



Ivo Vidan

ŠTO JE MARINKOVIĆEV »KIKLOP«

(Pokušaj da se odredi žanr)



Kad je prije sedam godina Ranko Marinković objavio svoje do sada najopsežnije djelo, *Kiklopa*, bila je ta dugo očekivana knjiga zajedljivoga i satiričnog pripovjedača, tog volterijanca s otoka Visa, primljena s pohvalama ali i s nekim snebivanjem kritike. Zamjerali su mu dvije stvari: da upotrebljava jezik kao da je samom sebi cilj, neovisno o radnji, i da je središnji lik, Melkior, potpuno pasivan, psihološki amorfan u deprimantnoj atmosferi pred samo izbijanje rata, u atmosferi iz koje nema izlaza. Melkior pak na samom kraju romana vrši jednu nemotiviranu afirmativnu gestu: javlja se dobrovoljno u vojsku. A vidjevši da od otpora nema ništa, on puzajući odlazi iz grada — prema zoološkom vrtu.

Obje su primjedbe, na račun jezika i na račun Melkiora, shvatljive ako u *Kiklopu* gledamo u biti realističan *Erziehungsroman*, kako to hoće kritičar Dragan Jeremić. Trebalo bi, međutim, preokrenuti perspektivu i ne polaziti od Melkiora i načina na koji se okolnosti lome kroz prizmu njegove svijesti. Nije li naslov knjige indikacija da je težište na nečemu drugom; na onomu valjda što

Krleža u jednom eseju bliskom Marinkovićevoj tematici naziva »zvjerskim stanjem među ljudima« i »vučjim našim prilikama«. Doista se Hobbesova formula u ovom djelu ogleda u modificiranoj formi da je »čovjek čovjeku Kiklop«, dakle Homerovo čudovište ranjive, polovične, nepouzdanе, jednostrane perspektive, koje drugomu presjeca odstupnicu i prekriva izvor svjetla s namjerom da ga poždere. Ali nisu Kiklopi pojedinci, nego je to svijet ljudi u njihovoj ukupnosti. Žderanje je najčešći oblik u kojemu se taj sveopći odnos pojavljuje u raznim dimenzijama: od užine u buffetu do povijesne konflagracije koja sije propast i izaziva asocijacije apokaliptom.

Melkiorovo kretanje ograničuje se na kolanje između tuceta uvijek istih znanaca u vrludavim linijama koje ga zatvaraju u krug kuće, uredništva novina, i nekoliko kavana i birtija, čak i nakon kratke kušnje u vojnom čistilištu (konjušnici i bolnici). To nije pravac koji bi ga poveo izvan početne orbite, pa i prividna fabula, ako joj oduzmemo nametnutu bravuru pri koncu knjige, paralela je onoj bezizlaznoj pećini po kojoj su se razbježali plutaoci bez broda i kompasa. Roman je slika »đavolske utrobe jednog društvenog stroja, što ruča narode, pojedince, civilizacije, i čitave kontinente«, a ta Krležina fraza izvađena iz šire impresije o jednom konkretnom političkom razdoblju podsjeća i na sliku krležijanskog Banketa, *Banketa u Blitvi*, gdje se kiklopska problematika već jednom doživjela u hrvatskoj književnosti. Zamišljena Krležina zemlja, Blitva, zapravo je svestran i dramatički artikuliran simbol jednog egzistencijalnog stanja u kojemu je suvišno tražiti sociološku analizu svih povijesnih mogućnosti za njezinu negaciju u daljnjem društvenom procesu. Jednako tako suvišno je zahtijevati da u svijetu koji je predočen u *Kiklopu* na djelu vidimo i neku moralnu normu koja će kiklopstvo negirati i prevladati. Autor, uostalom, nije preuzeo nikakvu obvezu. Prepoznamo da se roman zbiva u Zagrebu god. 1941, ali to nam nije izriječno rečeno. Situacija je dovoljno uopćena da bismo je smjeli shvatiti samo simbolički.

Kako u svom predmetu pisac nije našao mogućnost katarze, ironijom se uzdigao iznad njega. A biti izvan i iznad svog umjetničkog predmeta znači distancu ne samo prema predmetu, nego i prema sredstvima kojima se predmet realizira. Katarza se premješta izvan predmeta u sam umjetnički postupak. Poigravanje jezikom uz bezbrojne književne i povijesne asocijacije nije dakle nadgradnja, nego dio sama piščevog saopćenja.

Marinkovićeve aluzije rijetko su racionalno razvijeni argumenti, već češće citati, navodi općepoznatih mjesta iz literature i imena simboličkih likova. Zapravo su sve to analogije, koje svojoj paraleli treba da dadu širi, općenitiji značaj, a nemaju neki samostalan smisao na razini književnog doživljaja ili teorijske misli. Sve zajedno one nisu suvišna izložba piščeve načitanosti, nego sastavni dio njegova postupka, pa neposredno pridonose realizaciji teme

u prizorima, situacijama i metaforičkim slikama na prostoru čitavog romana.

Među svim autorima na koje aludira Marinković izuzetnu ulogu ima Shakespeare. Na nekih sedamdeset mjesta spominje se njegovo ime ili imenuju lica ili navode citati — iz ukupno jedanaest Shakespeareovih djela. Najčešći je izvor asocijacija *Hamlet*, koji na preko dvadeset mjesta u knjizi na razne načine ilustrira situaciju propadanja, uništenja, rastvaranja, i to tragično, groteskno, opsceno-erotički, smiješno, patetično u plemenitom smislu.

Najčešće se varira Hamletova misao o kralju koji prolazi kroz prosjačka crijeva. Oba aspekta tog motiva; smrt koja sve izjednačuje i proces sveopćeg međusobna proždiranja leže u temelju kiklopske teme. Yorrickova lubanja služi radi historijske parabole, javlja se kao komično-jeziv podsjetnik u melodramatičnoj sceni Melkiorova bijega kroz radnu sobu muža svoje ljubavnice, spominje se u vezi s Melkiorovim lakrdijaškim prijateljima Ugom i Maestrom. Gledajući, zapravo, odbacujući Yorrickovu lubanju, Hamlet u mislima slijedi put Aleksandra Velikog, kojeg se Maestro prisjeća ovako: »Kad je Yorrick dao svoju lubanju u ruke grobaru, a ovaj opet dalje u ruke Hamletu, što je ovaj rekao o Aleksandru Velikom [...]?» Maestro sam daje odgovor koji u Hamletovoj originalnoj verziji glasi ovako: »Aleksandar je umro, Aleksandar je bio pokopan, Aleksandar se vratio u prah, prah je zemlja, od zemlje nastaje ilovača — pa zašto ne bi ona ilovača, u koju se on pretvorio, mogla začepiti bure piva?» Karakterističan je — za samog Marinkovića — baš ovaj Hamletov tekst, a ne sažetiji odgovor Maestrov, jer se u njemu spajaju književni motiv i jedna književna tehnika koja točno odgovara *Kiklopu*. Kao što su crvi posrednici i transformatori kralja na putu u prosjačka crijeva, tako se u vezi s Aleksandrom zbiva isti proces: postepeno pretvaranje materije iz jedne forme u drugu. Ista ta transformacija javlja se kao princip asocijativne jezične igre u kojoj Melkior — u raznim prilikama — iskazuje nekoliko sadržajnih dimenzija iste situacije. Zanimljivo bi bilo vidjeti kako prevodilac to prenosi na strani jezik, odnosno kakvim sredstvima postiže analogan učinak. Jer, kao i u Joycea, ne radi se samo o bravurama, nego o tomu da je tema djela prožela sam tehnički postupak piščev.

Aluzije na druge Shakespeareove komade nisu tako obuhvatne, i najčešće su vezane uz neko ime. Najznačajnije se odnose na *Macbetha*, *Othella* i *Julija Cezara*. Njima Marinković postiže duhovite efekte, jer igrom riječi na komičan način podvlači krizu doba i grotesknost situacije junakove. Uzimajući citate, piščeva se mašta hvata slike koja je već gotova i u sebi nosi potpun, sreden svijet asocijacija, koji će u novom polju značenja, što ga stvara pisac-baštinik, djelovati svojim naslijeđenim smislom i novi tekst obogatiti novim slojem. Aluzije kojima se služi Marinković imaju neku univerzalnu sugestivnost, ili su pak postali klišeji, koji su i u

Marinkovićevoj knjizi zato tu da bi djelovali kao klišeji i tako potkopali serioznost koja prividno dominira situacijom u kojoj ih pisac upotrebljava.

Tragovi *Hamleta*, međutim, razgranali su se *Kiklopom* ne samo izravnim aluzijama nego svojim dubljim smislom: komičko sagledavanje smrti, truljenje kao način preobražavanja, prolaznost autoriteta, nasljeđivanje kao duhovni odnos — sve to samo su neke od mogućih formulacija onog kompleksa hamletovskih slika koje potcrtavaju bitnu temu djela i pripomažu da se sagleda njezino široko značenje. Nijedan drugi književni tekst nije u toj mjeri prisutan u cjelokupnoj koncepciji *Kiklopa*.

Znak je izvjesnog skorojevićstva u našoj kritici da je govoreći o *Kiklopu* više spominjala Joycea nego Shakespearea — a činila je to na vrlo neodređen način. Istina je da Marinkovićeva upotreba leit-motiva, pa i literarnih aluzija, ima jedan od izvora u Joyceu, da naslov »Kiklop« predstavlja parodično-nemoćnu gestu — opravdanu temom djela, naravno — prema Joyceovoj vlastitoj parodičnoj paraleli s Homerom, ali bitno prisustvo Joycea nalazimo u doživljaju pasivnoga grada — ulica, krčmi — u kojemu napose odnos Melkiora i Maestra ima mnogo sličnosti s načinom na koji Joyce u odnosu dvojice svojih likova upozorava na hamletovski problem duhovnog očinstva u jednom svijetu izgubljenih autoriteta — sve do parodičnog rituala mokrenjem u času kad odnos te dvojice dobiva neku svoju žalosnu apoteozu.

Treći je veliki literarni izvor Marinkoviću — Dostojevski. Prisutan je u nizu izrijekom navedenih usporedbi među likovima, i u nizu različitih prizora, od takvih koji su najbliži razglabanju koherentnih ideja, preko komičnih, do onog mjesta u knjizi gdje je patos najčišći. Poimence navodi Marinković junake iz, čini mi se, pet romana Dostojevskoga, ali je zanimljiviji način na koji je anarhička raspojasanost zloduhova u Dostojevskog podigla temperaturu na analognim mjestima u *Kiklopu*. Melkiorov *acte gratuit*, bliži Stavroginovu nego Lafcadijev, te ponešto nategnuto aludiranje na nekakvo podzemno djelovanje pojedinih likova u te predapokaliptičke dane, kao i Melkiorova »prokleta« sloboda, dolaze možda od istog nadahnuća.

Ako je izuzetno bogatstvo književnih posudbi, aluzija i citata u svojoj tematskoj funkcionalnosti specifična oznaka *Kiklopa*, kojoj se u suvremenoj svjetskoj književnosti ne sjećamo premca, u kontekstu kakvih pripovjedačkih djela možemo najkorisnije prepoznati općenitije osobine Marinkovićeve knjige?

U svom eseju *Dani gnjeva i smijeha* (*Days of Wrath and Laughter*), R. W. B. Lewis govori o »komičkoj apokalipsi«, o predviđanju neke totalne ili kozmičke katastrofe koja, u najnovijoj književnosti, dobiva neka apsurdna obilježja. Svijet se doista, u takvim djelima nalazi neposredno pred kaosom, koji kao da znači ostvarivanje nekakvog smišljenog htijenja. Okrutnost, razornost i mržnja zna-

čajke su takvog svijeta, u kojemu se ljudi održavaju pomoću naj-lučih reakcija, i koje na razini jezika prelaze u fantastičnost, akrobatiku ili govorne nesporazume u stilu suptilnijih filmskih kome-dija. U američkoj književnosti, od koje polazi Lewis, takva su djela Westa, Bartha, Pyncheona, Hellera, a možemo dodati i neke romane Mailera. Ako *Kiklop* s ponekim od tih djela ima neku pojedinačnu analogiju, ona mora da je slučajna. Međutim, među djelima koja su očito inspirirana situacijom današnjega svijeta postoji zajednička tendencija da u igri stilskim konvencijama i upotrebi aluzija koje nisu dio klasične naracije, nego izvana dograđuju sliku, da u takvu postupku autor iskoristi svoju slobodu, koju mu je besperspektivnost same vizije htjela uskratiti.

Lewis izvodi tradiciju američke komičke apokalipse još iz ponekog mnogo ranijeg djela američke književnosti, pa ako mi ne umijemo slično za našeg *Kiklopa*, lako ćemo mu naći paralele u suvremenim ostvarenjima drugih literatura. U novijoj teoriji književnosti, međutim, posvećuje se dosta pažnje određenju jednog već vrlo starog, a dugo vremena neprepoznavanog žanra, kojega su se predstavnici obično pripisivali različitim drugim kategorijama. Tu ćemo *Kiklopu* lako uočiti mjesto: govorim o »menipejskoj (ili Menipovoj) satiri«, o kojoj su neovisno jedan o drugomu pisali Mihail Bahtin i Northorp Frye.

U *Anatomiji kritike* Frye razlikuje nekoliko vrsta prozne književnosti, koje su srodne romanu, ali se s njim ne podudaraju. Menipejska satira, da sažmemo neka Fryeva ne suviše sistematska određenja, više se bavi duhovnim stavovima nego likovima, a u njoj se javljaju razni ekscentrici, virtuozni, licemjери, pedanti, entuzijasti . . . Priča je intelektualno strukturirana, organizirana je često u oblicima razgovora oko gozbe, gdje se stvaralački iznosi iscrpna enciklopedička erudicija: od Lukijana, preko Erazma i Rabelaisa do Voltaira, Swifta, Aldousa Huxleya proteže se linija Menipejske satire.

I Bahtin pokazuje kako je simpozij, kao i dijatrib (razgovor s odsutnim sugovornikom) i solilokvij, karakterističan za oblikovanje menipejske satire, koja nastaje u Antici raspadanjem sokratovskog dijaloga. Doista, prezir i ruglo što ih neki Melkiorovi drugovi prosipaju u *Kiklopu* imaju svoj prauzor u keničkoj školi!

U analizi Bahtina, koja je za razliku od Fryeve vrlo sistematska, nalazimo mnoge elemente koji, ako su i izvedeni iz antičkih djela, odgovaraju Marinkovićevu »romanu«. Tu su, tako, prikazivanja neobičnih, pa i nenormalnih psihičkih stanja, neobuzdano maštanje, neobični snovi, samoubojstva i sl., zatim scene skandala, ekscen-tričnih postupaka, neumjesnih uzrečica, narušavanja općeprihvaćenih normi u ponašanju i govoru. Ako i nema miješanja proznog i stihovnog kazivanja, ipak su prisutni elementi raznih žanrova umetnutih u pripovjedački tekst, kao roman, što ga Melkior u mislima sastavlja, zatim govornički istupi i obilje citata dramskog i lirskog

porijekla. Tu su i aktuelne pojedinosti, kojima se dočaravaju prepoznatljivije pojedinosti i javne teme Zagreba pred travanjski rat god. 1941.

Bitna osobina menipejske satire, koju naglašava Bahtin, a koju Frye ne spominje, jest njezin karnevalski karakter. Iako se *Kiklop* veoma udaljio od karnevalskog folklora čak i novijih ostvarenja karnevalizirane književnosti (neke Marinkovićeve novele tomu su mnogo bliže), neki elementi relativizacije smiješno-žalosnog prisutni su u prepirkama, mistifikacijama, parodičnom izokretanju postojećeg (u stilu i u samom svijetu koji je prikazan). Dominantna sredina radnje jest boemija, a ne izvorno pučko svetkovanje, dakle, po Bahtinu, »degradacija i banaliziranje karnevalskog osjećaja svijeta«, ali to u fazi romansijskoga stvaranja kojoj pripada *Kiklop* adekvatno odražava ekstremnu situaciju kojom djelo kulminira. Ambivalentnost Marinkovićevih »tragičnih komedijaša«, »mudrih budala«, nije sentimentalnost psihologiziranih clownova, nego izravna aluzija na one iste likove Dostojevskoga, kojima je pripisuje Bahtin. Maskiranje, preneseno i doslovno, konvencije teatarske farse sredstva su oslobođanja od društvenih prinuda, da bi se u nekom obliku dosegao satirički položaj što pripada tradiciji filozofskoga simpozija kao književnoga oblika.

Za *Kiklopa* se, kao i za antičku menipeju, može reći da se javlja u vrijeme kad se ruše etičke norme, a o »konačnim pitanjima« raspravlja se na javnim mjestima. U obje epohe obezvređuje se čovjek, ljudi se svode na uloge »koje su se igrale na sceni svetskoga pozorišta po volji slepe sudbine« (Bahtin). *Kiklop* je tu u društvu *Satyricon*a i djela Rabelaisa, Joycea, Célinea, Grassa. Istina je da Sterneov *Tristram Shandy* nastaje u uvjetima veće društvene stabilnosti, pa se prejednostavno ne bi smjelo generalizirati o odnosu epohe i književnog žanra. U žanru, međutim, postoji izvjestan kontinuitet, pa se povodom *Kiklopa* može reći, parafrazirajući Bahtina o Dostojevskom, »da subjektivno pamćenje Marinkovićevo nije sačuvalo svojstva antičke menipeje, već objektivno pamćenje samoga žanra na kome je on radio«.

Na drugom mjestu kaže Bahtin: »Što potpunije i konkretnije poznajemo umetnikove kontakte sa određenim žanrom, utoliko dublje možemo prodreti u specifičnosti njegove žanrovske forme i pravilnije shvatiti uzajamni odnos tradicije i novatorstva u njoj«. To svakako vrijedi za čitaoca i proučavaoca *Kiklopa*, jer on u hrvatskoj književnosti predstavlja, čini nam se, osebužno djelo, kojemu će baš srodnost s pojavama svjetske književnosti u važnijoj mjeri odrediti mjesto u njegovoj vlastitoj.

Još jedna napomena. Ako *Kiklopa* želimo prikazati kao prvu menipejsku satiru u (da li samo novijoj?) hrvatskoj književnosti, ili bar kao djelo koje sadrži više osobina tog žanra nego bilo koje drugo, time ne kažemo da *Kiklop* nije roman. Kažemo, međutim, da je kategorija »roman« površinska i premalo konkretna. Svaki

originalniji proizvod u povijesti književnosti valja zapravo odrediti i drugim kategorijama koje imaju svoju specifičnu historiju, a ta u izvjesnoj mjeri objašnjava pojavu svakog novog djela. Dija-
lektička svijest o žanru postaje u naše doba jedan od ključnih uvje-
ta za seriozan pristup književnom fenomenu.

Bilješka. Pišući ovaj koreferat za simpozij o suvremenom mađarskom i hrvatskom romanu u evropskom kontekstu poslužio sam se svojim esejem »Shakespeare u *Kiklopu*« (*Kolo*, Zagreb, prosinac 1967) kao izvorom u dobrom dijelu iskorištenog materijala. Najvažnija novost svakako je interpretacija *Kiklopa* kao manipejske satire.

Literatura. Mihail Bahtin: *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd, 1967; Northorp Frye: *Anatomy of Criticism*, Princetom, 1957; David Hayman: *Au-dela de Bakhtine* u »Poetique« 13 (1973); R. W. B. Lewis: *Trials of the Word*, New Haven i London, 1965; Ranko Marinković: *Kiklop*, Zagreb, 1965.
