašla na vrata koja se baš ne bi mogla nazvati trijumfalnima, a pljuvati u lice, pošto civilizacija zabranjuje pljuvati po podu – to je logično. I muški snažno. Osobito muški. Nije lako doći do uloge u kojoj ima pljuvanja, to se čuva za protagoniste. (...) Zbogom, slinavci, čuvajte svoju dragocjenu municiju kao opsjednuti u tvrđavi, osušit će vam se usta od uzrujavanja. Oprostite, Maestro, što ste me čekali zbog ove ratne poruke njima tamo, na drugoj obali gdje prestaje kultura. Govorio sam kao Cezar Vercingetorixu.“ (Marinković, 1971: 43)

Navedeni je citat jedan od klasičnih birtijaških monologa u *Kiklopu* kojeg izgovara Ugo, jedan od članova parampionske dajdamske družine. Vidljivo je da gotovo svi likovi u *Kiklopu* nastoje zvučati i biti intelektualci, u vlastitom govoru imaju značajan broj *velikih riječi*, a prilikom svađa ne koriste bespotrebne prostote i vulgarizme, već jedni drugima spuštaju na kulturan, izravan i elokventan način. Marinković je u *Kiklopu* još jednom dokazao da je majstor rečeničnoga izraza; velik je broj rečenica višestruko složen, likovi preuzimaju uloge intelektualaca iako to, po svome porijeklu i obrazovanju nisu, opisi su detaljni i prošarani psihološkom Melkiorovom notom te jedan dio rečenica obiluje germanizmima, uzevši u obzir povijesnu povezanost zagrebačkog područja s Austrijskim carstvom, pod kojim se nalazilo nekoliko stoljeća.

6. SEKUNDARNI ŽANROVI U KIKLOPU

Cjelokupni pripovjedni svemir *Kiklopa* Ranka Marinkovića obuhvaća zaista mnoge različite žanrove i diskurse. Kako su u prethodnim poglavljima objašnjeni bili pripovjedač, struktura i tipologija, pripovjedne tehnike, naracija te semantička substruktura romana, ovo će poglavlje obuhvatiti mnogobrojne postupke uključivanja raznih različitih žanrova koje sačinjavaju samu esenciju *Kiklopa*. Također, zanimljivost vezana uz žanrovski pluralizam u *Kiklopu* je činjenica da Marinković, u trenutku početka pisanja *Kiklopa*, nije uopće imao sasvim razjašnjenu namjeru, kao niti plan, za pisanjem romana (Nemec, 2011: 57)¹². Sami obrisi nastanka *Kiklopa* datiraju još iz predratne 1939. godine, jednom od prvih Marinkovićevih proza, nazvanom *Hiljadu i jedna noć*, objavljenom pod pokroviteljstvom Miroslava Krležu u časopisu *Pečat*. Navedena je proza kasnije doživjela preinaku te objavljena pod imenom *Mrtve duše*, objavljene u Marinkovićevoj poznatoj zbirci novela *Ruke*. Također, sam početak *Kiklopa* prvotno je objavljen u već prethodno navedenim *Rukama*, ali pod imenom *U znaku vage*. „U *Kiklop* je integrirana i proza *U dimu* tiskana u beogradskom „Ninu“ (1. 5. 1954), dok je nacrt drame *Kanibali*, koju u romanu u mašti konstruira glavni lik Melkior Tresić, objavljen u „Borbi“ 1956. pod naslovom *Oko Kotla*.“ (Nemec, 2011: 57).

Već je iz navedenih primjera itekako vidljivo da je *Kiklop*, između ostalog, zapravo veliki hibrid raznih književnih stilova i žanrova, samo postojanje navedenih *narativnih nukleusa* (Nemec, 2011: 57) pokazuje na pluralizam žanrova koje sadrži. Također, u opisima *Kiklopove* diferencije književnih žanrova nailazimo na izraze kao što su *dezintegracija romana*, *narativna destrukcija*, *razmrvljena slika svijeta* te *raspadnuti totalitet* (Nemec, 2011: 57-58). O navedenom pluralizmu žanrova pisali su, već citirani Krešimir Nemec te Lana Molvarec. Upravo se na njihovim člancima, vezanim uz *Kiklopov* pluralizam književnih žanrova, temelji ovo poglavlje koje ih u svoja dva potpoglavlja detaljnije elaborira i analizira.

Kiklop Ranka Marinkovića predstavlja odličan egzemplar nelinearne kompozicije, odnosno akuzalnoga tipa tekstualne izgradnje. Fabula *Kiklopa* sama po sebi nije unaprijed smišljena, već se sama bazira na fragmentima koji nisu vrlo čvrsto i koherentno povezani, već se konstantno izmjenjuju čime upućuju na fantaziju samoga autora, temeljenu na asocijativnosti i konotativnosti. U navedenom članku, *Sekundarni žanrovi u Marinkovićevu Kiklopu*, Krešimir

¹² Nemec, Krešimir. *Sekundarni žanrovi u Marinkovićevu Kiklopu // Poetika Ranka Marinkovića. Zbornik radova sa znanstvenog skupa u Komiži 10. – 12. rujna 2010. godine*. Komiža: Grad Komiža, 2011. str. 57-69.

Nemec primjer i način pisanja *Kiklopa* uspoređuje s opaskom Alfreda Döblina, jednog od utemeljitelja epske montaže, u kojoj navedeni sve romane pisane u stilu *Kiklopa* uspoređuje s glistom, navodeći da, ukoliko roman nema anatomiju gliste i mogućnosti da se razdjeli u više dijelova pri čemu će se svaki od njih i dalje slobodno i samostalno micati, roman će sam po sebi biti bezvrijedan (Nemec, 2011: 58). Upravo je navedena opaska savršeno opisala samu esenciju *Kiklopa*; od prve pa sve do posljednje rečenice romana mnogo se toga dogodilo, ali primarno se žarište uopće ne fokusira na navedenu radnju, već na sam, više puta naveden, pluralizam književnih žanrova. Iako sama primarna fabula *Kiklopa* nije odveć komplicirana te bi se ista mogla relativno brzo prepričati, sam je roman maestralno izveden upravo svim onim „sporednim“ radnjama, događajima i likovima koji ga čine izrazito kompleksnom cjelinom. „Brojne su narativne partije u *Kiklopu* realizirane u sekundarnim žanrovima i njima pridruženim stilovima, i to u rasponu od najjednostavnijih oblika, npr. sentence i aforizma, preko feljtona i reportaže, alegorije i groteske, bestijarija i *symposiona*, pa do burleske, melodrame, lakrdije ili vodvilja“ (Nemec, 2011: 59).

Također, u svom članku Krešimir Nemec kao izrazito relevantan faktor navodi strategiju hipertekstualnosti, koju je već spomenuti književni teoretičar Gerard Genette definirao kao „svaki odnos koji povezuje jedan tekst B (hipertekst) s nekim prethodnim tekstom A (hipotekst) na koji se kalemi načinom koji nije način komentara“ (Genette, 1997: 8)¹³. Samim navedenim činom korištenja hipertekstualnosti, Marinković *Kiklopa* piše na način da se svaki novi fragment romana piše preko prethodnog, već napisanog fragmenta, ali često u nekom sasvim drugačijem i različitom književnom žanru, s ciljem da ih se obuhvati što je više moguće, ali da roman sam po sebi i dalje ostane strukturalno povezana i koherentna cjelina.

Sljedeći je iznimno važan faktor *Kiklopa* pluralizma žanrova, prema Krešimiru Nemecu, „sudar glasova“, stilova i diskursa koji spajaju raznorodne elemente (Nemec, 2011: 60). Samim time u *Kiklopu* dolazi do ironizacije gotovo svega što, po nepisanim pravilima, ne bi smjelo biti ironizirano pa čak niti izrugivano, a to Marinkovićev pripovjedač konstantno čini. Apsolutno niti jedna svjetska ili povijesna ličnost, niti jedan epohalan događaj u civilizacijskoj povijesti nije dovoljno svet kako bi izbjegao ironizaciju od strane *dajdamskih veleumova*. Također, ironizacije

¹³ Genette Gerard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln-London: University of Nebraska Press, 1997.

nisu bili pošteđeni niti svevremenski književni klasici te su se isti znali vaditi iz konteksta i banalizirati, što je vidljivo na primjeru citata iz Shakespeareovog Hamleta:

„ – A sada lijepo reci što si htio – nježno govori Maestro – što je Hamlet rekao o Aleksandru Velikom? (...)“

– Hamlet je rekao da bismo mogli u mislima slijediti Aleksandrov prah i naći ga napokon kako je začepio bure piva.

Za stolom odjednom grune smijeh koji se već dugo pripremao. Student je uletio...

– Što se smijete, budale – srdi se tobože Maestro – pa on je tačno rekao? Da začepi bure piva, je li tako? Aleksandar postaje čep, to je smisao, je li tako, sinko?“ (Marinković, 1971: 48)

Istovremeno, dok se „uzvišeno“ ironizira, ono što se na prvi dojam čini banalnim se glorificira, što je dobro oprimgjereno sljedećim citatom, u kojem laborant Mitar, djelatnik vojne bolnice, svoj stomak prikazuje kao kakvog kralja kojem služi cijeli svoj život:

„A vidi trbuha! – on pokaže hvalisavo svoj nabrekli trbuh, ispod kojeg je obzirno potpasao hlače – to je car-gospodar! Samo njemu služim, a drugo mi je sve... uz Kalimegdan. Roštilj, roštilj, gospodaru, kako reče neki poeta, to je što mene kolje finansijski (...) uh, što volim poslastice, ubio me bog! (...) A mlada patka na ražnju, šta kažeš, pa joj mast kaplje s vrha guzičice, hi, hi, hi (...) A tebi čudna ta ljubav, a? U tebe posno govance, što? Ribica i maslinica. Blitva. Pa ti crijevce tanko pjeva *daleko je biser mora...*“ (Marinković, 1971: 290)

Nadalje, Marinković u *Kiklopu* uvodi nove, neobične sklopove koji dovode do duhovitih kombinacija i zanimljivog poigravanja riječima, vezanima uz povijesne događaje te književna i filozofska djela, što je vidljivo u primjerima u kojima se Melkiorov konj u vojsci, nazvan Cezar, po najpoznatijem rimskom caru, Gaju Juliju Cezaru, boji Martovskih Ida, odnosno dana na koji je Cezar ubijen u državnom udaru. Već u ranijem dijelu romana, Maestro čuje zvukove dalekovoda u blizini Melkiorovog stana, te ga naziva „sirenskim zovom“, zovom na koji niti jedan muškarac nije imun i ne može mu odoljeti, čime daje nagovještaj na svoje „medicinski čisto“ samoubojstvo, koje pred sam kraj romana i izvršava. Također, još je jedan zanimljiv detalj situacija u kojoj Ugo Melkiora naziva „Nadsvinjom“, što je referenca na Friedricha Nietzschea i njegovog *übermenscha*, nadčovjeka, onoga koji je bolji i kvalitetniji, više vrijedi od ostalih, čime zapravo želi poniziti Melkiora, govoreći mu da je najveća od svih svinja. Za razumijevanje i potpuni užitek u čitanju *Kiklopa* potrebna je velika količina znanja o povijesti književnosti i filozofije, kao i o važnim povijesnim događajima općenito, iz razloga što referenci kao što su navedene ima zaista

mного, te ih čitatelj sa nešto skromnijim opsegom općeg znanja o navedenim temama neće tako lako razumjeti.

Nadalje, postupci kojima se Ranko Marinković koristio pišući *Kiklopa*, a da isti odudaraju od tadašnjeg konvencionalnog, su svakako postupci „upravljanja“ naracijom, odnosno prijelaza iz jedne diskurzivne prakse u drugu, čime Marinković koristi svojevrsnu tehniku montaže filma, prema Nemecu „takav metafikcionalni signal (...) sugerira čitatelju postojanje različitih narativnih razina: tiskani tekst pripada jednoj razini iskustva, njime stvoreni fikcionalni svijet drugoj, provjerljiva zbilja trećoj, itd.“ (Nemec, 2011: 64). Jedna od također zanimljivih tehnika korištenih prilikom pisanja *Kiklopa* jest sama uloga pripovjedača, odnosno njegov odnos prema fabuli, iz razloga što isti nerijetko skreće sa nekog unaprijed pretpostavljenog smjera, čime na svojstven način iznevjeri čitatelja time što ne ide u očekivanom smjeru, već govorom neočekivanog donosi neku novu dinamiku samom romanu. Istovremeno, Marinković u fikcijski roman uvodi već postojeća lirska djela, kojima se, unutar same fikcije, slavi i promovira njihove autore, ali na način da likovi rade svojevrsne obrade lirskih djela, kao što je vidljivo u epizodi u kojoj Melkior svoju samoću želi opisati pjesmom, čime adaptira *Molitvu iz tamnice* Tina Ujevića:

*„Pustite me sada, pustite me sama
da priđem travi, divljoj ljubavnici,
da kažem trnju, draču, ljutim koprivama
kako ljubim zemlju u zelenoj slici.*

U slici mrtvaci, bez glave, bez oka.

*Glava u šljemu putuje niz vodu,
a mrtvo oko promatra sa grane*

gdje novi mrtvaci jedni druge bodu.“ (Marinković, 1971: 73)

Kao zaključak članka Krešimira Nemeca, autor navodi da Marinković uvođenjem navedenih sekundarnih žanrova u prozni roman *Kiklop*, uvodi neka sasvim nova, kompleksnija značenja, prepuna nastavljanja, ali i međusobnog ispreplitanja. „Marinkovićev roman veliki je akumulator u kojemu je pohranjeno golemo kulturalno pamćenje“ (Nemec, 2011: 68) prepun

općeg znanja, pa čak i enciklopedijskih činjenica, što ga čini jednim od najkompleksnijih, ali i najvećih i najznačajnijih djela moderne hrvatske književnosti.

Svaki je roman samostalni žanr, on gradi svoj zaseban univerzum (Molvarec, 2020: 45-46)¹⁴, u kojemu je ispreplitanje različitih književnih žanrova nužno za uspješnu ostvarenost romana. „S druge strane književnost se često tumačila kao dokument vremena, kao tekst koji je proizvod upisivanja brojnih društvenih, političkih i ideoloških značenja (...) pa čak i kao sredstvo propagande.“ (Compagnon, 2004: 21)¹⁵. Svako književno djelo, prema Molvarec, u sebi sadrži fragment vremena u kojem je napisano, što je itekako primjenjivo na *Kiklopa*, na način da, kao što je u prethodnom potpoglavlju analizirano, mnoga velika djela iz povijesti književnosti i filozofije u *Kiklopu* imaju svoje mjesto te ih se manifestira na način kako bi ista bila aktualna čitatelju, kojoj god on generaciji pripadao. Nadalje, što se tiče same fabule vezane uz žanrovsko određenje *Kiklopa*, nema sumnje da je *Kiklop* kanonski roman, „ovaj roman, bez obzira na sve, i danas nosi velik estetski, kulturni i simbolički kapital. U brojnim se izborima, više ili manje mjerodavnima, proglašava jednim od najboljih, ako ne i najboljim hrvatskim romanom 20. stoljeća“ (Molvarec, 2020: 50). Sam *Kiklop*, među brojnim pitanjima koja otvara, svakako značajno otvara pitanje ljudske slobode i same autonomije pojedinca spram vlasti. Miješanjem raznih književnih žanrova dolazimo do kompleksnog pokušaja shvaćanja same ratne situacije, može li se stvoriti novi svjetski poredak primjerice u krčmi, ili je navedena situacija samo rezultat neizvjesne budućnosti i ratnih razaranja (Molvarec, 2020: 52). Samim tim, već višestruko navedenim, pluralizmom žanrova Marinković ostvaruje duboka egzistencijalna pitanja, kao i mnoštvo potencijalnih odgovora na ista čime unaprijeđuje kritičko promišljanje pojedinca, omogućuje mu da na svijet gleda „izvan okvira“ te da se lakše poistovijeti s vremenom u kojem se nalaze protagonisti romana.

¹⁴ Molvarec, Lana. *Kako i zašto čitati romane danas? Bilješke uz čitanje Kiklopa Ranka Marinkovića // Povijest, tekst, kontekst. Zbornik radova posvećen Krešimiru Nemecu*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2020.

¹⁵ Compagnon, Antoine. *Literature, Theory and Common Sense*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

7. ZNAČENJSKE JEDINICE ROMANA (NARATIVNE FIGURE)

Kategorija narativne figure, prema Pelešu, omogućuje ne samo različito imenovanje tema, odnosno tematskih jedinica, već i raspoređivanje prema vrstama; semantičkoj razini kojoj pripadaju. Jezgra je narativne figure odrednica odrednica razaznavanja semantičke razine, mjesto pojedine jedinice u značenjskom kompleksu pripovjednog teksta. Tri su vrste narativnih figura koje čine značenjski ustroj romana: osobnost, skupnost i opostojanje te shodno tome imamo tri vrste narativnih figura – psihemsku, sociemsku i ontemsku. (Peleš, 1999: 228)

7.1. PSIHEMSKA NARATIVNA FIGURA

Prva od tri narativne figure, psihemska, svoje ime dobiva kao kao izvedenica koja se sastoji od korijena psih-, što označuje osobnost, i dodavanjem drugog članka –em – dobivena je složenica psihem. Psihemska je narativna figura ponajviše obrađena u sklopu tematskih jedinica pripovjednih i dramskih tekstova. Psihemska je narativna figura na razini proze i drame na najnižoj razini i njome se dobivaju jedinice s najužim semantičkim dijapazonom. Roman, za razliku od epa, ima izrazito razgraničenu psihemsku narativnu figuru, i to ne samo kad je riječ o glavnom liku, već i o drugim osobnostima toga pripovjednog svijeta. U tome značenjskom sklopu prevladavaju upravo spomenuti psihemi, odnosno sastavnice ili svojstva osobnosti. Lik je, prema Ferdinandu de Saussureu, semiotički entitet s varirajućim imenom, karakterom, postupcima, funkcijom i pozicijom u odnosu prema drugima. Već od same jezgre (imena) pa do svojstava koja čine njezin semantički snop, psihemska narativna figura u svojoj srži ima attribute osobnosti (Peleš, 1999: 229-243).

7.1.1. STRAH KAO VODILJA

Glavna misao vodilja Melkiora Tresića tijekom cijelog romana je strah. Strah je ono što ga pokreće, njegova se cijela egzistencija temelji na strahu i bijegu od rata i mobilizacije, „nadajući se da će gladovanjem izgubiti na težini do te mjere da će biti proglašen vojno nesposobnim, Melkior se dovodi do somnambulnih i halucinatnih stanja u kojima se percipira kao autofag, žderač

vlastitog tijela“ (Protrka Štimec, 2012: 161)¹⁶. Sam strah od smrti Melkiora dovodi do stanja u kojem on gubi mogućnost ostvarivanja uzajamnih odnosima kako u prijateljstvu, tako i u ljubavi. Kao što je već spomenuto, Melkior ne gradi značajniji odnos niti sa Vivijanom, niti sa Enkom, dok potonju voli iskorištavati jer je svjestan mogućnosti da s njom može imati fizički odnos kad god poželi.

Posebno je zanimljiv odnos prema Ugu, odnosno posljednji susret njega s Melkiorom, prije Melkiorovog odlaska u rat, u kojem Melkior „ruši sve mostove“ koje je sagradio sa svojim *parampionskim drugom* Ugom. Melkioru vlastiti strah ne ostavlja mogućnost ostvarivanja značajnijih odnosa te je jedan od glavnih okidača njegove autodestrukcije, kojom automatski i odnose koje ostvaruje dovodi do uništenja.

7.2. SOCIEMSKA NARATIVNA FIGURA

Naziv je sociemske narativne figure izvedenica od korijena soci-, što označava skupnost i drugog članka –em, čime se tvori složenica sociem. Sociemska se narativna figura tvori od semantičkih čestica ili semema koji pripadaju različitim psihemskim figurama. Na taj se način jedinice osobnosti uklapaju u figuru koja je na višoj semantičkoj razini nego psihemska narativna figura – sociemsku narativnu figuru. Pripadnost sociemskoj figuri ne ponaša se isključivo prema opciji da ista figura psihemske, niže semantičke razine dijeli neke sastavnice s jedinicama istoga niza. Sociemska narativna figura može imati više tipova udruživanja, od rodbinskih, etničkih, do gospodarskih i ideoloških (Peleš, 1999: 243-253). Sociemska je narativna figura, u *Kiklopu*, prikazana kroz rituale *šopingiranja* koji dolaze do izražaja u široj populaciji u prvoj polovici dvadesetog stoljeća. Proizvođači vide potencijalno veliku zaradu na svojim proizvodima ukoliko su isti kvalitetno oglašavani te reklame postaju značajan okidač na Melkiorovo ponašanje u dvije epizode romana.

¹⁶ Protrka Štimec, Marina. U strahu su velike oči – Ra/stvaranje modernog subjektiviteta u *Kiklopu* Ranka Marinkovića // *Vila-kiklop-kauboj*. Čitanja hrvatske proze. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 2012.

7.2.1. REKLAME I POTROŠAČKA KULTURA

Sam početak *Kiklopa* prikazuje epizodu u kojoj Melkior Tresić *začarano* gleda izmjenjivanje reklama na MAAR-ovom panou. Iako samo po sebi nema presudan značaj za samu radnju, svakako je potrebno isto izdvojiti kao zanimljiv i relevantan motiv vezan uz društvo u povijesnom periodu koji je vrijeme radnje *Kiklopa*. Navedeni je period razdoblje pojave reklama te masovnije potrošačke kulture, odnosno ne kupovanja isključivo esencijalnih stvari. Navedena bi se motivacija u romanu mogla podijeliti u dvije različite skupine: već navedene motive reklama te motive same kupovine. (Kolanović, 2011: 71-73)¹⁷

Ideja integriranja reklame u literarnu cjelinu predstavlja izuzetno složen proces, iz razloga što reklama, u komunikaciji s proznim tekstom, ostvaruje značenjsku, kao i jezičnu artikulaciju. Reklama je kao umjetnost „službena umjetnost modernog kapitalističkog društva“ (Williams, 1999: 421)¹⁸. Početak samog *Kiklopa* sadrži Melkiorovo hipnotizirano gledanje reklama, u kojem se izmjenjuje, na MAAR-ovom plakatu, nekoliko različitih oglašavača proizvoda. Neki su od oglašavanih proizvoda u međuvremenu izašli iz upotrebe (npr. pisaći stroj Remington), dok su neki od proizvoda i dan danas u široj upotrebi, kao što su: Bata, Julio Meinl ili Bayer (Kolanović, 2011: 74). Nakon što se sve reklame „odvrte“ te opet krenu ispočetka, Melkiora MAAR više toliko ne fascinira, već on samim time prekida kontakt s navedenim vizualnim podražajem.

„Melkior se sklonio u vežu k slijepcu-prosjaku i uzeo motriti: što može ovaj MAAR? Gledalac zaneseno uzdignuo glavu i pije kao koka naslikanu udobnost blagostanja. Gleda iz svoga prizemnoga stanja MAARovu visoku fatamorganu (...) i već je omamljen raskošnom iluzijom svoje vječno priželjkivane razmaženosti (...) Što te slijepce negdje ne skupe da pletu korpe, nego tako... prosjače! Tu je misao osjetio već i Melkior (...) što im ne otvore azil s ogrijevom, jadnim slijepim ljudima (...) Baci na zemlju komad srebrnoga novca, pokupi ga i upita slijepca: Vama je ispao ovaj novac, ne?“ (Marinković, 1971: 7)

„MAAR mu odjednom zasvijetli nad glavom. Noćni MAAR je suzbijao noć sipajući iskre svojih obećanja. *Tungsram, Singer, Bayer, Bata, Flit...* počinju svoju prepredenu igru (...) Najnovije izdanje! Derao se kolporter da bi nadglasao moćnu MAAROVU akustiku. – Zato nas i zovu –

¹⁷ Kolanović, Maša. *Potrošačka kultura u Marinkovićevu „Kiklopu“ // Poetika Ranka Marinkovića. Zbornik radova sa znanstvenog skupa u Komizi, 10. – 12. rujna 2010. godine.* Komiza: Grad Komiza, 2011.

¹⁸ Williams, Raymond. *Advertising : the magic system // The cultural studies reader.* London, New York: Routledge, 1999.

začu Melkior glas pored sebe. – Kao da smo vatrogasci. Čovjek je bio sam. Gledao je tužno u MAAROVE čarolije (...) Melkior osjeti potrebu da ga pljusne. Ali umjesto toga stane vrlo uvjerljivo svom svojom (doduše skromnom) težinom na palac jedne od nogu *neumoljivoga*.“

(Marinković, 1971: 227-228)

U citiranim je dijelovima *Kiklopa* vidljivo kako je prestanak obraćanja pažnje na MAAR-ove reklame u Melkioru izazvao dvije polarizirajuće reakcije; prva je bila samilost, dok je druga bila agresivnost. „Književna artikulacija reklama u *Kiklopu* stoga inzistira na oblikovanju provalije između označitelja i označenog reklamne poruke, odnosno označiteljskog spektakla i praznine značenja koja se iza njega nalazi (...) što čini temeljni princip subverzivne diskurzivne strategije ovog romana u njegovoj problematizaciji same ideologije reklamnih poruka“ (Kolanović, 2011: 84) čime je Marinković na izuzetan način previdio potrošačko društvo kakvo je i danas, sjaj i blještavilo reklama iza kojeg se ne nalazi ništa, odnosno svrha je njihovog postojanja okupiranje pažnje i mogućnost iskorištavanja psihičkog stanja konzumenta kako bi isti, misleći da će ga to oraspoložiti i imati pozitivan utjecaj na njegovu narušenu psihu, kupio i konzumirao oglašavani proizvod.

S druge strane, osim reklama, važan je potrošački motiv u *Kiklopu* motiv kupovine. Isti je u samom startu velikim dijelom rodno definiran; muški likovi *Kiklopa* diskreditiraju i omalovažavaju reklamne poruke¹⁹, dok su ženski likovi ti koji se odaju *šopingiranju* (Kolanović, 2011: 91).

„Ulazila je u dućane s važnim dostojanstvom velike mušterije. Prevertala, kopkala, pipkala, gužvala... Odbacivala čitava brda tkanina. Vidio je pomoćnicima znoj ispod pazuha (...) Ona se odvraća s milim gađenjem prerazmaženog ukusa, pronalazi nešto drugo, nešto treće, nemoguće, a imali ste juče (...) Melkior je osjećao stid sukrievca za to mučenje.“ (Marinković, 1971: 200-

201)

U navedenom je citatu vidljiv odnos žene (Vivijana) i muškarca (Melkior) prema *šopingu*. Melkior se osjeća neugodno te ne može dočekati situaciju za bijeg, odnosno napuštanje Vivijane. Osjeća sažaljenje prema djelatnicima trgovačkog objekta koji moraju trpjeti Vivijaninu „razmaženost“ prilikom kupovine neesencijalnih artikala. Melkior je, unatoč glorificiranju Vivijane, postidjen što je u javnosti viđen s njom prilikom ispunjavanja navedenih *sirovih strasti*, što ga na kraju nagna da ju napusti:

„ – Bolje... Oprostite, moram ići, Vivijana – užurba se on.

¹⁹ Vidi: citati o odvrćanju Melkiorove pažnje u pretkodnom poglavlju.

– Tako, Odjednom?

– Eto, odjednom, nešto sam zaboravio. Zbogom.

–Doista ste vi čudan... Pa dobro, do viđenja.“ (Marinković, 1971: 206)

7.2.2. ULOGA METROPOLE

Iako se u europskoj književnosti grad kao jedan od „glavnih likova“ ostvario dosta ranije, za hrvatsku smo književnost trebali čekati drugu polovicu dvadesetog stoljeća, odnosno razdoblje modernizma. Za razliku od europskih metropola, ponajviše Beča, Pariza i Londona, pa čak i Budimpešte i Praga, hrvatska metropola Zagreb je uvijek ostajao nekako „u sjeni“, čak i kod domaćih književnika. Bilo je dotadašnjih primjera urbane sredine, ali isključivo i samo kao mjesto radnje, dok se sam duh grada nije pojavljivao gotovo ni u kojem obliku. „Tek hrvatski modernistički pisci razvijaju novu proznu artikulaciju grada, tj. otkrivaju grad kao kompleksnu strukturu koja daleko nadmašuje goli prostorni determinizam (spatium) postajući – navalom dojmova i intenzivnom stimulacijom svih osjetila – poticaj za čisto mentalne procese (Nemec, 2010: 7)²⁰. *Kiklop* je prvi roman hrvatske književnosti koji u svom sadržaju oblikuje grad (Zagreb) kao živu cjelinu, jednog od likova, a ne samo kao činjenično mjesto radnje. U trenutku izlaska, 1965. godine, *Kiklop* je bio najzagrebačkije dijelo u cijeloj dotadašnjoj povijesti hrvatske književnosti.

Iako se, tehnički gledano, samo ime grada Zagreba u *Kiklopu* niti jednom eksplicitno ne spominje, vrlo je lako, prema više dokaza, zaključiti da je o njemu riječ. Prvenstveno, prema imenima ugostiteljskih objekata, kao što su „Kazališna kavana“, „Quisisana“, „Dajdam“, „Corso“ i „Ugodni kutić“. Nadalje, prema opisima nekih gradskih lokacija jasno se vidi da je riječ o Zagrebu, kao što je „trg oko Velikog Kazališta“, čime se implicira na današnji Trg Republike Hrvatske, na kojem se nalazi Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, te osim samih lokacija, značaj u romanu imaju određeni predmeti, odnosno mjesta karakteristična za Zagreb, kao što su „četiri brončane sove“ na zelenom bakrenom krovu Sveučilišne biblioteke (Nemec, 2010: 8). Ono što je najvažnije kod raspoznavanja grada Zagreba jest sam početak *Kiklopa*, odnosno MAAR reklama, što su i same

²⁰ Nemec, Krešimir. *Urbana topografija „Kiklopa“ // Suvremenost Ranka Marinkovića*. Komiža: Grad Komiža, 2010.

prve riječi romana. Riječ je o tadašnjoj reklamnoj agenciji u vlasništvu Stjepana Maara (Nemec, 2010: 9) te o simboličkim reklamama u *Kiklopu* više govori sljedeće poglavlje rada. Melkior Tresić u Zagrebu je baudelairevski *flaneur*, šetač, koji po cijele dane luta ulicama, s bitnom razlikom u odnosu na Baudelairea: Melkior ulicama luta zbog straha, a ne zbog znatiželje. Kao što je u prethodnom poglavlju već objašnjeno, strah je glavna misao vodilja svih Tresićevih akcija tijekom radnje romana, pa tako i njegovog lutanja koje nije produkt znatiželje.

„Marinković gradsku ulicu ne estetizira, on je teatralizira.“ (Nemec, 2010: 11) Marinković u *Kiklopu* ulici daje ulogu scene, kao u kazalištu, jer doslovno je svaki pojedinac, svaka njegova akcija ili reakcija važna za razvoj radnje romana. Ulične su scene u *Kiklopu* velemajstorski odrađene; posebno se ističu ulični performansi Melkiorovog poznanika Uga, kasnije i rivala za Vivijaninu naklonost.

Također, osim same ulice, Marinković u *Kiklopu* kao vrlo značajno mjesto radnje određuje i kavane, ponajviše legendarni Dajdam. Marinkovićevim je likovima Dajdam, kao i ostale kavane, drugi dom, one su njima „nadomjestak doma, ali u njima oni najbolje igraju i svoje pripremljene društvene uloge. U kavanama se odvijaju važne scene i konverzijske dionice. Kavana je u romanu predstavljena kao *moderna arkadija duhovnog plandovanja*“ (Nemec, 2010: 13). Glorificiranjem ulica i kavana Marinković *Kiklopom* odaje svojevrsnu počast boemskom životu te glavne aktere istih mjesta radnje ne prikazuje kao siromahe i beskućnike, već kao osobe koje posjeduju značajan stupanj ljudske slobode, svojevrsne intelektualce te izuzetno snalažljive pojedince kojima kao da niti jedno društveno stanje, čak ni ono ratno, nije nemoguć teritorij za snalaženje i preživljavanje.

Premda su gotovo svi Marinkovićevi likovi u *Kiklopu* veliki urbaniti, ljubitelji moderne tehnologije te pojedinci koji idu u korak s vremenom, jedan od likova se, po tom pitanju, poprilično ističe. Riječ je o Maestru, liku koji apsolutno prezire sve *blagodati* urbanizacije i modernizacije.

„U čemu je to Aristotel bio nesretan bez visokog napona? (...) Zar bi Dante pisao bolje stihove pod mliječnom žaruljom? Da je Leonardu bila potrebna nekakva električna, već bi on zavrtio tamo neke točkove da iskre vrcaju. (...) Morate naprosto doći da razgovaramo u miru. To je potrebno. Samo, kod mene nema elektrike, da znate. (...) da-le-ko-vod, odmah ispod prozora, a u mene cmulji petrolejka!“ (Marinković, 1971: 92)

Sam se Maestrov način života izuzetno slaže s njegovim stajalištima, ponajviše dio grada i sama građevina u kojoj Maestro obitava.

„Iznad stada potleušica što su se do koljena ukopale u zemlju od skromnosti i siromašnog stida, izdigla se samosvjesno a posve neuvjerljivo nekakva mračna grdosija na četiri ili pet katoa (...)

Bilo je to stovarište kopiladi gradskih sibirita – odgovori Maestro, voditelj u paklu. – Tu su neudane majke dočekivale plodove svoje grešne ljubavi. (...) Dakako, sve u otmjenoj oskudici, u dronjcima punim dostojanstva.“ (Marinković, 1971: 363)

Na samom kraju romana, kao što nam je itekako poznato, Maestro čini suicid mokreći po žicama dalekovoda, čime je ostvario svoju dugo najavljivanu medicinski čistu smrt, a pritom je postigao i da ga *na drugi svijet odvede* jedna od značajki moderne tehnologije koju je, kako je prikazano i u prvom citatu ovog odjeljka, odveć prezirao; dok je zanimljiva paralela s Melkiorovim poimanjem moderne tehnologije prilikom epizode kada Melkior iskače pred električni tramvaj, ali tramvaj usporava te konačno i staje, ne učinivši nikakvu fizičku štetu Melkiorovu tijelu, što je Melkior vidio kao veliku pobjedu nad modernom tehnologijom, za razliku od Maestra, koji je smatrao da čovječanstvo istu ne može pobijediti te da će joj podleći kad-tad. (Nemec, 2010: 15-16)

Naposlijetku, kao i kod velike većine europskih romanopisaca u dvadesetom vijeku, i kod Marinkovića je grad „ponajprije estetički oblikovana narativna figura“ (Nemec, 2010: 17) koja je, u teškim i neizvjesnim ratnim vremenima, podložna i podređena zvjerinjaku, odnosno bestiariju. Iako dolazi do urbanizacije, iako se tehnologija ubrzano razvija, humanost u ljudima nestaje, ljudskost tone te je samoj ljudskoj civilizaciji itekako moguće predvidjeti skorašnji kolaps. U toj situaciji Marinkovićevom Melkioru ne preostaje apsolutno ništa drugo nego da se „i sam spušta na razinu životinje, predaje u ruke svemoćnome *Kiklopu* i plazi četveronoške, dakako, ne u Zagreb, nego u izbezumljeni infernalni Zoopolis.“ (Nemec, 2010: 17)

7.3. ONTEMSKA NARATIVNA FIGURA

Ontemsku je narativnu figuru Gajo Peleš imenovao uzimanjem korijena ont-, što označava opstojanje i drugog članka –em, dobivši tako ontem, odrednicu treće i posljednje, ontemске narativne figure. Ontemsku je narativnu figuru Peleš definirao kao opću temu djela ili konkretnu univerzaliju (Peleš, 1999: 254). Glavna bi univerzalija *Kiklopa* bila sama dehumanizacija modernog svijeta, gubitak ljudskosti koji uzrokuje rat svjetskih razmjera te prilagođavanje otprije izgrađenih međuljudskih odnosa novonastaloj situaciji, demoniziranje poznanika u strahu od ratne izdaje te rušenje prethodno, na prvi pogled dugoročno, izgrađenih odnosa.

7.3.1. DEHUMANIZACIJA MODERNOG SVIJETA

Kao što je već velik broj puta spomenuto, *Kiklop* je jedno iznimno složeno književno djelo te po svojoj složenosti zasigurno pronalazi mjesto u samom vrhu hrvatske književnosti. „Kiklop je zapravo moderni centon koji sadržava više podžanrova i mini-priča, a za svaku od njih pisac je uspio pronaći odgovarajuće retoričko ruho“ (Nemec, 2008: 551)²¹. Upravo na način koji je nekoliko puta ranije spomenut, *Kiklop* je izrazito teško svrstati u samo jedan prozni žanr. Iako prvenstveno prikazuje moralnu propast kolektivnog društva u svitanje Drugog svjetskog rata te samim time počinju prevladavati mitološki motivi (kiklop Polifem = rat, proždire čovječanstvo), *Kiklop* kroz svoje sporedne priče prikazuje „meandre europskoga duha“ (Nemec, 2008: 552) kojima donosi kratak pregled brojnih književnih, filozofskih i povijesnih tema iz bogate europske povijesti. Također, *Kiklop* je odličan primjer psihološkog romana iz razloga što je psihička propast Melkiora Tresića, kao i njegov polinezijski eskapizam te odavanje najdubljim primarnim nagonima u vidu bludničenja, vrlo zanimljiv aspekt uzevši u obzir promatranje djelovanje okoline i zastrašujuće opasnosti na pojedinca.

Iako je, već višestruko navedeno, vrijeme radnje *Kiklopa* neizvjesna i izuzetno napeta predratna atmosfera, Marinković istu ubija konverzijom turobnosti u radost, odnosno korištenjem takozvanog radosnog relativizma. „Vještim inverzijama ozbiljno se ubrzo preobražava u humorno, patetično u banalno, sakralno u profano, tragično u sladunjavo i melodramatsko“ (Nemec, 2008: 553). Kao što je vidljivo u samom opisu, jedna od glavnih mjesta radnje su kavane, krčme i zalogajnice u kojima glavnu riječ ne vode tadašnje ozbiljne teme, odnosno ako i vode iste su banalizirane u velikim količinama. Glavna je maksima boemskog društva, njihova misao vodilja, da je smijeh najbolji vid bijega od ratnih užasa (Nemec, 2008: 553-554). Žarište opisanih druženja vidimo kroz oči protagonista Melkiora Tresića koji, provodeći vrijeme u „veselom boemskom društvu koje strah i bespomoćnost pred stihijom zla liječi terevenkama, bakanalijama, ispadima, erotomanijom, pijanim intelektualnim raspravama i ponekim tučnjavama“ (Nemec, 2008: 554), dobiva najintenzivnija intelektualno-moralno-filozofska iskustva od trojice likova: Maestra, Don Fernanda i Uga, sve trojice sličnih, ali zapravo vrlo različitih. Dok je Maestro klasičan primjer nihilista, onoga koji prezire sve blagodati modernog svijeta²² te koji ima želju ostvariti *medicinski čistu smrt* kako bi svoje tijelo ostavio dostupnim studentima medicine i time, kontradiktorno,

²¹ Nemec, Krešimir. *Svijet kao zyjerinjak // Ranko Marinković: Kiklop*. Zagreb: Školska knjiga, 2008.

²² Vidi citat u poglavlju 4.2.

pospješio razvoj nauke, s druge strane imamo Uga, evidentan primjer *kavanskog boema*, najistaknutijeg člana parampionske družine te lika koji, iako nije ugladen i „markantan“, je uvijek jedan od omiljenih među ženskom populacijom. „Sve čega se uhvati, Ugo pretvara u spektakl i zabavu za publiku, danas bismo rekli – u *show*“ (Nemec, 2008: 556). Naposljetku, spomenuti lik Don Fernanda je lik koji je uvijek bio misteriozan te gotovo nemoguć za *pročitati*, a najveću je pažnju na sebe u romanu skrenuo prilikom opisivanja „preventivne dehumanizacije“²³, kojom je smatrao da svaki potencijalni diktator manifestira svoju psihopatiju/sociopatiju od najranijeg djetinjstva te da se iste treba *eliminirati* čim se za to ukaže prilika.

Nadalje, osim paralela s tri muška lika, Melkior stvara odnos te je fokusiran i s dva dijametralno suprotna ženska lika: Vivijanom i Enkom. Dok je Vivijana Melkiorov nedostižni ideal, ona koju je glorificirao te *stavio na pijedestal*, Enka je njegova ljubavnica koju „može imati“ kad god mu se prohtije.

„Enka je već zaključala vrata od spavaće sobe i dala mu znak da je slijedi. Vodila ga je kroz hladne mračne prostorije... A kamo? Pitao se Melkior, u tamnicu gdje je čamilo zatočeno pokušstvo? Zaključavala je sva vrata za sobom i stisnutih usana mumljala je neko *hem* kada bi ključ škljocnuo u bravi. Trka s preponama, moj jadni *Coco*.“ (Marinković, 1971: 343)

Navedeni citat prikazuje situaciju u kojoj je došlo do obrata u odnosu između Melkiora i Enke, do tog je trenutka Melkior bio taj koji je gospodario odnosom, dok je u citiranoj situaciji, prilikom skrivanja i bijega od Enkinog supruga, Melkior postavljen u potpuno podređeni položaj jer o Enki ovisi njegova trenutna sudbina, hoće li biti uhvaćen od strane njezinog supruga i time potencijalno skupo platiti za svojevuljan ulazak u već postojeći brak i narušavanje naočigled skladne harmonije istog.

Ranko Marinković u navedenim, pogotovo ljubavno-seksualnim scenama, na odličan način teatralizira roman te time dokazuje šekspirijansko načelo da je cijeli svijet pozornica. „Likovi romana toliko su srasli sa svojim ulogama da teatraliziraju svaku životnu situaciju, brkajući katkad namjerno *realnu* i *fikcionalnu* sferu, zbilju i iluziju, život i glumu“ (Nemec, 2008: 556).

²³ Vidi citat u poglavlju 4.5.

8. ZAKLJUČAK

Na samom kraju ovog diplomskog rada, želio bih istaknuti kako me isti uistinu nagnao na veoma dubinsko proučavanje *Kiklopa*, kojeg sam, naposljetku, pročitao nekoliko puta. Navedeni je roman sam po sebi istinski dragulj hrvatske književnosti te ga se s razlogom smatra jednim od najznačajnijih dijela hrvatske moderne književnosti. Detaljnim čitanjem i dubinskom analizom dobio sam istinski uvid Zagreba četrdesetih godina prošloga stoljeća te same predratne atmosfere i razdoblja visokih tenzija u zraku. Nažalost, nakon proživljavanja pandemije Covida-19, za vrijeme ruske agresije na Ukrajinu, što svakog trenutka može eskalirati u sukob globalnih razmjera te također za ponovni sukob Izraela i Palestine, nažalost mogu dijelom osjetiti turobni i neizvjesni ugođaj strašne atmosfere, u kojem doslovno sutradan život kakvog znamo može nestati. Upravo se u takvoj, opisanoj situaciji našao Melkior Tresić, čak štoviše, njegova je bila kudikamo opasnija. Jedan od njegovih obrambenih mehanizama je bio već spomenuti eskapizam, odnosno psihološki bijeg na polinezijaska otočja u kojima se poistovjećivao s imaginarnom posadom koja je doživjela brodolom te postala zarobljenicima lokalnog kanibalskog plemena. Kada Melkior biva otpušten iz vojske, i brodolomci doživljavaju sretan kraj. Melkior je, na samom kraju *Kiklopa*, napravio stvar kontradiktornu samome sebi kroz cijeli roman – dobrovoljno je otišao u vojsku i prepustio se Zoopolisu. Dok je ovaj roman, napisan kroz oči sveznajućeg pripovjedača i sadržavajući sve relevantne književnoteorijske elemente koje bi roman morao sadržavati, primjer jednog od najboljih romana u povijesti hrvatske književnosti, također je, još uvijek, izrazito aktualan jer, u današnje doba, kada mentalno zdravlje više nije stigmatizirano niti je isto tabu tema, mnogi se pojedinci, uključujući i mene, mogu poistovijetiti s Melkiorom te razumjeti njegov strah i neizvjesnost. Čitanjem *Kiklopa*, osim izuzetnog produbljivanja općeg znanja u kategorijama književnosti, povijesti, umjetnosti, znanosti, etike i filozofije, također pomažemo sebi kao pojedincima, uvidjevši da se povijest ponavlja te da treba učiti iz iste te da, kakva god situacija bila, svatko može posegnuti za svojim brodolomcima ili kojim god načinom da mu/joj bude lakše. Melkior Tresić je u svima nama te ga se ne trebamo bojati povremeno pustiti na površinu.

9. POPIS LITERATURE I IZVORA

9.1. KNJIŽEVNI PREDLOŽAK

1. Marinković, Ranko. *Kiklop*. Zagreb: Izdavačko knjižarsko poduzeće „Mladost“, 1971.

9.2. LITERATURA

1. Compagnon, Antoine. *Literature, Theory and Common Sense*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
2. Frangeš, Ivo. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb – Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.
3. Genette Gerard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln-London: University of Nebraska Press, 1997.
4. Jelčić, Dubravko. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada P. I. P. Pavičić, 1997.
5. Kolanović, Maša. *Potrošačka kultura u Marinkovićevu „Kiklopu“ // Poetika Ranka Marinkovića. Zbornik radova sa znanstvenog skupa u Komiži, 10. – 12. rujna 2010. godine*. Komiža: Grad Komiža, 2011.
6. Molvarec, Lana. *Kako i zašto čitati romane danas? Bilješke uz čitanje Kiklopa Ranka Marinkovića // Povijest, tekst, kontekst. Zbornik radova posvećen Krešimiru Nemecu*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2020.
7. Nemeč, Krešimir. *Sekundarni žanrovi u Marinkovićevu Kiklopu // Poetika Ranka Marinkovića. Zbornik radova sa znanstvenog skupa u Komiži 10. – 12. rujna 2010. godine*. Komiža: Grad Komiža, 2011. str. 57-69.
8. Nemeč, Krešimir. *Svijet kao zvjerinjak // Ranko Marinković: Kiklop*. Zagreb: Školska knjiga, 2008.
9. Nemeč, Krešimir. *Urbana topografija „Kiklopa“ // Suvremenost Ranka Marinkovića*. Komiža: Grad Komiža, 2010.
10. Novak, Slobodan Prosperov. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Golden marketing, 2003.
11. Peleš, Gajo. *Tumačenje romana*. Zagreb: Artresor naklada, 1999.

12. Protrka Štimec, Marina. U strahu su velike oči – Ra/stvaranje modernog subjektiviteta u Kiklopu Ranka Marinkovića // Vila-kiklop-kauboj. Čitanja hrvatske proze. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 2012.
13. Solar, Milivoj. *Teorija književnosti sa rječnikom književnoga nazivlja*. Beograd: JP Službeni glasnik, 2012.
14. Šicel, Miroslav. *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga, 1997.
15. Williams, Raymond. *Advertising : the magic system // The cultural studies reader*. London, New York: Routledge, 1999.

9.3. INTERNETSKI IZVORI

1. <https://www.biografija.com/ranko-marinkovic/>, pristupljeno 30. kolovoza 2023.
2. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=38957#top>, pristupljeno 30. kolovoza 2023.
3. <https://www.studocu.com/row/document/sveuciliste-u-zagrebu/osnove-teorije-književnosti/tipologija-pripovjedaca/4626248>, pristupljeno 28. rujna 2023.