

Željko Milanović\*  
Filozofski fakultet  
Univerzitet u Novom Sadu

UDK: 821.163.42.09-31 Marinković R.  
DOI: 10.19090/gff.2021.2.193-205  
Originalni naučni rad

## KIKLOPSKA SVAKODNEVICA ROMANA KIKLOP RANKA MARINKOVIĆA\*\*

U radu se istražuje svakodnevica predstavljena u romanu *Kiklop* Ranka Marinkovića. Dosadašnja istraživanja ovog romana bila su usmerena najčešće na isticanje izuzetnosti doživljaja glavnog junaka i zaobilazila su običnost svakodnevica u kojoj se odvija radnja. Insistiranjem na pomeranju svakodnevnih doživljaja iz običnosti u neobičnost mita ili razumevanjem svakodnevica kao karnevalskog vremena, iz istraživačkog fokusa nestaju ona značenja romana koja se više tiču mikropolitike pojedinca suprotstavljene makropolitici sveta. Razlikovanje mesta i nemesta u savremenoj antropologiji omogućava nam da otkrijemo nova značenja romana *Kiklop* koja se prvenstveno odnose na problematizovanje uticaja politike na život pojedinca kao i mogućnosti otpora tim politikama. U zaključku rada se kaže da *Kiklop*, kao jedan od umetnički najvrednijih romana hrvatske književnosti, ima svoje mesto i u razumevanju sadašnjosti jer i njene relacijski konstruisane prostore nastanjuju pojedinci kojima je neprekidno bekstvo jedina mogućnost da se oslobode straha.

*Ključne reči:* *Kiklop*, Ranko Marinković, svakodnevica, mesto, nemesto, politika.

„Čovek će biti svakidašnji ili ga neće biti”  
(Lefebvre, 1988: 110)

Vladimir Nabokov je odbio da roman *Uliks* Džejmsa Džojlsa posmatra kao parodiju Homerove *Odiseje*. Iako kaže da u romanu „postoji veoma zamagljen i uopšten homerovski eho u temi o lutanjima, u Blumovom slučaju, što i naslov romana sugerise, kao i da postoje brojne klasične aluzije među mnogim aluzijama u knjizi” (Nabokov, 2004: 8), Nabokov smatra da nije plodotvorno tražiti paralele između likova i prizora – za njega ništa nije „dosadnije od otegnute i prigušene alegorije zasnovane na umnogome iscrpljenom mitu” (Nabokov, 2004: 8).

---

\* zeljko@ff.uns.ac.rs

\*\* Rad je nastao u okviru projekta *Aspekti identiteta i njihovo oblikovanje u srpskoj književnosti* (ON-178005) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Ironičnom napomenom da bi kritičar „koji smišljeno transformiše prikriveni umetnički simbol u pedanterijsku, bajatu alegoriju” (Nabokov, 2004: 8) mogao i *Hiljadu i jedna noć* da razume kao masonsku konvenciju, Nabokov nam otvara mogućnost čitanja Marinkovićevog romana *Kiklop* koje će biti udaljeno od prepoznavanja njegovih mitskih reinterpretacija i usmereno na svakodnevicu glavnog junaka kojoj u dosadašnjim istraživanjima nije posvećeno dovoljno pažnje.

Ako je Džojsov *Uliks* naslovom upućivao na glavnog junaka Homerove *Odiseje*, naslov Marinkovićevog romana u prvi plan stavlja njenog sporednog junaka i to onog koga će Odisej poraziti svojom lukavošću. Roman *Kiklop* odlazi korak dalje u odnosu prema sopstvenom i *Uliksovom* prototekstu jer, ne samo da u centar narativne pažnje smešta poraženog junaka, već i prema *Uliksu*, kao prema svom neposrednom intertekstu<sup>1</sup> uspostavlja odnos koji ni u kom slučaju ne može da bude proziran i lako svodljiv na manje ili više vidljive intertekstualne veze. Iako je kiklop Polifem u romanu u „većini dosadašnjih analiza prepoznat kao antiratna alegorija“ (Brozović, 2016: 33), važno je primetiti da sam Marinković kaže da Polifem nije samo potomak Homerovog junaka već nam je poznat i iz „Euripidove satirične drame *Kiklop*, s oslikanih antičkih vaza, *ali i s ulice, iz tramvaja...*” (Marinković, 1986: 187; naše podvlačenje). Marinković, dakle, Polifema ne vidi jedino kao junaka koji ima svoje pretke u antičkoj književnoj i likovnoj umetnosti, odnosno u antičkim mitovima – Polifem je junak čiji prototip može da se prepozna i u svakodnevici. Ovaj Marinkovićev uvid je važan jer ne samo da govori o genezi Polifema kao stalnog izvora straha za Melkiora Tresića, glavnog junaka romana, već omogućava da se tumačenja romana fokusiraju na domene prikazane svakodnevici koja ne mora nužno da bude posmatrana izvan sebe same.

Među kritičarima i tumačima Marinkovićevog romana bilo je onih koji su u njemu pedantno tražili izvore u pokušajima da ga sa sigurnošću situiraju u polje alegorije. Sa druge strane, jedan broj kritičara prepoznavanje literarnih izvora nije smatrao preduslovom za razumevanje romana kao alegorije koja okupljanjem poznatih elemenata omogućava njenu reinterpretaciju.

Među čitaocima *Kiklopa* koji su u njemu videli dosledno sprovedenu narativnu strategiju prevođenja svakodnevice glavnog junaka iz banalnog u izuzetno i posebno, važno mesto pripada uticajnoj studiji Radivoja Mikića (1988). Mikić u istraživanjima Marinkovićeve proze dolazi do zaključka da inverzija slike sveta, karnevalizacija, ironija i groteska čine temeljne narativne postupke (Mikić,

<sup>1</sup> Na *Odiseju* kao „prototekst“ i na *Uliks* kao „intertekst“ Marinkovićevog *Kiklopa* upućuje Morana Čale (2005: 82-83).

1988: 22) i smatra da u romanu postoje dve ravni na kojima se pripoveda (realistička i simbolično-alegorijska) kao i da se one preslikavaju jedna na drugu. Iako primećuje da sadržaj romana koji obuhvata dešavanja u Zagrebu pred sam početak Drugog svetskog rata predstavlja „svakodnevni život jedne grupe intelektualaca“ (Mikić, 1988: 33) i da je Melkior antijunak koji se „teško snalazi u svakodnevnom životu i koji, zbog tih teškoća, zapada u groteskne situacije i prolazi kroz niz nesporazuma“ (Mikić, 1988: 34), Mikić kaže i da Marinković umesto ozbiljnih i teških životnih situacija

prikazuje kafanske zabave, ulične `programe` svojih junaka, njihove intrige, ljubavne tragedije, njihovo pronalaženje novih oblika samoubistava i sl. Pri tom, nema nikakve sumnje, i to pripovedač nagoveštava dovoljno određeno, da je svestan toga da će rat izbrisati upravo tu dimenziju života: svojom pričom on joj je upravo otpevao labudovu pesmu (Mikić, 1988: 54).

Mikić iz svoje analize isključuje mogućnost da prizori iz romana budu „ozbiljni i teški“ jer mu deluju kao zabavna i karnevalska dimenzija života koju će uništiti rat. Ipak, kafanske zabave, ulični programi junaka, intrige, ljubavne tragedije kao i pronalaženje novih oblika samoubistva nisu nužno karnevalski sadržaji jer za njihove aktere ne samo da predstavljaju pitanja koja, pored ostalog, dele život od smrti, već se na njima itekako reflektuju aktuelne politike jednog vremena ali i predstavljaju njihovu protivtežu.

Mikić insistira na dešavanjima na trgu i na ulici jer su to prostori karnevala. Na taj način on svakodnevnicu izmešta u izuzetno, posebno i drugačije vreme kada se uloge zamenjuju. Drugačije rečeno, Mikić smatra svakodnevnicu nedovoljnom za roman. Kada u romanu neprekidno vidi „umetnute priče“ Mikić u stvari priznaje jedino postojanje apstraktne kontinuirane radnje romana koju prekidaju sporedni događaji a ne priznaje da roman prikazuje svakodnevnicu junaka sa svim njenim mogućnostima ponavljanja rutina kakva je, na primer, sretanje istih ljudi na istim mestima. Za njega je „osnovna nit priče u romanu: strah od rata i pokušaji da se izbegne služenje vojske i odlazak u rat“ (Mikić, 1988: 105), što je svakako tačno ali je važno dodati da strah od rata nije jedini strah koji proganja glavnog junaka –

čitava njegova svakodnevica je u stvari niz pokušaja da se pobjegne od opasnosti koje mu pretilo na bilo kom mestu da se nađe.<sup>2</sup>

Svakodnevica glavnog junaka nestaje iz analitičkog polja ako se smatra da su sva zbivanja u vezi sa njim neobična i karnevalizovana (Mikić, 1988: 124-125), kao i da Marinkovićeви junaci glume odgovarajuće uloge (Mikić, 1988: 110). Zašto Marinkovićeви junaci ne bi bili ono što jesu već glumci određenih uloga? Zašto Maestro nije boem i kafanski zabavljač već je neko ko glumi? Mikić odbija da vidi prikazanu svakodnevicu u kojoj egzistiraju razlike već smatra da jedino postoji glumljeno napuštanje normalnosti pa tako tvrdi da Maestro vodi neobičan život i da je „odbacio sva pravila i zahteve građanskog života“ (Mikić, 1988: 111), da don Kuzmin greh nije biblijski jer se kao razlog njegovog stradanja „pominju trafikantica i učiteljica, žene, po svemu, ovozemaljskih sklonosti i potreba“ (Mikić, 1988: 103). Elementi svakodnevice u Marinkovićevom romanu su zapaženi ali nisu dovoljno važni sami po sebi: opis toaleta je neuobičajen i služi Marinkoviću da banalnu situaciju prenese na „fon plovidbe transatlantikom“ (Mikić, 1988: 239) kako bi stvorio ironiju. Mikić neprekidno transcendiraju svakodnevicu Melkiora Tresića jer je smatra banalnom i umesto nje radnju izmešta u vreme karnevala.

Neprepoznavanje prikazane svakodnevice u Mikićevim ubedljivim analizama je vidljivo i prilikom poređenja Marinkovića sa Krležom: Krležina dela imaju značenja koja „korespondiraju sa određenim segmentima stvarnosti piščevog vremena“ dok je Marinković „sasvim retko, i gotovo po izuzetku, pisac ovakvog usmerenja“ (Mikić, 1988: 269). Retko koja Marinkovićeva proza se može preslikati na „određenu stvarnosnu podlogu u onom smislu u kome se Krležina dela preslikavaju na tu podlogu“ (Mikić, 1988: 269). Za razliku od Krleže, kod Marinkovića je izdvajanje „jasne i nedvosmislene poruke“ uzaludno u drugim delima u kojima se intonacija stalno prebacuje sa „ozbiljno/patetičnog na ironično/groteskni ton“ (Mikić, 1988: 271). Dakle, prelazak iz ozbiljno/patetičnog u ironično/groteskno ne može da bude smatran književnim postupkom koji omogućava piščev napor da se predstavi jedna stvarnost i da se u tom predstavljanju otkrije određena poruka. Ipak, Mikić na jednom mestu priznaje Marinkoviću

---

<sup>2</sup> Melkior u većini situacija beži iz praktičnih razloga, zato što ne može da savlada emocije ili zbog sopstvenih postupaka (Pavličić, 2014: 100-101), beži i u svet mašte jer u njemu „ne vrijede svakodnevni zakoni, a maštalac je gospodar situacije“ (Pavličić, 2014: 102). Pavličić primećuje da postoje „povijesni“ (čovekova ugroženost ratom) i „svjetonazorski“ (ugroženost od ljudi koji služe društvenim, političkim ili ekonomskim silama) razlozi Melkiorovog bežanja (Pavličić, 2014: 103).

prikazivanje događaja koji bi mogao da odgovara stvarnosti jednog vremena jer kaže da za razliku od svih drugih scena „skandala i kafanskih `programa` [koje] nemaju političku dimenziju, već se pojavljuju kao posledica različitih intriga i provokacija“ (Mikić, 1988: 135), tuča sa Maestrom je ima. Mikićevu analizu omogućava razumevanje svakodnevnog života kao rutine običnog čoveka koja će nužno biti transcendirana karnevalizacijom narativa. Upravo zbog toga je i moguće tvrditi da prikazana stvarnost nema stvarnostu pozadinu.

Ako je roman *Kiklop* moguće razumeti kao alegoriju karnevala koja dosledno prevodi svakodnevno u posebno, prisustvo brojnih intertekstualnih veza u romanu koja upućuju na mitove ili druga književna dela<sup>3</sup> privlači interpretacije *Kiklopa* koje takođe zaobilaze svakodnevicu njegovih junaka, iako Marinković, kada govori o nastanku *Kiklopa*, pomera fokus sa intertekstualne na stvarnosnu referencijalnost i kaže da je glavni motiv u romanu strah, odnosno da je roman nastao jer je „ostao dužan sebi – za sve one strahove, za strepnje i onaj užas“ koji je „preživljavao uoči i za vreme rata“ (Marinković, 1986: 155).

Za razliku od istraživanja mitskih i intertekstualnih podudarnosti između romana *Kiklop* i kulturno-književnog nasleđa, u recentnim istraživanjima su primetna pomeranja ka svakodnevici pa tako Maša Kalanović, kada propituje književnu artikulaciju reklama u modernizmu i postmodernizmu, kaže da

sve navedeno upućuje na *Uliksa* kao nezaobilazne usporedbe s Marinkovićevim *Kiklopom*, posebice kada je riječ o simultanosti mitskog i svakidašnjeg u diskursu modernističke književnosti pri čemu potonji sloj u kontekstu domaće znanosti o književnosti još uvijek čeka na svoju relevantnu analitičku obradu“ (Kalanović, 2009, *Kiklop*: primjer književnog modernizma, para. 9).

Pavao Pavličić ističe da se prisutvo mita o kiklopu u Marinkovićevom romanu najčešće povezuje sa IX pevanjem Homerove *Odiseje* i da među njima postoje sličnosti koje omogućavaju da se istaknu i „velike razlike“ (Pavličić, 2014: 133). *Kiklop* „i jest i nije alegorijska priča, i u tome leži važan dio njegove originalnosti i njegova literarnog identiteta“ (Pavličić, 2014: 139). Pavličić, kao i Nabokov, ne dopušta da njegova interpretacija romana bude pedanterijsko traženje alegorija kako bi se reaktuelizovao još u Džojsovom *Uliksu* iscrpljeni mit, već je

---

<sup>3</sup> Videti posebno iscrpnu studiju Hansen-Kokoruš (2002), kao i Vidan (1975) i Nemeč (1995).

kiklop za njega motiv a ne lik (Pavličić, 2014: 129). Motiv kiklopa je postao višeznačni i posebno funkcionalni simbol (Pavličić, 2014: 131) koji simbolizira rat ali i sve ono što ga je izazvalo. Kiklop je načelo koje upravlja svetom i prisutan je u različitim ljudima koji mu služe (Pavličić, 2014: 132).<sup>4</sup> Pored upućivanja na mitsku dimenziju romana, Pavličić kaže i da se radnja Marinkovićevih proza redovno odigrava u urbanim prostorima i to onim koji su javni i koji „pripadaju svima podjednako“ (Pavličić, 2014: 211). Broj načina na koji se koriste javni prostori je ograničen „jer ljudi su, kad se nađu u javnom prostoru, obilježeni funkcijom koju im taj prostor daje“ (Pavličić, 2014: 211), a događaje koji se odigravaju u njima karakteriše privremenost (Pavličić, 2014: 212). Nejavni prostori romana kao što su Enkin, Atmin, Maestrov i Melkiorov stan postaju javni jer u njih neprekidno neko ulazi i iz njih izlazi, pa se može tvrditi da „se kompletna radnja *Kiklopa* zbiva u javnom prostoru“ (Pavličić, 2014: 213). Posebno je važno Pavličićevo razumevanje odnosa koji vladaju javnim prostorima jer se tamo „ljudi slučajno nađu skupa i da ondje bivaju svedeni na funkcije koje im prostor zadaje: oni su ondje prolaznici, putnici, gosti itd“ (Pavličić, 2014: 214). Javni prostor zahteva od ljudi „da budu – gosti, prolaznici, putnici“ ali neki to odbijaju jer „teže zadržati cjelinu svoje egzistencije“ (Pavličić, 2014: 214). Onima koji se protive dodeljivanju određene funkcije javni prostor postaje „poprište sudbine“ ili drame (Pavličić, 2014: 215). Banalni događaji tako postaju važni jer su javni (Pavličić, 2014: 215) a glavnog junaka istovremeno i privlači i odbija javni prostor – u protivrečnom odnosu prema njemu nalazi se razlog stalnog bežanja (Pavličić, 2014: 219-220).

Pavličićevo razumevanje „javnih prostora“ na kojima se odigrava radnja romana *Kiklop* korespondira sa istraživanjima u antropologiji prostora i mesta u poslednjoj deceniji 20. veka (Čapo–Gulin Zrnić, 2011: 10-11). U radovima Marka Ožea (2005; izvorno 1992) i Džoa Morana (2011; izvorno 2005) istražuju se savremeni prostori mesta i nemesta. Ože, oslanjajući se na Žana Starobinskog koji na primerima iz Džojsovog *Uliksa*, Prustovog *Traganja za izgubljenim vremenom* i *Priče* Kloda Simona suštinu modernosti određuje kao nadilaženje prošlosti prisutne u sadašnjosti, primećuje da nadmoderno doba („lice pojave čije bi naličje bila postmodernost“ (Ože, 2005: 32)) proizvodi nemesta, odnosno neantropološke

---

<sup>4</sup> Pavličić kiklopa prepoznaje jedino u kontekstu rata iako kaže da je on kao motiv raspršen. To je svakako tačno ali je važno primetiti i da se ovakvom analizom ipak zaobilazi svakodnevnica koja je polje u kome vlada kiklop, odnosno on vreba Melkiora uvek i na svakom mestu i nije nužno povezan sa ratom (susreti sa Maestrom ili susreti sa boemskim društvom u kafani *Dajdam*, na primer).

prostore koji ne uključuju elemente prošlosti. Takva nemesta su tranzitni prostori, privremena skloništa, gusta saobraćajna mreža, trgovina bez reči, „svet usamljene individualnosti, svet privremenosti i prolaznosti“ (Ože, 2005: 75). Za razliku od mesta koje se „može definisati kao identitetsko, relaciono i istorijsko, onda će prostor koji se ne može definisati ni kao identitetski, ni kao relacioni, ni kao istorijski biti nemesto“ (Ože, 2005: 75). Ožeovom određenju nemesta kao prostora bezlične i prazne jednoličnosti, Moran dodaje i dimenziju poprišta kulturne politike (Moran, 2011: 182). Moran problematizuje nedovoljno proučenu istoriju nemesta i njihovo „kulturno prikazivanje koje često služi zamagljivanju njihovih političkih značenja“ (Moran, 2011: 183) i zamera Ožeu jer je nemesto definisao kao anesteziran prostor bez istorije duže od četrdeset osam sati dok on smatra „da se realnost i mogućnost istorijskih promena mogu sagledati kroz najobičnije pojave“ (Moran, 2011: 309).

Kiklop Polifem u Marinkovićevom romanu mogao bi da bude trag prošlosti koji modernost prepoznaje i nadilazi. Međutim, Polifem ne samo da neće biti prevaziđen već će, zahvaljujući svojoj polimorfnoj, disperzivnoj i aluzivnoj reprezentaciji, postati sveprisutna sila koja od prostora na kojima se nalazi Melkior stvara nemesta. Reprezentacija Polifema u romanu ne dozvoljava doslovno praćenje istovremenosti mitskog (kiklopskog) i svakidašnjeg u doživljajima Melkiora Tresića. Polifemova funkcija je skrivena i aluzivna a ne otvorena i alegorijska. Marinkovićeva transfiguracija priče o Odiseju i Polifemu, koja je „klasična parabola o nadmoćnoj inteligenciji i lukavom nadmudrivanju svirepe sile i gluposti“ (Manser, H. M.–Pickering, D, 2003: 298), ispričana je tako da problematizuje moderni život koji se odvija na mestima na kojima vreba strašni neprijatelj – jednooki Kiklop koji ne izaziva strah jedino „zbog ugrožene egzistencije“ već i strah „od ugrožavanja slobode, ne samo fizičke slobode, da te netko baci iza rešetaka, nego da baci iza rešetaka misao, ideju“ (Marinković, 1986: 156).<sup>5</sup> Sloboda misli je upravo ono što nemesta ne mogu da dozvole jer je njihovim korisnicima jedino preostalo da veruju da čovek može da bude „ono što jeste, mora činiti isto što i ostali“ (Ože, 2005: 101). Melkior, na nemestima kojima gospodari nemitski već svakodnevnim Polifem, uvek iznova pokušava da čini isto što i drugi, ali vrlo brzo odustaje od toga i napušta nemesto najčešće bežeći.

---

<sup>5</sup> Polifem živi u glavama ljudi „da bi, ko zna po koji put, raskomadao i razneo ono što je stvaralačko ili što može tako da bude“ (Leovac, 1975: 129). Jednookost u *Ulisku* je „metafora umne predrasude i nasilnički pristrane prosudbe drugoga“ (Čale, 2016: 63).

Melkior se jedino na početku romana nalazi u svakodnevici koja nije preteća jer podzemni toalet doživljava kao potpalublje transatlantika u koji putnici silaze na čašu viskija. Plovidba je mirna ali već izlazak iz toaleta znači suočavanje sa MAAR-ovom moćnom reklamom (Marinković, 1979: 5)<sup>6</sup> od koje se Melkior sklanja odlaskom do slepog prosjaka. Sa ulice na kojoj se oseća postišeno kao u snu, odlazi u kafanu *Dajdam* da bi ubrzo i iz nje pobjegao. Na ulici razmišlja o proračunatom ulasku u sopstveno mučilište, želi da bude nevidljiv i „neulovljiv onim ogromnim, dlakavim, masnim prstima što mu se približe svaki put kad mu *zastane misao*, kad se zaboravi i prepusti zadovoljstvima (61; naše podvlačenje). Pobeći će i iz gostionice *Ugodan kutić* kad pomisli da mu se nudi savet za izbegavanje regrutacije. U *Ugodnom kutiću* sluša razgovor o orijašu. Ljudoždersko, orijaško hrkanje koje čuje u stanu najavljuje dolazak kiklopa ali i hiromanta Atme koji je „entomološki umanjena varijanta golemoga Kiklopa” (Čale, 2005: 114). Sanja da je Odisej koji će kad vidi mali Penelopin penis narediti mornarima da se vrate Polifemu. Melkior želi da pobjegne iz Maestrovog sužanjstva u *Dajdamu*. Odlazi i od ljubavnice Enke kad se ona čuje sa mužem, u podzemnom toaletu želi da izbegne Ugovog oca a zatim želi da pobjegne i od Ugovog društva kako ne bi poginuo pre rata. Na stepeništu koje vodi do njegovog stana pomišlja da se našao u zamci i želi da ode. Odlazi razočaran iz *Ugodnog kutića*, odlazi od Don Fernanda jer vidi zlo u njemu, beži iz *Dajdama* ali i od Vivijane u koju je zaljubljen. Melkior će ponovo bežati od Uga, Atme ali i iz sna koji doživljava kao pećinu bez izlaza. Iz vojne štale odlazi na tuberkulozno odeljenje a odatle u ludnicu. Bežaće i od ljubavnice Enke jer čuje kako joj dolazi muž...

Za Melkiora je ceo svet pećina (404). Maestro vidi da Melkior neprestano beži („Samo biste odlazili nekamo! (412)) i upozorava ga da na drugim mestima nije drugačije. Prijavljivanjem u dobrovoljce Melkior nastavlja da beži ali beži i od vojnog poziva kad shvati da može biti osumnjičen kao špijun. Odlučuje da napusti grad kako bi sreo Polifema i povikao na njega (479). Na kraju romana, Melkior je rešen da se suoči sa kiklopom kako bi konačno pobjegao: „Idem u susret Polifemu-ljudožderu što sada zemljom gazi... ne bih li mu kako šmugnuo među nogama prije no navali kamen” (479). Međutim, dok leži na travi jer je kukac i to onaj iz *Essena*<sup>7</sup> prosvirao pored njegove glave, upozorava mrava da se ne kreće dalje kako ne bi

<sup>6</sup> Sva dalja upućivanja na roman *Kiklop* biće obeležena samo navođenjem broja stranice u zagradama.

<sup>7</sup> „Kukac iz *Essena*” je metak napravljen u nemačkoj fabrici i Melkior još ranije razmišlja da će biti namenjen njemu kako bi ubio njegovu misao ali i samog sebe (84).

dražio divljaka. Kada se njegovom oku približi buba i ispuni „vidno polje jednoga oka (na drugo je zažmurio)” (480), Melkior postaje kiklop kome se približava proždrljiva buba sa radoznalim očima. Ne trepće, pokušava da progovori kao Hamlet koji se obraća duhu „no kukac nezadrživi već mu je prekrio sav vid, ugasio mu svjetlost, zaklonio svijet” (480–481). Uloge se menjaju a Melkior ostaje bez vida, svetlosti i sveta – on je sada sila i glupost nad kojom trijumfuje radoznalost kukca koji je navalio kamen na ulaz pećine. Ipak, kada tutanj najavi dolazak Polifema, Melkior ponovo vidi i četvoronoške odlazi u Zoopolis. On kreće za zovom uplašene zveri i kaže „Ne vičite, dolazim“ (481). Melkior na kraju ne beži već odlazi za zovom uplašene zveri: „otplazi bratski u izbezumljeni grad Zoopolis” (481). Da li je na kraju romana Melkior postao ono od čega je sve vreme bežao? Da li je i on sâm postao kiklop, odnosno da li je njegov vid posle susreta sa bubom isti i da li je pristao da „bratski“ pristupi kolektivu, odustajući od pojedinačnog identiteta u trenutku kada više ne može „zadržati cjelinu svoje egzistencije“ (Pavličić, 2014: 214)?

Mesta sa kojih se Melkior beži (prostor sa koga se prati MAAR-ova reklama, ulica, kafana, stanovi svih junaka, san, kasarna, vojna bolnica, policijska marica, priroda van grada) su nemesta jer se na njima njegova individualnost negira svođenjem na ulogu korisnika. Sva nemesta u romanu su kiklopske pećine iz kojih se mora pobeći kako bi se spasio život ali i slobodna misao koju ugrožava(ju) kiklop(i). Kada na kraju romana Melkior napusti grad, on zadnji put pokušava da pobjegne od nemesta. Međutim, odlazak u prirodu i san o idili („Praviti hvoyjice... u otmjenoj oskudici, u dronjcima punim dostojanstva...” (481)) njegov identitet dramatično menja. Svakodnevice prirode ga vraća Zoopolisu. Dinamika Melkiorovog identiteta na kraju romana okončava njegove napore da pobjegne od nemesta.

Sa prirodom na kraju romana, sva mesta definitivno postaju nemesta. Na početku romana, kada je Melkior posmatrao niz reklama, on još uvek nije korisnik jer je očigledno da nije kupac reklamiranih proizvoda. Ali, već tada je njegova svakodnevice uzdrmana pretećom mobilizacijom i ratom koji može početi svakog trenutka. Njegovi naponi da mikropolitikom slobodnog intelektualca uspostavi protivtežu makropolitici sveta, koja je predstavljena kao „posve poosebljen” strah kojim su „kroz 20. stoljeće neizmjerne mase držane u pokornosti“ (Protrka-Štimec, 2012: 166), postali su beznadežni i on je mimo svoje volje pretvoren u korisnika svakog prostora. Melkior postaje korisnik prostora sveta jer prepoznaje svoju jedinu

svrhu u njemu – da bude žrtva rata.<sup>8</sup> On beži od pomisli da bude kao drugi (Atma ga direktno nagovara na to kada kaže da je na njega došao red da bude Vivijanin ljubavnik; iskustvo u kasarni je takvo da ga izjednačava sa drugima; odlasci u kafanu ga odbijaju jer se i tamo traži pripadanje...). Kada prepozna svoju funkciju korisnika on kreće u beg koji ga odvodi do Zoopolisa.

Moran, oslanjajući se na Lefevra, kaže da se „realnost i mogućnost istorijskih promena mogu sagledati kroz najobičnije pojave“ (Moran, 2011: 309), što je posebno vidljivo u Marinkovićevom romanu u kome se upravo prikazuju najobičnije pojave modernosti u kojima svoj trag ostavlja polimorfni kiklop. Marinkovićev aluzivno-otvoreni (nasuprot alegorijski-zatvorenog) narativ veliča svakodnevicu iako je ona ispunjena opasnostima. Ako je *Kiklop*, taj „eminentno moderan roman“ (Brešić, 1994: 191), labudova pesma karnevalske svakodnevice, u većoj meri je oproštaj od svakodnevice koju glavni junak živi na nemestima sa kojih neprekidno beži.

Ože kaže da je nadmodernost „individualnoj svesti nametnula sasvim novo iskustvo usamljenosti, neposredno povezano sa pojavom nemesta i njihovog umnožavanja“ (Ože, 2005: 88) ali se i pita da li su vrsni modernisti „predstavljali oličenje doživljaja (položaja, stavova) koji će kasnije postati, doduše u prozaičnom smislu, zajednički svim ljudima“ (Ože, 2005: 89). Marinkovićev *Kiklop* je smeštanjem glavnog junaka u svet ispunjen nemestima iz koga je moguće pobeći jedino ako se prihvati njegova nivelizatorska priroda anticipirao našu nadmodernu savremenost.

---

<sup>8</sup> Marinkoviću je mogla da bude poznata figura „Kiklopa usred Evrope“ koja upućuje na nacističku Nemačku a o kojoj je pisano 1937. godine u časopisu *Hrvatska prosvjeta* (Lončarević, 2014: 480).

Željko Milanović

CYCLOPEAN EVERYDAY LIFE IN RANKO MARINKOVIĆ'S *CYCLOPS*

*Resume*

The paper explores the everyday life presented in Ranko Marinković's novel *Cyclops*. Previous studies on this novel have most often focused on emphasizing the uniqueness of the protagonist's experience and bypassed the commonness of everyday life in which the plot takes place. By insisting on the shift of everyday experiences from the realm of the ordinary to the realm of the unusual world of myths, or by understanding everyday life as carnival time, the meanings of the novel that are more concerned with the micropolitics of the individual as opposed to the macropolitics of the world disappear from the research focus. Distinguishing between places and non-places in contemporary anthropology allows us to discover new meanings of the novel *Cyclops* which primarily relate to the problematization of the impact of politics on the life of an individual as well opportunities of resistance to these politics. If *Cyclops* is a swan song of carnival everyday life, it is even more so a farewell for the everyday life that the protagonist experiences in non-places from which he is constantly attempting to run. Supra-modernity that imposes loneliness associated with the fabrication of non-places on the individual is anticipated in the novel in a very convincing way. By placing the protagonist into a world filled with non-places from which it is possible to escape only by accepting its multi-level nature, Marinković's *Cyclops* has anticipated our modern woes. The paper concludes that *Cyclops*, as one of the artistically most valuable novels in Croatian literature, has its place in understanding the present as well, because its relationally constructed spaces are also inhabited by individuals for whom constant escape is the only way of release from fear.

*Keywords:* *Cyclops*, Ranko Marinković, everyday life, place, non-place, politics.

## IZVOR

Marinković, Ranko. *Kiklop*. Mladost, 1979.

## LITERATURA

- Brešić, V. (1994). Modernost Marinkovićevega *Kiklopa*. U: Brešić, V. (1994). *Novija hrvatska književnost: rasprave i članci*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske. 189–206.
- Brozović, D. (2016). Intelektualno i animalno u romanu *Kiklop*. *Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Razred za književnost* 527 (29), 31–42.
- Čale, M. (2005). *Oko Kiklopa*. Zagreb: Artresor naklada.
- Čale, M. (2016). ‘Gdje nam je dokaz da naše ja traje’: Arsen, Filip, Melkior. U: Pišković, T. – Vuković, T. (ured.) (2016). *Drugi. Alteritet, identitet, kontakt u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi*. Zagreb: FF press. 57–69.
- Čapo, J.–Gulin Zrnčić, V. (2011). Oprostornjavanje antropološkog diskursa. Od metodološkog problema do epistemološkog zaokreta. U: Čapo, J.–Gulin Zrnčić, V. (ured.) (2011). *Mjesto, nemjesto. Interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*. Zagreb/Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku/Inštitut za antropološke in prostorske študije, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti. 9–65.
- Hansen-Kokoruš. R. (2002) *Intertextualität im Werk von Ranko Marinković*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Lang.
- Kolanović, M. (2009). Od Maara do Mercatora. Književna artikulacija reklame u modernizmu i postmodernizmu. *Zagrebačka slavistička škola*. Preuzeto 4. januara 2020, sa <https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=447&naslov=od-maara-do-mercatora>
- Lefebvre, H. (1988). *Kritika svakidašnjeg života*. Zagreb: Naprijed.
- Leovac, S. (1972). *Kiklop* Ranka Marinkovića, U: Leovac, S. (1972). *Kritika i kreacija*. Sarajevo: Svjetlost. 129–136.
- Lončarević, V. (2014). Kritika totalitarizma u časopisu *Hrvatska prosvjeta* (1914–1940). *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine* 40/2 (80), 467–488.
- Manser, H. M.–Pickering, D. (ed.) (2003). *The Facts On File Dictionary of Classical and Biblical Allusions*. New York: Facts On File.
- Marinković, R. (1986). *Nevesele oči klauna*. Zagreb: Globus.

- Moran, Dž. (2011). *Čitanje svakodnevice. Svakodnevica i njena značenja*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Nabokov, V. (2004). *Uliks – esej o Džojosu*. Beograd: NNK Internacional.
- Nemec, K. (1995). Aluzije, citati i literarne reminiscencije u Marinkovićevu *Kiklopu*. U: Nemec, K. (1995). *Tragom tradicije*. Zagreb: Matica hrvatska. 143–160.
- Ože, M. (2005). *Nemesta. Uvod u antropologiju nadmodernosti*. Beograd: XX vek.
- Pavličić, P. (2014). *Uvod u Marinkovićevu prozu*. Zagreb: Ex libris.
- Protrka-Štimatec, M. (2012). U strahu su velike oči – ra/stvaranje modernog subjektiviteta u *Kiklopu* Ranka Marinkovića. U: Ryznar, A. (prir.) (2012). *Vila – kiklop – kauboj. Čitanja hrvatske proze*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola. 155–169.
- Vidan, I. (1975). Shakespeare u *Kiklopu*. U: Vidan, I. (1975). *Tekstovi u kontekstu. Odjeci i odnosi u novijoj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Liber. 150–173.

