

Intermedijalnost u "Kiklopu" Ranka Marinkovića

Pisac, Jolanda

Undergraduate thesis / Završni rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:172:218742>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-09**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

ZAVRŠNI RAD

**INTERMEDIJALNOST U *KIKLOPU* RANKA
MARINKOVIĆA**

JOLANDA PISAC

Split, 2022.

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Preddiplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Hrvatska književnost 20. stoljeća

INTERMEDIJALNOST U *KIKLOPU* RANKA MARINKOVIĆA

Studentica: Jolanda Pisac

Mentorica: doc. dr. sc. Lucijana Armanda Šundov

Split, rujan 2022.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Ranko Marinković – kratko o dugom i bogatom životu.....	3
2.1. Raznovrsnost književne ostavštine – poezija, drama i proza	4
2.2. Teoretičar i kritičar	6
3. <i>Kiklop</i> u okruženju hrvatske književnosti 20. stoljeća	8
3.1. <i>Kiklop</i> – tematika, radnja, struktura	9
4. Citatnost, intertekstualnost i intermedijalnost.....	12
5. O odnosu književnosti i likovne umjetnosti iz pera Tonka Maroevića	16
6. Intermedijalne citatne veze s likovnom umjetnošću u <i>Kiklopu</i>	17
6.1. <i>Krasni goli mladić</i> Michelangela Buonarottija	17
6.2. <i>Prokleta femina</i> Leonarda da Vincija	19
6.3. Slikanje <i>Kiklopa</i> poliperspektivom Picassove kubističke faze.....	21
6.4. Poveznice s vremenskim medijem filmom.....	23
6.5. Arhitektura u <i>Kiklopu</i>	25
6.6. Zagreb kao mjesto radnje u <i>Kiklopu</i>	28
6.7. Ikonografski pristup motivima iz <i>Kiklopa</i>	30
6.8. Tehnološki napredak kroz reklamni diskurs, dizajn i vizualne komunikacije..	33
6.9. Generalne reference na umjetnost	35
7. Zaključak	37
8. Sažetak	38
9. Abstract.....	39
10. Literatura	40
11. Internetski izvori	42
12. Popis ilustracija	43

1. Uvod

Cjelokupni korpus svjetske književnosti obogaćen je motivima koji upućuju na isprepletanje s drugim područjima ljudskog djelovanja, umjetničkim i neumjetničkim. Sva razdoblja kroz povijest književnosti obilježio je fenomen preuzimanja motiva iz drugih djela ili oslanjanje na njih, ali i komuniciranje s poviješću, umjetnošću te dosezima na području prirodnih znanosti i tehnologije. Književnost se dvadesetog stoljeća razvila u mnoge raznolike pravce, a specifične su, posebice za elitistički orijentiranu književnost, između ostalog, intertekstualnost i intermedijalnost. Duboka i neodvojiva povezanost književne riječi i likovno-umjetničkog djelovanja svoje korijene vuče još od vremena kada čovjek razvija sposobnost umjetničkog djelovanja.

O ključnim dokazima i primjerima iz cjelokupnog korpusa svjetske umjetnosti i književnosti pisao je hrvatski svestrani akademik Tonko Maroević. Njegova su saznanja uvrštena u ovaj rad ne bi li se time približila bogata svjetska ostavština na ovome području te se na njih nastavila nova saznanja koja su u središtu proučavanja ovoga rada. U fokusu je ovog rada intermedijalna povezanost koju s likovnom umjetnošću uspostavlja erudit Ranko Marinković u svom najpoznatijem romanu *Kiklop*. S ciljem prepoznavanja i razumijevanja uloge i vrijednosti tih uglavnom neprimjetnih detalja romana, radom je obuhvaćeno i teorijsko tumačenje fenomena citatnosti, a time i intermedijalnosti o kojemu su detaljno i opširno pisali akademici Dubravka Oraić Tolić i Pavao Pavličić. S obzirom na Marinkovićev bogati i intelektualno zasićeni stil pisanja, za pretpostaviti je da će se u proučavanom romanu uočiti velik broj intermedijalnih poveznica s likovnom umjetnošću. Autor bi time čitatelju trebao slikovito prenijeti svoju pisanu riječ, omogućiti mu vizualizaciju napisanoga motivima iz likovne umjetnosti. Iako se za života nije posvetio detaljnijem istraživanju polja povijesti umjetnosti, njegova mu je načitanost i zanimanje za različita područja omogućila da uspješno u romanu izmiješa motive koji egzistiraju kao različiti tipovi citata – intertekstualnih, intermedijalnih, faktocitata itd. Tema i radnja romana isprva ne ostavljaju vidljivog prostora za inkorporiranje djela i motiva iz klasične povijesti umjetnosti, već bi u skladu s njima bila poslijeratna umjetnost koja teži ka apstrakciji kojom su umjetnici kanili pobjeći od surove realnosti ratnih i poslijeratnih vremena. Teško je za procijeniti je li Marinković bio u toku s novitetima tadašnje suvremene umjetnosti i je li razmišljao o pronalasku načina da ju uvrsti u svoju književnost. Vjerojatnije je da se držao većini poznate dotadašnje povijesti umjetnosti iz

koje je preuzimao motive koji su razumljiviji. Sigurno je da je imao jasnu viziju u koju je ciljano unio elemente iz likovne umjetnosti ne bi li njima proširio i produbio značenje dijelova romana i romana u cijelosti.

Intermedijalne veze s likovnom umjetnošću uočene u romanu klasificirane su prema svojevrsnim tematskim krugovima, a ne prema važnosti i vrijednosti u kontekstu romana. Svi izdvojeni primjeri protumačeni su s povijesno-umjetničke pozicije i jedan je od ciljeva bio iznijeti sve primjere koji, između ostalih, dokazuju Marinkovićevo sveobuhvatno znanje i koji intelektualno obogaćuju sadržaj romana. Prije samih intermedijalnih citata i njihovih tumačenja, radom je iznesen, uz prethodno najavljeno, i životopis popraćen bogatim opusom autora. I samom je *Kiklopu* pridana važnost, no s obzirom na često izučavanje ovoga djela i mnoge napisane znanstvene radove na različite teme u vezi s romanom, fokus je ipak stavljen na jedan od manje istraživanih fenomena citatnosti romana.

2. Ranko Marinković – kratko o dugom i bogatom životu

Viški Voltaire, kako je boem Ujević nazvao svestranog književnika, kritičara i profesora Ranka Marinkovića, rođen je 22. veljače 1913. u Komiži u kojoj i vječno počiva prema vlastitoj želji. Nakon osnovnoškolskog obrazovanja u rodnom kraju, srednjoškolsko i fakultetsko školovanje nastavlja u Splitu i Zagrebu (Rogić Musa, T. i Hameršak, F. (2016-2021)). Na Filozofskom fakultetu diplomirao je pedagošku grupu znanosti – opću pedagogiku s metodikom i psihologijom, logiku, estetiku i povijest filozofije, što je stvorilo dobru podlogu za eruditski pristup književnom stvaralaštvu, što je pak dovelo do zaslužene titule *poeta doctus* (Pavlović, 2004: 214). Iz njegova bi gotovo odisejskoga života prema digitalnom biografskom leksikonu (Rogić Musa, T. i Hameršak, F. (2016-2021)) valjalo izdvojiti mobilizaciju u vojsku Kraljevine Jugoslavije iz koje je pak otpušten zbog zdravstvenih razloga. Tegobniji je dio njegova života nastupio nakon uspostave NDH jer su ga talijanske vlasti 1943. godine uhitile te internirale u logor Ferramonti kraj Cosenze. Kasnije te godine, nakon kapitulacije Italije, prebacuje se u Bari i u konačnici u logor u El Shattu gdje je djelovao kao član Prosvjetno-propagandnoga odjela te pročelnik Kulturno-informativnoga odjela. U Zagrebu je od 1945. nadalje djelovao kao referent u Ministarstvu, načelnik Književnog odjela u Nakladnom zavodu Hrvatske, radio je kao ravnatelj Drame HNK, utemeljio Akademiju za kazališnu umjetnost na kojoj je radio kao profesor sve do umirovljenja. Cijeloga je života uz književno stvaralaštvo, radio i djelovao kulturno, prosvjetiteljski, ali i politički od 1996. do 2000. kao vijećnik zagrebačke gradske skupštine.

Književno-umjetnički profil ovog učenog autora u dvije je imenice sažeo njegov vršnjak Ivan Goran Kovačić zaključivši kako je on satirik i analitik (Kovačić prema Frangeš, 1979: 7). Frangeš (1979: 32) drži kako je pisac Marinkovićeva duha i veličine rijetka pojava i u većim književnostima od hrvatske: „Prodoran analitičar u noveli, jedinstven konstruktor sinteze u romanu, pjesnik osamostaljene, blistave riječi u drami, suveren ocjenjivač u eseju, Ranko Marinković primjer je pisca kojega resi odmjerenost pojavljivanja i dubina zahvata“. Njegovo je djelovanje, kako navodi biografski leksikon, okrunjeno 1975. nagradom *Vladimir Nazor* za životno djelo, 1980. nagradom AVNOJ-a, 1988. nagradom *Fonda Miroslav Krleža* te 1998. plaketom *Dobro jutro more*. Kroz godine su mu se posvećivali tematski blokovi u periodicima i o njemu je 1999. snimljen dokumentarni film *Ranko Marinković – riječi samoće* (M. Bešlić). Kako bi se očuvao spomen na njega i njegovu pisanu riječ od 2002. se u Komiži bijenalno održava skup *Dani Ranka Marinkovića*, od 2001. *Večernji list* dodjeljuje nagradu *Ranko*

Marinković za kratku priču, a od 2004. do 2014. dodjeljivala se i nagrada *Kiklop* te se u Visu 2008. osnovala i 2011. otvorila njegova memorijalna zbirka.

2.1. Raznovrsnost književne ostavštine – poezija, drama i proza

Iako većini poznat po svom dramskom i proznom stvaralaštvu, Cvijetić (1980: 12 – 14) navodi kako Marinkovićeve začetke opusa ipak čini i četrnaest pjesama objavljenih u razdoblju od 1931. do 1936. godine u školskim novinama i časopisima *Mladost*, *Učiteljski pomladak*, *Južni pregled* te u reviji *Dani i ljudi* (koju pokreće s I. Dončevićem). Naknadno, 1940. u *Hrvatskom književnom zborniku* objavljuje još jednu pjesmu – *Eho mrtvog stiha*, no s obzirom na to da se ni po čemu ne razlikuje od ranije objavljenih, može se zaključiti da je napisana u isto vrijeme kao i dotadašnje. Sve pjesme nose „slabost početničkih koraka“ (Cvijetić, 1980: 12) jer nastaju u fazi autorova stvaralaštva dok je još birao svoj kreativni put. U vrijeme objavljivanja poezije već je iza sebe imao niz objavljenih eseja i kritika, ali i priča koje objavljuje beogradska *Politika*. Neke su od pjesama pisane poput kakve najave za prepoznatljive scene njegovih budućih drama pa u pjesmi *Pjesma crvenog fenjera na pučini* (1932.) opisuje kulisu s kontrastnom vizualnom slikom crvenog fenjera u crnini tame, dok pjesma *Monolog na konopcu* (1936.) gotovo skicira *Gloriju* (1955.) što se da iščitati već iz naslova na temelju tematike akrobata i cirkusantske estetike. Elementi prepoznatljivi i ključni u njegovu kasnijem, uglavnom proznom stvaralaštvu poput rujanja, kritičnosti, ironije i cinizma uočljivi su već u ranoj fazi stvaralaštva, u njegovu pjesništvu. Snažnu kritiku građanskog morala, koju će se produbiti u svom dramskom i proznom stvaralaštvu, može se iščitati u pjesmi *Muka poleta*:

„Moja je glava klinom rasporena:

Izleću čudne, poplašene ptice...

Sve su te noći pobrkane skice

Kroz koje struji muzika sirena.

Gdje su tu niti jednog mudrog plana?

Gde je tu uzlet mladićkih ekstaza?

Moja je miso svila prerezana,

A duša mi je razlupana vaza.

Ja znadem da sam za sve čudovište

Ustrčale kose i pogleda ludih,

A zgrčene šake ulicama vrište:

Eto na što, braćo, sam sebe osudih!“

U dramskom se stvaralaštvu, prema Jelčiću (2004: 464 – 465), okušao i proslavio napisavši četiri drame – *Albatros. Groteska u tri čina*, 1939., *Glorija. Mirakl u šest slika*, 1955., *Politeia ili inspektorove spletkes. Vodvilj*, 1977. i *Pustinja. Sotija*, 1982. u kojima se iščitava otpor dogmatizmu, neprihvatanje ideoloških ograničenja, suprotstavljanje totalitarizmu i represiji te snažno svrgavanje utabanih političkih i društvenih konvencija. Navodi i kako zanimljivim genološkim odrednicama dokazuje svoju učenost i priprema čitatelja na bogati svijet ljudi koje razdiru unutarnji konflikti, razapetih između duhovnih i materijalnih elemenata života.

Prozu Ranka Marinkovića karakterizira kontinuitet i dosljednost, a Pavličić (2014: 143 – 147) navodi njene tri ključne osobine. Kao prvu navodi naglašenu ulogu subjektivne perspektive, potom pasivni položaj glavnog lika u fabuli te njihov redovito porazni završetak. Uz navedeno, naglašava se i Marinkovićeva sklonost da fabuli teksta doda još neko dodatno

značenje pored doslovnog. O njemu se istovremeno može govoriti kao o *poeti ludensu* i *poeti doctusu* zbog isprepletanja sarkazma, groteske i apsurdna s lektinom, memorijom i erudicijom (Nemec, 2003: 248). Njegov prozni opus Frangeš (1979: 13) dijeli na predratnu fazu (tekstovi okupljeni u knjigu *Proze*, 1948.), drugu fazu – prvu poratnu (knjiga novela *Ruke*, 1953.), treću fazu – drugu poratnu (*Kiklop*). Proznom stvaralaštvu Jelčić (2004: 263 – 264) pridružuje i već predstavljeno dramsko jer je u *Prozama* objavio dramu *Albatros*, uz *Ruke* se veže *Glorija*, a uz *Kikopa Politeia*. Njegovo bi se stvaralaštvo moglo podijeliti i na dva tematska i inspirativna kruga – „viški“ tj. otočki i kasniji krug zagrebačke, urbane boemske sredine. Obje sredine Marinković doživljava i prezentira sitnim detaljima kroz prizmu zajedljivog, ciničnog, ironičnog satiričara. Ključna je za Marinkovićev stil vještina igre riječima i jezikom, glasovnim svojstvima i semantikom čime je ostvario nadređenu formu intelektualne kritičnosti.

Za njegov romaneskni diskurs Nemec (2003: 245) drži da vrijedi da nema ni pravog prethodnika ni nasljednika jer je ostvaren izrazito individualizirani stil. Napisao je i objavio tri romana u kojima se oslanja na tradiciju i istovremeno ju ironizira. Prvi, ujedno i najpoznatiji roman, *Kiklop* iz 1965. tematizira napetost i neizvjesnost predratnog velegrada kroz život boemskog miljea i otuđenje pojedinca u dehumanizirano vrijeme. Desetljeće i pol nakon *Kiklopa* piše narativnu seansu *Zajednička kupka* kojom propituje smisao, mogućnosti i svrhu pripovijedanja, ali i problematizira koncepciju naracije kao samosvrhovita čina. Treći je i posljednji Marinkovićev roman *Never more* (1993.) u kojemu je prema Nemecu (2003: 252 – 254) erudicija u potpunosti progutala maštu uz korištenje već viđenih i gotovo istrošenih stilskih postupaka (ali i teme – mladić koji odlazi u Dalmaciju bježeći od mobilizacije) karakterističnih za Marinkovića.

2.2. Teoretičar i kritičar

Neizostavno je predstaviti Marinkovića i njegovim teoretskim radovima i kritikama uglavnom kazališta, ali i filma te književnosti. Cvijetić (1980: 9 – 18) navodi da je još u začetnim godinama svog stvaralaštva, paralelno uz pisanje poezije, pisao i objavljivao eseje i kritike. Već se u njegovim srednjoškolskim radovima vidi impozantna količina znanja na području filozofije (s fokusom na empirizam), šira od školskog gradiva. Nadalje ističe kako je djelovao kao književni kritičar napisavši osam književnih kritika i eseja o poznatim Miroslavu Krleži, Tinu Ujeviću, ali i manje poznatim mu suvremenicima Olinku Delorki, Marinu Franičeviću i drugima. Upravo Krležu Cvijetić ističe kao snažnu ličnost na koju se Marinković oslanja i s njim ostvaruje suradnju u njegovu časopisu *Pečat* u kojemu će objaviti nekoliko

proznih djela – *Hiljadu i jedna noć*, *Sunčana je Dalmacija* te *Balunjeri pod balkonom*. Ipak kao najočitiiji utjecaj Krleže na Marinkovića navodi duh antiklerikalizma i antifašizma, osobito snažan i vidljiv u njegovoj prvoj drami, *Albatrosu* iz 1937. godine. Spominje i njegov članak *Surogat rasizma* u kojemu je opisao zanimljivu raspravu koju je kao sedamnaestogodišnjak vodio s vjeroučiteljem što pokazuje da svoje antiklerikalne stavove nije ispoljavao samo pišući već i privatnim i javnim djelovanjem. Pored toga, važna je i njegova težnja ka slobodnom izražavanju, opiranje utabanim putevima što dokazuje i čvrsto suprotstavljanje klišejima koje naziva birokratskim monstrumima i izražajnim formama snobova i slaboumnika. Sve je to u konačnici bilo poticajem Krleži za već spomenutu suradnju s mladim Marinkovićem koji se proslavio upravo zahvaljujući Krleži.

Za njegove kazališne i filmske kritike Cvijetić (1980: 32 – 40) ističe da su nastajale u ozračju vremena u kojemu je bio snažan utjecaj vlasti na pravo individualca na vlastiti stav. To je uzrokovalo da mnogi književnici i kritičari, među kojima je i Marinković, osnuju vlastite novine i časopise jer je bilo gotovo nemoguće pisati iskrene kritike u dnevnim ili tjednim novinama čiji su urednici bili ljudi bliski režimu. Progresivni Ranko Marinković, prema Cvijetiću je jedan od rijetkih koji je kritike i eseje pisao neovisno o režimu, političkim grupama te financijskim moćnicima iz tiska. Kako u književnim djelima, tako se i u kritikama vidi svestrano obrazovanje iz umjetnosti, književne teorije, filozofije te svjetske književnosti, a to postaje još impresivnijim kada se iščita prirodna i neusiljena korespondencija s piscima i izvrsno vladanje komparativnom metodom. Interes za sedmu umjetnost Marinković razvija, kako tvrdi Cvijetić, zbog svoje dinamične i senzibilne prirode, a već u predratno vrijeme, 1940. i 1941. objavljuje dva kraća rada o ovoj temi, a najpoznatiji je pak esej *O mehanici i poetici filma*, objavljen 1951. u knjizi *Geste i grimase*. U tom eseju uspješno iznosi kritička zapažanja, esejističke meditacije te pripovjedačke opise, a za film tvrdi da se gledatelju ne nudi kao slika stvarnosti, već sama stvarnost.

Prema Pavlović (2004: 214), čitavi Marinkovićev opus karakterizira očitavanje njegova intelektualizma i erudicije, bogatoga znanja o kulturama i civilizacijama kroz mnoštvo informacija iz različitih grana ljudskog djelovanja s fokusom na kulturu i književnost. Nadalje navodi da njegovi tekstovi vrlo diskretno sadržavaju široka polja znanja što čitateljima pruža posebnu ugodu, dok istovremeno sadržaj teksta ostaje zanimljiv i bez razumijevanja aluzija i referenci na ta područja.

3. *Kiklop* u okruženju hrvatske književnosti 20. stoljeća

Egzistencijalizam, dominantni pravac zapadne filozofije i umjetnosti kojemu je u srži teza kako egzistencija prethodi esenciji, značajan je utjecaj imao i na hrvatske romansijere. Nemeč (2003: 30 – 32) drži kako se prve naznake egzistencijalističkog poimanja sudbine likova pojavljuju već u književnosti između dva svjetska rata, a dominacija se uočava nakon prvih poratnih romana Petra Šegedina, generacije krugovaša te promjene duhovne klime pedesetih i šezdesetih godina. Autori zadržavaju predstavljачke moduse iz realizma, ali drukčijim izrazom i analitičkim pristupom otvaraju niz novih tema poput apsurdna, tragičnog osjećanja sudbine, sumnje u vlastiti identitet, straha od ništavila, praznine i prokletstva egzistencije, tjeskobe, samoće i sl. pa se ovakav smjer naziva egzistencijalističkim realizmom. Pisci ovoga razdoblja osjećaju svojevrsnu nelagodu pred zbiljom i sumnjaju u mogućnost objektivnog oslikavanja zbilje. Iako ima naznaka i značajki egzistencijalističkih strujanja, Nemeč (2003: 244) navodi kako je intertekstualni roman-parodiju *Kiklop* Ranka Marinkovića teško tipologizirati pa se izdvaja kao *corpus separatum* i predstavlja svojevrsni vrhunac procesa intelektualizacije hrvatskog romana koji se može pratiti od Gjalskog nadalje. Ključno je za istaći da se u čitavom poratnom razdoblju hrvatske književnosti ipak ne može izdvojiti dominacija jednog tipa pisanja pa ta koegzistentnost pluralizma romaneskne svijesti svjedoči o bogatstvu nacionalne književnosti (Milanja, 1996: 27). Milanja (Milanja prema Nemeč, 2003: 244) *Kiklopa* izdvaja kao paradigmatički primjer dezintegracije poratnog romana, dok Nemeč smatra da na prijelazu iz šezdesetih na sedamdesete godine dolazi do „postmodernog prijeloma“ pa bi *Kiklop* bio u poetičkoj međufazi između kasne moderne i postmodernizma. Ipak, znakovita je Milanjina konstatacija kako se Marinković postupcima intertekstualnosti i metaliterarnosti (a valja dodati i intermedijalnost) stavlja na početke literarne prakse nadolazećih hrvatskih postmodernista. Prema Nemeču (1995:144 – 146) je upravo *Kiklop* primjer književnog djela koji je obogaćen različitim pojavnim oblicima intertekstualnosti – izravnim citatima, očitim i skrivenim aluzijama, imitacijama, pastišima, persiflažama i parafrazama što tekst čini zasićenim lektinom i memorijom. Pored čvrste povezanosti s literaturom, Marinković širi polje veza i na druga polja umjetnosti i neumjetnosti čime od čitatelja traži da je upoznat kako s književnošću, tako i s općom kulturom kako bi razumio „eksploziju značenja“ koju nudi *Kiklop*. Minimalno je pet semantičkih polja s kojima Marinković simultano, direktno i indirektno uspostavlja dijaloški odnos, a to su antička književnost i mitologija, Biblija, književnost zapadnoeuropskog kulturnog kruga, domaća književna tradicija te povijesne osobe i događaji. O nastanku Marinkovićeve romana prvijenca Pavličić (2014: 142 – 143) navodi da je prethodno

fragmentarno egzistirao u obliku novela pa je primjerice novela *U znaku vage* poslužila kao začetak romana. Činjenica kako je uspješno inkorporirao novele u roman svjedoči o mozaičnosti *Kiklopa* i bliskosti Marinkovićeve opusa kao cjeline kroz koju se jasno naziru njegovi interesi i literarni postupci. Predmetom polemike bila je Marinkovićeve potreba da u romanu ispreplete bogatu mrežu literarnih citata pa je tako Dragan Jeremić (Jeremić prema Vidan, 1975: 151) konstatirao kako je riječima u ovome djelu tijesno i međusobnim guranjem jedne uz drugu dolazi do umanjivanja njihove vrijednosti, dok Vidan (1975: 150 – 151) roman metaforički uspoređuje s rijekom ne odajući negativan stav. Ta usporedba slikovito tumači kako je Marinović koncipirao roman – rijeka radnje teče dok na njenoj površini iskaču mjehurići koji se pjene, kovitlaju, pucketaju i rasplinjuju i time čitatelju otežavaju plivanje odnosno čitanje.

3.1. *Kiklop* – tematika, radnja, struktura

Česta je tvrdnja kako je *Kiklop* slobodno strukturiran roman bez čvrste kompozicije te minimalne fabule. Ovakvom se tumačenju protivi Pavličić (2014: 89) koji tvrdi kako je ovo čvrsto strukturiran tekst promišljene i dosljedne kompozicije koja se može podijeliti na tri dijela. Ta tri dijela nije oznakama podijelio autor jer on roman pak dijeli gotovo nasumično, bez naslova ili numeracije poglavlja među kojima ima i onih dosta rastegnutih na nekoliko desetaka stranica. Prvi bi dio, prema Pavličiću (2014: 90 – 91), bila radnja u predratnom Zagrebu u ranu jesen 1940. godine dok se krhki intelektualac Melkior Tresić izglednuje zbog straha od rata, odnosno mobilizacije. U isto vrijeme pohodi gradske kavane u kojima je okružen društvom boema te je rastrgan između fatalne Enke koja ga tjelesno zadovoljava te platonske ljubavi prema Vivijani. Drugi je dio uslijedio nakon dugo nevoljko očekivanog poziva u vojsku. Tada odlazi u vojarnu u neki neimenovani grad gdje se ne snalazi pa završi u bolnici iz koje se pak vraća u Zagreb čime kreće treći, ujedno i najkraći dio romana. Taj je dio pred sami dolazak *kiklopa* ljudoždera tj. rata u Zagreb, odnosno završava u proljeće 1941. napadom osovinskih sila na Kraljevinu Jugoslaviju. Sve fragmente radnje povezuje lik Melkiora Tresića koji, prema Pavličiću (2014: 94, 103), u stilu *flaneura* ide od situacije do situacije sudjelujući kao akter ili samo kao puki promatrač. Glavni lik krhkog intelektualca ipak nije bezbrižan pojedinac u velegradu *kiklopskog* vremena jer je jedna od tema romana i dvostruka ugroženost – prijete mu društvene, političke i ekonomske okolnosti, ali i ljudi u službi tih okolnosti, a od svega toga Melkior Tresić strepi i bježi. Pavličić (2014: 108 – 110) nadalje iznosi zanimljivu konstataciju kako Melkiora Marinković definira ističući ono što ne želi i čega se boji, a ne kako najčešće biva, onim što želi i čemu se nada. Može se konstatirati kako gotovo cijelu radnju diktiraju slučajnosti jer neke od ključnih scena, poput razgovora s don Fernandom ili svjedočenja

Maestrovu samoubojstvu, dogodile su se samo zato jer se Melkior slučajno našao pred njima što ga je pak usmjerilo u spomenute situacije. Pored plejade sporednih likova s kojima Melkior stupa u različite odnose, valja razjasniti lik Kiklopa koji vlada i samim naslovom romana. Iako bi bilo očekivano da je zaista riječ o biću koje koegzistira u Melkiorovu okruženju¹, u ovom ga slučaju Pavličić (2014: 129) naziva motivom o kojem Melkior promišlja i kojeg poistovjećuje s ratom. S obzirom na to da u čitavom romanu ne postoji antagonist, stvarni lik protivnika, već se čitavo vrijeme potencira zlo uobličeno u motiv kiklopa, Pavličić (2014: 139) navodi kako je ovo roman o zlu koje je prikazano na simbolički način. S obzirom na postupke kojima se autor služi kako bi dočarao nedoslovno značenje romana – aluzivnost, odmak od realizma i ostvarivanje nedoslovne uz doslovnu razinu radnje, ovdje bi se moglo govoriti i o romanu koji je dijelom i alegorijska priča. Ipak, Marinkovićev cilj nije bio stvoriti alegoriju, već na nju samo aludirati.

Iako bi se zbog surove tematike rata i straha mogao očekivati sumoran i gotovo depresivan ton pripovijedanja, Nemeč (2003: 246 – 251) navodi kako je Marinković u ovom romanu uspješno primjenjuje postupak koji je zamijetio u Chaplina, a moglo bi ga se nazvati smijeh nad apsurdom jer surovi i tjeskobnu atmosferu raznovrsnim postupcima, primarno karnevalizacijom, pretvara u komičan i podnošljiv besmisao. Isprepletanje ironije, groteske i farse sa satirama, apsurdom i simboličkim projekcijama čini gustu značenjsku mrežu elitističkog romana u kojemu je katarza premještena u sami umjetnički postupak. Nadalje Nemeč navodi da protagonisti romana sve svoje emocije i doživljaje vokaliziraju teatralno i/ili literarno te u međusobnoj komunikaciji vlada razmjena literarnih citata i erudicija pitanjima o detaljima književnih djela. Time je Marinković stvorio epsko djelo u koje okuplja europsko književno nasljeđe koje podvrgava ironijskom, crnohumornom i parodijskom prevrednovanju, dok događajna shema ostaje jednostavnom. Vidan (1975:171 – 172) *Kiklopa* povezuje i s jednom vrstom prozne književnosti koju tumači Northrop Frye u *Anatomiji kritike*, a riječ je o antičkoj menipeji (menipejskoj satiri) koja se može dovesti u vezu s *Kiklopom*. Likovi su u menipejama razni ekscentrici, virtuozni, licemjeri, pedanti, entuzijasti, ali snažnija je usmjerenost na duhovne stavove, a ne na same likove. Navodi kako se i Mihail Bahtin također dotiče ove vrste pa opisuje kako u tim djelima dominira prikazivanje neobičnih, ali i nenormalnih psihičkih stanja,

¹ Posebice uzme li se u obzir original otkud je motiv preuzet. Marinković se oslanja na mitološku vrstu jednookog diva koji se pojavljuje u Homerovoj *Odiseji*. Na Odisejevim poslijeratnim lutanjima jedna je od poznatijih prepreka špilja u kojoj nadmudri kiklopa Polifema oslijepivši ga i pobjegavši privezan o trbuh ovce iz stada koje je kiklop čuvao. Upravo je špilja i lik kiklopa jedan od najčešćih motiva iz *Odiseje* u *Kiklopu* jer u Melkiorovu umu špiljom postaje čitav svijet, a kiklop poprima lice rata.

maštanja, neobičnih snova, samoubojstava uz scene skandala, suprostavljanje uvriježenim normama, ekscentrična ponašanja i slično. Bahtin, za razliku od Fryea, spominje za *Kiklopa* ključan element – karnevalizaciju. Iako udaljen od karnevalskog folkloru, u *Kiklopu* su elementi relativizacije smiješno-žalostnog prisutni kroz prepirke, mistifikacije, izokretanja postojećeg. U konačnici, Vidan iznosi kako se ovaj roman u 20. stoljeću pojavio, baš kao i menipejska satira u antici, u vrijeme dokidanja etičkih normi i snažnih rasprava u javnom prostoru.

Zanimljivo je za istaknuti i misao Morane Čale (2005: 5) koja tvrdi kako se u romanu unatoč „strašnoj, krokodilskoj, kiklopskoj, kanibalskoj, „šekspirskoj“, homerskoj, joyceovskoj, dostojevskijevoj temi“ zapravo ništa ne događa. Njenu se konstataciju može potvrditi činjenicom da nijedan od navedenih dijelova radnje koje je naveo Pavličić nije od velike važnosti za razumijevanje i vrednovanje romana. Prava vrijednost *Kiklopa* može se pronaći upravo u intelektualiziranom spletu citata, aluzija, referenci na književne, umjetničke, znanstvene motive, ali i elemente iz svakodnevice. Ukoliko bi se roman ogolilo od toga i svelo na puku radnju, popularnost mu zasigurno ne bi bila na razini na kojoj je danas. Baš kao što Maestro u planu ima ostaviti svoje tijelo u nasljeđe: „Da bi studenti mogli na meni studirati i postati liječnicima, a zatim postati i sami kosturima.“ (Marinković, 1982: 374), tako i Marinković ovaj roman slaže nasljeđem i kreira nasljeđe uz pomoć kojeg će se sačuvati.

4. Citatnost, intertekstualnost i intermedijalnost

Nemec (1995: 143, 147) navodi da je dinamični model književne strukture koji se postiže uspostavljajući relacije prema drugim djelima prvi zamijetio Mihail Bahtin čime je rastvorio opširno područje fenomena intertekstualnosti. O djelu kao mozaiku citata, memoriji koja čuva prošlost, pisala je Julija Kristeva koja i utemeljuje termin intertekstualnost 1969. Ona je smatrala kako je svaki tekst nastao upijanjem i transformacijom drugih tekstova. Nemec fokusirajući se na fenomen citatnosti u *Kiklopu* navodi univerzalno primjenjivu činjenicu kako je draž toga postupka upravo napetost izazvana igrom očitih i neočitih, jasnih i skrivenih citata s kojima čitatelj metaforički stupa u igru skrivača. Korištenjem ovakvog postupka obogaćivanja teksta, autor postiže zadivljujuće dinamičan i specifičan efekt. Teoriju o fenomenu citatnosti razvili su, podijelili i detaljno opisali Oraić Tolić te Pavličić.

U svojoj *Teoriji citatnosti* (1990.) Oraić Tolić donosi opsežnu i raznoliku podjelu citata uz osvrt i primjere iz europske avangardne kulture. Fenomen intertekstualnosti definira kao orijentaciju na tuđe tekstove i jezik kulture što je suprotno transtekstualnosti što je orijentacija teksta na prirodni jezik ili zbilju. Autorica iznosi koncept kategorijalnog citatnog trokuta kojeg čine tekst koji citira, tuđi citirani tekst te podtekst. Na temelju tog trokuta citati se mogu dijeliti na četiri načina: prema citatnim signalima, opsegu podudaranja, vrsti podteksta te semantičkoj funkciji (Oraić Tolić, 1990: 5 – 30). Prva je podjela utemeljena na signalima kojima se vanjski tekst ograđuje ili kojima upućuje na tuđi tekst unutar vlastitoga pa se citati dijele na prave i šifrirane. Prema drugoj podjeli, utemeljenoj na opsegu podudaranja citiranog teksta i podteksta razlikuju se potpuni, nepotpuni i vakantni (prazni) citati. Po vrsti podteksta, citati se na treći način dijele na intrasemiotičke (podtekst je iz iste umjetnosti kao i citirani tekst), intersemiotičke (podtekst je iz druge umjetnosti) te transsemiotičke (podtekst ne pripada umjetnosti). U spektru ove podjele, moguće je izdvojiti još nekoliko osnovnih tipova književnoumjetničkih citata: interliterarni (podtekst je književni tekst), autocitati (podtekst je vlastiti tekst), metacitati (podtekst su iskazi o književnosti iz književnih manifesta, programa i sl.), intermedijalni (podtekst su drugi umjetnički mediji) te izvanestetski (podtekst su neumjetnički tekstovi). Posljednja je podjela citata prema funkciji na referencijalne – orijentirani na podtekst, upućuju na njegov smisao te autoreferencijalne – orijentirane na smisao teksta u koji su uključeni.

Pavličić (1988: 157) tumači kako književno djelo samom činjenicom što pripada književnosti stupa u odnos s drugim djelima te uspostavlja raznovrsne veze, no u svom radu

tako široko shvaćanje intertekstualnosti stavlja postrance i fokusira se na veze koje ispunjavanju tri uvjeta. Prvi je da književno djelo mora uspostaviti vidljivi (nekada prikriveni) odnos prema drugim tekstovima na temelju sličnosti, aluzija, citiranja, polemika koje se mogu lako uočiti i tumačiti. Intertekstualni se odnos može uspostaviti samo ako se oba djela služe sličnim postupkom ili ako jedno djelo komentira ili parafrazira postupke drugoga. Pavličić kao drugi uvjet navodi da je nužno da su sredstva kojima su djela intertekstualno povezana zajednička obama književnim djelima. Treći je uvjet koji navodi ispunjenost veze značenjem – inkorporiranjem nekog teksta u novi, novomu se djelu mora se pridodati nova dimenzija značenja kako bi se moglo u potpunosti razumjeti i tumačiti. Na primjeru Marinkovićeve *Kiklopa* to se može protumačiti u samom naslovu koji uspostavlja vezu s mitološkim likom kiklopa Polifema koji u Homerovoj *Odiseji* zarobljava Itacane u špilju. Sukladno tomu, Melkior u više navrata spominje špilju i kamen koji će jednooki gad navaliti na nju misleći na nadolazeći rat koji bukta u Europi.

Nadalje Pavličić (1988: 159 – 169) razlikuje dvije mogućnosti intertekstualnih veza teksta s obzirom na smjer – sinkronijske koje dolaze u vezu s tekstovima iste poetike te dijakronijske koje su u vezi s poetikama različitim od svoje. Pavličić se posebno posvećuje činjenici da se u gotovo cjelokupnoj povijesti književnosti može primijetiti izmjenjivanje konvencionalnog i nekonvencionalnog tipa intertekstualnosti. Konvencionalna se intertekstualnost javlja u razdobljima koja teže idealu umjetničke vrijednosti za kojeg smatraju da ga je moguće postići ili da je već ostvaren. Konvencionalizirana razdoblja (renesansa, klasicizam, realizam) imaju djela stvorena na temelju istih pravila za izgradnju, čvrstih su žanrova i konvencionaliziranih tema bez drugih mogućnosti. Za njih je specifičan imitatorski tip intertekstualnosti što se može oprijemiti Držićevom renesansnom komedijom *Skup* te Molierovom klasicističkom komedijom *Škrtac* koje su pisane po uzoru na Plauta. Konvencionalna je dakle intertekstualnost redovito poetički zadana upravo zato što postoje književni ideali i uzori. Ne-konvencionalna razdoblja (manirizam, romantizam, avangarda) i intertekstualnost karakterizira sasvim suprotan stav – ne vjeruje se da je moguće ostvariti ideal niti da je nekoć u prošlost ideal umjetnosti ostvaren. U nekonvencionalnim djelima dolazi do miješanja žanrova i narušavanja žanrovskih konvencija, teme nisu vezane ni za žanrove ni za stilove, a stilski ideal u pravom smislu ni ne postoji. Posljedice su navedenoga da se intertekstualne veze uspostavljaju po autorovoj želji te imaju stilsko značenje, ključno je da vlada sloboda u odabiru veza jer one nisu zadane idealima i uzorima, nema predodređenog tipa ni načina uspostavljanja veza, a ni obaveze da se u djelu uopće pojave. Pavličić iznosi slikoviti

primjer kojim sažima srž nekonvencionalnih tekstova – stariji će tekst uvijek biti temeljem novome kao što je dadaistu Marcelu Duchampu 1919. reprodukcija *Mona Lise* poslužila za čin doctavanja brčića i dopisivanja pogrđnog natpisa na remek-djelo renesanse umjetnosti. Na temelju te usporedbe moguće je dati i pojašnjenje kako bi se konvencionalna djela poslužila starim tekstovima kao uzorima baš kao što bi i slikari nakon da Vincija realistično slikali služeći se atmosferskom perspektivom koju tumači u *Traktatu o slikarstvu*, a primjenjuje na *Mona Lisu*.

Pavličićeva se dihotomija na konvencionalno i nekonvencionalno poklapa s dvama tipovima citatnosti o kojoj piše Oraić Tolić (1990: 45) – ilustrativni i iluminativni. Dakle, ilustrativni je tip citatnosti (istovjetan Pavličićevu konvencionalnom) ako neki tekst tuđi citira imitirajući njegov smisao i ako su preuzeti citati važniji od vlastitih dijelova. Iluminativni je tip citatnosti (Pavličićev nekonvencionalni) kada se tuđim citatom kreira neki novi smisao i koristi ga se ravnopravno s vlastitim dijelovima kao poticaj za stvaranje originalnih nepredvidivih značenja.

Intermedijalnost je Pavličić (1988: 170) definirao kao: „postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi; jedan od tih medija obično je umjetnički.“ Nužno je da bude vidljivo da je element preuzet iz nekog medija pa se uvijek mogu razlučiti mediji i uočiti njihovu suradnju unutar djela. Književnost preuzima materijale, postupke, gotova značenja iz umjetničkih i neumjetničkih medija s ciljem inoviranja književnog izraza. Ukoliko se preuzimaju elementi iz umjetničkih medija to je najčešće posljedica svijesti o njihovoj srodnosti te obično jednakim ciljevima. Pavličić (1988: 171 – 179) na području intermedijalnih veza s umjetničkim medijima razlikuje prostorne – slikarstvo, kiparstvo i arhitekturu te vremenske medije – film, glazbu, radio, televiziju. Neumjetničke medije dijeli na komunikacijske – odnose se na zbilju i imaju stvarnu svrhu (novine, poučne knjige, enciklopedije, dokumenti, vozni red i sl.) te znanstvene – njima se priopćuje nešto što predstavlja zakonitost (spisi i ilustracije univerzalnog karaktera). Osim izučavanja fenomena intermedijalnosti s pozicije književnosti, moguće ih je tipologizirati i u suprotnom smjeru, iz perspektive drugih medija. U predstojećem će se dijelu rada Pavličićeva teorijska podjela intermedijalnih veza potkrijepiti citatima iz *Kiklopa*, s fokusom na intermedijalnost koja se može dovesti u vezu s likovnom umjetnošću i poviješću likovne umjetnosti. Pored toga, od raznolike i opširne podjele Oraić Tolić tumačit će se intersemiotički tj. intermedijalni citati iz podjele prema vrsti podteksta jer je fokus stavljen na likovnu umjetnost koju Marinković spominje i inkorporira u *Kiklopa*.

Zamisli li se znanstveno polje citatne intertekstualnosti kao niz koncentričnih krugova, u središtu bi bili književni citati od kojih bi se koncentrično širili ostali citati. U skladu s tim, postoje dva tipa citatne intertekstualne analize – centripetalna (u krugu književnih citata) i centrifugalna (uključivanje i drugih krugova međutekstovnih citatnih veza) (Oraić Tolić, 1988: 29). Rad je utemeljen na centrifugalnoj analizi jer se iznosi citatna povezanost s likovnom umjetnošću.

Nemečeva tvrdnja (1995: 150 – 153) kako se citatima i asocijacijama na književna i filozofska djela mijenja izvorno značenje i funkcija, primjenjiva je i na intermedijalne veze jer Marinković likovnu umjetnost najčešće spominje van izvornog joj konteksta te ju koristi kako bi obogatio pojedinu misao. Karakteristično je za njegov postupak spajanje uzvišenog i vulgarnog te prerađivanje i adaptacija izvornog materijala pa će tako pojedina djela svjetske umjetnosti banalizirati, trivijalizirati i svesti na razinu smiješnog, animalnog, svakodnevnog dajući im novi kontekst. Marinkovićeve sveprisutne navode iz korpusa svjetske književnosti, a tomu se mogu i moraju dodati i izvanknjiževne asocijacije, Vidan (1975: 159, 170) smatra sastavnim dijelom njegova stila jer doprinose realizaciji teme i u konačnici pokazuju njegovu načitanost koja kod čitatelja izaziva strahopoštovanje. Iako nije svaka asocijacija nužna, ipak svaka od njih pred čitatelja stavlja slike kojima se djelo proširuje i obogaćuje na temelju ranije stečenih vrijednosti.

5. O odnosu književnosti i likovne umjetnosti iz pera Tonka Maroevića

U svojoj doktorskoj studiji ukoričenoj 2007. pod naslovom *Napisane slike*, akademik Maroević posvetio se izučavanju odnosa likovne umjetnosti i umjetnosti riječi te iznio niz uočenih primjera u povijesti svjetske i nacionalne književnosti. Njegov rad ne izučava isključivo intermedijalne relacije, već zalazi na sva područja vezanosti ovih dviju umjetnosti.

Za antiku, kao razdoblje obilježeno svojevrsnim sinkretizmom umjetnosti i znanstvenih djelatnosti, Maroević (2007: 11 – 15) konstatira kako je odnos između različitih umjetničkih disciplina shvaćala najčešće kao čisto tehničko pitanje ili kao široki paralelizam dvaju načina izražavanja utemeljenih na jedinstvenom mimetičkom načelu. Kao primjer se može navesti kako su Rimljani Ciceron i Kvintilijan prenijeli neke slikarske „kanone“ te ih aplicirali na retoriku i pjesništvo. Ipak, najpoznatija je Horacijeva krilatica iz *Ars poetice – Ut pictura poesis* (*Neka poezija bude kao slika*), što je postalo simbolom i geslom njihova neraskidiva paralelizma i neodvojivosti. Renesansni čovjek, homo universalis da Vinci u već spomenutom *Traktatu o slikarstvu* kaže: „slika je pjesma koja se vidi, a ne čuje, a pjesma je slika koja se čuje, a ne vidi.“ (Maroević, 2007: 14), dok Ben Jonson čak tvrdi: „tko ne voli slikarstvo nepravedan je prema istini i cijeloj mudrosti pjesništva“ (Maroević, 2007: 15). Jedan je od Maroevićevih ciljeva bio sumarno prikazati karakteristične književne opuse i poznatija književna djela koja su se posebno pozabavila likovnom djelatnošću, slikama i kipovima, a često životima i radom stvaratelja, bilo u obliku radom romansiranih biografija slavnih ljudi, bilo izmišljenim životopisima. Primjeri bi takvih djela bili *Portret Doriana Graya* autora Oscara Wildea, *Nepoznato remek-djelo* Honorea de Balzaca, *Portret Nikolaja Vasiljeviča Gogolja* jer tematiziraju živote nestvarnih izmišljenih umjetnika ili neko izmišljeno umjetničko djelo. Ono što je Maroevića zanimalo jest kako se opisi likovnih djela odnose prema postojećim djelima i kakva je funkcija slika ili kipova u razvoju sižea ili radnje romana i pripovijesti. Ono što je iz starije svjetske književnosti uočio, zanimljivo je za istaknuti i u kontekstu ovoga rada. Poznati su među Petrarčinim sonetima i oni o portretima Laure Simonea Martinija, potom Danteovi stihovi o slikarima Giotto i Cimabueu, a od posebne je važnosti i ciklus pjesama Giambattista Marina *Galerija* (1620.). u kojima opisuje brojne suvremene kipove i slike. Maroević na temelju formi u kojima se pisalo o likovnim umjetnostima do 19. stoljeća, zaključuje da su to uglavnom bile pratnje i komentari naslikanih i isklesanih djela, a autori se nisu upuštali u interpretacije već bi se zadržali na konstatacijama (Maroević, 2007: 42 – 43).

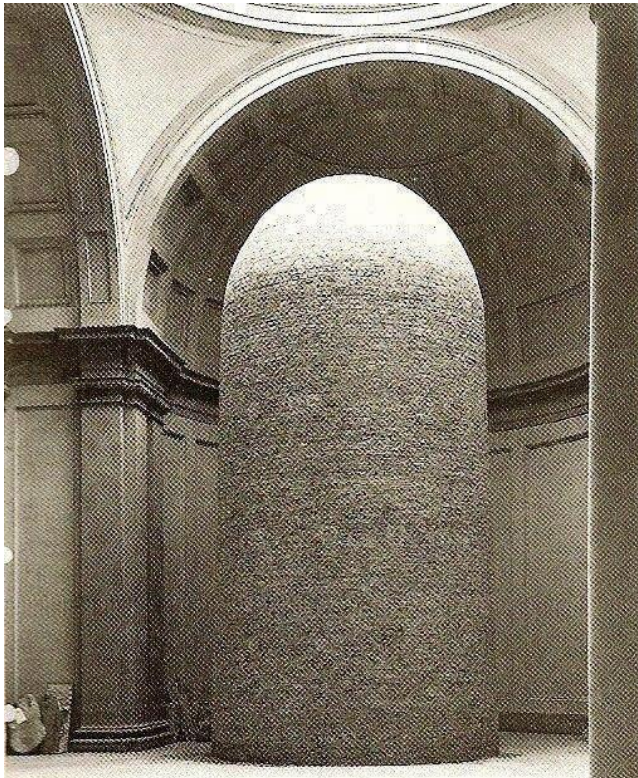
6. Intermedijalne citatne veze s likovnom umjetnošću u *Kiklopu*

6.1. *Krasni goli mladić* Michelangela Buonarottija

Središnja se intermedijalna veza *Kiklopa* s likovnom umjetnošću može uočiti u znakovitom razgovoru Melkiora i don Fernanda u šetnji oko Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Čuveni je to ulomak u kojemu don Fernando Melkioru predstavlja teoriju preventivne dehumanizacije u stilu Dostojevskijeve podjele ljudi na gnjide i nadljude. Intermedijalna relacija javlja se kada don Fernando oprimjeruje i konkretizira svoju teoriju i potrebu ubijanja sumnjivih ljudi uz tumačenje različitosti u vrijednosti pojedinaca:

„Eto, i to je čovjek, taj Njutanji. Čujete ga kako njače, kako se bori za svoje postojanje. I on, što kažete, osjeća. Da mu sad pridete i povučete ga za ono jedno uho (gledajte ta ušesa!), on bi nasrnuo na vas da vas udari, možda čak i ubije zbog nanesene uvrede. Jer on ima svoj ponos. On, znači, osjeća svoju vrijednost. On je vrijednost po njegovu mjerilu, on, Njutanji. Ljudska vrijednost. A Michelangelov David u Firenci, krasni goli mladić (usput rečeno – remek-djelo ljudske anatomije), golem, ponosan i gord, pun snage i smjelosti, on nije čovjek. On ne »osjeća«, on je kamen. On čak nema ni toliko »ljudskoga« da bi znao izgovoriti besmisleni riječ njutanji što onaj tamo mali monstrum zna. A ipak je David vrijednost, ogromna, jedinstvena vrijednost... Ili možda nije, možda se vi ne slažete, jer ste malo prije rekli da vam nije stalo do »umjetničkog kamenja«? – Rekao sam tek tako, kondicionalno... – A ja pak »kondicionalno« mislim da svi Njutanji na svijetu koliko god ih ima, a ima ih valjda i stotine tisuća, nisu vrijedni lijeve noge Davidove. Pa ipak, pazite što ću vas pitati, i to »kondicionalno«, kad bi se za spas Davida od uništenja, pretpostavimo takav slučaj, tražio život jednog jedinog, evo tu ovog našeg Njutanjeg, da li biste vi odobrili da se dade taj život? (...). Kad bismo im pokazali našega jadnog kolportera kako šmrče na tom uglu i rekli im, sad ćemo ga zgrabiti odjednom: hajde, umri za Davida! (Kojeg Davida? Ja ga ne poznajem!) cijelo bi »humano« čovječanstvo ustalo najodlučnije protiv same ideje o takvoj cijeni spašavanja »kamenog čovjeka«. Odjednom cijelo čovječanstvo postaje »nekulturno«. Zaboravlja jedinstvenu, nenadoknadivu vrijednost Michelangelove skulpture i baca se svom silinom neobuzdanoga čovjekoljublja na čovječuljakolportera. Uzdiže ga do izvanredne »ljudske« vrijednosti, koje dakako ni sam Njutanji pravo ne shvaća. On postaje izuzetnim, čak legendarnim licem (mnogi su Njutanji na taj način ušli u legende), nekom vrsti mučenika i heroja. A zašto sve to? Samo zato što Njutanji »osjeća«. Već sâm elementarni senzibilitet stavlja to nakazno tijelo iznad jedinstvenog i neponovljivog djela jednoga genija. Jer Njutanji ima epidermu koja osjeća bol, a David je neosjetljiv kamen. Neka dakle živi epiderma, smrt »kamenu!« (Marinković, 1982: 184 – 185)

U navedenom opsežnom ulomku iz romana da se iščitati detaljno i duboko promišljanje o vrijednosti prosječnog pojedinca naspram umjetničkog djela. Kroz lik i mišljenje don Fernanda Marinković uvodi temu vrijednosti, žrtve, smrti, umjetnosti i njene biti, ali i temu rata koja je okosnica čitavog romana. Mogla bi se postaviti teza kako je Marinkoviću za pisanje ovog dijela romana poticajem bila metoda očuvanja „umjetničkog kamenja“ u vrijeme Drugog svjetskog rata. Naime, s ciljem prezervacije od potencijalnog napada na ovaj impozantan prikaz biblijskog Davida, oko njega se sagradila svojevrsna čahura od opeke (slika 1.).



Slika 1. Michelangelov *David* tijekom Drugog svjetskog rata

Usporedi li se ta povijesna činjenica s podatkom da su u Drugom svjetskom ratu na bojištima i van njih preminuli deseci milijuna ljudi, jasno je zašto Marinković uspoređuje umjetničko djelo s nasumičnim prolaznikom. U prilog tomu, nešto kasnije u romanu, Melkior promišlja o sudbini koju dijele milijuni ljudi u vrijeme rata:

„Gospode (a što me zoveš, reče Gospod, kad ne vjeruješ u mene?), morat ću se predati. Ne preostaje mi nego da se predam u ruke kiklopa-ljudoždera, pa neka bude što bude. Tu je pedeset i sedam mladića i još na tisuće mladića i još na milijune mladića ulovljeno u spilju visoku, zastrtu svu lovorikom, a Polifem-kiklop golem podigao kamen i tako visoki kamen na vrata navalio spilji... i svi unutra čekaju krotko ko janjad sudbinu koju im dosudi Gospod.“ (Marinković, 1982: 256)

6.2. *Prokleta femina* Leonarda da Vinci

Možda najpoznatije djelo svjetske umjetnosti, da Vincijev renesansni portret *Mona Lise* u *Kiklopu* se spominje u vezi s intelektualno intenziviranim razgovorima Melkiora i Maestra. U jednoj od rasprava o napretku, tehnologiji i elektrici Maestro, između ostalog, konstatira:

„Da je Leonardu bila potrebna nekakva električna, već bi on bio zavrtio tamo neke kotače da iskre vrcaju. Strojeve je konstruirao, ostali su nacrti, pa kako ne bi... A ipak je naslikao onu perfidnu feminu što se smješka, he, he... Smješka se ona životinjica ženska... Imam je kod kuće, izvrsna reprodukcija, vidjet ćete kad dođete.“ (Marinković, 1982: 89)

Ovime upućuje na činjenicu da se da Vinci usmjerio i fokusirao na slikanje *Mona Lise* – prosječne žene ondašnjeg uglednika, a ne na tehnološki napredak čime je pokazao svoje prioritete, a na koje se nekoliko stoljeća kasnije poziva Maestro. Za pretpostaviti je da se da Vinci i njegovo najuspješnije djelo spominju jer egzistiraju kao svojevrsna sinegdoha kako za renesansu, tako i za cjelokupnu likovnu umjetnost. Pred sami kraj romana, kada Maestro u svojoj trijumfalnoj večeri samoubojstva vodi Melkiora kući, zaista mu i pokazuje vlastiti primjerak reprodukcije:

„Maestro podigne svijeću i osvijetli potamnijelu, začađenu Giocondu na zidu. Jer ovo je pakao mog života, a ona se osmjehuje nad paklom, prokleta femina! (...) Ja ne govorim o slici. Dakako, sliku sam objesio sam. No što je slika? – tek simbol, dah umjetnosti, eto čak tiskarski otisak, ali nju, nju samu, feminu, ja nisam objesio da se smješka tu nad mojim životom! Sama se ušuljala i zasjele... Svima nam je zasjele, a smijemo se jedan drugome. No što je, uzvišeni Eustahije, ne smijete se više?“ (Marinković, 1982:358)

Ipak, Marinković ovim remek-djelom nije nastojao iznijeti vrijednost njega samoga, renesanse ili pak cjelokupnog korpusa povijesti umjetnosti, već je najpoznatijom slikom žene oslikao općeniti odnos prema ženama u romanu. Govoreći o *Giocondi*, Maestro zapravo progovara o ulozi žene u čemu se oslikava simultana tehnika spajanja opažanja iz različitih sfera što je i jedna od ekspresionističkih značajki Marinkovićeva rada (Hansen-Kokoruš, 2008:20). Maestro odlučno tvrdi kako se njoj kao ženi ne smije dopustiti isto što i muškarcu, pa makar bila riječ o pukom (pod)smijehu:

„Tako se smio podsmjehivati jedan Voltaire! Ali tko je dao femini to muško pravo podsmijeha? – to je pitanje, veleumni Eustahije! Ona što se sva nadvikuje ovom ili onom stranom svoga mesa (oh, naj-de-li-katnijeg, pokloni- mo se pred oblinama!) odjednom se umotala, to jest to kliktaivo meso je umotala u neku nedokučivost, u mitski veo vječitoga ženstva, pa se tamo ruga muškom

čovječanstvu. O, Leonardo, to ti ne opraštam! – uzvikne Maestro ogorčeno. – Jedino... jedino ako se i sam nije htio narugati: uzeo njuškicu pa se podsmjehnuo samom sebi... Neka, gospodin genij to sebi može priuštiti.“ (Marinković, 1982:359)

Ova su Maestrova promišljanja snažno djelovala na senzibilnog Melkiora, koji je nakon Maestrova samoubojstva usnuo svjetinu koja je pred kućom vikala: „Objesite na zid drolju! Pljunite je! Odnosilo se na Giocondu; stajala je nad njim, osmijeh joj nije silazio s lica.“ (Marinković, 1982: 377) Čale (2005:77) navodi kako se može analogijom povezati kreiranje žene Mona Lise sa kreiranjem strojeva jer je i u jednom i drugom slučaju riječ o dvojništvu, odnosno o reprodukciji, drugosti, izvedenosti, žena kao izvedenica od muškarca te strojevi kao neprirodni pandan prirodi. Njeno se tumačenje svakako može potvrditi sveprisutnim odbojnim stavom Maestra, duhovnog vodiča nazvanog prema Danteovu vodiču kroz pakao i čistilište u čuvenoj *Božanstvenoj komediji*, spram žena i bilo kakvog vida napretka.

6.3. Slikanje *Kiklopa* poliperspektivom Picassove kubističke faze

Jedini strani slikar 20. stoljeća koji se spominje u ovom romanu je Pablo Picasso – ključni predstavnik analitičkog i sintetičkog kubizma. On je iskorišten kao antonim realističnom slikanju, pokušaju prikazivanja stvarnosti onakvom kakva se pojavljuje u ljudskom oku. Predstavnik je pravca u slikarstvu kojeg karakterizira korištenje poliperspektive² čime se kontrira ključnom postignuću još iz vremena renesanse – Albertijevoj linearnoj perspektivi kojom se trodimenzionalnost najrealnije prenosi na dvije dimenzije slikarskog platna. Prvi ulomak iz romana tematizira jedan od Melkiorovih košmarnih snova u kojima se suočava sa svojim najvećim strahom – jednookim gadom, kiklopski uobličeni ratom:

„Pokazuješ mu ruke, jednu pa drugu. Pogled ih gleda bez uzbuđenja, »ruke«, konstatira ravnodušno. Ne zanimaju ga ruke. Skraćuje domet, traži bliži cilj. Zatvara se i ukrštava, škiljeći gleda nos iz oba profila kao Picasso. To je najbliže što može vidjeti – nos. Usput definira nos: dvostrano NEŠTO što strši u prostor i dijeli vidljivi svijet nadvoje, na desno i lijevo.“
(Marinković, 1982: 166)

Kasnije, razgovarajući u vojsci s Krelom, otkriva da im je kiromant Adam, ATMA, zajednički poznanik, a detalj prema kojemu su znali da pričaju o istom Adamu bile su upravo „picassovske“ oči koje Krele opisuje: „– Visok, koščat? Oči kao da mu je naslikao Picasso?“ (Marinković, 1982: 252). Ovo je jedan od detalja kojima Marinković naznačuje Melkiorovo gotovo poistovjećivanje svog alter-ega ATME s ratom, odnosno s kiklopom prema kojemu paranoično gaji nepremostivi strah.

Čale (2005: 17 – 18) navodi kako se i sami početak – reklamno oglašavanje realizirano grafostilemom MAAR može dovesti u vezu s Picassom tj. jednom od njegovih ljubavnica Dorom Maar. Podrijetlom Hrvatica, nadrealistička fotografkinja Teodora Marković, provela je sedam godina u vezi s Pablom Picassom, a u ovom su kontekstu znakoviti njeni portreti koje je on naslikao (slika 2.). U duhu kubizma, njeno je lice bilo iskrivljeno do neprepoznatljivosti, a upravo se korištenjem poliperspektive postiže dojam jednookog lica kakvo je kiklopsko, ali i Atmino. O ovim je portretima, ali u sasvim različitom kontekstu, pisala i Slavenka Drakulić u romanu *Dora i Minotaur*, iz pozicije same Dore Maar koja retrospektivno gleda na sedmogodišnji toksični odnos sebe i boga modernog slikarstva.

² Slikari koji se služe poliperspektivom objekte koje slikaju promatraju i analiziraju s raznih strana pa nastoje prikazati istovremeni pogled na objekt iz više perspektiva.



Slika 2. Pablo Picasso, *Žena koja plače*, 1937.

6.4. Poveznice s vremenskim medijem filmom

Marinković svoje sveobuhvatno znanje i raznolike interese projicira kroz svoju prozu pa tako *Kiklopa* dodatno intelektualizira inkorporirajući motive preuzete iz sedme umjetnosti kao što su imena slavnih filmskih glumaca i glumica, opisi radnje filmova i motivi iz njih. Tako već pri početku romana dok se važe kod invalida u kaotičnom okruženju ulice, pripovjedač spominje ulaznicu u Melkiorovu džepu za „film sa von Stroheimom i Viviane Romance“ (Marinković, 1982: 30), pri čemu se referira na film *Gibraltar* iz 1938., a posebno je važno ime glavne glumice koja: „Lijepa Viviane Romance igra razvratne zavodnice. S tugom je gledao njene filmove. A u njemu srce treperi zbog Vivijane, one kojoj je dao to ime zbog pročišćenja svoje ljubavi, tužne i beznadne...“ (Marinković, 1982: 30). Čita li se roman s feminističkog gledišta uočava se koliko je autor negativan prema ženama – glumice su smatrane gotovo prostitutkama, a u skladu s prethodno predstavljenom *Mona Lisom*, nije zanemarivo uočiti činjenicu kako se liku Vivijane ne zna pravo ime, već samo ovo nadjenuto, inspirirano atraktivnom filmskom glumicom. U razgovoru s Maestrom, Melkior doznaje kako je u mladosti imao umjetničkih ambicija, a pri opisivanju svog propadanja, rakiju uspoređuje s popularnom švedskom nacističkom glumicom. Ovim potezom Marinković uspješno portretira lik načitanog boema Maestra, dajući mu široko polje općeg znanja, možda predstavljajući i sebe sama:

„Ločemo formule. Ce-ha-o-ha³, Paracelzusove svinjarije. Rakija je kurvinsko piće, drolja-zavodnica, vamp s modrim podočnjacima i s promuklim altom, raskošna kao naša Zarah, je li tako Cikorije Hazdrubaloviću?“ (Marinković, 1982: 36)

Nešto ranije spominje i manje poznatog hrvatskog glumca, redatelja i kazališnog organizatora Andriju Fijana kojeg intertekstualnom vezom uspoređuje sa Shakespeareovim kraljem Leareom (Marinković, 1982: 35). Ipak najpoznatija glumica koje se intermedijalno dotiče je Greta Garbo koju spominje Čičak u vojsci. (Marinković, 1982:242) Svoje poznavanje europske filmske tradicije pokazuje i usporedbama nasumičnih situacija u romanu s filmom, poput one kada Melkior sniva o ljudožderu koji je u stambenoj zgradi pa su „svi izašli na stubište, kao u francuskom filmu.“ (Marinković, 1982: 75). Slično tome, kao da mu je cilj educirati čitatelje, Marinković se intertekstualno dotiče Boccacciova *Decamerona* i njegovih „masnijih mjesta“ (Marinković, 1982: 147) aludirajući na erotske dijelove tog klasika svjetske književnosti i nazivajući ih *cinéma-cochon*, tj. pornografskim kinom za jezuite. Čitavu radnju

³ I ovaj je detalj primjer intermedijalnosti, prema Pavličičevoj podjeli zamjenjivanje etilnog alkohola njegovom kemijskom formulom bila bi intermedijalna veza sa neumjetničkim – znanstvenim medijem, u ovom slučaju kemijom.

austrijskog filma *The Hands of Orlac* iz 1924. prepričava ATMA potičući Melkiora na promišljanje o „rukama ubojice“ (Marinković, 1982:316) što se može dovesti u vezu i s Marinkovićevom zbirkom *Ruke* i njegovim generalnom opčinjenošću rukama koju spominje Hećimović u *Posljednjem razgovoru sa šjor Rankom* (2010.).

6.5. Arhitektura u *Kiklopu*

Arhitektura kojom se određuje mjesto radnje nije u fokusu ovog dijela rada, već prostorni intermedijalni citati o arhitekturi kojom Marinković još jednom dokazuje širinu svog intelekta. Tako već pri početku romana, susrevši don Kuzmu, katehetu iz djetinjstva, prilikom vaganja kod invalida, Melkior komentira kako ipak razlog svećenikova mršavljenja nije „od podruma i pokore na Monte Cassinu“ (Marinković, 1982:21). Ta je njegova pretpostavka utemeljena na sjećanju na don Kuzmin tajanstveni nestanak koji su neki tumačili odlaskom na strogu ispovijed u Rim i zatvaranjem s benediktincima u opatiji Monte Cassino izgrađenom 529. godine u Italiji. Ovdje valja spomenuti i poveznicu s ikonologijom – „Svi razredi Melkiorove škole, pa i oni mališani iz prvoga što nisu još znali napisati ni i, znali su nacrtati uho. (...) Svuda uho, kao riba prakršćanska.“ (Marinković, 1982: 10) Povezujući don Kuzminu opsesiju dječijim prikazima uha sa simbolom koji je zamjenjivao Krista, Marinković izjednačava snagu vjere progonjenih kršćana koji su ovaj simbol urezivali u katakombama i po sarkofazima sa snagom don Kuzmina nezdravog odnosa prema djeci i zloupotrebom svoje nadmoći. Ovaj motiv ribe (pra)kršćanske Marinković koristi i pri karakteriziranju lika špijuna Pupa koji je misteriozan, „povezan s nekim tajanstvom“ (Marinković, 1982: 151) pa funkcionira poput kakvog simbola za nešto više baš poput simbolike ribe u kontekstu kršćanstva.

Trijumfalna vrata/luk odnosno slavoluk kao arhitektonsko ostvarenje koje se podizalo u čast vladara ili nekog važnog događaja, Marinković spominje u više navrata, najčešće ironično. Prva je situacija dijalog u kojem Melkior Maestru komentira stanje u Europi (svijetu). Jasno je da Melkior govori o ratu koji buktu Europom koja se zbog toga treba posramiti pa i ne zaslužuje proći kroz kakva trijumfalna vrata:

„Europa je izašla na vrata koja se baš ne bi mogla nazvati triumfalnima, a pljuvati u lice, pošto civilizacija zabranjuje pljuvati po podu – to je logično. I muški snažno. Osobito muški.“ (Marinković, 1982:43)

Po završetku razgovora s don Fernandom, Melkior opisuje kako je drveće splelo svojevrsni slavoluk nad njim pa zaključuje: „Tako se pozdravljaju vladari, reče Melkior s uvrijeđenom pakošću. Ta glava to i zaslužuje.“ (Marinković, 1982:188). To je jedini od četiri primjera koji opisuje slavoluk u njegovom izvornom i pravom kontekstu, kao konstruktivni element stvoren u čast pojedincu, iako od neočekivanoga materijala. Kako bi običnu i tmurnu situaciju Melkiorova boravka u vojsci učinio nešto zanimljivijom, Marinković ironično opisuje:

„Uz počasti ošišanih glava prolazi major kroz redove klupa i izlazi na trijumfalna vrata: uz takve momke ne boji se on nikakva tamo Hitlerova brka ni Mussolinijeve obrijane glave.“ (Marinković, 1982:253)

Pri samom kraju romana, Marinković pesimistično, razočarano i beznadno spominje slavoluk (od drveća) koji ne vrijedi podizati u tako turobna vremena:

„Siva hladna bezbojna travanjska nedjelja mrzovoljno je žmirkala na iznevjereni grad. U aleji golo drveće od strepnje nije pupalo; vraćalo je sokove jadnoj zemlji pod sobom: hvala, ne treba... (Jadna majko, zašto si nas rodila!) Nije željelo da ga sunce ogrije: hvala i na tome; vraćalo je zelenilo svjetlosti. Nećemo im, valjda, saviti nad glavom slavoluk od zelenih krošanja? Produži nam zimski san, govorilo je proljeću.“ (Marinković, 1982: 386)

Boem i erudit Maestro, „lucidni dijagnostičar moderne civilizacije i kritičar tehnološkog napretka“ (Nemec, 2020: 281) u istoj raspravi kada komentira već spomenutu da Vincijevu vještinu, konstatira:

„A ovi danas, mašinsti, misle da su sve oni pronašli. Kult mašine! Prepotencija! Inspiracija – benzinska. Pegaz – Ford, muza – Sonja Henie, zdravlje na ledu i najgluplji nos na svijetu! Kakva je to poezija nastala u autu, u avionu, neka mi se kaže! Maženje zadnjice! Gdje su bili bager i buldožer kad je Keops podizao piramidu, kad je Periklo gradio Akropolu? Kad se Sokrat zavitalavao po Ateni? Recite, jesam li pretjerao?“ (Marinković, 1982:88)

U ovom se ulomku Marinković dotiče misterija izgradnje Keopsove piramide građene od 2601. do 2528. g. pr. Kr. (Janson i Janson, 2013: 66) koja i danas impresionira laike i stručnjake. Naime, iz perspektive današnjih dostignuća i umijeća arhitekture i građevinarstva te metoda kojima se služe, čini se nemoguće podići velebna zdanja visoka oko 140 metara bez upotrebe, kako Maestro kaže – „bagera i buldoždera“. Također se dotiče ponovne izgradnje Akropole koju je vodio Periklo u 5. st. pr. Kr. nakon što su Perzijanci uništili hram i kipove na svetom brdu ponad Atene koje je bilo utvrđeno još od mikenskog doba. Taj se pothvat drži najambicioznijim pothvatom u povijesti grčke arhitekture te konačno izgrađeno zdanje predstavlja vrhunac grčke umjetnosti i reprezentativni primjer klasičnog razdoblja grčke umjetnosti (Janson i Janson, 2013: 130 – 131). U kontekstu egipatske umjetnosti valja spomenuti da se Marinković referira i na jedno od značenja figure sfinge kada Melkior hoda gradom i nada se naći Vivijanu u kavani: „Da sazna, da pročita nekako s nje »prošlu noć«... i sve hijerogliffe ljubavne što su ih razni faraoni ispisali po njoj u svim noćima njene prljave historije. Sfinga prokleta!“ (Marinković, 1982: 109) Figura lava s ljudskom glavom, kojemu se

u klasičnoj Grčkoj pridodala ženska glava i grudi što preuzima i kasnija umjetnost, ponekad se poistovjećuje s bludnošću (Hall, 1998: 303), na što se referirao i Marinković. Vivijanu indirektno naziva bludnicom, što je u skladu s karakteriziranjem njenog lika kao suprotnosti vjernoj Penelopi iz Homerove *Odiseje* koja je poslužila kao podloga naslovu romana. Ovo je još jedan od detalja koji pokazuju negativan odnos prema ženama jer se naspram ideala brižne majke i čuvarice doma, stvara slika intelektualno potkapacitirane žene koja ne njeguje tradicionalne vrijednosti već skita po kavanama i druži se s muškarcima u njihovim stanovima.

Pored gore navedenih primjera, vrijedi istaknuti Ugovo usputno spominjanje Kineskog zida zbog njegove impozantne duljine (Marinković, 1982: 139), ali i Melkiora koji pohotno promatra tjelesa „ukočenih, voštano anemičnih“ lutki iz izloga i prizor uspoređuje s „pompejanskim lumpanarijem nakon provale Vezuva“ (Marinković, 1982:192), odnosno s pretpostavljenim prizorima prostitutki iz pompejanske javne kuće nakon erupcije. Pri kraju se romana spominje dvorac Belvedere (Marinković, 1982: 341), kompleks baroknih palača koji nakon Drugog svjetskog rata u cijelosti postaje muzejskim prostorom, u kontekstu pristupanja Trojnom paktu 25.3.1941., što je i jedna od odrednica vremena radnje romana.

6.6. Zagreb kao mjesto radnje u *Kiklopu*

Nemec (2008: 8) je pišući o urbanoj topografiji *Kiklopa* iznio zanimljiv podatak kako se, suprotno očekivanome, u romanu ni na jednom mjestu ne spominje toponim Zagreb. Ipak, lako je zaključiti da je riječ o Zagrebu na temelju brojnih opisa, imena mjesta, deiktičkih oznaka i arhitektonskih simbola. Neki od njih su intermedijalne veze jer je riječ o prostornim medijima kiparstva i arhitekture. To valja oprimjeriti ulomkom kada se parampion Ugo obraća „gospodinu Petru“, odnosno vodi (jednosmjernu, jer je riječ o skulpturi) konverzaciju s pjesnikom Petrom Preradovićem, kipom Ivana Rendića (slika 3.) koji je danas smješten na Cvjetnom trgu, a originalno postavljen 1895. na Strossmayerovu trgu. Marinkovićevo uvođenje te skulpture isprva se čini se manje bitnim, sve dok ju Ugovo *acte gratuit* ponašanje ne dovede u prvi plan:

„Melkior se ukloni u sjenu pjesnikova spomenika da bi Uga propustio da prođe. Ali Ugo stane ispred spomenika. Brončani je pjesnik imao u rukama olovku i papir; očekujući inspiraciju gledao je u pročelje zgrade preko puta. A znate li vi, gospodine Petre, što je to *tartalom*... na mađarskom jeziku? – upita ga Ugo; gledajući u njega odozdo izazovno, pričekava časak da mu pjesnik odgovori. – Ne znate dakle? Mislite da je to neki grčki pakao, ha, ha... To je – sadržaj. Toliko za danas. Zapišite – i krene, no odmah se vrati: – Još jednu riječ, Petre: ja sam kukac. O tome ne pišite. Zbogom.“ (Marinković, 1982: 336)



Slika 3. Skulptura Petra Preradovića, djelo Ivana Rendića

Kroz roman se spominje i detalj iz secesijske arhitekture Zagreba, kupola Prve gradske banke – palače iz 1899., projekt Josipa Vancaša. Ovo je jedan od usputnih intermedijalnih citata kojim Marinković misao zasićuje svojim znanjem te čitatelju upoznatome s arhitekturom Zagreba omogućuje jasniju i bogatiju vizualizaciju napisanoga:

„Nekako je odjednom nastupila noć, bez sutona. Sunce se spustilo iza kupole Prve gradske banke, pobacalo još pregršt crvenila po visokim staklima grada i začas se zavilo u mračnu crnu bundu gustog čupavog oblaka što se dizao sa zapada.“ (Marinković, 1982: 220)

6.7. Ikonografski pristup motivima iz *Kiklopa*

Jedna je od povijesno-umjetničkih disciplina ikonografija kojom se tumače prikazane teme i simboli u likovnoj umjetnosti te njihova dublja značenja ili sadržaj. U dijelovima ovoga romana ističe se Marinkovićevo generalno poznavanje likovne umjetnosti i nekih točaka njene povijesti. Tako autor već na početnoj stranici romana spominje temu *dance macabre*, odnosno plesa mrtvaca pri dočaravanju pranja košulja koje naziva „sablasnim torzima bez glave i nogu“ (Marinković, 1982: 7). Ovdje se na neki način od čitatelja traži da poznaje temu koju je na domaćem tlu najbolje uprizorio Vincent iz Kastva na freski u crkvi sv. Marije na Škrilinah u Beramu (slika 4.). Iako je Marinković ovu temu spomenuo u gotovo nevažnom detalju, može ju se primijeniti na čitavi roman zbog ozračja u kojemu likovi u romanu egzistiraju. Predratno vrijeme u svakom je liku potaknulo vlastiti obrambeni mehanizam pa dok parampion Ugo luduje, Maestro pomno planira i razrađuje plan samoubojstva, a Melkiora izjeda strah zbog kojega se gotovo pretvara u lik živoga mrtvaca. Zajedno djeluju kao parada pojedinaca koja pleše pred svima zajedničkom sudbinom – smrti koja prijete u okrilju nadolazećeg rata.



Slika 4. Detalj freske s prikazom teme *dance macabre* Vincenta iz Kastva

Pored toga, od čestih se tema u likovnoj umjetnosti ovdje spominje *pieta* – Bogorodičino oplakivanje mrtvoga Krista u naručju te motiv mrtve prirode i to u Marinkovićevu stilu – ironično. Konkretno, mrtvom prirodnom naziva jedan od rijetkih obroka koje konzumira: „repić sardine između žutih osmica od majoneze poklopljenih kolutom salame i tankim trokutom izrešetanoga sira“ (Marinković, 1982: 217) čime ga uzdiže na razinu visoke umjetnosti ili pak umjetnost banalizira, spušta na razinu svakodnevice.

Motivi česti u likovnoj umjetnosti koje je moguće tumačiti ikonologijom, a Marinković ih spominje u *Kiklopu* jesu smokva kao simbol plodnosti u kontekstu Vivijane, Eskulapova zmija na epoletama kao simbol medicine te usporedba Enkine dojke s kraljevskom jabukom kao simbolom najviše vlasti i časti pojedinca. Marinković ponovno detaljem dokazuje mizogini pristup portretiranju žena i to u svom prepoznatljivom stilu ispunjenom ironijom.

Također, na nekoliko se mjesta autor koristi referencama na neka nekonkretna djela likovne umjetnosti, ali jasno daje do znanja na što cilja. Tako primjerice prizor u kojem prvi put spominje kiklopa – koji je zapravo bio samo bučno hrkanje Cvikera zbog kojega su svi stanari bili na nogama, uspoređuje s renesansnom slikom. Iako je renesansu obilježilo i kreiranje kvalitetnih individualnih portreta, to je razdoblje iznjedrilo neke od najpoznatijih grupnih prikaza ljudi vještom, linearnom perspektivom – primjerice Leonardova *Posljednja večera* ili pak Rafaelova *Atenska škola*. Tom nam asocijacijom Marinković pomaže stvoriti vizualnu sliku opisane scene. Čuveni ulomak Melkiorova suprotstavljanja tramvaju treba promatrati, kako on sam kaže, kao „sliku na platnu“. (Marinković, 1982: 160) Slično tomu, Maestro Melkioru prepričava kaotičnu scenu u kavani kada je Ugo prisutnima pružio „pompejansku sličicu“ (Marinković, 1982: 86) nasilno izvadiвши Vivijaninu dojku iz odjeće. Danas je u Pompejima moguće posjetiti sačuvane ostatke fresaka u (već spomenutoj) javnoj kući koje su služile kao svojevrsni cjenik posjetiteljima pa su na temelju takvih prikaza mogli



odabrati u kakvim pozama žele spolno općiti (slika 5.). Moguće je da je osim toga, Marinković aludirao i na otvorenost (koju bi neki nazvali i razuzdanost) pri iskazivanju seksualnosti i seksualnih pretenzija među narodom u Rimskom Carstvu.

Slika 5. Dvije erotske freske na zidu javne kuće u Pompejima

Kroz roman se provlače i reference na povijesno-umjetnička razdoblja poput antičke grčke umjetnosti koja u ovom primjeru služi kao geografska odrednica. Riječ je o razgovoru u kojem Melkior od laboranta Mitra doznaje za Acikinu udaju za pomorca te kako se majoru javlja iz „Napoli, Aleksandrija i onaj otok tu dolje, ne Sumatra, nego... kako li se... onaj, grčki, kipovi bez ruku...” (Marinković, 1982: 308). Pored toga, Melkior u čudnovatoj situaciji u kojoj se nađe u društvu beznogog čovjeka kojega po njegovoj naredbi prenese u vežu, promišlja „O, jadni sveče sa crkvenih portala, ne bi ni Johann Sebastian u dražesnijem kontrapunktu odsvirao tvoj život.“ (Marinković, 1982: 159). Ovaj citat osim intermedijalne veze s likovnom umjetnošću, konkretno, uz pomoć bogato dekoriranim skulpturama na crkvenim portalima, uspostavlja intermedijalnu vezu s vremenskim medijem glazbom spominjući baroknog skladatelja Bacha. Slično tome opisuje i medicinsku sestru Olgu kod koje je poslan na pregled pa ističe kako joj je lice široko kao kod svetica s ikona (Marinković, 1982:303) pa ju čitatelj



može vizualizirati kao primjerice prikaz *Gospe od zvonika* (13. st.) iz splitskog ranoromaničkog zvonika uz zapadna vrata Dioklecijanove palače (slika 6.). O ženama, točnije boginjama na slikama govori i ATMA poričući da je njegova bivša žena cirkusantica Eva izgledala kao „rodilja bez struka, loše građena“ (Marinković, 1982: 317) kakvim su se boginje prikazivale na slikama, a s kojima Melkior uspoređuje Evu.

Slika 6. Gospa od zvonika, Majstor raspela sv. Klare.

6.8. Tehnološki napredak kroz reklamni diskurs, dizajn i vizualne komunikacije

Roman započinje već spomenutom reklamom MAAR, a ovdje će joj se pristupiti analizirajući njenu funkciju u kontekstu oslikavanja ugođaja mjesta radnje. Njome je Marinković vješto prenio kaotičnu atmosferu predratnog vremena i snažni utjecaj promidžbenih plakata i elektroničke rasvjete u reklamiranju proizvoda, lokala, ali i ideologija. Tome u prilog stoje i detalji u romanu koji upućuju da se po zagrebačkim ulicama lijepe fašistički plakati. Iako se ovaj spoj četiriju slova može činiti gotovo izmišljenim, Nemeč (2010: 9) navodi kako je to zapravo citat ton-filmske reklame stvarne reklamne agencije na čijem je čelu bio Stjepan Maar. Reklamna retorika kao jedna od naznaka rastućeg kapitalističkog društva jedna je i od pokazatelja kako Marinković fokus stavlja i na ulogu reklamnih poruka i slika u oslikavanju grada pa se kroz roman čitatelj susreće s nizom proizvođača i marki – Tungsram, Singer, Bayer, Meisl, Remington, Raditon, Bata, Franck itd. Dizajn kao područje ljudskog djelovanja usko je vezan uz likovnu umjetnost, no u okviru književnosti to su faktocitati (citati vremena ili citati života) koji su neovisni o intermedijalnim unutar kojih pronalazimo poveznice s likovnom umjetnošću. Marinković u romanu konstatira da su „Ugovi nadahnuti prizori bili korisniji od plavih epruveta svijetlećeg Dajdama nad ulazom“ (Marinković, 1982: 32) čime je moć Ugova spektakularnog ponašanja snažnija od tehnoloških noviteta neonskoga svjetla nad ulazom i u interijeru kojim vlada „polje neonskog svjetla“ (Marinković, 1982: 347). Ipak, ovi su detalji poslužili ekranizaciji i uprizorenju romana jer su neonska svjetla iznimno upečatljiva u filmu Antuna Vrdoljaka iz 1982. (slika 7.), a predstava Saše Anočića premijerno izvedena u Gavelli 22. veljače 2019. uključuje lik biciklista koji lijepi fašističke propagandne plakate.



Slika 7. Scena iz Vrdoljakove ekranizacije *Kiklopa*

U romanu se Marinković poslužio i detaljima iz modnog dizajna, između ostalog, onda kada Krele dobronamjerno kritizira Melkiorovu senzibilnost i neuklopljenost: „A kako ćeš se ti opasati, strašni ratniče? Pod prsima, kao gospođa Récamier, u stilu empire? Ne valja ti to, brate, upadljiv si.“ (Marinković, 1982: 249) Za haljine *empire* stila specifični su prozračni, lepršavi materijali koji slobodno padaju ispod grudi gdje se haljinu obično vezalo pa se Krele na temelju tog detalja izruguje Melkioru. Nije zanemariva ni činjenica da Krele, koji ima „devet fakulteta“, spominje uvaženu, stvarnu Francuskinju u čijem se salonu okupljala krema pariškog društva 19. stoljeća, a koju je na jednom od svojih impozantnih platna prikazao i francuski klasicist Jacques-Louis David (slika 8.).



Slika 8. *Portret Madame Recamier*, Jacques-Louis David, 1800.

Slično tome, Melkior jednom prilikom promišlja o Enki i njejoj nevjeri koju voli „(...) odijevati u francuske fraze. Zbog dekora. Kostimirane gadosti. A la Pompadour.“ (Marinković, 1982: 82) pritom aludirajući na poznatu ljubavnicu Luja XV., njihov razvratni, raspušteni i raskalašeni životni stil, ali i modu njihova vremena – raskoš i kič rokokoja. Marinković se poslužio i opisom popularnog modnog dodatka i pri prikazu stare fotografije Maestra na kojoj je nosio „žerardi-šešir à la Maurice Chevalier“ (Marinković, 1982: 353). Čitatelj bi si čitajući ovaj opis trebao predočiti slamnati šešir plosnatog oblika koji je austrijskom glumcu i pjevaču Alexanderu Girardiju bio zaštitnim znakom, a prema kojem je šešir i dobio ime.

6.9. Generalne reference na umjetnost

Marinković spominje i jedan od čestih motiva svjetovnih skulptura, prikaz uglednog pojedinca, najčešće kakvog zapovjednika koji jaše konja, ali ne konkretizira određeni rad ili autora:

„O, dični Cezare, ja koračam po gradu! Marširam sredinom ulice (u začelju, zbog narednika) gdje tvoja manje sretna braća vuku strašne terete; tuku ih i psuju pijani kočijaši, sapi su im oznojene a oči uplašeno tužne, ali radije bih bio na njihovu, nego na tvom mjestu. Od ovih nijedan nije za spomenik, a spomenik – to je mrtav konj...“ (Marinković, 1982: 259)

Melkior se prisjeća opasnog konja Cezara iz vojske te mu se obraća unutarnjim monologom u kojem zaključuje da bi radije bio poput kočijaških konja maltretiran, ali živ, nego poput njega, plemenite životinje koja bi mogla nastradati za više ciljeve i postati inspiracijom za konjaničku skulpturu. Ovo je samo jedan od dijelova u kojima se iščitava Melkiorova želja za bivanjem neprimjetnim, nevažnim u kontekstu rata i kaosa vremena u kojemu živi.

U jednom od razgovora Melkiora i ATME, Melkioru njegov alter-ego opisuje neku neodređenu štafelajnu sliku:

„Kad čovjek misli, boji se prema snazi misli. Zar ću vas zato potcjenjivati? Približava se, vi znate, konj bijel s jahačem... U jednoj od onih vaših knjiga što su dolje kod mene vidio sam jednu sliku od nekog umjetnika. Slika se zove Miš. Žene poskakale na stolice, stisnule noge, skupljaju suknje u najvećem strahu – miš! Ali bomba se one ne boje. No a vi, zar se vi bojite miša?“ (Marinković, 1982: 64 – 65)

U ulomku je uočljiv i motiv apokalipse, jedne od češćih tema u likovnoj umjetnosti, no ATMA je ipak usmjeren na opis slike kojim Melkioru želi dati do znanja kako svi imaju svoje strahove, no istovremeno se izruguje ženama kao osobama koje ne znaju razlučiti čega se treba bojati jer miša navodno percipiraju strašnijim od bombe, odnosno rata.

Nadalje, svoju pomno isplaniranu smrt Maestro podcrtava i mišlju kojom svoj stan naziva muzejem, a sebe vrijednim eksponatom. U kontekstu portretiranja Maestra, Marinković se vješto poslužio aluzijom na galerijske prostore u kojima se posjetitelji mogu diviti izloženim umjetničkim djelima. Boemski lik Maestra svoju smrt planira gotovo kao što i umjetnik promišlja prije i prilikom kreiranja djela birajući tehniku i stil ne bi li stvorio što bolju verziju zamišljenoga. Tako i Maestro u više navrata ističe kako mora prijeći na pijenje piva jer se od njega bolje mokri kako bi bio siguran da će se ubiti mokrenjem na elektrovod. Osmislivši dotada

neviđen čin samoubojstva, on računa na vječnu prepoznatljivost njegova imena, baš kao što su se kroz povijest umjetnosti pojavljivala revolucionarna djela u neviđenim tehnikama, perspektivama, paletama boja⁴ itd:

„– A zašto sam ja u ovome muzeju kao jedan od vrednijih eksponata? Mislite da nisam autentčan... O, o, o, mene bi valjalo staviti u špiritus ovakva kakav sam i kolik sam! Na klinici to zovu kompot. Ako niste znali, kako ćete odsada moći okusiti kompot, kad će vam se šljive, trešnje, komadi breskve... ah, merde! Medicina je zagovnila cijeli život. Počivati u špiritusu – to je moja sudbina, makar i djelimično: neki moji detalji ipak će dospjeti u taj – kompot... s alkoholom.“ (Marinković, 1982: 354)

⁴ Primjer ovakvog revolucionarnog preokreta u umjetnosti bilo bi pojavljivanje fovista na likovnoj sceni početka 20. stoljeća. Originalno je ime ovog pravca na francuskom „divljaci“ jer ih je kritika tako nazvala zbog divljaštva u korištenju čistih, nemiješanih boja, uglavnom u komplementarnom kontrastu (žuto – ljubičasto, crveno – zeleno, narančasto – plavo). Danas su djela fovista, uglavnom djela Henrija Matissea, među najpopularnijim djelima svjetske umjetnosti, upravo zbog inovativnog i drugačijeg pristupa slikanju.

7. Zaključak

U bogatom se opusu Ranka Marinkovića izdvaja roman *Kiklop* koji egzistira kao kakav gazofilacij svjetske i nacionalne književnosti, umjetnosti i svekolikih dostignuća ljudskoga roda. Nasljeđe sadržano u ovom romanu i u literaturi slikovito je opisano kao kakav muzej kojim čitatelj od stranice do stranice prolazi promatrajući i upijajući eksponate. Iako je poveznica *Kiklopa* s likovnom umjetnošću gotovo prikriivena, u ovom je radu ostvareno i predstavljeno detaljno istraživanje upravo tog područja. Analiza provedena za potrebe pisanja ovog rada potvrđuje kako Marinković koristi čitav spektar citata prema podjelama Oraić Tolić i Pavličića. Citatne veze s likovnom umjetnošću orijentirane su na klasične lijepo umjetnosti koje uključuju arhitekturu, skulpturu i figurativno slikarstvo do druge polovice 20. stoljeća uz reference na srodna područja poput filma i dizajna. Marinković očito nije bio upoznat sa suvremenim likovnim strujanjima ili pak nije pronašao načina kako ih uvrstiti u svoje djelo unatoč visokom stupnju kompatibilnosti utemeljenom na egzistencijalističkom ugođaju ratnih i poratnih vremena.

Nastao u drugoj polovici 20. stoljeća, u autorovim zrelim godinama, roman je svojim intelektualno nabijenim sadržajem privlačio i dalje privlači interes stručnjaka i laika. Marinković i njegova stvaralačka ostavština i danas su u području interesa mnogima što se dokazuje kroz znanstvene radove, film, kazalište i tematske događaje. Raznolikost isprepletenih tema, motiva, literature, znanosti i drugih interesa u *Kiklopu* potaknula je mnoge da romanu pristupe s različitih gledišta i analiziraju roman u cijelosti ili pak samo njegove dijelove. U skladu s dosadašnjim istraživanjima i već napisanim znanstvenim radovima, ovaj je rad donio pogled na roman s povijesno-umjetničkog stajališta ne bi li se time bacilo novo svjetlo na njega. Sve reference, aluzije i direktni citati preuzeti iz baštine likovne umjetnosti u romanu funkcioniraju slažući se mozaično s ostalim citatima u cjelinu kakvu je riječima oslikao Marinković. Iako nemaju jednaku vrijednost, težinu i funkciju, citatima je pridana gotovo jednaka važnost jer svojim postojanjem u romanu dokazuju Marinkovićevu erudiciju i intelekt te obogaćuju roman. Kako je već rečeno, sve bi se intertekstualne i intermedijalne veze mogle ukloniti, no onda bi roman, ukoliko ga zamislimo kao kakav vitraj, postojao kao olovna armatura neispunjena šarenim komadićima stakla koja djelo čine veličanstvenim i bogatim.

8. Sažetak

Književnost je 20. stoljeća ispunjena raznolikim književnim tendencijama te je poput kakve krune korpusa hrvatske nacionalne književnosti 1965. napisan *Kiklop* Ranka Marinkovića. Tematizira često korištenu temu rata kao nepremostivog zla pred kojim prosječan čovjek osjeća strah, beznade i zbog čega emotivno i tjelesno tone. Predstavljajući okruženje velegrada i društvo predratnog vremena, Marinković se vješto poslužio i svojim bogatim općim znanjem. Kombinirao je osnovnu događajnu liniju s referencama na humanistička i prirodna znanstvena područja od čega je fokus u ovome radu stavljen na intermedijalne veze s likovnom umjetnošću. Ta se povezanost može pratiti još od antičkih vremena, a posebno je u hrvatskoj književnosti prisutna u romanima 20. stoljeća pa se u gotovo svakom djelu, od egzistencijalističkih do romana proze u trapericama, može uočiti poneka aluzija na povijest umjetnosti. Očekivano je da funkcije tim citatima nisu jednake, kako između različitih romana tako i unutar svakog pojedinog djela. Na temelju toga, raznoliki su i razbacani intermedijalni citati sistematizirani i podijeljeni po pojedinim područjima unutar polja povijesti umjetnosti. Marinkovićev je roman zasigurno vječna inspiracija i nepresušni izvor za izučavanje zahvaljujući svojem gusto ispunjenom sadržaju.

Ključne riječi: intermedijalnost, Ranko Marinković, *Kiklop*, likovna umjetnost, povijest umjetnosti

9. Abstract

The literature of the 20th century was filled with diverse literary tendencies, and like a crown of the Croatian national literature corpus, Ranko Marinković's *Cyclops* was written in 1965. It thematizes the frequently used theme of war as an insurmountable evil before which the average person feels fear, hopelessness and which causes him to sink both emotionally and physically. In presenting the environment of the pre-war metropolis and its society Marinković skilfully made use of his rich general knowledge. He combined the basic event-line with references to humanistic and natural science fields, from which the focus in this paper is placed on intermediate connections with fine arts. This connection can be traced back to ancient times, and it is especially present in Croatian literature in the 20th century novels, so in almost every work, from existentialist novels to jeans prose novels, some allusion to the history of art can be found. It is expected that the functions of these citations are not equal, both between different novels and within each individual work. Based on that, the various and scattered intermedial citations are systematized and divided into individual fields within the art history field. Marinković's novel is certainly an eternal inspiration and an inexhaustible source for study thanks to its densely filled content.

Key words: intermediality, Ranko Marinković, *Cyclops*, fine arts, art history

10. Literatura

1. Cvijetić, Lj. (1980). Književno djelo Ranka Marinkovića. Sarajevo: Svjetlost
2. Čale, M. (2005). Čovjek je riječ je hrana. U: Bojan Marotti (ur.), *Oko Kiklopa* (str. 5. – 7.). Zagreb: Artresor naklada.
3. Čale, M. (2005). Suvišni farmakografski aparat. U: Bojan Marotti (ur.), *Oko Kiklopa* (str. 75. – 80.). Zagreb: Artresor naklada.
4. Frangeš, I. (1979). Ranko Marinković. *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu*, Vol. 10 (No. 13-14), 7. – 32.
5. Hall, J. (1998.). *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
6. Hansen – Kokoruš, R. (2006). Marinkovićev otočki kozmos. U: Jakša Fiamengo (ur.), *Ranko Marinković danas: zbornik radova sa 3. dana Ranka Marinkovića u Komiži*, 15. do 17. rujna 2006. godine, (str. 7. – 16.). Komiža: Grad Komiža.
7. Hansen – Kokoruš, R. (2008.). Ranko Marinković i ekspresionizam. U: Jakša Fiamengo (ur.), *Suvremenost Ranka Marinkovića: zbornik radova sa 4. dana Ranka Marinkovića u Komiži*, 13. i 14. rujna 2008. godine. (str. 7. – 17.). Komiža: Grad Komiža.
8. Hećimović, B. (2010). Posljednji razgovor sa šjor Rankom. U: Jakša Fiamengo (ur.), *Poetika Ranka Marinkovića: zbornik radova sa 5. dana Ranka Marinkovića u Komiži*, 10. – 12. rujna 2010. godine, (str. 49. – 52.), Komiža: Grad Komiža.
9. Janson, H.W. i Janson, A.F. (2013.). *Povijest umjetnosti*. Varaždin: Stanek
10. Jelčić, D. (2004). *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Školska knjiga
11. Maroević, T. (2007). *Napisane slike. Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*. Zagreb: Hrvatska Sveučilišna Naklada.
12. Milanja, C. (1996.). „Kiklop“ kao primjer dezintegracije romana. U: Cvjetko Milanja (ur.), *Hrvatski roman 1945.-1990. Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse* (str. 25. – 31.). Zagreb: Biblioteka L
13. Nemeč, K. (1995). Aluzije, citati i literarne reminiscencije u Marinkovićevu Kiklopu. U: Jelena Hekman (ur.), *Tragom tradicije. Ogledi iz novije hrvatske književnosti*. (str. 143. – 160.). Zagreb: Matica hrvatska
14. Nemeč, K. (2020.) *Leksikon likova iz hrvatske književnosti*. Zagreb: Ljevak.
15. Nemeč, K. (2003). *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga.
16. Nemeč, K. (2008.). *Urbana topografija Kiklopa*. U: Jakša Fiamengo (ur.), *Suvremenost Ranka Marinkovića : zbornik radova sa 4. Dana Ranka Marinkovića u Komiži*, 13. i 14. rujna 2008. godine. (str. 7. – 17.). Komiža: Grad Komiža.

17. Oraić Tolić, D. (1990). Teorija citatnosti. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
18. Pavličić, P. (1988). Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled. U: Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić-Tolić (ur.), Intertekstualnost i intermedijalnost (str. 157. – 188.). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
19. Pavličić, P. (2014). Kako je načinjen Kiklop? U: Jelena Hekman (ur.), Uvod u Marinkovićevu prozu. (str. 89. – 149.). Zagreb: Ex libris.
20. Pavlović, C. (2004). Francuski motivi u Marinkovićevu pripovijedanju. U: Cambi, Nenad (ur.), Komparativna povijest hrvatske književnosti (str. 214. – 231.). Split: Književni krug.
21. Rogić Musa, T. i Hameršak, F. (2016-2021). Marinković Ranko.
<https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11934> Pristupljeno: 6.8.2022.
22. Vidan I. (1975). Shakespeare u Kiklopu. U: Vera Č. Šain Senečić (ur.), Tekstovi u kontekstu: Odjeci i odnosi u novijoj književnosti. (str. 150. – 173.). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber

11. Internetski izvori

1. Rogić Musa, T. i Hameršak, F. (2016 – 2021). *Ranko Marinković*.
<https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11934>, pristupljeno 13.7.2022.

12. Popis ilustracija

Slika 1. Michelangelov *David* tijekom Drugog svjetskog rata (https://greg.org/wp-content/uploads/2018/02/michelangelo_david_accademia_bricked_anninatu.jpg, pristupljeno 14.8.2022.)

Slika 2. Pablo Picasso, *Žena koja plače*, 1937. (<https://i.pinimg.com/474x/94/bd/80/94bd8061f8da0498226d0a6c3af58d1b--the-weeping-woman-picasso-portraits.jpg>, pristupljeno 14.8.2022.)

Slika 3. Skulptura Petra Preradovića, djelo Ivana Rendića (<https://licegrada.hr/wp-content/uploads/2018/03/petar-preradovic-11032018-01.jpg>, pristupljeno 14.8.2022.)

Slika 4. Detalj freske s prikazom teme dance macabre Vincenta iz Kastva (<https://bitno3-64c8.kxcdn.com/wp-content/uploads/2021/07/shutterstock-50247475-1280x0-c-default.jpg>, pristupljeno 14.8.2022.)

Slika 5. Dvije erotske freske na zidu javne kuće u Pompejima (https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R7/7%2012%2018_files/image020.jpg, pristupljeno 14.8.2022.)

Slika 6. Gospa od zvonika, Majstor raspela sv. Klare. (<https://www.matica.hr/vijenac/695/muzej-onoga-cega-vise-nema-30856/>, pristupljeno 14.8.2022.)

Slika 7. Scena iz Vrdoljakove ekranizacije *Kiklopa screenshot* iz (<https://www.youtube.com/watch?v=q7eqNcT4vQ&list=PL7IYjrlro4NFtxHNnZ5GLfU7NieJX2542&index=2>, pristupljeno 14.8.2022.)

Slika 8. *Portret Madame Recamier*, Jacques-Louis David, 1800. (<https://ericwedwards.files.wordpress.com/2013/08/madame1.jpg>, pristupljeno 14.8.2022.)

OBRAZAC I.P.

IZJAVA O POHRANI ZAVRŠNOG / DIPLOMSKOG RADA U DIGITALNI
REPOZITORIJ FILOZOFSKOG FAKULTETA U SPLITU

STUDENT/ICA	JOLANDA PISAC
NASLOV RADA	INTERMEDIJALNOST U KIKLOPU RANKA MARINKOVIĆA
VRSTA RADA	ZAVRŠNI RAD
ZNANSTVENO PODRUČJE	HUMANISTIČKE ZNANOSTI
ZNANSTVENO POLJE	HRVATSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST
MENTOR/ICA (ime, prezime, zvanje)	LUCIJANA ARMANDA ŠUNDOV, doc.dr.sc.
KOMENTOR/ICA (ime, prezime, zvanje)	
ČLANOVI POVJERENSTVA (ime, prezime, zvanje)	1. MARKO DRAGIĆ, prof.dr.sc. 2. LUCIJANA ARMANDA ŠUNDOV, doc.dr.sc. 3. NIKOLA SUNARA, dr.sc.

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/ica predanog završnog/diplomskeg rada (zaokružiti odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane urednog rada. Slažem se da taj rad, koji će biti trajno pohranjen u Digitalnom repozitoriju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude (zaokružiti odgovarajuće):

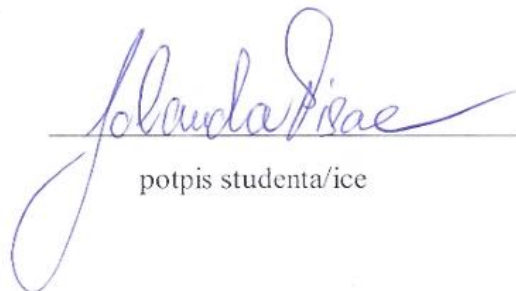
a.) u otvorenom pristupu

b.) rad dostupan studentima i djelatnicima Filozofskog fakulteta u Splitu

c.) rad dostupan široj javnosti, ali nakon proteka 6/12/24 mjeseci (zaokružiti odgovarajući broj mjeseci)

U slučaju potrebe dodatnog ograničavanja pristupa Vašem ocjenskom radu, podnosi se obrazloženi zahtjev nadležnom tijelu u ustanovi.

SPLIT, 12. 9. 2022.
mjesto, datum


potpis studenta/ice

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Jolanda Pisac, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja sveučilišnog/e prvostupnika/ce hrvatskog jezika i književnosti i povijesti umjetnosti, izjavljujem da je ovaj završni rad rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio završnog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 12. rujna 2022.

Potpis

