

Andrea Milanko

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
amilanko@ffzg.unizg.hr

KNJIŽEVNA INVOLUCIJA: MARINKOVIĆ I ADORNO¹

Sažetak: Polazeći od Bahtinove ideje romana kao žanra u nastajanju i zastupnika cjelokupne moderne književnosti, u radu se analizira Marinkovićev roman *Kiklop* uz bok Adornoj argumentaciji o uskrati moderne književnosti tumačenju tako što se struktura djela ostavlja otvorenom. Nastavno na Vidanove i Gilićeve uvide o bliskosti Shakespearea i *Kiklopa*, lik Melkiora Tresića motri se s aspekta romanesknoga junaka čija svijest metaforički postaje pozornica nalik šekspirijanskoj na kojoj se dokidaju binarne opreke uvedene prosvjetiteljskim projektom u Adornoj koncepciji, ne bi li se vratila izgubljena cjelovitost bića te umjetnosti povratila rastočena aura. Roman se u tom smislu oslanja na avangardne tehnike montaže, intertekstualne inkrustacije, distorzije cjelovitosti i zatvorenosti djela te postaje primjerna žanr umjetničkog iskupljenja apsoluta tako što nadahnuće za konstrukciju pronalazi u vremenski dalekim književnim prethodnicima i u drugome književnom rodu, sravnjujući time opreke fikcija/istina, mimeza/dijegeza, priča/pripovijedanje koje mu je u nasljeđe ostavio realistički roman. *Kiklop* je u konačnici odgovor na raspadnutu sliku svijeta, naime da je potraga za istinom (svijeta, bića, teksta) uvijek obilazna jer je istina intersubjektivna.

Cljučne riječi: Th. W. Adorno, R. Marinković, M. Bahtin, montaža, roman

Avangarda u *Kiklopu* nije nepoznanica.² Svejedno, taj je roman kasno izvučen iz gliba mimetičnosti u kojem su ga neobičnom odlučnošću htjeli zadržati. Pretpostavljena točka s koje *Kiklop* motri vlastitu teksturu ne proturječi tvrdnji Morane Čale o „postupku projektivne sveprotežnosti Melkiorove fokalizacije, mimo koje ne postoji nijedna antropomorfna fikcija romana“ (Čale 2005: 18), nego je, logikom suplementarnosti koju opisuje Derrida (2007: 308), nadopuna i/ili dodatak pogledu što opaža Melkiorovo sljepilo, uključen je u roman i roman s njim računa. Pitanje koliko je u tome udjela imao

¹ Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom *Književne revolucije* (IP-2018-01-7020).

² O uklopljenosti tekstova ili citata avangardnih pravaca, kao i njihovih poetičkih postupaka u Marinkovićevu opusu, osvrćući se pritom posebno na južnoslavensku avangardu, piše Renate Hansen Kokoruš (2004).

Marinković, a koliko zakonitosti romana kao žanra, ispostaviti će se kao lažna dilema – zahvaljujući udvojenosti pisma, Marinković je, „kao i svi koji pišu. I kao svi oni koji znaju pisati, dopustio [...] da se scena udvoji, ponovi i samu sebe razotkrije na sceni“ (Derrida 2007: 242).

Renate Lachmann povezuje Bahtinov pojam dijalozizma i karnevalske književnosti s kritikom ideologije u Adornoj teoriji glazbe: dok prvi vidi izlaz iz krize građanske umjetnosti u postupnoj „romanizaciji“ književnosti (roman oslobađa žanrove „od svega onoga konvencionalnoga, odumrloga, otrcanoga i neživotnoga što koči njihov vlastiti razvoj“ (Bahtin 2019: 605)), potonji otpor ideologiji prepoznaje u otporu forme:

Za Adorna, koji izlaže opisni instrumentarij što se orijentira prema djelima Arnolda Schönberga, Albana Berga i Igora Stravinskog, to znači prema formama glazbenog citata, kolaža i formama otvorenog djela, raspad zatvorenog djela, koje se, po njegovu mišljenju, poklapa s auratskim umjetničkim djelom Benjamina, jest znak krize građanske umjetnosti. Adorno odnos umjetničkog djela prema njegovu raspadu smatra presudnim momentom za opstanak umjetnosti. Spoznaja krize – krize funkcije – vodi do razbijanja formi. (Lachmann 1988: 78)

Iz krize umjetnosti, do koje je dovela tehnička reprodukcija, avangarda izbavljuje umjetnost proizvodnjom nove krize, naime uskratim cjelovitosti i zatvorenosti umjetničkog djela. Roman je osebujan žanr po tome što je „jedini žanr koji je u nastajanju i koji još nije završen“ (Bahtin 2019: 571) i stoga nositelj avangardne ambicije i nakon što se povuče sjaj njezina književnopovijesnog bljeska. Pored toga, odlikuje ga još jedna „izvanredna crta“, njegova „samokritičnost“ (*ibid.*: 575). Da bi odolio nasrtajima iz (izvanknjiževne, izvantekstualne) zbilje koji ga žele podvesti pod dokument vremena ili svjedodžbu o autorovoj biografiji, a da pritom ipak zadrži pravo i moć da djeluje na tu istu zbilju, roman je morao nekako izgraditi imunitet i ucijepiti u sebe razdoblje prevrata, kakvim se avangarda stilizirala. Korak naprijed za roman bio je nekoliko stoljeća unatrag, u dramu, u kojoj se, za razliku od romana, recepcija ne odvija u osami, nego pred publikom,³ koliko god to iskustvo promatranja i bivanja promatranim predstavljalo rizik za pojedinačno tumačenje, ono je istovremeno pružalo utjehu tako što je suzbijalo proliferaciju interpretacije. Međutim, povijesnom promjenom u recepciji iz javnog (i nadziranog) u privatno čitanje – a u kazalištu mu je ekvivalent uvođenje zamračena gledališta – pojedinačeva svijest, zatvorena za druge, postaje poprištem interpretacije i ostaje joj da samu sebe regulira te aktivno pregovara o pragu što dijeli zbilju od književnog teksta. Marin-

³ „Teatar se otvoreno obraća svojoj publici kao kolektivu. Njegov model nije, kao kod romana XIX. st., individualni čitalac koji se povlači iz svijeta javnih poslova u privatnost svog ognjišta, već je to gomila koja se okuplja na javnim mjestima gdje se izvode pozorišni komadi. Šekspirsko pozorište ovisi o osjećajnoj zajednici: nema prigušivanja svjetla, nema pokušaja da se u gledalištu izdvoji pojedinac i dotakne njegov senzibilitet, nema osjećaja da je nestalo okupljene gomile.“ (Greenblatt 2003: 176)

ković će taj problem tumačenja postaviti kao dramu (u) svijesti junaka Melkiora Tresića rastačući pripovjednu situaciju tako što će motivima iz Shakespeareovih drama opetovano destabilizirati granicu između priče i pripovijedanja.

Ivo Vidan zamijetio je da u romanu „izuzetnu ulogu ima Shakespeare. Na nekih sedamdeset mjesta ili se spominje njegovo ime, ili se pak imenuju lica ili navode citati – iz ukupno jedanaest Shakespeareovih djela“ (Vidan 1975: 160). Osim što će se sâm *Hamlet* „obreti na više od dvadeset daljnjih mjesta u knjizi“ (*ibid.*: 163) – pa tako „nijedan drugi literarni tekst nije u takvoj mjeri prisutan u cjelokupnoj koncepciji *Kiklopa*“ (*ibid.*: 160) – usporedbom filmske adaptacije *Kiklopa* u režiji Antuna Vrdoljaka s književnim predloškom Nikica Gilić uočio je da roman ima „osobinu elemenata klasične dramaturgije, po uzoru na Shakespeareova *Hamleta*“ (Gilić 2020: 94). Očita je dakle veza između Marinkovića i Shakespearea, samo nije posve jasno dokle seže. U eseju *Mnogo vike ni za što*, na koji se Vidan osvrće tražeći odgovor na pitanje što je *zapravo* Shakespeare Marinkoviću, razočaran, nalazi tek „uopćenu informaciju“ (Vidan 1975: 160). No već odabranim naslovom eseja Marinković odvraća čitatelja od potrage za Marinkovićevim Shakespeareom, jer upravo bi to bilo „mnogo vike ni za što“ – ako se naime djelom ne može potkrijepiti kako Marinković posvaja Shakespeareova djela. Drugim riječima, umjesto da *kazuje*, Marinković radije *pokazuje*, zaobilazeći tako zamku velikih prethodnika, u eseju jetko pobrojanih dramatičara, koji da se „često nisu dotaknuli ni najosnovnijih dramaturških pitanja koja nastaju nad samim dramskim djelima“ (Marinković 1982: 34).

Pozivajući se na Bahtina, Vidan ispravno zamjećuje: „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 na javnim mjestima. U obje epohe obezvjeđuje se čovjek, ljudi se svode na uloge ‘koje su se igrale na sceni svetskoga pozorišta po volji slepe sudbine’ (Bahtin)“ (Vidan 1975: 172). On međutim ne izvlači konzekvencije koje iz toga proizlaze. Štoviše, nakon što utvrdi da bi se *Kiklop* „mogao shvatiti kao drama“ (*ibid.*: 169), donosi provokativnu usporedbu da je „*Glorija* [...] pisana za kazalište, a *Kiklop* nije, ali se teatarska mašta Marinkovića – u svojoj iluzionističkoj igri tako bliska Pirandellu – potpunije i svestranije opredmetila i iskazala u *Kiklopu*“ (*ibid.*: 170). Ne zadržava se na toj lucidnoj primjedbi i tako „teatarsku maštu“ ostavlja izvan analitički odviše kruto postavljene granice između proze i drame umjesto u njezino središte.

Razmatrajući odnos romana i zbilje, Bahtin tvrdi: „Roman je jedini žanr koji je u nastajanju, zbog toga on dublje, bitnije, jasnije i brže odražava nastajanje same stvarnosti. Samo onaj koji sam nastaje može shvatiti nastajanje“ (Bahtin 2019: 576). Dobar je to opis Marinkovićeva teksta koji se otvara čitatelju pred očima. Naime, dramaturška struktura romana zrcali se u brojnim primjerima svlačenja i navlačenja uloga likova u dijegetičkom univerzumu: „ako Fredi samo ‘glumi’ prazno distribucijsko mjesto u ljubavničkim trokutima (naprama Ugu/Melkioru/Maestru/ATMI), glumi su jednako skloni i Ugo [...] i Maestro [...] i sam Melkior“ (Čale 2005: 48–49). Zadatak da se razluči himba od zbilje, prevara od istine, gluma od autentičnosti, Marinković namiruje Melkioru kao središnjoj

svijesti romana, opskrbivši ga za taj mukotrpan posao dvostrukom *ulogom* – kao što je poznato, Melkior je i kazališni kritičar i nesuđeni dramatičar: „Slijedom pretpostavljene istovrsnosti čovjekove i tekstualne (označiteljske) ‘prirode’, problem pisma/čitanja teksto-va izjednačuje se s problemom pisanja/čitanja čovjeka“ (Čale 2005: 20–21). Umjesto jed- noznačnog odgovora, Marinković često utekne na drugu dijegetičku razinu ili ostane na primarnoj dijegetičkoj razini s pripovjedačem priljubljenim uz Melkiorovu svijest, ostav- ljajući pred čitateljevim vratima „metatekstualni hazard tumačenja pitanja o tome kako treba čitati roman, tj. gdje treba postaviti granicu između ‘lijenosti’ (ograničenja na do- slovnost) i patološke proliferacije hipotetičnih metafora pri ‘čačkanju’ po talozima već zaključenih tumačenja romanesknog teksta“ (Čale 2005: 137). Dijalozi se razvijaju kao u drami, autoru je važno zabilježiti „neku gestu ili grimasu“ (Marinković 2009: 184) uz repliku lika, pokazujući tkanjem vlastitog teksta koliko se vodi vlastitim savjetom: „slu- šajmo ne što govore, no kako govore“ (*ibid.*: 179).⁴ Drugim riječima, hamletovsko pitanje „biti ili ne biti“ za čitatelja se transponira u neodlučnost čitanja: tumačiti ili ne tumačiti.

Jedna od tehnika skretanja pozornosti na pripovjednu situaciju jest montažni po- stupak. Uopće, „kolažne strategije romana“ (Nemec 2022: 190) upućuju na montažni karakter izlaganja rašireno upotrebljavan u avangardi, ali i modernističkom filmu, kao „stilska sloboda, u kojoj se stalno klizi iz jedne formalne stilske dominante u drugu“ (Gi- lić 2020: 93). Međutim, suprotno od Vidanova mišljenja, tim se „prevladavanjem statič- kog strukturalizma“, kako tvrdi Lachmann, „koncept sačinjavanja iznova tumači u smi- slu prakse označavanja, koja počinje na poticaj tuđeg teksta i koja se uvijek shvaća kao preobražaj, a ne kao potvrda ili ponavljanje gotovog smisla“ (1988: 79). Primjerice, kad se Melkior muči razmišljanjem o Vivijaninoj zavedenosti Ugom: ‘Titanija se zaljubila u ma- garca’, nisu to samo „usputne slike“ da bi tek podsjetile „kako u svakom dijalogu, u svakoj situaciji s dramskim potencijalom, Shakespeare služi da pojača neku emociju ili bar da je retorički istakne“ (Vidan 1975: 168). Naime ono što je izvan diskurza romana jest činjeni- ca da je Titanijina zaljubljenost u magarca rezultat čarolije, dok je u diskurzu romana jasno prikazano da je Vivijanina u Uga učinak retorike. Umetnuti dramaturški podsjet- nik razmontira magiju Ugove zavodljivosti, ali evocira i scenu kod ATME, naime da će Melkiorovu uspjehu kod Vivijane pridonijeti blagoslov karata. „Marinkovićevi navodi iz književnih djela“ upravo sustavnim izokretanjem izvornika pobijaju tvrdnju da „nemaju neki samostalan smisao na nivou književnoga doživljaja ili teorijske misli“ (Vidan 1975: 159). Štoviše, fabula i junak Melkior organiziraju se kao *alternativa*, suprotnost ili realizi- rana metafora pripovjednih odnosno dramaturških rješenja kanonskih tekstova zapad- noeuropske književnosti: dok je Hamletu „biti ili ne biti“ metaforičko pitanje, ono je rea- lizirana metafora u Melkiorovu traganju tijela (jesti ili ne jesti); premda je Hamlet uspio raskrinkati zločin postavljanjem *Mišolovke*, Maestro i don Fernando u tome nisu uspjeli,

⁴ Upravo je antiroman *Zajednička kupka* slučaj totalne pretvorbe pripovjedne situacije u priču, obrnuto od uobičajenog razvitka (da se u pripovijesti održava razmak između priče i pripovjedne situacije).

Maestro je dapače zaradio batine. Nasuprot Hamletovu izbivanju u sceni očeva odlaska i mogućnosti da pokojniku obeća samo sjećanje oklijevajući osvetiti ga, Melkior je protiv svoje volje uvučen u svjedočenje odlaska „oca“ Maestra, štoviše, tu se nema što osvetiti, to je čin koji se događa na kraju romana, dok sablasna pojava duha Hamletova oca *započinje* dramu (u svakom smislu glagola *započinjati*). Brod brodolomaca zove se *Menelaj*, po *nedjelatnom* bratu iz *Ilijade*, kao što je Raskolnikovu polaganom uspinjanju uza stube do Aljone Ivanovne kontrapunktiran Melkiorov hitar uspon Enki. Vrijedi upravo suprotno od Vidanove tvrdnje:

U *Kiklopu* se na nekoliko mjesta gdje se spominje Shakespeare bez veze s nekim pojedinačnim djelima, ne govori o onomu što to ime specifično vrijedi i znači, nego se ono uklapa u neku humorom ublaženu misao o historiji ili o budućnosti, o perspektivi čovječanstva. To se moglo i očekivati, pa i nije osobito važno. (Vidan 1975: 160–161)

Baš zato što je roman žanr krize, doba prevrata i turbulencija, na pragu između sadašnjosti i budućnosti, i baš zato što Melkiorova zamišljena drama i svršetak priče eksplicitno daju novu „perspektivu čovječanstva“ kao progresiju regresijom, ne može biti da ime Shakespeareovo „nije osobito važno“: na svršetku romana Melkior se približava zemlji, ljubi je i grli pridružujući se kukcima – to je prvi korak k zemlji, na putu ulaska u *Hamletova* prosjačka crijeva (4. čin, 3. prizor).

Čitamo li Bahtinovu tvrdnju da se „rođenje i nastajanje romanesknog žanra događa [...] pri punoj svjetlosti povijesnog dana“ (Bahtin 2019: 571), u svjetlu *Kiklopa* kao romana koji pridonosi određenju žanra u nastajanju, riječ je o specifičnom povijesnom trenutku; briše se granica između umjetnosti i zbilje karakteristična za „epohalni obrat“ u „estetičkoj debati druge polovice prošlog stoljeća“ kojega odlikuje „potiranje razlike između umjetnosti i svakodnevnih predmeta“ (Farina 2020: vii). To je odgovor umjetnosti na tehničku reprodukciju. Kao žanr koji je niknuo iz „smiješno-komične“ zone narodne kulture, kako višekratno naglašava Bahtin, logična je posljedica da nakon iščeznuća muzičnosti pripovijedanja roman nastoji povratiti izgubljenu cjelinu svijeta koju je nekoć namirivao ep. *Kiklop* u tom smislu razvija dvostruku gestu, pomoću stila i lika Melkiora. Bujnošću jezika, asocijacijama, igrama riječi i dvosmislicama pokušava povratiti minulu fazu razvoja čovječanstva, prethodnicu žilavoj aktualnoj. Potonju karakterizira unutarnja rascijepjenost, koju frankfurtski autorski dvojac pripisuje podjeli rada:

jasnim razdvajanjem znanosti i pjesništva dioba rada koju su stvorili prelazi na jezik. Kao znak riječ dolazi u znanost, kao zvuk, kao slika, kao navlastita riječ dijeli se u različitim umjetnostima i ne može se ponovno ujediniti ni zbrajanjem, niti sinestezijom, ni udruženom umjetnošću. (Adorno i Horkheimer 1974: 31)

Umjetnost pak kao „izraz totalnosti, [...] traži dostojanstvo apsolutnog“ (*ibid.*: 33) i u toj potrazi poseže za sredstvima poput montaže, posljedica koje jest „izravno umanj-

vanje čitateljeve identifikacije sa svijetom likova. Suočen s novim načinom ‘sklapanja’ teksta, recipijent je stavljen i u novu ulogu: umjesto pasivnoga (pre)nosioca zadanih ‘poruka’, on sada postaje aktivni sustvaratelj, tj. producent“ (Nemec 2022: 192). Melkior pak kao junak za kojega don Fernando kaže da je jedini u stanju „osjetiti misao“ – „Ne samo misliti (to čak možda manje) već i osjećati misao, a to znači držati je neprestano *na umu* kao neko svoje lično mučilište“ (Marinković 1979: 216) – protulijek je za prosvjetiteljsku regresiju. Regresija se naime sastoji od cijepanja ljudskog bića, „nije ograničena samo na doživljavanje osjetilnog svijeta koje je vezano na tjelesnu blizinu, nego pogađa ujedno i samozadovoljni intelekt koji se odvaja od osjetilnog doživljavanja da bi ga podredio“ (Adorno i Horkheimer 1974: 49). Kako „diobom ta dva područja oštećena su oba“ (*ibid.*), doživljavanje i mišljenje mogu se popraviti ako im se povrati izgubljena cjelovitost. U tom smislu Melkiorovo pretjerano trpljenje i hipertrofirano čačkanje po psihi izloženi su čitateljevu intelektu koji je u stanju u minucioznom opisu Melkiorovih stanja prepoznati parodiju psihološkog romana.⁵ Cjelovitost se vraća u fikciji svijesti i tijela junaka Samotresa, njegovo ja postaje tekstualna pozornica susreta osjetilnog i intelektualnog, estetskog i zbiljskog, elitnog i potrošačkog: „strašni rat koji bjesni izvan čovjeka gotovo je samo obogotvorena metonimija njegove nutarnje autofagije“ (Čale 2005: 161). U avangardnom djelu „sredstva služe istini“ (Adorno i Horkheimer 1974: 141), dok na drugom mjestu, pišući o glazbi, Adorno jasno naglašava odnos istine i pričina:

Dok ideja istine oslobođene od pričina ostaje za umjetnost nezamjenjiva, umjetnost je nemoćna u pogledu bijega od iluzije. Umjetnost se u većoj mjeri približava ideji oslobođenja od iluzije usavršavanjem tog pričina nego što bi to postigla njegovom proizvoljnom i nemoćnom obustavom. (Adorno 1993: 410)

Odabir naziva broda *Menelaj* koji se nasukao na kanibalskom otoku ne može biti slučajan – etimološki, Menelaj je „onaj koji se odupire ljudima“, ali ljudima kao bićima prosvjetiteljstva koje je rad rascijepio na osjetilni i intelektualni pol. O tome da se dioba područja nastoji prevladati svjedoči činjenica da je tom eruditskom, intelektualnom romanu, u tom aspektu bez premca u hrvatskoj književnosti, i motor i gorivo jedna *emocija*: „to je strah od svakog nasilja, od svake prisile, strah od ugrožavanja slobode, ne samo fizičke slobode, da te netko baci iza rešetaka, nego da baci iza rešetaka misao, ideju“ (Marinković 2009: 176–177).

Međutim, slijedimo li „metapoetičk[u] asocijacij[u] na Picassovo revolucionarno djelo kojom Marinkovićev tekst implicitno komentira vlastitu tehniku konstrukcije pripovjednoga lika, utemeljenu na nepodudarnosti oka i pogleda, na prednosti označitelja pred ‘tartalomom’“ (Čale 2005: 18), stil romana pronalazi lijek za „kržljanje predodžbene moći i spontanosti potrošača kulture“ (Adorno i Horkheimer 1974: 138) u vidu upotrebe

⁵ „Kroz cijelu povijest romana provlači se dosljedno parodiranje ili travestiranje vladajućih i pomodnih podvrsta tog žanra koji teže šablonizaciji“ (Bahtin 2019: 575).

avangardnih tehnika; junak-fokalizator zauzima mjesto promatračkog pogleda koji gleda, ali ne vidi (nije u stanju shvatiti sebe pa projicira određene žudnje i strahove sa sebe na druge likove, oslanjajući se u tvorbi svojega ja na neadekvatne očinske figure), no i on sâm je motren. Melkiorova „povijest duše koja polazi u svijet da bi sebe upoznala, koja traži avanture da bi se u njima iskušala i da bi, obistinjujući se u njima, pronašla svoju vlastitu bit“ (Lukács 1990: 71)⁶, participira u svijetu zapadnoeuropske kulture. No na tom putu valja nam razlučiti što pripada radnji, a što diskurzu. Uzmimo na primjer prizor s prodavačem vezica. U prizoru u kojem slijepac prodaje vezice posrijedi *nije* „sudar agresivne tehnologije i nemoćne, inferiorne rukotvorine“ (Nemec 2022: 170) – za Melkiora to je *doticaj, susret* – što se vidi iz unutrašnje fokalizacije: „Od njegove [MAAR-ove, op. a.] silne akustike jedva se i čuje iz mračne veže nemoćno zapomaganje slijepca-prodavača: ‘končane svezice – šest dinara...’ Monotona slijepčeva litanija zvuči umorno i bez uvjeravanja; jedna usmena reklama želi samo da prikrije prosjačenje, to i ništa više“ (Marinković 1979: 7). Za čitatelja to je (tekstualni) *spoj*. Ono što je za lik slučajnost – „osjeti svoja dva dinara u džepu“ (*ibid.*: 7–8) – za pripovjedača i čitatelja jest književni postupak. Jednako tako valja biti oprezan da se Maestrov „antimodernistički sentiment“ ishitreno ne prišije Marinkoviću: „Predodžba prema kojoj civilizacijske tekovine – krivotvorine, preslike, reprezentacije, pismo, mimeza, tehnika, napredak, knjiga [...] – ishode iz represije čovjekove ‘biti’ – slobode, stvaralaštva, nagona, spontanosti, volje, itd. – i sama je mit što ga jastvo iz sebe projicira na platno drugosti/dvojnika“ (Čale 2005: 79–80) i nipošto ne može biti dokazom da se Marinković „pridružuje plejadi umjetnika koji su pred učincima moderne civilizacije osjećali strah i zazor“ (Nemec 2022: 169), samim time što knjiga u kojoj to čitamo, *roman*, duguje svoj uspon i popularnost upravo tisku. Uostalom, pišući o Dostojevskom, Marinković je jasno razgraničio između života i modela kojim se život tumači: „život, gledan kroz okvir jednog krutog sistema misli, ne predstavlja stvarnost, to je tek uklapanje neke imitacije života u jedan dogmatski sistem apstrakcija“ (Marinković 1982: 47). Baš kao što je slučaj s Dostojevskim, ni Marinković „nije razvio neku ideju, koja ne bi bila podvrgnuta onim smiješnim iskušenjima kojima je izložena svaka apstrakcija, kad počinje dobivati groteskne oblike u glavama ljudi“ (*ibid.*).

Maestrovu antimodernističko stajalište o tehničkom napretku mnogo je ambivalentnije od uvriježenog tumačenja. Naime njegova replika Melkioru nije nužno retoričko pitanje: „A možda bi se i odreklo ‘čovječanstvo’ da ga tko upita? Ali tko, Eustahije, pita

⁶ Melkiora miješaju s pjesnikom i epičarom Antom Tresićem Pavičićem, premda je potonji bio „pjesnik koji je pisao vrlo lako i vrlo mnogo“ (Fališevac 1997: 339), dok je prvoga drama ostala samo na razini ideje, proznoga nacrtka. Premda „verbalno tijelo Zagreba na prijelazu 1940. u 1941.“, kako ispravno naglašava Čale (2005: 266), nije „tijelo toga grada u tome vremenu“, zanimljivo je da se Melkiorov kronotop podudara s višekratnim prekranjem predgovora Tresića Pavičića posljednjem povijesnom epu *Gvozđansko*, namjenjujući mu „ulogu nacionalnog eposa u kojem će se opjevati cjelokupna hrvatska povijest, duh i smisao te povijesti“ (Fališevac 1997: 340). Fikcionalni prezimenjak središnji je lik modernog romana bez unutarnje teleologije i bez organske veze s nacijom, budući da je Melkior lik čiju povijest ne znamo, osim za školskog katehetu don Kuzmu.

‘čovječanstvo’? ‘Čovječanstvo’ ima samo ruke, energiju svojih deset prsta... Ne zna čovječanstvo što su ‘konjske snage’... ukoliko to nisu snage konja na četiri noge“ (Marinković 1979: 444). Stavljena pod navodnike (likovima u dijalogu nedostupnom interpunkcijom), riječ *čovječanstvo* signalizira skretnicu prema metaforičkom razumijevanju (prema značenju kvalitete humanosti u čovjeku), dodatno podržanu sinegdohama u nastavku, da bi se u posljednjoj rečenici metonimizacijom nastaloj frazi „konjska snaga“ vratio podsjetnik na njezine metonimijske početke – snaga konja na četiri noge. I doista, čovjeku je nemoguće izmjeriti vlastitu snagu konjskom snagom – to bi tek bila *dehumanizacija*. „Koga“ se (ne) pita, čitateljstvo ili čovječanstvo? „Ima raznih čovječanstava“ (Marinković 1979: 105), kako podsjeća Maestro. Dakle mnogo je teže postaviti pitanje čovječanstvu o potrebi za električnom energijom *nakon* iskustva električne energije nego jednom od značenja riječi „čovječanstvo“. Maestrovo pitanje razotkriva dubinsku dehumanizaciju antimodernističkog sentimenta s kojim se tog lika doduše redovito izjednačavalo.

Kiklopova „pobuna protiv diskurzivnog jezika“ (Adorno 1975: 62) u skladu je s demontažom tradicionalnog romana: „Polivalentno pismo i eksperimentalnu kombinatoriku *Kiklopa* možemo shvatiti kao sintezu modernističkih principa, dakle, i kao kontratekst kompletnoj tradiciji hrvatskoga narativnog iluzionizma s razrađenim instrumentima mimeze“ (Nemec 2022: 193). Strukturu tradicionalnog romana, kojeg je reprezentativni predstavnik Flaubert, Adorno uspoređuje s pozornicom građanskog *teatra*: „Pripovjedač podiže zastor: na čitatelju je da sudjeluje u zbivanjima kao da je nazočan“ (Adorno 1975: 67) Marinković međutim ruši rampu metatekstualnim intervencijama i približava likove Melkiorovoj svijesti „u zoni maksimalno familijarnog i grubog kontakta: smijeh-psovka-batine“ (Bahtin 2019: 590), u kojoj ih ona može „opipati sa svih strana, preokretati, izvrtati, zagledati unutaršnjost, sumnjati, razlagati, raščlanjivati, ogoljavati i razotkrivati, slobodno istraživati, eksperimentirati“ (Bahtin 2019: 591). Budući da „sve što nam se čini ljudskim figurama, jesu projekcije koje protagonist/ja baca na platno svoje percepcije Drugih [...] te su ti Drugi njegovi dvojnici“ (Čale 2005: 263–264), „prividi njegovih sugovornika (ATMA, Ugo, Kurt, Viviana, Maestro, don Fernando, Pupo, Nepoznati itd.), koji mogu i ne biti drugo do prozopopeje projekcija njegovih vlastitih ‘potresa’“ (Čale 2005: 255), formu romana od dezintegracije čuva uvoz šekspirijanske pozornice, da nastavimo Adornovu metaforu, pri kojoj se distinkcija istina/laž, fikcija/zbilja, san/java, autentična osoba/gluma odigrava istovremeno na pozornici i među publikom zato što gledalište još nije bilo zamračeno. Taj moment obmanjivanja istinom Marinković je iskoristio u noveli *Zagrljaj* puštajući žandaru Iliji da ispripijevada anegdodu čija je pouka: „Dvaput treba da mu okreneš riječ“ (Marinković 2004: 198):

Kažem li ja ‘duhan’, on okrene, pa mu ispadne ‘sijeno’; kažem li ‘sijeno’, okrene i ispadne mu ‘duhan’, budali. A riječ treba dvaput da okreneš, vako: kažem li ‘duhan’, okrenem jednom i – ‘sijeno’, okreni drugi put – ‘duhan’. Kažem li ‘sijeno’, okreni – ‘duhan’, opet okreni – ‘sijeno’. Riječ treba dvaput da okreneš ako hoćeš saznati što je. – Tako sam ti ja od rođaka

Mate naučio da divanim s ljudima. Laže naš čovo, laže, šest-pet! Toliko laže da više i ne laže, nego govori istinu kad laže. (*ibid.*: 201)

Suočen sa sličnim problemom razmršavanja istine od laži, u razgovoru s Enkom Melkior utvrđuje u unutarnjem monologu da, uz kiromanta ATMU⁷, još jedino Shakespeare „zna“ – „što je to“:

Pa ona je iskrena, do đavola! Ona u sve to i vjeruje, ova jagovska Desdemona! E, sad, što je to? Hajte, psiholozi, psihoanalitici, psihijatri, endokrinolozi, kriminalisti, sofisti, sadisti, kazuisti, jezuiti, diplomati, gnostici, mistici, dijalektici, okultisti, moralisti, veterinari, smetljari, vatrogasci... Što je to? O, veliki ATMA, ti znaš! Ti... i Shakespeare! Taj zapletaj crijeva u glavi, tu Luciferovu teologiju, droljinu moralistiku, to smeće na salatu, poslaticu od sadržaja vlastitoga crijeva. „Njena čast je nešto što se ne vidi, nju imaju često i oni koji je nemaju.“ (Marinković 1979: 114)

U nastavku saznajemo u slobodnom neupravnom govoru da je Melkioru Enka

potrebna upravo ovakva, paradoksalna i lažljiva, nadarena za svaku vrst pokvarenosti. U njoj je nalazio pokriće za svoje stanje izgubljenosti, neku prljavu kupku za svoje leprozno osjećanje. Gubavac. Što više gadosti oko sebe! Izgubiti se u prljavštini kao odvratni insekt što živi u izmetu. Maestro – ludi kukac. (*ibid.*: 115)

Osim što se time anticipira svršetak romana, kada Melkior zaziva duha (simboličkog oca Maestra, usp. Čale 2005: 280; Duh Božji? Shakespearea?) te se u najmanju ruku ponavljaju Shakespeareove riječi, na moralnost Enkina lika projicira se strategija čitanja romana: Melkiorova hermeneutička unezvjerenost izaziva „naše čitanje njegova čitanja“ (Čale 2016: 169) tvoreći nerazmršivu petlju iz koje se ne može razlučiti unutarnje od vanjskog (Marinkovićevo od Shakespeareova, Melkiorovo od Enkina, Melkiorovo od Maestra itd.): „Potpuno uključenje okvira istodobno je i obvezatno i nemoguće. Okvir tako ne postaje granicom između unutrašnjeg i vanjskog nego upravo ono što potkopava primjenljivost polariteta unutrašnje/vanjsko na čin interpretacije“ (Johnson 1992: 237).

Ako je Shakespeare transfigurirani kralj koji prolazi kroz prosjačka crijeva rečeničnih sklopova *Kiklopa*, čitatelj je smješten na položaj gledatelja koji je u stanju opažati i samoga sebe kako opaža druge, i upravo je to pozicija koju mu namiruje moderni roman.⁸

⁷ Kiromant ATMA nije posve zabludio niti su njegova proročanstva nužno samoostvarujuća proročanstva. ATMA je prerekao da će Saveznici potopiti Hitlerov najjači brod Bismarck, i to se doista ispunilo 27. svibnja 1941. Međutim, budući da je roman napisan nakon svršetka Drugoga svjetskog rata, status znanja koji se pripisuje ATMI usporediv sa Shakespeareom čini potonjeg plauzibilnijim po principu „nije se još ostvarilo, ali s vremenom hoće“.

⁸ Kao što ističe Barbara Johnson prateći teorijsku polemiku Derrida – Lacan, „doseg’ svake istrage nije smješten u geometrijskom prostoru, nego u njezinu implicitnom poimanju što ‘viđenje’ jest“ (Johnson

Naime opisujući distanciranost pripovjedača suvremenih romanopisaca poput Joycea, Manna, Brocha, Prousta i napose Kafke, Adorno tvrdi da dijele „anticipatorni odgovor na stanje svijeta u kojem je kontemplativnost postala smijurija jer stalna prijetnja katastrofe više ne dopušta nijednom ljudskom biću da bude nepristrani promatrač niti dopušta estetsku imitaciju tog stava“ (Adorno 1975: 69–70). Urušavanje radnje i komentara – primjerice Maestrovu i don Fernandova „Mišolovka“ u potrazi za petokolonašima ili Melkiorovo brzo uspinjanje stubama do Enkina stana (nasuprot Raskoljnikovljevu sporom) – posljedica je svijeta koji je izgubio značenje: lica su „sama gradila događaje. Nikada nisam znao kako će se koja ‘situacija’ razriješiti, kako će koje poglavlje završiti“ (Marinković 2009: 177). U „zoni neposrednog kontakta s tom nezavršenom suvremenosti“ u čiji su „temelj legli [...] osobno iskustvo i slobodna stvaralačka mašta“ (Bahtin 2019: 605), zahtjev stavljen pred čitatelja – a koji odgovara karnevalskoj gesti uključivanja – jest odustati od „unutarnje emigracije“, kako je naziva Adorno u kontekstu pojave dadaizma i ekspresionizma: „Tko god nije sudjelovao u igri nacista, bio je prisiljen na unutarnju emigraciju godinama prije nego što je nastao Treći Reich“ (Adorno 1951: 95). „Beskompromisno utjelovljenje užasa i smještanja cjelokupnog užitka kontemplacije u čistoću izraza“ (Adorno 1975: 71–72) služi slobodi o kojoj svjedoči Marinković kao motivaciji za pisanje *Kiklopa*. Nije riječ o gesti isključivanja onih koji u toj slobodi ne mogu sudjelovati⁹ kao što su kolporter Njutarnji ili Vivijana, nego, u skladu s Maestrovim pitanjem „tko pita čovječanstvo“, riječ je o *otporu* „bezobrazluk[u] retoričnog pitanja ‘što ljudi žele imati’“ (Adorno i Horkheimer 1974: 156) tako što im se daje u zadatak da se priviknu na mišljenje. Revolucionarnost Marinkovićeva romana sastoji se stoga od involucije shvaćene kao povratka prošlim, avangardnim postupcima, ali isključivo u ime obnove geste trajnog uskraćivanja aproprijaciji tumačenjem: „kao da se ‘čovjek’ može odrediti samo *per negationem*, čudovišnom razlikom koja od ‘čovjeka’ dijeli svakoga od njih“ (Čale 2016: 171). Kao što reprezentacija Melkiora Tresića regredira prema četveronožnoj životinji, tako je za *Kiklop* oblikovni korak naprijed načiniti nekoliko koraka unatrag, preko avangarde prema Shakespeareu.

Cjelokupni Marinkovićev opus može se čitati u znaku uklopljenosti u „žanr menipske satire“ (Čale 2016: 170). Skepticizam prema ideji da su ljudi onakvi kakvi se prikazuju jest „jedna za autora bitna osobina koja se javlja, obično tek načas, u prizorima u Dajdamu i drugim birtijama, kavanama, restoranima, pa i na ulici“ (Vidan 2003: 52), no dodajmo tomu i „stubišta, predsoblja i hodnik[e]“ odnosno otvorene prostore kao što su

1992: 238), pa se pokušaji da se razdvoji inspiracija iz zbilje od one iz fikcije nužno premještaju s polja dokazivanja na polje uvjeravanja: „Pa i nategnuta aluzija na to da je Maestro bio u kavani Corso ‘po zadatku’, da je njegovo klaunsko stradanje bilo na liniji Don Fernandova plana protiv potencijalnih ubojica, bolje se može tumačiti kao sastavan dio literarnog pastiša nego kao ozbiljno zamišljeno ponašanje, koje prirodno proizlazi iz situacije“ (Vidan 1975: 159–160).

⁹ „Koja god se ‘drugost’ odupirala da bude uklopljena u elegantan pripovjedni slijed, na primjer tako da ostane ‘neaktivnim stanovnikom’ svijeta, bila je pretvorena u nekakav ‘neljudski preostatak’ ljudske povjesti, u pozadinu odmakom od koje je izgrađena dinamična kategorija ljudskog.“ (Biti 2007: 298)

„ulica i trg, glavna mjesta radnje, mjesta na kojima se odvijaju događaji krize, padovi, uskrснуća, preporodi, prosvjetljenja, odluke koje određuju cijeli čovjekov život“ (Bahtin 2019: 513). Takav kronotop Bahtin prepoznaje u Dostojevskog kao preostatak „karnevalskoga vremena“ (*ibid.*), pandan kojima su antički trgovi, mjesta radnje menipske satire. Shakespeare kao Marinkovićev sugovornik suvremenik je u onom smislu u kojem Bahtin tumači: „Suvremenost iz koje autor promatra u sebe uključuje prije svega prostor književnosti, pritom ne toliko suvremene u užem smislu riječi, nego i prošle, koja nastavlja živjeti i obnavljati se u suvremenosti“ (Bahtin 2019: 521). Premda su himba i samooblikovanje prisutni dakako i kod Shakespearea, Marinković u roman uključuje čitatelja u igru skrivanja i otkrivanja: Ugovi performansi, Cvikerovo majmuniranje, Maestrove zamke stoje uz bok Melkiorovoj nenapisanoj simbolističkoj drami o strahu. Poistovjetiti se međutim s Melkiorovim pogledom kao središnjom svijesti (ili: stopiti se s fokalizatorom) znači, psihoanalitički kazano, zaplesti se u dramu Drugog i ući u transferni (daj-dam) odnos u kojem se nalaze svi likovi iz Dajdama, uključujući Melkiora. Valja nam dakle proći kroz fantazmu – u djelu je na djelu menipska satira koja razotkriva intersubjektivnost istine kao njezinu jedinu konstitutivnu istinu.

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. 1951. *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Berlin/Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. 1975. *Noten zur Literatur I*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. 1993. „Language, and Composition“. Prev. Susan Gillespie. U: *The Musical Quarterly* 77, 3: 401–414.
- Bahtin, Mihail. 2019. *Teorija romana*. Prev. Ivo Alebić i Danijela Lugarić Vukas. Zagreb: Edicije Božičević.
- Biti, Vladimir. 2007. „Roman i povijest. Granice povijesne poetike“. U: *Poetika pitanja. Zbornik radova u povodu 70. rođendana Milivoja Solara*. Ur. Dean Duda i dr. Zagreb: FF Press: 191–201.
- Čale, Morana. 2005. *Oko Kiklopa*. Zagreb: ArTresor naklada.
- Čale, Morana. 2016. *O duši i tijelu teksta*. Zagreb: Disput.
- Derrida, Jacques. 2007. *Pisanje i razlika*. Prev. Vanda Mikšić. Sarajevo: Šahinpašić.
- Fališevac, Dunja. 1997. *Kaliopin vrt*. Split: Književni krug.
- Farina, Mario. 2020. *Adorno's Aesthetics as a Literary Theory of Art*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Gilić, Nikica. 2020. „Izazov adaptacije Kiklopa – neka rješenja iz filma Antuna Vrdoljaka“. U: *Ranko Marinković – izazov medija, Zbornik radova s 9. dana Ranka Marinkovića, Komiža, 21 – 23. rujna 2018*. Ur. Martina Petranović. Komiža: Grad Komiža: 89–100.
- Greenblatt, Stephen. 2003. „Kolanje društvene energije“. U: *Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanka*. Ur. Zdenko Lešić. Sarajevo: Buybook: 172–187.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2004. „Avangardni preteksti u Marinkovićevu djelu“. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Europski obzori Marinkovićeve opusa, Zbornik radova VI*. Ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić. Split: Književni krug: 77–87.
- Horkheimer, Max i Theodor W. Adorno. 1974. *Dijalektika prosvjetiteljstva*. Prev. Nadežda Čaćinović. Sarajevo: Veselin Masleša.

- Johnson, Barbara. 1992. „Okvir referencije: Poe, Lacan, Derrida“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Globus: 217–257.
- Lachmann, Renate. 1988. „Intertekstualnost kao konstitucija smisla. *Petrograd* Andreja Belog i ‘tudi’ tekstovi“. U: *Intertekstualnost i intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti: 75–108.
- Lukács, Georg. 1990. *Teorija romana*. Prev. Kasim Prohić. Sarajevo: Veselin Masleša/Svjetlost.
- Marinković, Ranko. 1982. *Geste i grimase*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Marinković, Ranko. 1979. *Kiklop*. Zagreb: Mladost.
- Marinković, Ranko. 2004. *Ruke*. Rijeka: Otokar Keršovani d.o.o.
- Marinković, Ranko. 2009. *Nevesele oči klauna*. Zagreb: Školska knjiga.
- Nemec, Krešimir. 2022. *Narativne strategije*. Zagreb/Osijek: Matica hrvatska/Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.
- Vidan, Ivo. 1975. *Tekstovi u kontekstu: odjeci i odnosi u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Vidan, Ivo. 2003. *Tumačiti auru. Anglističke, kroatističke i treće teme*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.

LITERARY INVOLUTION: MARINKOVIĆ AND ADORNO

Summary: Starting from Bakhtin’s idea of the novel as a genre in continual emergence and therefore a true representative of modern literature, this paper analyses the novel *The Cyclops* by Ranko Marinković in parallel with Adorno’s argument on modern literature’s resistance to interpretation by leaving the structure of the work open. Following Vidan’s and Gilić’s insights into *The Cyclops*’ proximity to Shakespeare, Marinković’s protagonist Melkior Tresić is viewed in terms of a hero whose consciousness has metaphorically turned into a Shakespearean stage. This metaphorical interpretation serves to make binary oppositions first introduced by the Enlightenment project as Adorno had envisioned it to collapse, so that the lost integrity of being and art’s aura are returned. The novel in this sense relies on avant-garde techniques such as installation, intertextual insertions, and distortion of the sense of an ending, thus becoming an exemplary genre of art’s attempt to redeem the absolute. To this end, the construction of the novel is inspired by distant literary predecessors and another literary genre, conflating binary oppositions such as fiction/truth, mimesis/di-egesis, story/discourse, all of them inherited from the realist novel. Finally, *The Cyclops* is a response to a disintegrated view of the world, namely that the search for the truth (world, beings, text) is always indirect since the truth is intersubjective.

Keywords: Th. W. Adorno, R. Marinković, M. Bakhtin, montage, novel