

# Dramatika Ranka Marinkovića

---

Nikić, Dora

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:916382>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-07**



**FILOZOFSKI FAKULTET**  
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti i engleskoga jezika i  
književnosti

Dora Nikić

**Dramatika Ranka Marinkovića**

Diplomski rad

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2022.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti i engleskoga jezika i  
književnosti

Dora Nikić

**Dramatika Ranka Marinkovića**

Diplomski rad

Znanstveno područje: humanističke znanosti

Znanstveno polje: filologija

Znanstvena grana: teorija i povijest književnosti

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2022.

## IZJAVA

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

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

U Osijeku, 21. listopada 2022.

Dana Vikić, 0122226426

## Sažetak

Ovim se radom predstavljaju dramski tekstovi Ranka Marinkovića. Kao ključna figura hrvatske književnosti, obilježio je svojim dramama literarnu scenu, iako mu dramsko stvaralaštvo čine samo četiri drame; *Albatros*, *Glorija*, *Politeia ili Inspektorove spletke* i *Pustinja*. Predstavljaju se sve četiri drame kroz prizmu žanrovskog određenja, ironijskog diskursa, pozicije likova i društveno-političkog konteksta. Najprije se pozicionira autor u književno-povijesni kontekst, zatim se u središnjem dijelu analiziraju drame od mladenačkog ostvaraja *Albatrosa*, preko razvijene tragično-ironijske sudbine *Glorije* i simbolike političke represije nad pojedincem *Politeie* do završetka potrage za smislom u *Pustinji*. Sve su četiri Marinkovićeve drame naizgled različite tematike i forme, no vezuje ih autorovo tkanje portreta živopisnih likova. Pojedinac se stavlja u kontekst s okolinom, fokus je na istraživanju ljudske sudbine u suvremenom životu. Na kraju rada, bitne odrednice dovode se u vezu i pruža se kratak osvrt bogatog dramskog svijeta ostvarenog u svega četiri teksta što i čini Marinkovića jednim od najreprezentativnijih autora hrvatske književnosti dvadesetoga stoljeća.

Ključne riječi: *Albatros*, *Glorija*, *Politeia ili Inspektorove spletke*, *Pustinja*, hrvatska književnost dvadesetoga stoljeća, drama

## Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Ranko Marinković, dramatičar.....	2
3. Mladenački zanos <i>Albatrosa</i> .....	3
3.1. Ironija nad vlastitim djelom .....	5
3.2. Iskrivljene figure „Velike ideje“ .....	6
3.3. „Prljavosmeđa patina“ kuća s krivim dimnjacima – Marinkovićev odnos prema mediteranskoj okolini .....	8
3.4. Pater Bonaventura kao dramski predstavnik klera .....	9
4. „Luđačka civilizacija“ – mehanizam Marinkovićeve <i>Glorije</i> .....	10
4.1. Crkva i civilizacija.....	12
4.2. Moderni mirakl.....	14
4.3. Glorija kao mehanička lutka.....	15
4.4. Ocrtavanje civilizacije – Marinkovićeve metafore.....	17
5. Politeia ili Inspektorove spletke – ironija represivnih režima .....	18
5.1. Politički vodvilj .....	19
5.2. Tipizirane figure državnog aparata.....	20
5.3. <i>Politeia</i> u naizgled humorističnom ruhu .....	20
6. Tematska univerzalnost filozofskog diskursa <i>Pustinje</i> .....	22
6.1. Dramske mogućnosti sotije .....	23
6.2. Intertekstualnost – Pirandellov utjecaj .....	24
6.2.1. Unutartekstualna citatnost .....	24
6.2.2. Intertekstualna citatnost.....	26
6.3. Preklapanja Marinkovićeva i Pirandellova svijeta .....	28
7. Komparativna analiza Marinkovićeva dramskog stvaralaštva .....	29
8. Zaključak.....	32
9. Literatura .....	33

## 1. Uvod

Ovim radom daje se uvid u dramsko stvaralaštvo jednog od najznačajnijih hrvatskih književnika dvadesetoga stoljeća, Ranka Marinkovića. Metodologija istraživanja Marinkovićeve dramskoga stvaralaštva bit će teorija književnosti, teorija citatnosti, filozofija i teorija kulture. Četiri drame što čine korpus Marinkovićeve dramatike, *Albatros*, *Glorija*, *Politeia ili Inspektorove spletke* i *Pustinja* analizirat će se pojedinačno sukladno relevantnim sastavnicama te će se ispreplitati njihova usporedba koja će se naglasiti na kraju rada. Relevantne sastavnice odnose se na žanrovske elemente, ironijski diskurs, kritiku klerikalizma, ničeansku filozofiju, položaj pojedinca naspram društva i države te metateatralnost i metatekstualnost. U *Albatrosu* se daje osvrt na groteskne karikature zatvorene u malom dramskom svijetu; a Marinković time stavlja u funkciju groteske prikazati suvremenog, otuđenog čovjeka. *Glorija* nadalje prikazuje krah individue, žene-lutke čija je sudbina u duhu kršćanske mučenice srednjovjekovnog mirakla tragično određena. *Politeia ili Inspektorove spletke* djelo je koje naizgled ruši ozbiljnost vodviljskom strukturom, no iza maske komedije krije se žustra kritika opresiji ideološkog režima. *Pustinja* je, za kraj, djelo koje završava autorovo dramsko stvaralaštvo, simbolično otkrivajući besmisao ljudskih nastojanja u potrazi za smislom. Identitet pojedinca od početka do kraja biva potpuno razbijen, a taj je prikaz popraćen tipičnom gorkom ironijom koja obilježava autorovu dramatiku.

## 2. Ranko Marinković, dramatičar

Drago Šimundža u svom članku o religioznim aspektima Marinkovićevih djela donosi pregled autorova stvaralaštva navodeći: „Otvoren tradiciji i osobnom talentu, modernim formama i domaćim temama, Marinković je s Rukama, Glorijom i Kiklopom izbio u vrh hrvatske književnosti svojega doba, i to ne samo kao vrstan pripovjedač, dramatičar i romanopisac nego i kao književna pojava“ (Šimundža, 2004: 65). Doista je Marinković književna pojava što svojim raznovrsnim tematikama i uvijek novim kompozicijama čini jednog od najznačajnijih hrvatskih pisaca dvadesetog stoljeća. Svaku temu obrađuje studiozno, iz više različitih kutova i mnogobrojnih slojeva kao vješti slikar, ali i analitičar. Zbog obraćanja posebne pozornosti na stil i iskustvo ostaje dosljedan sebi u svim književnim oblicima. Iako su mu sva djela različitih žanrova, a u kontekstu drame i podžanrova, različitost stilova i dalje obuhvaća karakterističnost po kojoj je ostao prominentan na književnoj sceni. Kroz prizmu komparativne književnosti, u Marinkovića se preklapaju moderni i tradicionalni postupci. Od temelja domaćeg života i književne stvarnosti do europskih modernih i postmodernih kretanja; Kafkina promišljanja, Joyceova raslojavanja likova, filozofije egzistencijalizma i teatra apsurda i avangardnih postupaka, Marinković sve stapa u jednu cjelinu zavidna opusa. Razmišlja i književno-lirički i teorijsko-znanstveno, pa piše i nadrealistično i realistično o svom poznatom kraju, o novom vremenu, univerzalnim, ali i specifičnim iskustvima. Zanima se za čovjeka i tragiku ljudske sudbine, modernu tehnologiju, individuu spram okoline, za političke i društvene nemire, kao i za egzistencijalna pitanja (Šimundža, 2004: 65).

U prostoru i vremenu Marinković je univerzalan; dovodi svoju problematiku van okvira vremensko-prostorne zadržanosti. Bavi se jednako i mediteranskom rodnom sredinom i velegradskim temama, realističkim prikazom i književnom imaginacijom. Često hoda po rubu na granici stvarnosti i književnosti uz pravu dozu zadržavanja bez prelaska preko granice. Realističke teme opisuje lirički, metaforiku čini od dubokih simbola što stoje nad svakim djelom. Time stvara jedinstvenu literaturu, u svojoj neobičnosti razumljivu, parodičnu i skladnu koja je otisak autorova osobna svijeta i univerzalnosti ljudske prirode.

Pripovjedni žanrovi obrađuju dva tematska kruga; pripovijetke su vezane uz rodni Vis i mediteransku sredinu, dok se u prozi osvrće na moderni velegrad, što je posebno istaknuto na primjeru *Kiklopa*. Mediteranska sredina statična je po okolini, ali ne nedostaje živopisnih likova, dok velegrad prikazuje sferu kaosa suvremenih naracija. Dramski su Marinkovićevi odrazi smješteni između starog i novog, istovremeno i pripovjedni i romaneskni. *Albatros* i *Glorija* okreću se domaćoj sredini i pripovjednoj naraciji, a *Politeiu* i *Pustinju* obilježavaju ukrašeniji i



filozofičniji zapleti (Šimundža, 2004: 66). Moglo bi se cjelokupno Marinkovićevo stvaralaštvo opisati kratkim pregledom: „U svezi s tim bismo s poredbenog gledišta mogli kazati da je u pripovijetkama sklon lirskim simboličnim slikama i neorealističkim naracijama, u romanima složenu tkivu i dezintegracijskim postupcima, a u dramama slikovitu fabularnu pristupu i modernim reflektivnim prizorima“ (Šimundža, 2004: 66).

Sva tri književna žanra zajednički označavaju odnosi iluzija i mašte, fiktivnog i zbiljskog, a stvarnost je subjektivna kako bi bila izraženija. Književni odnosi često su sastav mašte i želja uz egzistencijalna pitanja što unose nemir. Stvarnost zbog toga nema samo jednu dimenziju već se čita u mnogobrojnim zapletima i raspletima, majstorskim dijalozima i digresijama, filozofskim mislima i citatnošću bez koje nema suvremenoga pisanja. Na prvi pogled lako i ravnodušno Marinković stvara suodnos svojih likova, no iza toga krije se višeznačnost i dojmjljiva modeliranost s namjerom da ostavi duboki utisak. Nikada ne zaboravlja na čovjeka, rastrojenu individu u središtu svih zbivanja, pa uvijek promatra učinak svoje literarne okoline na zbiljsko-fiktivnog lika. Često se ističe čovjekova nemoć i krhkost u djelovanju parodičnih zbivanja te neizbježnost okončanja (Šimundža, 2004: 66-67).

Bitna je značajka karakteristika pisanja s distance, jer autor je promatrač, „neutralan“ i objektivn, u funkciji opisa ljudskih osobina bez osude. Tu vješto ubacuje dozu humora i ironije gotovo u svako djelo; taj smijeh nerijetko je gorka okusa, ali pojačava apsurdnost pitanja smisla života i pridaje likovima novi, gotovo tragičan, predznak (Šimundža, 2004: 67-69).

### 3. Mladenački zanos *Albatrosa*

Marinkovićev prvi dramski, ujedno i književni, ostvaraj predstavlja još uvijek mladoga autora na početku svoga književnoga brodoloma koji je kasnije nosio njegovu priču na hrvatskoj literarnoj sceni. Prve kazališne kritike nisu štedjele Marinkovića, pa se usprkos navođenju da je „jedan od naših najkulturnijih i najinteligentnijih mladih pisaca“ (nepotpisani kritičar prema Senkeru, 2009: 501) ipak pronalaze navodi da se dramska radnja ističe „nagomilavanjem očaja, skepse, praznine i crnine onim već tipičnim našim mladenačkim neokrležijanzmom“ (Kovačić prema Senkeru, 2009: 501-502). Dramske radnje u pravom smislu gotovo da i nema, izuzev nekoliko događaja koji potiču daljnji dijalog između likova, prema Batušiću: „Marinkovićev *Albatros* (1939), u kome se naslućuju krležijanska ali i ničeanska suzvučja, buktao je osebnim dijaloškim ali ne i novim scensko-stilskim značajkama“ (Batušić, 1978: 412). Krležijanska i ničeanska suzvučja čine dio dijaloške igre jer se oba očitavaju u recima koje izmjenjuju groteskne karikature glavnih likova.

Kako sam Marinković navodi u uvodu teksta, likove sačinjavaju Ciprijan Tamburlinac, profesor izbačen iz službe zbog neizgovorenog „delikta“, „intelektualni brodolomac koji je, u svom naprezanju svjesnog uspona do nekog ničeanskog imoralizma, skrahirao pri prvom sukobu s aktualnim moralom“ (Marinković, 2009: 7); misteriozni mornar, bivši grobar i novinar Orne Popere, „naglašeno zatvoren čovjek koji iza sarkastične maske krije svoju uvrijeđenu ličnost, stvorenu teškim životnim iskustvima“ (Marinković, 2009: 8); pater Bonaventura, crkvena figura koja predstavlja suprotnost Tamburlincu; Zande Rotte, možda i najveća karikatura predstave, posjednik i „preživjeli tip dalmatinskog aristokrata“ (Marinković, 2009: 8) te njegova domaćica Keka koja služi Rottea uz vlastitu financijsku korist, no i dalje u njoj postoji „izvjesne ropske pokornosti s vidnom tendencijom obožavanja“ (Marinković, 2009: 9). Iz opisa se već može proizvesti zaključak o pre naglašavanju ljudskih osobina pri ocrtavanju likova, kao i naznaka gdje se kriju tragovi ničeanskog suzvučja. Ti se likovi naizmjenično upliću u četiri duga dijaloga i to je cijela radnja. Tamburlinac nostalgично poetizira svoju mladost u kojoj je bio pun megalomanskih ideja, opsjednut vlastitom nadmoći i velikim filozofskim teorijama; progoni ga Orne za kojega se vjerovalo da je preminuo u brodolomu, bez konkretnih dokaza, a činjenica da je možda živ nije povoljna zbog bivšeg sukoba gdje mu je Tamburlinac iskopao oko kišobranom. Pater Bonaventura također nije oduševljen mogućnošću da je Orne živ jer ga je optužio za pljačkanje grobova; a grob koji je pljačkao bio je baš onaj Rotteova brata. Rotte pak ima nedovršenih računa s Tamburlincom jer mu je financirao školovanje, pa je u svojoj želji za muškim nasljednikom spojio njega i svoju osakaćenu kćer. Radnju uzburkava jedino Bonaventurin slučajan skok s broda u more, Tamburlinčev revolver i činjenica da je Orne živ. Sve su to banalni sukobi bez značaja, a Ciprijan niže velike riječi koje odnosi vjetar (Senker, 2009: 504). Banalnost odnosa mogla bi se opravdati ako se protumači u odnosu na kazališnu tradiciju i komediju *dell' arte*; Tamburlinac tako postaje Harlekin, nespretni, uplašeni brbljavac; Orne zauzima ulogu Brighelle, on je neustrašiv i spreman na sve, a Bonaventura je sa svojim propovijedima i nazalnim glasom postao dosadni Pedant (Senker, 2009: 504-505). Praćenje književne tradicije ipak nije ograničilo okvire drame koja i dalje odražava duh svoga vremena naznakom tipične Marinkovićeve ironije.

### 3.1. Ironija nad vlastitim djelom

Nekoliko godina nakon objave prvog teksta, u *Poniženju Sokrata*, autor sam kritizira svoj rad slikajući scenu u kojoj Orne Popere ponovno posjećuje dramsku radnju, ali ju prepričava onako kako se ona „doista dogodila“ – Bonaventura ne skače u more nego se skriva u zahod, Tamburlinac ne izvršava slučajno samoubojstvo nego ubija svog papagaja, ženi se za osakaćenu Rokelinu i tako rješava mrlju svog „delikta“, ali i financijsku situaciju. *Albatros* je prema tome samo izmišljotina koju je autor naslikao radi „drame“ (Senker, 2009: 505).

Marinkovićeve ironije se „manifestira u obliku autoironije o vlastitom književnom stvaralaštvu“ (Žeravica, 2016: 40), ali je izuzev u osvrtu u *Poniženju Sokrata*, ona prisutna i u samom *Albatrosu*. Autor je već pri pisanju drame bitko dao do znanja da se dijelovi teksta pojavljuju s ironijskim prizvukom, pa se u didaskalijama pojavljuje: „TAMBURLINAC (*ironično*)“ ili „TAMBURLINAC (*radoznalo ironički*)“ (Marinković, 2009: 21). Ironija je sastavni dio života individue, a pet grotesknih likova u funkciji su prikaza svijeta i društva u malome (Žeravica, 2016: 40-46). U tom svijetu Zande Rotte predstavlja ideologiju utemeljenu na nejednakosti, on kao ostatak vlastelinstva i zastarjelih pogleda pati nad dolaskom modernoga vremena:

Ma dan-danasnji dosli su neki framasuni i neznabosci, koji pridikaju da smo svi jednaci! A evo: jesu svi parsti na ovoj ruci jednaki? Nisu! Jedan je veći, drugi je manji: evo, ovi je veći, a ovi je manji! Tako je u svitu: jedni su judi veći, drugi su manji: jedni su od finijega roda, drugi su od grezijega. Jedni su signori – drugi vilani. To je tako uvijek bilo i bit će! Uvijek su bili jedni koji su zapovidali, i drugi koji su slušali. Tako je svit stvoren! Gospoda rade glavon i zapovidaju, a puk ima rabotati rukami i slušati! Ma dan-danasnji, sto smo dozivili, Dio mio? Danas bi sluge tili zapovidat! Ubit gospodu i zapovidat! (Marinković, 2009: 63)

Njegov iskrivljeni hrvatsko-talijanski govor, istrošeno odijelo i polucilindar uz živahno-paralizirano ophođenje ostavljaju komični dojam te patnje u kojoj Marinković otkriva raspad jednog besmislenog svjetonazora (Žeravica, 2016: 47-48).

Ironija je dodatno istaknuta činjenicom da se radnja odvija na otvorenom moru uslijed oluje. Time su likovi ograničeni u svome kretanju i osuđeni na borbu za vlastitu egzistenciju čime je naglašena njihova nemoć. Svjesni su svoje ograničene situacije i životne neostvarenosti u mjestima koja napuštaju. Nisu sigurni ni hoće li im budućnost biti nešto bolja, a zabrinutost, upitnost i sumnju uzrokuju ironijska kretanja između prošlosti koja im ne da mira (stari sukobi) i budućnosti koja je toliko nesigurna. To je najbolje vidljivo na primjeru Tamburlinca koji se ne

može oteti dojamu da je Orne još uvijek negdje živ te ga prati kao sjena željan osвете za izgubljeno oko: „Naprosto ne mogu se osloboditi dojma da je Orne ipak živ i da onaj crni povez još uvijek negdje postoji... kao prijatna...“ (Marinković, 2009: 13). Uz proganjanje prošlosti, nakon napuštanja profesorske službe i gubitka imanjanja, ne preostaje mu svijetla budućnost; tim više što saznaje da Rotte planira njegovu ženidbu: „In somma, preostaje vam dvoje: ili uzeti Rokelinu i naslijediti Rottea ili – kako da rečem – umrijeti od gladi!“ (Marinković, 2009: 37). Odbijanje ženidbe za Rokelinu zbog njezina hendikepa djeluje komično jer ni sam Tamburlinac nije opisan kao fizički privlačna, nego iskrivljena figura. Djelovanje ironije očito je u trećem činu kada se saznaje da je koristio revolver za pucanje na vrapce, da bi se na kraju ponovno igrao njime te si slučajno oduzeo život. Tamburlinčeva i Bonaventurina smrt dogodi se igrom slučaja i time ne izaziva katarzu, ali ni podsmjeh (Žeravica, 2016: 48-51). Marinkovićev komentar na ironiju *Albatrosa* i slikanje ljudskih sudbina svjedoči da je namjera takvog prikaza bila obično banaliziranje svakodnevice i prikaz trenutnog društvenog stanja:

Čovjek je smiješan u svojim okolnostima i to u okolnostima koje je sam odabrao. A smijati se čovjeku kao takvom, čovjeku čija egzistencija balansira na stotinama uvjeta, kojega može oboriti „svaki vjetar“...pa znate... Čovjekova egzistencija može izgledati smiješna kad se promatra s distance, ali kad pridete i vidite izbezumljeno lice uplašena bića, to više nije smiješno... Ali, ako kleknemo pokraj takvog jadnog bića i skupa s njime plačemo, ne možemo praviti literaturu! (Marinković u intervjuu *Stanar kuće bitka* prema Žeravici, 2016: 51-52).

### 3.2. Iskrivljene figure „Velike ideje“

Ironija koju Marinković pridodaje likovima spaja različite kazališne žanrove i taj je podsmjeh njegov odgovor na sumnju je li pozornica ispunila sve predodređene zahtjeve. Ispitivanje vlastitih dramskih dosegā stvara se i u odabiru žanrovske strukture svake njegove drame. Na početku *Albatrosa* jasno stoji *Groteska u tri čina*, što će dakako odrediti i rastumačiti odabir načina prikaza likova, „iskrivljenih figura“. Groteska se pronalazi u sferi srednjovjekovnih komedija. Etimologija pojma seže iz likovne umjetnosti gdje *pittura grottesca* označava najprije opscene prikaze da bi se kasnije pojam uveo u stručnu terminologiju kao nedolično i nepristojno slikarstvo. U 17. stoljeću u Francuskoj pridjev *grotesque* počinje označavati nekoga smiješnog, osebjunog i krajnje neobičnog te prelazi u socijalnu domenu da bi kasnije imenica *groteska* obilježila umjetnički žanr (Batušić, 1984: 190-193).

Pučko srednjovjekovno kazalište često je iskazivalo grotesknost dramskih lica; ta su lica od izvorne definicije grotesknosti zadržala onaj dio koji teži smiješnosti do krajnje granice toliko da osoba postane tragično izobličena. Dalmatinski *redikul* ili *ridikul* proizašao je iz ljudskog apsurdna gdje se promatrani entitet stavlja u posebno poremećene životne situacije, one koje ne slijede prešutne zakone vremensko-prostornoga djelovanja. Srednjovjekovni junaci u svojoj osakaćenosti, izobličeniosti, gluposti, razvratnosti i humorističnosti odraz su nehumanih uvjeta tadašnjega života. Takav prenatrpani naturalizam tijekom vremena doživljava brojne promjene i dolazi do Marinkovića u nešto blažoj formi. Već spomenuti opisi protagonista pokazuju kako se autor odnosi spram djela karikaturista, talijanske komedije, Flauberta i Balzaca. Scena u kojoj Tamburlinac kopa Orni oko kišobranom čini bitnu ulogu u ocrtavanju tragikomične groteske oba lika; uz fizički aspekt likova, ta smiješno-tragična dogodovština opetovano podsjeća čitatelja na izrazitu vizualizaciju njihove komičnosti. Isto se odnosi i na Bonaventurino vegetarijanstvo i neizmjeran strah, Orneove morbidne, grobarske priče i Rotteovo prisjećanje razvratne mladosti gdje je pravi Don Juan. Tu je grotesknost zacementirana i izvan okvira dramskog dijaloga, a skućeni prostor parobroda i nemogućnost izlaza samo pridonose toj izrazito slikovitoj sceni (Batušić, 1984: 193-196).

Neki bi se opisi događaja i vanjskih faktora (u kojima se očitava već spomenuti neokrešijanizam i nićeanski ton) mogli protumaćiti kao groteskni pomak od stvorene scene. Arhetipski motiv sina koji se vraća rodnom kraju tradicionalno je povezan s razrješavanjem obiteljskih, državno-pravnih i društvenih odnosa. U odnosu na Tamburlinca, može se povući paralela s Leone Glembayem koji se vraća u sredinu koja je na njega zaboravila i pronašla svoj mir, a onda on dolazi uzburkati ustaljeno smireno stanje. Tamburlinćev povratak s revolverom i papagajem, mućenje Bonaventure i strah od Ornea može se protumaćiti i kao verzija već poznate tradicionalne situacije. Marinković izvrće tradiciju i u tom pogledu jer se ismijava i pravi grotesku od klasićne dramske situacije. Čak je i fizićki Tamburlinac jedna Leoneova verzija; a njegovo tumaćenje Nietzschea interpretacija je Leoneova humanistićkog obrazovanja. U trenutku potaknutom alkoholom ta verzija Leonea postaje groteskni stih iz Baudelaireova *Albatrosa*; umjesto gorde ptice kojom sebe zamišlja dok u pijanom zanosu recitira svoje posljednje stihove, on je jednostavno smiješna karikatura. Dok je bio finansijski potpomognut uz isticanje tobožnjeg plemićkog podrijetla, mogao je biti albatros i gutati imoralizam kao profinjenu kašu koja će ga uzdići u toliko željene visine. Međutim, kada gubi službu, čast, kada je samotan i ogoljen, ne preostaje ništa od megalomanije no citiranje Baudelairea uz pijanu igru kojom završava svoj život da bi se zauvijek obilježio grotesknom karakteristikom (Batušić, 1984: 196-198).

### 3.3. „Prljavosmeđa patina“ kuća s krivim dimnjacima – Marinkovićev odnos prema mediteranskoj okolini

Tamburlinčev patos i odnos prema rodnom kraju još su jedna zanimljiva nota Marinkovićeva dramskog svijeta. Radnja koja je smještena „na otvorenom moru u putničkom salonu nekog vicinalnog parobrodića“ (Marinković, 2009: 6) jest u funkciji ograničavanja karikatura, ali i daje jednu novu nijansu tom grotesknom svijetu. Uz Rotteov talijanizirani govor, pomorski ambijent dodatno uzburkava igru kulturnom i književnom tradicijom. Uzburkano more, vjetar i gromovi u vezi su s društvenim stanjem, a plovidba simbolizira život i pisanje, odnosno izvođenje drame (Senker, 2009: 503).

Jedna Tamburlinčeva replika otkriva cjelovito stanje oslikavanja ljudskih sudbina:

Prljavosmeđa patina onih naših krovova oduvijek je u meni budila neku zakopanu tugu. Na onim krovovima ima nešto što me plaši! To je neki panični strah od siromaštva i nečistoće. Strah od ambijenta, od dijalekta, od prostih riječi i cinizma. I upravo kao da je ta prostačka narav dala fizionomiju našim kućama s krivim dimnjacima, s vrabcima i mačkama, sa starim krpama, što se vijū po prozorima kad puše jugovina. Tražio sam te naše nakrivljene i nesimetrične krovove u mutnim danima, kad su mokri i žalosni, tražio sam taj svoj strah, tu melankoličnu žalost naših krovova na platnima slikara što su mazali Dalmaciju po ljetovalištima, i imao sam dojam da oni slikaju kulise. (Marinković, 2009: 24)

Dalo bi se naslutiti da je to oslikavanje koje vezuje uz mediteranski svijet ipak nešto što bi se moglo protumačiti univerzalnim. Odbačeni sin koji se vraća rodnom kraju, spreman na svo oplakivanje svoga svijeta u sumornom putovanju u budućnost koja izvjesno donosi ništa možda nije pouzdan subjekt za prosudbu Marinkovićeva odnosa spram mediteranskih sudbina. Ono što se slika kao pomorski otkriva nišu ljudske sudbine koja nije toliko usko vezana uz lokalitet. Možda bi se tako mediteranska radnja više mogla smjestiti u svojevrsnu citatnost onoga što je autoru blisko, a ne kao zaseban simbolički pogled (Popović, 2004: 55-57). Tumačenje mediteranskog u *Albatrosu* stoga nije ograničeno, iako donosi zanimljivu notu, a pravo rješenje je li ono u svrsi dodatne simbolike nikada neće biti precizno razriješeno, prema Popoviću:

Uglavnom, po sredozemskom ključu Marinkovićevih fabula, onako šekspirovski i ovako postšekspirovski dramatično, od iste smo stvari kao iščašeni snovi. Groteska bi dakle bila tragična tajna privida svake idile. Svijet je zapravo fatalna fabula, uvijek paradoksalno poantirana priča, koja moderno, postmoderno i temeljito ironično kruži oko muka tradicionalno humanističkog, dakako mediteranskog otkrića da nam ništa ljudsko nije strano. (Popović, 2004: 59)

### 3.4. Pater Bonaventura kao dramski predstavnik klera

U tom sredozemnom Marinkovićevu svijetu može se uočiti i odabir Bonaventure kao karikature za prikaz ondašnjeg svećenstva. Svećenstvo ne podrazumijeva isključivo ljude na crkvenim funkcijama što djeluju na vjersku zajednicu, već i utjecaj na svjetovnu vlast koji posjeduju određeni vjerski predstavnici. Ovdje je od posebnog značaja pater Bonaventura, krezubi, ćelavi, mršavi vegetarijanac u odnosu suprotnosti naspram Tamburlinca, zagriženog Nietzscheova sljedbenika. Ono što ih ipak spaja jest strah od Orneove osvete; taj strah uzrokuje u prvom činu međusobno optuživanje za grijehе prošlosti, u tom se suprotstavljanju vide njihove reakcije, prema Pfisteru u odnosu na korespondentne i kontrastne odnose: „Druga je mogućnost da se različiti likovi, istovremeno ili jedan za drugim, konfrontiraju sa sličnom situacijom kako bi se mogli istaknuti i individualizirati kroz njihove različite reakcije.“ (Pfister, 1998: 285). Jedan i drugi važu svoja nedjela pokušavajući umanjiti vlastitu štetu (Trojan, 2016: 65-67).

Tako saznajemo da Tamburlinac Bonaventuri zamjera vođenje sudskog spora oko Tamburlinčeve imovine što ju jednakom mjerom žele oduzeti dva „dobrotvora“ – Zande Rotte i Bonaventura. Tamburlinac uočava Bonaventurine svjetovne pretenzije nad tuđim teritorijem stavljene pod krinku činjenja dobra Crkvi. Tako je i njegovo vegetarijanstvo svojevrsan odgovor, odnosno pokušaj sustezanja pred kušnjom: „TAMBURLINAC: Zola? Kakav Zola! Vi ste, na primjer, vrlo slabo religiozni u onom mističnom smislu, kako je bio, recimo, sveti Franjo. Vi ste čitav taj religiozni kompleks prebacili na svoju vegetarijansku utopiju, koja nije ništa drugo nego mistificirana erotika.“ (Marinković, 2009: 27). Kritiku na svjetovnu težnju za uzimanjem teritorija prati i odnos prema Tamburlinčevoj pokojnoj tetki Barbari Tamburini. Nju su držali u gotovo nehumanim uvjetima pred njezinu smrt jer je „sama tako odabrala“ kako bi se iskupila za svoje „grijehе“. Tamburlinac ističe da ima i nešto prijetvorno u tome kako je tetka Barbara, nekada velika plemkinja samo tako odlučila ostaviti svoje nasljedstvo Crkvi, a držanje u skromnim uvjetima za pokoru nije moralo nužno značiti i oskvrnuće osnovnih životnih potrepa čovjeka na samrti. Upitno je i Bonaventurino posredstvo u spajanju Rokeline i Tamburlinca; on na tome gotovo da ironično inzistira kao da je u ispovjednu tajnu unio udio upravo te ideje za poigravanjem s Tamburlinčevom budućnosti (Trojan, 2016: 67-69). Sve to upućuje da su svjetovne pretenzije svećenstva odraz jednog društvenog fenomena što možda i nije toliko ograničen samo na radnju *Albatrosa*: „Unutar dramskog svijeta *Albatrosa* Bonaventura je gotovo reduciran na jednu idiosinkraziju, karakteriziran je izrazito malim skupom obilježja, koji Marinković s namjerom upisuje u dramski lik Patera Bonaventure kako bi ga sveo na prostu karikaturu posvećenu u svojim istupima uglavnom obrani sintagme *gospodarski klerikalizam*.“ (Trojan, 2016: 69).

#### 4. „Luđačka civilizacija“ – mehanizam Marinkovićeve *Glorije*

Druga Marinkovićeva drama, *Glorija*, prvi je put objavljena 1955. godine, punih šesnaest godina nakon prvog ostvaraja, *Albatrosa*. Na početku druge moderne, nakon završetka sukoba na književnoj ljevici i pobjede književnog liberalizma za koji se zalagao Krleža, *Glorija* je nošena društveno-političkim kontekstom svoga vremena. Završetkom Drugog svjetskog rata, promijenjena je službena umjetničko-književna retorika. Ideologija prestaje vršiti većinski teret nad umjetničkim djelom, iako još ostaje prisutna kao breme što će pratiti slobodnu književnu ekspresiju. Nakon Šegedinova istupa 1949. i Krležina 1952. socijalistički režim prešutno je dopustio i poticao slobodniju umjetničku proizvodnju. Dijelom književnog izraza tada postaje oživljavanje modernizma te se javlja egzistencijalizam, u idejnom planu i nonkonformizmu. *Glorija*, i druga djela 40-ih i 50-ih godina prošloga stoljeća, odražavaju prijelaz socrealizma prema modernizmu uz najavu egzistencijalizma (Brozović, 2018: 67-70). Politički prijelaz „prepoznatljiv je i u Marinkovićevoj *Gloriji* koja se svojom formom i sadržajima uklopila u egzistencijalističko intonirani pluralizam druge moderne, a istovremeno indirektno propituje politički kontekst vremena u kojem je drama nastala.“ (Brozović, 2018: 70).

Prepoznaju se značajke modernističke kvalitativne dramaturgije, što su u *Gloriji* kompleksna psihološka motivacija likova kao pokretač dramskih sukoba, mali broj likova na sceni i radnja koja je obrađena uglavnom dijalogom. *Gloriju* prate i egzistencijalistička obilježja u pitanju identiteta, iskustvu praznine i beznada te alijenacije. U egzistencijalističkim djelima uvijek postoji višestruka mogućnost interpretacije, a u Marinkovićevoj se drami nameće kritika Crkve i kleričkoga svijeta, u podtonu kritika staljinizma te alegorijski svako prisilno nametanje ideologije na pojedinca. Tu je glavna uloga sestre Magdalene / *Glorije* / Jagode koja svojom raslojenošću različitih nametnutih identiteta simbolizira opresiju nad jednim slobodoumnim bićem (Brozović, 2018: 70-71).

Osnovna tematska površina *Glorije* poprilično je jasna, nedvojbeno je to antiklerikalizam nadovezan na Marinkovićevo odbojnost licemjerja svećenstva što je najavljena već u *Albatrosu* likom patera Bonaventure. Dramska radnja sama po sebi uključuje dalmatinsku sredinu, jednu sasvim uobičajenu crkvu u kojoj biskupov tajnik don Jere osmišlja način povratka puka u crkvene klupe. Želi prikazati živući kip Bogorodice te zadatak glume Gospinog kipa prepušta sestri Magdaleni, mladoj ženi, bivšoj cirkusantkinji koja odustaje od svoje karijere i posvećuje se crkvenom životu nakon vizije Bogorodice u kojoj je spašena od smrti na trapezu. Ona u svojoj ulozi kršćanske mučenice, što i nije ironizirano, dolazi do sukoba svjetovnog i duhovnog. Njezin bivši svjetovni život u cirkusu pod pseudonimom *Glorija* služi Marinkoviću za ispreplitanje



crkveno-cirkusantskih instanci i svođenje crkvenoga obreda na ono što jest u svojoj suštini – predstava. Kompleksan odnos s njezinim ocem Rikardom Kozlovićem (Flokiem Flècheom) stapa se u podvojenost između dva režima koja ju koriste za svoju predstavu. Ta podvojenost, odnosno izbijanje „prošlog života“ na vidjelo u trenutcima kada se pokušava posvetiti drugoj ulozi, modernistička su tendencija uz izbijanje egzistencijalizma u Glorijinoj podvojenosti identiteta. Kada Glorija prepoznaje svoju bivšu ulogu u cirkusu u nekim aspektima svoje crkvene službe, don Jerina namjera da mistificira crkvena djela ne ostvaruje se, a dodatno se postiže obrnut dojam, demistifikacija. Nakon ponovnog povratka u cirkus, četiri klauna plešu oko Glorije izvodeći *Ljubav 4 Paparigasa*, čime se ironizira petrarkizam i demonstracija moći koju koristi institucija Crkve. U šali ju oslovljavaju babilonskom kraljicom, a u svjetlu bivše uloge Bogorodice to bi bila istovjetna uloga. Sve je to na kraju prekrilo iskonsku, pravu stranu njezina identiteta, Jagodu Kozlović, žrtvu sukoba prošlosti i sadašnjosti. Brozović vuče paralelu između Glorije i kafkijanskih likova zbog njezine nemoći i usamljenosti, bez mogućnosti da djeluje na vlastitu sudbinu pokraj pritiska dvaju institucija. Glorija, međutim, odbija biti kafkijanskim likom i na samome kraju izražava svoj bunt skokom s trapeza što ju dovodi do skončanja života (Brozović, 2018: 71-73).

Don Jere i Glorija vezanu su crkvenom stranom Glorijina identiteta, no između njih se rađa platonska ljubav s potisnutom erotikom. Don Jere ju smatra privlačnom kao ženu, ali ju pokušava uzvisiti do božanskoga. Tako Jagoda Kozlović s jedne strane predstavlja pojedinca, a s druge, sestre Magdalene (Bogorodice) božanstvo. Vlastitu ljubav prema ženi don Jere maskira vjerom i to konstantno nameće, a don Zane kao skeptik predstavlja stvarnu sliku njihova odnosa kada izgovara što don Jere uistinu traži: „Neku mješavinu sentimentalne, romantične guske – i rajске Beatrice koja bi vam bila sklona i koja bi svaku vezu sa zemljom podržavala isključivo preko vas.“ (Marinković, 2009: 172). Vrhunac tog odnosa je u trenutku kada, zbog igranja Bogorodice, Glorija ne smije prepoznati vlastitog oca, a potpuni krah božanstvenog prikaza nastavlja se susretu s bolesnim dječakom što se pogrešno protumači kao čudo. Iako don Jere čitavo vrijeme pokušava natjerati sestru Magdalenu da vidi širu sliku i ponaša se manje „ljudski“, ona vidi mehanizam igranja uloge onakvim kakvim on doista i jest (Brozović, 2018: 73-74).

Još jedna osoba koja vidi sustav onakav kakvim jest upravo je don Zane, knjižničar i cinik, gotovo ateistična figura. Ironično je da je i on sam jednom pokušao počinuti slično djelo, predstavu odijevanja crkvenjaka Tome u Antikrista, pa nakon neuspjela pokušaja cinično otresa svoj dim u prostoru knjižnice. U njemu se prepoznaje razilaženje pojedinih crkvenih lica s crkveno-religioznom zadaćom, a nakon smrti ostarjelog, nemoćnog i nezainteresiranog biskupa upravo on postaje njegovim nasljednikom. Don Zane narušava odanost instituciji dok je istovremeno na vrhu

njezine moći. Takav nesraz simbolizira sukob pojedinca i institucije koja zahtijeva ispunjavanje određenih formalnosti. *Glorija* zbog toga zaslužuje interpretaciju dvostruke političke alegorije jer je usmjerena najprije protiv Crkve, pa onda svih totalitarnih režima. Riječ Crkva s obzirom na kontekst nastanka mogla bi se zamijeniti riječju Država i time upotpuniti obračun sa staljinizmom (Brozović, 2018: 75-76).

#### 4.1. Crkva i civilizacija

Odnos crkve i civilizacije, odnosno svjetovnog, dan je u don Jerinoj ideji karnevalizacije liturgije te u više naznaka koje ističu povezanost crkve i cirkusa u svrhu prikaza već spomenute političke borbe. Crkva priređuje liturgijski proces koji Brozović definira kao obred bez spektakla. Liturgijski je proces monoton, beživotan i automatiziran jer se zasniva na „igranju“ unaprijed pripremljenih rečenica i scenarija. Nasuprot tome, cirkus se definira suprotno; predstavlja antonim liturgijskog procesa, spektakl bez obreda. Cirkus svjesno koristi iluzije i trikove, uzimajući u obzir vlastitu banalnost koju koristi za izazivanje humora. Obred nije bitan jer publika zna da dolazi uživati u iluziji koju prihvaća. Zajednička točka crkvi i cirkusu jest da „publika“ pristaje na institucijsku obmanu koja s vremenom postaje istina. Liturgija i cirkuske izvedbe precizno su određene strategije čija je svrha ispuniti zadani cilj. Don Jere idejom igranja Bogorodice pokušava dovesti spektakl u crkvu. Igranje čuda značajno je u intertekstualnom kontekstu drame; pojavljuje se obrnuta legenda mlade redovnice koja odlazi iz samostana u svjetovni život gdje podliježe grijesima pa se vraća natrag u samostan na pokoru, dok druge redovnice ne primijete njezin odlazak zbog čuda oživljavanja Bogorodičina kipa. Glorijin put ide u obrnutom smjeru, nakon što napušta cirkus dolazi u crkvu, čudo je lažno i manifestira se u igri živoga kipa, da bi se na kraju vratila natrag u cirkus. Ispreplitanje crkve i cirkusa još je naglašenije kada Glorijin otac donosi mehaniziranog Isusa na križu. Paradoks je u tome što cijela crkvena garnitura s oduševljenjem prihvaća Kozlovićevu ideju, dok ju jedino odbija don Jere, vjerojatno svjestan vlastita licemjera i upitne moralnosti svoga čina. Jagoda Kozlović razapeta između svjetovnog i religioznog, crkve i cirkusa, za kraj izvodi pogibeljni salto, a četiri klauna iznose njezino mrtvo tijelo stvarajući pogrebni obred uz cirkusantsku povorku; tako cirkus preuzima obilježja crkvenog obreda, baš kao što je i crkva igranjem svetih figura preuzela dio cirkuskog trika (Brozović, 2018: 76-78).

Drago Šimundža u svom osvrtu na „komični 'mirakul' u lokalnoj crkvi“ podržava činjenicu da je crkva prikazana humoristično, čak i groteskno te da Marinković upućuje kritiku crkvene ideologije. Don Jere, kao i većina crkvenih predstavnika koristi makijavelistički pristup u svojim težnjama. U *Gloriji* se susreće parodija sakralnih prizora, zlouporaba manifestacije čuda,

banaliziranje obreda i izvrtanje liturgije. Kada su crkveni krugovi Gloriju ocijenili antireligioznim djelom, Marinković se s time nije složio, tvrdi da uprizoruje samo ono što mnoge ideologije 20. stoljeća vrše nad pojedincem (Šimundža, 2004: 72-74). Iako Šimundža nadalje tvrdi da je očito isključivo kritiziranje crkve, a ne represivnih režima i ideologija (Šimundža, 2004: 74-75), ipak je očito da je Marinkovićev odgovor na recepciju djela potvrdio ono što su i mnoge analize i što se nameće u kontekstu nastanka djela – *Glorija* je prikaz društva, ideologije i pojedinca, prodiranja svjetovnih težnji u nesavršeni, ljudski, crkveni svijet.

U članku o klerikalizmu u Marinkovićevim dramama, Trojan navodi zanimljivo opažanje nastavno na lik don Jere i njegove pozicije u djelu. Unutar crkvene garniture, don Jere se izdvaja kao atipičan, gotovo pa svjetovan lik. On je čovjek sa svim svojim nesavršenostima, a upravo u njegovu nastojanju da probudi vjeru izvođenjem spektakla vidi se trag mladenaštva i nepromišljenosti. Njegova psihološka karakterizacija dolazi do zanimljivog raslojavanja u trenutku kada se zaljubi u sestru Magdalenu što daje novi prizvuk tekstu. Moglo bi se protumačiti da je i sam don Jere, baš kao i Glorija, pod utjecajem opresije institucije jer odbija prihvatiti svoju ljubav prema ženi zbog pridržavanja nametnutih pravila. Njegov krah nije, prema tome, kada izvodi moralno upitno „čudo“, nego u neostvarivanju ljubavi, kažnjavanju zbog te ljubavi i vraćanju instituciji na pokoru (Trojan, 2016: 70-72).

Sveto i svjetovno temeljni su odnos koji uspostavlja dramsku napetost u *Gloriji*. Iako su sami pojmovi svet i svjetovan u kontrastivnom odnosu, Marinković niže motive jednog i drugog sve dok se spletom okolnosti ne razvije, postepeno, integriranje svetog u svjetovno i obrnuto. Ispreplitanje svjetovnih i crkvenih motiva dovodi do tragične prekretnice i pojačava psihološku karakterizaciju likova. Na kraju, Kozlovićev mehanički Isus biva razbijen, svjetovno ne dolazi u sferu crkvenog, a Glorija ne uspijeva postati živućim kipom, trik propada, kao i ona sama svojim završnim skokom s trapeza, crkveno ne dolazi u sferu svjetovnog (Pavlovski, 2014: 121-127).

#### 4.2. Moderni mirakl

Odmak od tradicionalnih žanrovskih određenja Marinkovićevih drama prisutan je i u *Gloriji*; nakon što je *Albatros* bio određen kao groteska, *Glorija* nosi podnaslov *Mirakl u šest slika*. Ponovno je to žanr koji zalazi u srednjovjekovlje, a dovodi u vezu i već spomenuti odnos crkvenog i svjetovnog. Kako navodi i sam autor nije to zbog forme ili tematike, nego same drame; određenje žanra Marinković nijansira vrlo spretno, u instancama. Taj majstorski, kreativni postupak nijansiranja i prodiranja srednjovjekovnog žanra u modernističke i egzistencijalističke tendencije pokazuje odmak od pukog prepisivanja forme određene žanrom, Marinkovićeve drame: „Prinudom svoga novog žanrovskog predznaka osvajaju tada one prostore gdje se dramaturška konstrukcija pokreće posebnim mehanizmima, što će, dakako, uvjetovati i osebjnost njihove sceničnosti.“ (Batušić, 1984: 177). Asocijativnost koja se pojavljuje kada se pročita žanrovsko određenje na početku djela izaziva zanimanje i nužno istraživanje mostova koji spajaju žanr s idejnom razinom djela. Istraživanje dovodi do promatranja ironijskog diskursa koji prati modernost naspram žanra. Protagonist drame tako se nalazi na tom mostu, neprestano na križištu dvaju pogleda (Batušić, 1984: 173-180). Određenje donosi snažnu vizualnu vrijednost i određeni ludički značaj. Rabe se „izvorni ili primijenjeni oblici scenske tehnike i mehanike, ne bi li njihovom dezintegracijom koja ponekada dopire čak i do ismijavanja, stvorili novi, bitni građevni materijal jedne nove poetike.“ (Batušić, 1984: 184). U procesu oslikavanja mirakla, Marinković postavlja neke minule rekvizite i ponovno spaja moderno s komedijom *dell' arte*: „Koje maškare? Eno vam dolje na vratima direktora od cirkusa, što hoćete! A ovdje su doveli i Colombinu! Don Levanta će činiti od Arlechina, naša presvijetla dika od Pantalona, vi od dotura iz Bologne, ili možete ostati i Zanni, ako hoćete, a ja od Brighelle, i eto vam talijanske komedije!“ (Marinković, 2009: 136). Sažimanje na simbole komedije *dell' arte* znači poigravanje sa samom žanrovskom strukturom koju je autor odabrao kao i s dramskim likovima. To znači nebrojene mogućnosti interpretacije autorova kazališta i otvaranje novih vizualnih mogućnosti (Batušić, 1984: 181-186).

Srednjovjekovni je žanr mirakla bio jedan od najpopularnijih u tadašnjoj kazališnoj produkciji. Mirakli oslikavaju život kršćanskih mučenika i svetaca opisom njihova životna puta koji ih je doveo do uzvišenog statusa. Istodobno su se prikazivali njihovi životi i čuda koja su proizvodili te pogani što su ih mučili i sprječavali na božanskom putu. Marinkovićev mirakl sadrži bitne odrednice izvornoga žanra, iako one nisu u funkciji puke reprodukcije. Mirakl prikazuje simultano putovanje mučenika između oprečnih svjetova, duhovnog i svjetovnog uz zbivanja koja oblikuju njegov ili njezin život do točke da nestaje slobodnoga izbora. Glorijini svjetovi također se sudaraju i ona je mučenica razapeta između događaja koji utječu na daljnji tijek njezina

putovanja do božanske uzvišenosti. Mučenik na svom putu nema slobodu izbora, odnosno misli da slobodno djeluje dok ne shvaća da je sudbina unaprijed određena. Promotrimo li lik Glorije, ona je individua pod opresijom dvaju svjetova, u sukobu sa samom sobom i značajkama obaju svjetova. Mjesta koja prolazi na trnovitu putu, samostan, biskupska kancelarije, oltar, don Jerina soba, nužna su za dolazak do onog završnog, cirkuskog šatora, a njezina sudbina predodređeno je tragična. Sve su to nužne patnje koje mora proći tijekom puta prema sudbonosnom kraju što je prava odrednica mučenika i bitka srednjovjekovna mirakla (Batušić, 1984: 198-204).

#### 4.3. Glorija kao mehanička lutka

Marinković o svom doživljaju filma piše u članku „O mehanici i poetici filma“ objavljenom u *Gestama i grimasama*. Taj članak može poslužiti u boljem shvaćanju srednjovjekovne mučenice Glorije. Unutar članka Marinković navodi da čovjek posjeduje „statičku prirodu“ kao rezultat opetovanog djelovanja crkvene ideologije na društvo. Film je došao u vidu medija što će ponovno pokrenuti statičnu prirodu i navesti čovjeka na otkrivanje vlastita gibanja. Takav pogled društvena je kritika pri čemu Marinković sukobljava „automatizirani“ svijet i glumačke likove Charliea Chaplina (Trojan, 2020: 101-103).

Prema Marinkoviću, svijet je statičan, a pojedinac alijeniran pod utjecajem „luđačke civilizacije“ što je od njega učinila statično biće: „Charlot je slika sentimentalnoga čovjeka koji se obukao u automat, zapisat će Marinković slijedeći umjetnikovu autopoetičku sintagmu o 'sentimentalnoj lutki' koja je nepromjenjivo u vječnom sukobu s bezdušnim društvenim mehanizmom u kojem se ljudi kao automati pokreću oprugama sebičnih interesa...“ (Trojan, 2020: 104). Isto se može zamijetiti u koncepciji Glorijina lika; ona se može protumačiti kao „sentimentalna lutka“ razapeta između sakralnog i profanog, dvaju identiteta kojima ne uspijeva pobjeći, čija je podvojenost dana i u njezinim različitim imenima za svaku zasebnu funkciju. Crkva i cirkus, svećenstvo i Rikardo Kozlović, drže marionetske niti Glorijina individualnog bića koje se uspijeva othrvati te iskazati bunt jedino zauzimanjem položaja Jagode Kozlović, onog nevinoga dijela osobnosti koji propada na dno nakon kobnoga skoka u smrt. Sve do njezina zauzimanja položaja Jagode Kozlović, Marinković Gloriju drži u statičnom, razapetom položaju, a minimalna karakterizacija služi boljem prepoznavanju njezine tipologije, odnosno koncepta koji predstavlja u okvirima drame. Sestra Magdalena i Glorija simboliziraju „potrošnu robu“ što ju civilizacija troši u svom bjesomučnom udaranju i zadržavanju u konstantnom stanju nepokretnosti (Trojan, 2020: 104-106). Automatizirani svijet nije onaj u kojem Glorija više može funkcionirati, a Jagoda

u takvom svijetu radije izabire smrt; gubitak identiteta i Glorije i Magdalene i Jagode simbolizira vječno otuđena pojedinca u svijetu koji ne dopušta slobodno gibanje (Trojan, 2020: 107).

Vlatko Perković u članku o Marinkovićevu cinizmu također naglašava Glorijinu nemogućnost da ostvari svoje individualno „Ja“. Međutim, analizira se i utjecaj melodramatske ljubavi spram don Jere i njegova uloga u crkvenom cirkusu. Dok don Jere svoju tragediju poima odnosom sa sestrom Magdalenom, nastrada njegov duh, a Glorija kaznu plaća svojim tijelom. Nakon neuspjeha za ostvaraj identiteta u cirkusu, Glorija bježi u svoj drugi identitet kako bi crkvenom haljom zaogrnila svoju tjelesnost, odagnala se svih pogleda i pristupila samačkom načinu života u spoznavanju vlastite osobe. Prekriveno tijelo svjetovnog pokušaja ostvaraja sebe trebalo je dovesti do sakralnog blaženstva. Međutim, ona biva zatvorena samostanskim načinom života te upada u zamku druge institucije u svom životu. Kako bi živjela drugi život i pokušala ostvariti se na drugom planu, mora platiti cijenu pokore i celibata; to ironički samo produbljuje osjećaj nemoći i automatiziranosti, uzrokuje dodatnu alijenaciju i nespokoj (Perković, 2016: 28-31). Naspram čiste ljubavi koja don Jeri i sestri Magdaleni stoji na dohvata ruke, oboje su nemoćni djelovati jer bi time razbili institucijsku paradigmu u onome što je postavljeno kao pravi bitak života, da se to zapravo pokaže upitnim jer Marinkovićevi likovi usprkos vjernom praćenju tih paradigmi i dalje ne dostižu svoj ostvaraj, nego tragičan završetak. Kako navodi Perković: „Prema Marinkoviću, život, očigledno, nije dramatičan, tragičan, zbog neprimjerene zadanosti poretka stvari, već zbog ljudskog upletanja u taj poredak radi čisto svjetovnih interesa. A onda se razlozi tog upletanja ideologiziraju, stvara se sustav mišljenja i praktičnog djelovanja koji zahtijeva predano članstvo i profesionalno vodstvo.“ (Perković, 2016: 32). Pokraj institucije stoji pojedinac bez mogućnosti djelovanja. Sestra Magdalena i don Jere ne uspijevaju djelovati jer su do te mjere indoktrinirani, potisnuti u vlastitim nagonima zbog nametnutih normi. U liku Glorije Marinković piše mirakl kršćanske mučenice; tragediju žene nemoćne djelovati prema vlastitim nagonima; krah individue pred uvjerljivom opresijom norme. Ona se na kraju prepustila slobodi, ali samo prije nagovještaja smrti kao rezultata svih dosadašnjih vanjskih djelovanja na njezin identitet (Perković, 2016: 33-35).

Svako ocrtavanje, stvaranje koncepta lika u dosluhu je sa psihološkom izgradnjom koja je potpomognuta i temom i formom; srednjovjekovni mirakl života kršćanske mučenice nadograđuje na nemogućnost djelovanja osobe u modernističkom i egzistencijalističkom vremenskom kontekstu; filmski lik „sentimentalne lutke“ naglašava razapetost djelovanja pod dvama institucijama, dakle: „Marinković je napisao tragediju o čovjeku koji se nije uspio otrgnuti od ideološkog sužanjstva. I napisao je tragediju žene koja se odazvala zovu slobode u tom sužanjstvu, a onda se smrću oduprla ponovnom gubitku slobode u disciplini cirkusa.“ (Perković, 2016: 35).

#### 4.4. Ocrtavanje civilizacije – Marinkovićeve metafore

Marinković u svome djelu kontekstualno postavlja određene pojmove u razvijanju radnje i dijaloga. Ono što se ističe i već je prethodno spomenuto jest uspoređivanje crkve i cirkusa kao dvaju naizgled oprečnih institucija koje imaju mnogo zajedničkih obilježja. Kada se Kozlović posvađa s predstavnicima svećenstva, ističe paralelu cirkuske zabave i crkvenih nastojanja:

KOZLOVIĆ: ...Vidio sam ja takvih *čuda* prema kojima je sve ovo što vi tu radite – dječje zabavište. Gledao sam ja kako stolice plešu polku po sobi, a štap se sam izdiže iz kuta, pa vas stane mazati po leđima da se sve praši. Poznao sam jednog trbuhozborca koji je u crkvi progovorio glasom Božjim tako gromko i strahovito da je i sam propovjednik pao u nesvijest od straha. Vi mi govorite o čudima! A Bosco! Sam sam ga gledao ovim svojim očima! Skine vlastitu glavu, pa je baca po zraku kao loptu, a na svršetku predstave izađe iz dvorane na četvora vrata u isto vrijeme! No da, vi nikad niste ni čuli za njega. I vi mi govorite o čudima?“ (Marinković, 2009: 190).

Tu repliku zaustavlja don Jere što dovodi do još jedne paralele i Marinkovićeve metafore – don Jere je i sam glava kojom se nevidljive ruke dobacuju baš kao što to radi Bosco mađioničar. Don Jere je Harlekin, nevini gizdelin, platonski ljubavnik, majstor Mefisto, kavalir s ružama, budući biskup, tvorac lutaka, suparnik Glorijina oca i luda. Sve to Marinković gradi pomno odabranim izrazima u slikanju ne samo lika, nego i njegove situacije (Čale, 2014: 103-111). Termin „luda“ također opisuje dva semantički odvojena pojma; s jedne strane luda je pojam povezan s figurama crkvene duhovnosti, a s druge svjetovan pojam zabavljača. Sve je to učinjeno u svrhu naglašavanja neuravnoteženosti i nesavršenosti koja je i dovela do zbrke i grijeha.

Uz cirkus se nadovezuju termini Glorijina života, poput salto mortale, trenirati, pokusi, kondicija i trema što predstavlja sivilo rutine koju jedna umjetnica prolazi kako bi ostala na svojoj poziciji. Pojavljuje se i paralela „akrobatkinje“ i „ptice“ jer obje lete po visinama iskazujući time svoju slobodu pokreta. Glorija kao „sentimentalna lutka“ biva ograničena čak i u toj metafori jer, kada se upusti u svoj posljednji let, završi spuštenu na dno cirkuske arene (Čale, 2014: 111-114).

Važna osoba u Glorijinu životu, njezin otac, u vezi je s prototipnim očinskim crkvenim figurama. Svoga oca sama naziva „jadnim tatom“ jer zaboravlja na njegovu kontrolu i pokušava nadomjestiti nedostatak majke. Nasuprot tome, njezini crkveni „oci“ vrše jednaku kontrolu nad njezinim ponašanjem što dodatno kida njezin identitet. Pojam „majke“ u vidu Majke Božje koja spašava Gloriju od smrti i pruža inspiraciju njezina posvećenja crkvenom životu ujedno je i transcendentalna majka što vodi spasenju i njezina stvarna majka koju Glorija sama vadi iz svojih sjećanja (Čale, 2014: 115-120). Za kraj, metafora koja se konstantno provlači jest „hodanje po

žici“ što vjerojatno daje najbolji uvid u Marinkovićevu izgradnju dramskoga svijeta i nijansiranje karakterizacije likova: „Kao da se tu radi o žici! Kao uvijek u Marinkovićevim tekstovima, riječi su komedijaši i rado se zaodijevaju 'lakrdijaškim raspoloženjem“ (Čale, 2014: 120).

##### 5. Politeia ili Inspektorove spletke – ironija represivnih režima

Recepcija Marinkovićeve treće drame, prvi put izvedene 1977. godine, nije bila toliko velikoga odjeka u usporedbi s prethodnom *Glorijom*. Nakon *Kiklopa* objavljenog jednu godinu ranije, očekivanja su bila visoko postavljena. Marinković više nije bio primarno dramski pisac nego se uzdigao na razinu romana koji će obilježiti njegovo stvaralaštvo. Međutim, *Politeia ili Inspektorove spletke* politički je nabijen vodvilj koji ipak ima dosta toga za ponuditi (Senker, 2009: 511).

Vodvilj kao takav ima predodređenu formu koje se Marinković pridržava, unoseći opet elemente suvremenoga u jedan zanimljivi dramski žanr. Vodvilj, po uzoru na francuskog komediografa Georges Feydeaua, ima trodjelnu formu. Statičan prvi dio opisuje odnose među likovima i uspostavlja njihovu karakterizaciju, ali likovi imaju suprotstavljene ciljeve i nepotpun uvid u situaciju što dovodi do mogućnosti komičnih zabuna. Dinamičan drugi dio vrlo je kaotičan, komične zabune su na vrhuncu, uspostavljeni se odnosi među likovima raspadaju i kompliciraju, situacija je nemirna i neizvjesna. Ponovno statičan treći dio opisuje razrješavanje zabuna, odnosi među likovima ponovno se uspostavljaju i stvara se novi poredak (Senker, 2009: 511-512).

U *Inspektorovim spletkama* koriste se tipični instrumenti vodvilja koji su u prenesenom značenju prešli u druge sfere. Zabuna Kralja i Kralja II., sceniranje lažne smrti, opisivanje neočekivanih susreta, prekidanje ljubavnika u vođenju ljubavi, skrivanje u ormaru, ostajanje bez hlača te ulaženje i izlaženje kroz prozor u funkciji je stvaranja slike o državnom aparatu i ismijavanja njegova djelovanja. Glavni lik, Inspektor, svojim spletkama lažira smrt kralja kojemu služi da bi pod republikom ponovno mogao doći na vlast, a istoga lažno umrlog kralja iskorištava za svoga osobnog doušnika. Preneseno značenje vrlo je očito jer policija kojoj je politička elita dala dio vlasti na kraju preuzima cjelokupnu vlast nad državom (Senker, 2009: 512-513).

Takvo preneseno značenje publika nije prihvatila s velikim oduševljenjem, a najvjerojatniji razlog tomu upravo je godina izvođenja drame. Da je drama bila izvedena prije, u punom jeku praćenja djela koja su lupila šamar državnim aparatima koji su tada pokušavali uspostaviti vlast nad državom, vjerojatno bi recepcija bila drugačija (Senker, 2009: 513). Međutim, tematika je i dalje vrlo aktualna jer u svakom vremenskom okviru može se pronaći neki kutak svijeta u kojemu određeni aparat s udjelom vlasti megalomanski želi preuzeti i ostatak za sebe.



## 5.1. Politički vodvilj

Sam Marinković istaknuo je jednostavnost vodvilja kao žanra i vlastitu težnju da pisanjem takve forme izrazi autoironiju. Međutim, Marinković se od klasičnog vodvilja daleko odmiče jer nema za cilj preslikati dramske arhetipe. Devetnaestostoljetni vodvilj prikazuje samo komediju situacije uz korištenje tipičnih scenskih efekata. Svi su ti efekti u Marinkovića bitno drugačiji i odmiču se od standarda uz mnogo više prenesenog značenja. Iz ormara ne izlaze polugoli ljubavnici, nego politički akter, iz kreveta ne proviruju ljubavnici nego republikanka, kroz prozor ne bježe nepozvani gosti nego politički uhićenici, u gaćama ne šecu udvarači nego policajci, umjesto šampanjca, likovi u ruci drže pištolje, a vodviljske prostore zamjenjuju bordel i policijska postaja (Batušić, 1984: 204-206).

Naziv *Politeia* uz označavanje žanra vodviljem, poprima konotativno značenje. Pojam iz antičke Grčke u drami nema filozofsku oznaku, već se u vodviljskoj igri degradira kako bi aludirao na stvarnu društveno-političku situaciju. Aluzija na II. čin Puccinieve *Tosce* još je jedna provokacija kojom *Politeia* dobiva drugačiji prizvuk. Dramaturško-kazališne odrednice svjesno ismijavaju metode državnog aparata koje djeluju jednako kao sustav vodvilja, ali s mnogo krvavijim posljedicama. Paralelizam vodviljskog smijeha i brutalnog mučenja kraljevskih izdajnika režima prikazuju dehumaniziranost policijskih postupaka:

INSPEKTOR: E, tako nekako. U tome je moja prednost. Prokletstvo konspiracije jest opće nepovjerenje. Radije se vjeruje insinacijama koje lansira policija nego poštenju vlastitih ljudi. A kad netko uzme raskrinkavati policijske provokacije, postaje sve sumnjiviji. To je logično. A ja s tom logikom i računam.

UHAPŠENIK: I onda kad je apsurdna?

INSPEKTOR: O, onda je još uvjerljivija. To je temeljni zakon straha pred nepoznatim. (Marinković, 2009: 253).

Taj državni aparat čovjeka dehumanizira i ispod privida humoristične mehanike krije mnogo mračniju pozadinu (Batušić, 1984: 206-208).

Cijeli taj aparat djeluje pod utjecajem prešutne *politeie* koja svojim predstavnikom, Inspektorom, daje uvid u neizbježnost svoga djelovanja. *Politeia* je vezana uz *spletke* koje prolaze svi dramski likovi dok je Inspektor u centru i vuče sve konce. Marinkovićeva igra tipičnim rekvizitima u sjeni *politeie* naglašava istraživanje teatra u mogućnostima iskazivanja života i kompleksnih pojava. Na pozornici su lutke, dehumanizirane i ograničene u pokretima, pod utjecajem ruke autora što ih podrugljivo postavlja u kontekst. Time je pisac dospio do krajnje granice uprizorenja ljudskih sudbina (Batušić, 1984: 208-209).

## 5.2. Tipizirane figure državnog aparata

U radu Lane Molvarec nakratko se dotiče i analiza Marinkovićevih *Inspektorovih spletki*. Središte drame zauzimaju državni aparati i država u cjelini kao okvirni pojam. Cilj je pak rušenje jedne vlasti kako bi se uspostavila druga, što pokušava biti u kontrastu s prethodnom, no na kraju je to upitno jer je svaka institucija ultimativno pod utjecajem policije koja prikuplja sve veću državnu moć. Policijska je ispostava mjesto fukoovskog nadzora i kazne, a u njemu vlada apsurdna logika, mučenje, ispitivanje, kažnjavanje i kontrola. Zanimljivo je što se nasuprot državnom aparatu postavlja upravo bordel, prostor slobodne seksualne i političke naravi (Molvarec, 2014: 92). Taj je kontrast vjerojatno u funkciji prikaza zadiranja *politeie* u sve sfere života. Ljudi kao figure državnog aparata vezane su političkim nitima, a sve je prožeto dozom humora, ironije, travestije i parodije.

## 5.3. *Politeia* u naizgled humorističnom ruhu

Lada Čale Feldman u svom članku „Humor, ironija, parodija i travestija u hrvatskoj drami sedamdesetih“ opisuje stanje hrvatske dramske produkcije koju u sedamdesetim godinama prošloga stoljeća obilježava specifičan humor. U kontekstu kazališne produkcije, drame obilježene humorom pod utjecajem su europske druge kazališne avangarde, a u kontekstu kulturno-političkih zbivanja nalaze se između partijskih i liberalno-ljevičarskih zahtjeva. Društveno-politički kontekst nameće ponovnu upotrebu jezika kao naglašenog medija izražavanja javnog mišljenja. S druge strane, kazališna avangarda utječe na eksperimentiranje sa scenskim prostorom, glumcem i njegovim tijelom, glazbom, svjetlom i kazališnom publikom što se bliži ideji „totalnog teatra“. Takav specifičan kontekst nastanka hrvatskih drama ključ je za razumijevanje glavnih djela tadašnje produkcije. Potreba da se s pozornice čuje hrvatski jezik koji nosi težinu društvene kritike i da se teatar bavi pitanjima politike dovodi do posebnog stvaralačkog senzibiliteta. Autori će se jednako priklanjati i hrvatskoj i europskoj dramskoj tradiciji što dovodi do istodobnog istraživanja novih estetskih vrijednosti, ali najčešće unutar okvira već poznatih formi, najčešće pučkih, kako bi se izbjegla pretencioznost (Čale-Feldman, 2009: 1-2). Zbog toga su dvije glavne odrednice dramskih tekstova intertekstualnost i metateatralnost:

Prva označava tendenciju da se u novome kontekstualnom ključu citiraju, parafraziraju i preispisuju prethodno postojeći, najčešće kanonizirani tekstovi ili književni mitovi, dok druga upućuje na sklonost autorefleksivnom nadvijanju kazališnoga medija, na mogućnost drame da unutar vlastita mogućega svijeta tematizira i problematizira različite aspekte

drame i kazališta, da deziluzionira kazališni čin mnogostrukim aluzijama na okolnosti njegova nastanka: na dramski tekst kao spisateljsku tvorbu, na glumačku preobrazbu kao proceduru udvajanja ljudskog identiteta, na žanrovski okvir i institucijske – financijske, prostorne i organizacijske – preduvjete odvijanja kazališne predstave, na recepcijska očekivanja i postignuća. (Čale-Feldman, 2009: 2).

*Politeia ili Inspektorove spletke* u tom je kontekstu rijetko spomenut tekst, iako je po svojoj vodviljskoj strukturu možda i najreprezentativnije djelo specifičnog komediografskog izražaja. Naslov aludira na Molièreove *Scapinove spletke*, čime priziva tradiciju farse, iako je ona znatno razvijenija od klišeja komedije pokreta. Marinkovićeva „komedija“ hibridna je vrsta uvjetovana spojem žanrovskog određenja i društveno-političkog konteksta (Čale-Feldman, 2009: 3). S perspektive jednostavnosti komedije, cijela bi se radnja mogla svesti na: „Neki revni inspektor policije u jednoj kraljevini, nakon neuspjela republikanskog atentata na kralja, odluči unajmiti kraljeva dvojnika kako bi atentat fiktivno uspio, pa da, kad na vlast dođu republikanci, nastavi šefovati policijom...“ (Čale-Feldman, 2009: 4). Ono što jednostavnoj komedijskoj formi daje novi prizvuk jest parodijski ili ironijski nesklad, pa bi se tada drama mogla sažeti: „inspektor policije, stup monarhističkog sustava, svojevolumeno se odaje spletkarenju u korist republike...“ (Čale-Feldman, 2009: 5). Humor je za Marinkovića i dramatiku 70-ih obrambeni mehanizam napada na hrvatski kulturni i društveni identitet. Smještanje komedije u instituciju policije i zbijanje šala s njezinim mehanizmom upućuje na ograničenost njezine moći. Kraljevo tijelo, koje je metafora monarhije, prolazno je i uništeno, pa se naizgled ruši sustav da bi se uspostavio novi. Dva moguća sustava, dvije mogućnosti međusobno se isprepliću i ismijavaju; republika naspram monarhije pokušava uvesti nove vrijednosti, monarhija varkom pada, republika ponovno vlast daje policiji, a monarhija spada na razinu podzemlja dok je republika na vlasti. Paralelnost dvaju mogućnosti uzrok je ironiji, parodiji i travestiji; ponavljaju se isti elementi policijskog ispitivanja i doušništva, uloge su obrnute, Inspektor ima više vlasti nego oni koji nad njime vladaju, a doslovan obrat je i okretanje kraljeva portreta kada republika preuzme vlast. Osim toga, fokus je i na tijelu i zabuni; kralj zamjenjuje kralja, a oba postaju figure u vlasništvu Inspektora. Dramske situacije ne rješavaju ništa nego vraćaju radnju na prvobitno stanje; dolazak republike ne znači smjenu policijske države, već ona nastavlja djelovati, a monarhistički predstavnik špijun je nove vlasti čime se Inspektor osigurava čak i ako dođe do ponovnog preokreta (Čale-Feldman, 2009: 5-7).

Ključ razumijevanja komedijskog diskursa uz ironiju jest raskrinkavanje univerzalnoga, državnih aparata takvima kakvim jesu sa svim svojim licemjerjem:

Drugim riječima, univerzalno će zadobiti konkretni, tjelesni oblik, ne zato da se pokaže podložnim kvarnosti u zamkama neke pred-ideološke ljudske prirode, nego zato da se

razotkrije u svoj svojoj vlastitoj, inherentnoj budalastosti, koju materijalizacija, kako Zupančič veli, samo procesuirá, kristalizira i konkretizira, onako kao što primjerice kraljev dvojník-imitator u Inspektorovim spletkama samo kristalizira kontingentnost i arbitrarnu moć kraljeve figure, ne predstavljajući sam po sebi nikakvu prirodnu ljudskost. (Čale-Feldman, 2009: 8).

Dva paralelna smjera spaja Inspektor, policiju i državu koje se međusobno ne odvajaju; policija je pozadina svake ideje države. Time se Marinkovićevo djelo ne može svrstati samo na „rugalicu“, već je to kompleksni ironijsko-komediografski iskaz koji razotkriva instituciju što djelo stavlja i izvan okvir isključivo sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća (Čale-Feldman, 2009: 8-9).

## 6. Tematska univerzalnost filozofskog diskursa *Pustinje*

Marinkovićevo posljednja drama u potpunosti odstupa od svake literarne konvencionalnosti i primiće se filozofiji nihilizma više nego u ijednoj prethodnoj drami. Reakcija na *Pustinju* nije bila zabilježena prevelikim oduševljenjem i ponovno se nije mogla mjeriti s uspjehom *Glorije*. Uzrok tomu, navodi Kudrjavcev, vjerojatno je nedostatan razumijevanje filozofičnosti predstave koju tadašnja publika nije dobro prihvatila.

U *Pustinji* je lik sveden na potpunu metaforu, nema ni vlastita imena (što nedostaje već i u *Spletkama*, ali je u *Pustinji* dodatno naglašeno), a njegovo djelovanje predstavljeno je u životnim isječcima što daju uvid u „igru života“. Glavna osoba teksta određena je samo kao Glumac koji u svojem profesionalnom i privatnom vremenu radi u teatru, pa se te dvije životne sfere preklapaju u tolikoj mjeri da je nemoguće razaznati što je stvarno, a što predstava. Glumac traga za svojim identitetom, no biva svaki put ponovno sveden na lik, pa je ta potraga u prenesenom smislu potreba koju svaka individua prolazi u svijetu koji sam po sebi nema identitet. Glumčeve bliske osobe na razini su suprotstavljenih figura koje pružaju prividan oslonac, a sve se raspada u praznu pustinju ispunjenu blijedim fantazijama (Kudrjavcev, 2004: 49-50).

Cinizam i sarkazam dolaze do vrhunca jer se cjelokupna dotadašnja dramska potraga svede na nemogućnost ikakva označavanja. Dok se u prethodnim dramama donosi privid reda koji krahira u stvarnosti, u *Pustinji* red ne postoji i filozofski smijeh dolazi do vrhunca. Glavni lik ove sotije ima pravo govoriti o čemu poželi, bez ustručavanja, s maksimalnom slobodom izražavanja. Dijalozi se upravo zbog toga ne odvijaju na tradicionalnim mjestima, nego se donose u slijedu neočekivanih situacija i fragmenata. Glumac životu ne želi služiti kao rob, već ga pokušava uhvatiti vlastitim rukama da bi shvatio kako je uspostavljanje kontrole i određenja paradoksalno od samog početka (Kudrjavcev, 2004: 50-51).

Relativizam života i ljudskih odnosa dovodi do usporedbe s Pirandellom jer Marinković ni u kojoj sferi drame ne pristaje na doslovnost. Simbol svijeta apsurdna i lažnih vrijednosti očituje se u putovanju donkihotovskog glavnog lika i njegova pratitelja, svojevrsna Sancha Panze. Fabije neprestano istražuje sve životne vrijednosti i provjerava kategoriju dobra naspram zla da bi se komičnim obratom pretvorio u doslovnog pokusnog lutka, više figuru, nego osobu.

Važna je odrednica upravo odabir Fabijeva zanimanja, on je glumac i doslovno i preneseno, pa se sve Marinkovićeve analogije života i teatra dodatno izoštravaju. Za kraj se autor članka pita zašto nedostaje izvedbi *Pustinje* u suvremenom teatru (Kudrjavcev, 2004: 51-52). Iako je članak već star za današnja vremenska poimanja, moglo bi se i dalje reći da je svijet Marinkovićeve *Pustinje* aktualan jer ne progovara isključivo o fenomenu jednoga vremena, nego je sveden na univerzalnost ljudskog života. Uostalom, to bi moglo reći i za sve Marinkovićeve drame.

#### 6.1. Dramske mogućnosti sotije

Četvrti Marinkovićev žanr, sotija, pomno je odabran kako bi igru riječi i pozornice doveo do vrhunca. Sotija datira iz 15. stoljeća, Francuske; oblik je svjetovnog kazališta koji u svom korijenu *sot* (glup) označava fokus na slobodno izražavanje, gdje luda govori o svijetu bez ustezanja. Ta luda uglavnom je glumac svjestan samog sebe i na osnovu toga ismijava, odnosno ukazuje na društvene pojave iz vlastite perspektive. Luda nije ni slutila da će započeti trend prikaza teatra u teatru, ni da će Marinkoviću pružiti osnovu za jezičnu igru kojom će prikazati život i teatar u svim formama.

U *Pustinji* je gotovo predodređeno da likovi budu svedeni na glumce koji će postati metaforama dramskih nastojanja. Suprotno od Pirandella, Marinković ne stavlja život u dramski svijet, već čini dvostruku igru i stavlja dramski svijet pred život. Svojim izlaskom iz glumačkih okvira oni pokušavaju otkriti mehanizme stvarnoga života da bi se na kraju vratili kazalištu jer u životu nema željenog utočišta. *Pustinja* ne preispituje mehanizme kazališta, nego mehanizme života putem glumca opsjednuta kazalištem. Čak i zgoda na kraju kada se ustaje gledalac, kritičar francuskog klasicizma Hédelin d' Aubignac, i prigovara da je scena smrti neoriginalna i preuzeta iz *Kralja Leara* predstavlja neizbježno prožimanje teatra i života (Batušić, 1984: 210-211).

Krhotine tuđih sudbina sastavljaju Fabija čiji ludizam na kraju uništava dijelove njegova identiteta. Cijeli život nije nalazio granicu između vlastitih i tuđih riječi, igrajući igru i provodeći eksperiment nad vlastitim privatnim životom. Kada je i do kraja iscrpio sve kazališne poteze u stvarnome životu, luda dolazi natrag svojoj predstavi. Pozornica mu je predodređeno morala biti

grobom jer se jedino tako moglo završiti postojanje pravoga glumca. Na kraju postaje svjestan da je izgradio vlastitu pustinju svojim igrama sa svim vrijednostima stvarnoga života.

Marinković *Pustinjom* dolazi do granice ljudskog i teatralnog, prodire u samu srž kazališta i dolazi do kraja kreiranja jedinstvenog kazališnog jezika. Autor ne može bez pozornice, a ne može ni glumac koji se i u stvarnom životu sasvim nesvjesno nalazi na granici stvarnosti i teatra. Sve su granice probijene, sva su mjesta istražena i svi su eksperimenti provedeni; Fabije ostaje sam u pustinji, razbijena identiteta, nemoćan pred svim što je ljudsko, pa ga teatar za kraj prima u svoje ruke da mu pruži dostojnu, stvarno-teatarsku smrt (Batušić, 1984: 211-213).

## 6.2. Intertekstualnost – Pirandellov utjecaj

Morana Čale u svojoj knjizi *Volja za riječ* istražuje Pirandellove izravne i neizravne utiske na Marinkovićevu tekstu. Metatekstualnost i metateatralnost uspostavljaju se citatnošću iz niza tekstova, ali je upravo Pirandello ostavio najveći trag u *Pustinji*. Njegova se poetika, ističe autorica, ne oslanja samo na očite reference, kao što Batušić navodi da je sam kraj teksta i pojavljivanje francuskoga kritičara ono što najviše očituje „pirandellizam“, nego se suptilno prožima u cijelom dramskom tekstu. Neizostavna je usporedba s dramom *Šest osoba traži autora*, ali je i drama *Naći se* u velikoj mjeri imala utjecaja na Marinkovićev tekst. Već spomenuti preokret od umetanja stvarnoga života u dramu uz dijalog s Pirandellovim humorizmom obilježiti će Marinkovićeve dramske osobe (Čale, 2001: 61-64).

### 6.2.1. Unutartekstualna citatnost

Suprotstavljeno-identični dramski parovi karakteriziraju i Marinkovićeve i Pirandellove dramske osobe. Naizgled suprotstavljeni Fabije i Profesor, s jedne strane čovjek kojemu umjetnost upravlja životom, s druge strane znanstvenik, imaju u svojim postupcima onih zajedničkih elemenata što korespondiraju s Pirandellovom novelom *Dijalozi između Velikog Mene i malog mene* gdje su protivnici dvije strane istoga lika. Dok Profesor eksperimentira nad životom u laboratoriju, Fabije vrši eksperiment nad samim sobom i svojim glumačko-realističnim životom; pri tome Fabije izravno utječe na Profesorovu osobnost jer svoju glumačku sposobnost da utječe riječima na tuđe živote prenosi svom suparniku te on doista prati Fabijeve napomene. Nametnute društvene norme osnivanja obitelji i građanskog života naspram želje za slobodnim, samotnim življenjem prožimaju i Fabijev i profesorov lik, a obojica bivaju optuženima da životu pristupaju promatrački i eksperimentalno u dvama različitim sferama (Čale, 2001: 64-66).

Drugi par, Fabije i Suzana također su kompleksan prikaz kontrasta i komplementarnosti. Suzana osuđuje Fabijevu igru citatnošću kojoj i sama podliježe dok odgovara na njegove replike i prepoznaje svaku njegovu intertekstualnu igru. Ona se nesvjesno uklapa u stereotip želje za majčinstvom na što joj i drugi ukazuju, a čega je i sama svjesna što se uklapa u Fabijevu želju za uklapanjem u društvene norme, no on se odbija konformirati. Kompleksnost Suzanina lika dana je i u činjenici da će se njezine replike odvijati na pozornici kada stvarna glumica bude igrala svoju ulogu što negira njezino nastojanje da svoj život odbija podrediti teatru (Čale, 2001: 66-67).

Još jedan par su Glumac-Sganarelle i Prosjakinja, marionete i sluge, robovi vlastitim odabirom. Suprotno Glumčevu negodovanju da je robom na pozornici postao tuđim odabirom, on svoju poslušnost njeguje i u stvarnom životu, što daje do znanja da je na pozornici nemoguće da postane glavnim likom. On vjerno prati i sluša svaku Fabijevu naredbu, ma koliko ona besmislena bila; u punom smislu poslušnosti ne odupire se niti jednoj ideji, a lekcija koju dobiva od poludjela glumca Ivana i Fabija ista je onoj koju Fabije dijeli Prosjakinji. Lekcija o besmislenosti vjere u nagradu za izvršavanje naredbe što ju nauči starica noseći Fabija na slabašnim leđima ukazuje besmisao i njezine i Glumčeve pokornosti spram autoriteta (Čale, 2001: 67-68).

S druge strane, likovi koji ne podliježu autoritetima i normama, Ivan, Altrimenti-Menti i Fabije sposobni su izgraditi vlastiti svijet, po uzoru na Pirandellove likove, odbacujući sve vrijednosne sustave koji se vode standardnim podjelama izvorno-citatno, normalno-ludo, ozbiljno-igra, kako bi se zatvorili i ušli u sfere tamnih strana ljudskosti prema ničeanskom viđenju svijeta (Čale, 2001: 68-69). Njihova sposobnost percepcije i stvaranja vlastita svijeta izdvaja ih od ostalih u aristokratskom maniru; Ivan je kralj i ne miješa se u poslove ostalih seljana, Altrimenti-Menti izdignuta je iznad puka, dok Fabija na samrti moraju oslovljavati kraljem. Poziv na aristokratske karakteristike u značenju je osamljenih tvoraca vlastita svijeta, izdignutih iznad svih, ali i istoznačnica za „lude“ koje usprkos želji da vladaju ne mogu uspostaviti kontrolu nad svijetom (Čale, 2001: 69-72).

## 6.2.2. Intertekstualna citatnost

Fabijevo nastojanje da uspostavi kontrolu nad pozornicom i unese ju u sferu zbilje suprotstavljeno je nastojanjima Oca iz *Šest osoba traži autora* da od nedaća koje si je nanijela jedna obitelj stvori umjetničko djelo. Dok je Otac nastojao zbiljskome bezobličnome dati oblik, Fabije uživa u bezobličju i slobodnom kretanju između stvarnog i kazališnog diskursa. Potraga za autorom, kako navodi sam Pirandello, nije samo potraga za tvorcem drame, nego za metafizičkim smislom koji bi uredio niti zamršenog života.

Fabije potragu za smislom shvaća manje ozbiljno, u slici s „ludim“ Ivanom očituje se i Pirandellov Henrik IV, ali i potraga za velikim autorom. Parodija Ivanova tvorca u liku Glumca Shakespearea eksplicitno je dana već time što Sganarelle ne zna ni što točno rade ni zašto glumi Shakespeareovu pojavu. Ivan je dobio priliku ostvariti ono čemu su Pirandellovi likovi težili; Ivanu, kao ni Henriku IV, um ipak nije toliko pomućen, pa on shvaća da pred njim stoji samo vječni sluga u kostimu i da drugačijega autora ne bi mogao ni dobiti. Ivanova pouka ima nekoliko različitih značenja: on odaje počast svojem ocu Henriku, odnosno Pirandellovu Henriku IV; odaje počast svome pravom autoru Shakespeareu naspram kojeg svi drugi gube važnost, pa je sretan što veliki tvorac odobrava njihovu igru; umjetnička vrijednost ne potječe iz konstante i određenosti, već iz mnoštva i citatnosti čime se stvaraju djela kao što je *Pustinja*; samo pravi dramski autor dopušta parodiju s vlastitim djelom; Glumac ne razumije što se događa jer on nije autor i predodređen je da samo prati tuđe upute (Čale, 2001: 72-75).

Fabije i Ivan nisu kao Glumac, oni su svjesni svojeg svijeta, pa interpretaciju Shakespearea shvaćaju kao mogućnost da svakoga autora uprizore prema vlastitoj želji čime preuzimaju kontrolu nad položajem autora i posljedično dobivaju dozvolu da stvore vlastiti svijet. Na kraju je Ivan „izliječen“ jer shvaća da je sam autor svog protusvijeta i da mirno može nastaviti dalje sa svojim životom teatra izvan teatra. Cijeli je prizor obilježen citatnošću *Šest osoba traži autora* i *Henrika IV* koji je i veza sa Shakespeareovim *Kraljem Learom*. *Pustinja* u Shakespeareovu svijetu priziva i ničeansku pustinju u kojoj je čovjek sam izdvojen i odbija glumu svakodnevice, kao što Ivan ironijski radije glumi tuđi život nego vlastiti (Čale, 2001: 75-77).

Fabijeva gluma vlastita života poigrava se s bračnom srećom. Kako sam za sebe kaže, u Shakespeareovu kontekstu, on je i Jago i Othello, nije ni ljubomorani muž ni zavidan tuđoj sreći, on sam vrši kušnju svom braku (Čale, 2001: 77-78). Često se tako ponašaju i Pirandellovi likovi, koji svjesno izvode nekakav test, suprotstavljaju se konvencijama i putanji što je društveno-normativno određena, a nakon pokusa konvencije im često uzvrate udarac:



Pripovijetka *Kad bijah lud* vrti se oko motiva muža kojega smatraju ludim jer je zakonitu ženu prepustio drugome da bi je usrećio; u noveli i drami *Razmisli, Giacomino*, stari profesor ženi se siromašnom djevojkom kako bi zbrinuo nju i nezakonito dijete, obvezujući njezina zaručnika i stvarnoga oca djeteta da nakon njegove smrti zauzme njegovo mjesto. Srodni se zapleti pojavljuju u romanu *Turnus*, u dramskim tekstovima kao što su *Igre uloga, Užitek u čestitosti, Kapa s praporcima* itd.; i naposljetku, upravo u *Šest osoba traži autora*, jedan od povoda sumornih zbivanja u životu Osoba jest nesebična odluka Oca – na koju Sin ogorčeno aludira sintagmom „Demon Eksperimenta“ (Pirandello 1977: 50) – da ženi i svojem službeniku dopusti da zasnuju obitelj, misleći kako čini najbolje. (Čale, 2001: 78).

Svi ti istupi od norme poistovjećuju se i s autorima koji izokreću književnu građu te izvode pokuse u stvaranju novoga djela. *Glorija* i *Pustinja* zasnovane su na eksperimentu koji vrati svoj udarac i odvija se suprotno očekivanome. U tome Marinkovićevi likovi korespondiraju s Nietzscheovim alijeniziranim pojedincem koji se osamio da bi sebe do kraja spoznao. Glumom u svijetu bez identiteta i ideala može se boriti samo glumom te prihvatiti sebe kao nužnu drugotnu glumu i parodiju (Čale, 2001: 78-80).

Fabijevi eksperimenti završavaju parodički uspješno jer od Profesora uspijeva učiniti zavodnika i spojiti svoga suparnika i vlastitu suprugu. Nešto dalje od citatnosti samog Pirandella, Fabije je ironički Don Juan koji svojom zavodljivošću uspostavlja odnose među svim drugim likovima, u kontrastu s erotskim nastojanjem Molièreova lika. Tu su i Richard III, Lear i Hasanaga; Richard III koji je zavodnik tuđe žene čije riječi Fabije često uzima, a sam je ugovorio zavođenje svoje supruge, Lear koji proklinje nezahvalnike čime Fabije proklinje i druge i samoga sebe jer nije prihvatio život u predodređenim normama, a Hasanaga sa svojim klišeiziranim odgovorom kojim odbija voljenu ženu ubačen je u pravi trenutak kulminacije odnosa između Suzane i Fabija (Čale, 2001: 80-81). Intertekstualna citatnost iskazana u Pirandellovu maniru obuhvaća tako i druge likove te tvori Marinkovićev specifičan jezik citatnosti.

### 6.3. Preklapanja Marinkovićeva i Pirandellova svijeta

Osim već navedenih naslova, Pirandellovi tragovi u Marinkovićevoj *Pustinji* mogu se dalje istražiti. Poput lika Gajdice iz *Večeras se improvizira*, Fabije umire u oproštajnoj ulozi; a odnos glumca i privatnog života Pirandello donosi i u *Svatko na svoj način*, odnosno u liku glumice Amelije Moreno koja je dvojnica junakinje iz romana *Bilježnice operatera Serafina Gubbija* filmske glumice Varje Nestoroff. Varja kao i Fabije svoju glumu shvaća ozbiljno, a dolazi u sukob s okolinom koja njezin identitet svodi na puki stereotip njezinih dramskih uloga. Ona vodi istu bitku pokušaja da se glumački život shvati jednako ozbiljno kao stvarni, rušeći pritom sve stereotipe. Pitanje važnosti glume i umjetnosti u *Pustinji* je ključan egzistencijalan problem te ostvaruje novu dimenziju kada na kraju glumac umire u vapaju da gledateljstvo njegov poziv shvati ozbiljno (Čale, 2001: 82-84).

Odnos glume i zbilje opisao je Pirandello i u svojoj nedovršenoj drami *Gorski divovi* u kojoj glumica Ilse, odbačena jer se nije htjela prikloniti tržištu, pronalazi skupinu umjetnika Nevoljnika što žive na rubu egzistencije. Ilse ima mogućnost kod njih igrati svoju ulogu, ali odbija jer je predstava namijenjena za život za publiku. Tako Ilse kao i Fabije umire u nedostatnosti da svoje djelo ograniči samo na jedan privatan svijet odbijajući elitizam koji dovodi do licemjerja glumačkog identiteta. Kazališna glumica Donata Genzi iz drame *Naći se* još je jedna osoba razapeta između želje da živi miran privatan život koji ju tjera da se uklopi u društvenu ulogu i nepredvidiv, bolan život bez oblika i ograničenja. Donatin ljubavnik Elj, kao i Suzana, ne zna prepoznati vrijednost koju donosi život bez ograničenja i zahtijeva Donatino uklapanje u okvir norme. Jednako tako Suzana ne zna cijiniti vrijednost Fabijeve nepredvidivosti niti uspijeva iz citata pročitati dublje značenje, nego ih svodi samo na puko prepoznavanje izvora. Fabije i Donata oboje pokušavaju udovoljiti svojim bližnjima; ne osamuju se olako, najprije pokušavaju udovoljiti životu svojih bliskih osoba da bi se na kraju ipak vratili nepredvidivom jer se i samoća isplati u nagradi beskonačne slobode stvaranja (Čale, 2001: 84-86). Navodi i Čale-Feldman da Fabijevo:

zbiljsko biće žudi da intrigantnost i nepredvidljivost jednoga don Juana, strast jednoga Othella, karakterološka razvedenost i tragička veličina koja izravno komunicira sa samim kozmičkim silama jednoga Leara ili komička osebujna niskost jednoga Tartuffea na tren „siđu“ u zbilju i tako „u šali“, iz hira, zbog igre, oboje bezlični tijekom banalnog života. Žudeći, međutim, kontinuirano igrati fikciju, Fabije zapravo želi i zbilji pridati eksperimentalnu, fiktivnu prirodu kazališne umjetnosti – strast, tragiku, okrutnost želi u njihovoj trenutačnoj, teatarskoj napetosti što golica živce i dovodi do ruba, želi i život i

fikciju bez ozbiljnosti, bez neopozivih posljedica, bez „klimavih i glupih“ stolica koje se slučajno „same prevrnu“ pod nogama teatralnih samoubojica. (Čale-Feldman, 1997: 277).

Drama *Naći se* također problematizira „optičko-spekularnu metaforiku“ (Čale, 2001: 87) na što se oslanja i *Pustinja*. Liječnička čekaonica u pozadini prikazuje veliku fotografiju ljudskog oka što poziva različite metafore; istraživanje suza kao metafora originalnosti naspram glumčeva izazivanja suza; pozitivizam naspram umjetnosti i teatra; glumčevi pogledi publike naspram Fabijeva promatranja prozora tuđe sreće. U Pirandella je oko implicirano glumačkim uvidom jer Donata živi pred ogledalom. Običan čovjek ne trpi poglede jer oni lišavaju spontanosti dok glumci žive pred konstantnim očima što prate svaki njihov scenski korak. Glumci se ne mogu vratiti u svakodnevni život bez očiju uprtih prema njima; Fabije i u svom privatnom životu ne može prestati misliti na svoje uloge i povlačiti paralelu između životnih i kazališnih pojava (Čale, 2001: 87-88).

Kada Fabije gleda u prozor i promatra Suzaninu novu sreću, citira kraj Pirandellove novele *Svjetlo druge kuće*, ali u svom, izokrenutom, maniru. U noveli, Tullio Buti gleda kroz prozor sretan prizor tuđeg života, da bi se na kraju zaljubio u majku iz obitelji koju je promatrao samo da oni ne bi ponovili sreću, nego promatrali kroz prozor ženin bivši sretan dom. Fabije u izokrenutom slijedu događaja sam promatra sreću koju je osobno omogućio (Čale, 2001: 89).

Citatnost u Marinkovića nije u pukom promatranju i preuzimanju navoda, nego se ona prožima tematsko-motivskim sastavnicama djela u ironično-parodijsku počast izvorniku koji je i sam ponudio temelje novoga, modernističkog teatra.

## 7. Komparativna analiza Marinkovićeva dramskog stvaralaštva

Marinković u svoje četiri drame unosi naizgled oprečne tematske elemente, no one su svakako prožete jedinstvenošću što ih čine autorske niti koje obuhvaćaju sva dramska djela dajući im povezanu notu svojstvena stila. U prethodnoj zasebnoj analizi očituje se autorova odluka da svaku dramu obuhvati različitim žanrom, pa je *Albatros* groteska, *Glorija* mirakl, *Politeia* vodvilj i *Pustinja* sotija. Takav odabir nije nasumičan, nego je rezultat pomno promišljene odluke reinterpretacije tradicionalnih, pomalo zaboravljenih, dramskih stilova. Ta unificirana odluka što prožima Marinkovićeva dramsko stvaralaštvo nije imala utjecaja na originalnost i nebrojene moguće interpretacije djela. Groteska otvara put kritici rastrojenoga društva mediteranske sredine, srednjovjekovni mirakl nadovezuje se na tematiku proširujući ju na nove sfere u prikazu parodije cirkusa i crkve, vodvilj zadire u politički kontekst društvene igre da bi sotija za kraj ironizirala život i pozornicu prikazavši pun besmisao životne pustinje kao kulminacija svih dotadašnjih Marinkovićevih dramskih nastojanja.

Ono što vezuje sva četiri svijeta, a odmah je uočljivo s površne razine, jest prikaz mediteranskog podneblja tipičnog za Marinkovićevu stvaralaštvo. Poznato okruženje pruža dobru pozadinu scenskog prikaza ljudske sudbine; Marinković smještanjem u mali mediteranski prostor ne ograničava svoje radnje, nego ih naprotiv proširuje jer do izražaja dolaze one osobine likova koje namjerno stavlja pod svjetlo reflektora. Iako je prostor u funkciji naglašavanja ljudskih osobina, on ne označuje da su dramske pojave vezane isključivo uz ograničenu sredinu, nego su univerzalne u nastojanju da prikažu život iz svih kutova. Cjelinu ironijsko-parodijskog prikaza životnih pojava autor prikazuje detaljima, tako da se pomno nižu jedan za drugim da bi na kraju ostavili snažan dojam.

*Albatros* tematiku raslojena pojedinca svodi na „čovjeka s papagajem“ što ga je obuzeo ničeanski imoralizam čija se ideja rasipa pri prvom naletu uzburkanog mora. Njegov lik dodatno je raslojen u don Zani, no on je već starija i promišljenija ličnost, svojevrsan Ciprijanov nastavak u svijetu u kojem pucanj pođe u krivom smjeru. Inspektor je stvaran nadčovjek koji stoji iznad don Zane i Ciprijana, već sasvim svjestan svoga položaja do mjere da se sam s njime poigrava. Fabije kulminira u prikazu individue koja igra igru s vlastitim životom, a njegova smrt puni je krug do završetka apsurdna započeto u *Albatrosu*. Naslovna *Glorija* također je vezi s raslojenim pojedincem, ali je njezina kruna u borbi protiv apsurdna i uzimanju života u svoje ruke režući pritom vrpce cirkuskih trikova i crkvenih čuda.

Ironijski diskurs uz raslojene individue još je jedna sastavnica što spaja sve drame. U *Albatrosu* je putovanje grotesknih likova u njihovim grotesknim ispreplitanjima života ismijano do krajnje ironije. Propali profesor naglo spušten s egoistična oblaka spojen je sa svećenikom koji žudi za materijalnim bogatstvom više nego za crkvenom uzvišenošću uz bivšeg grobara i mornara što ga je svećenik prozvao za pljačkanje grobova, pa se u sve uplete i ostatak dalmatinske aristokracije i njegova sluškinja da bi prizor bio još banalnijim. Svatko doživi svoj obrat i dramski završetak sukladan svojoj karikaturi. U *Gloriji* se živa žena pretvara u svetu figuru što čine sami predstavnici svećenstva da bi se marioneta raspala i dovela do neizbježnog tragičnog kraja koji opet, u ironiji kroz plač, predstavlja jedino spasenje. *Inspektorove spletke* humorističnim žanrom prikazuju ozbiljnu temu državne represije ideologiziranog političkog režima da bi se dolaskom „slobodne republike“ ponovno sve vratilo na iste postavke. *Pustinja* ničeanski put vraćanja vodi do početka i do kraja istovremeno; gluma i život više se ni ne razlikuju, a možda je i gluma život koji ima više sadržaja negoli ga ima stvarnost.

Marinkovićevi žanrovi i rastreseni, živopisni likovi u svim dramama prikazuju opresiju što ga život čini nad pojedincem. Ciprijan u nemogućnosti podlijevanja društvenoj normi radije odabire igru s revolverom nego povratak na nemogućnost izražavanja; *Glorija* je marioneta dvaju

režima koja se odvaja u sigurnu smrt; *Politeia* sve likove boja humorističnim prizvukom, ali su oni lutke s kojima Inspektor izvodi predstavu; Fabije sam sa sobom vodi predstavu jer je nemoguće da konformirana okolina prihvati pojedinca koji želi živjeti svoj život. Osim u *Inspektorovim spletkama* u kojima je izvršena parodijska smrt, u tri preostale drame likovi moraju dati svoj život kao cijenu otpora prema poznatome; moraju umrijeti da bi živjeli.

Život je prikazan u svoj svojoj nemoći, u neimanju potpune kontrole s Inspektorom koji u središtu kontrolira sve lutke. Poigravanje sa žanrom, mala sredina, usmjerenost na detalj, raslojenost likova, parodijsko-ironijski izražaj glavna su sredstva kojima Marinković gradi svoj dramski svijet.

## 8. Zaključak

Rad je prikazao četiri dramska djela različitih tematika te njihove dodirne točke što objedinjuju Marinkovićevu poetiku. Prva drama *Albatros* prikazala je groteskne figure s ograničenom dramskom radnjom na putu koji simbolizira život. Drama *Glorija* opisala je naslovni lik (ne)tipične kršćanske mučenice, žene koja je poput lutke bila opasana koncima režima što su ju vezali uz sebe da bi se oslobodila jedino u svojoj smrti. Drama *Politeia ili Inspektorove spletke* dala je uvid u karakteristike pojedinca, policijskog moćnika, njegovu psihološku igru s figurama i općenito političku igru koju država vodi s pojedincem. *Pustinja* je kao posljednja drama donijela uopćeno ljudsko iskustvo, gdje su likovi svedeni na puke naznake, u Pirandellovu maniru prožimanja apsurdna i ljudskog postojanja. Sve četiri drame, iako naizgled sasvim različite, objedinjuje eksperimentiranje s dramskim žanrom, paradoks i ironija, oštar smijeh, tragična sudbina individue u suvremenom svijetu i besmisao ljudskih nastojanja. Ranko Marinković dokazao se kao dramski autor bogatih svjetova ocrtanih minimalistički što seciraju ljudsku narav s nevjerojatnom preciznošću.

## 9. Literatura

### Izvor

1. Marinković, Ranko (2009.), *Glorija i druge drame*, Školska knjiga, Zagreb.

### Literatura

1. Batušić, Nikola (1984.), „Dramski žanrovi Ranka Marinkovića“, *Skrovito kazalište*, HDKKT, Zagreb.
2. Batušić, Nikola (1978.), *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb.
3. Brozović, Domagoj (2018.), „Subverzivnost Marinkovićeve Glorije u kontekstu druge moderne“, *Ranko Marinković – identitet, naslijeđe, recepcija*, Zbornik radova s 8. Dana Ranka Marinkovića, Grad Komiža, Komiža.
4. Čale-Feldman, Lada (2009.), *Humor, ironija, parodija i travestija u hrvatskoj drami sedamdesetih*, 38. seminar Zagrebačke slavističke škole, Dubrovnik, Hrvatska.
5. Čale-Feldman, Lada (1997.), *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Matica hrvatska, MD naklada, Zagreb.
6. Čale, Morana (2001.), *Volja za riječ. Eseji o djelu Ranka Marinkovića*, Zavod za znanost o književnosti FFZG-a, Zagreb.
7. Čale, Morana (2014.), „Ženski Feton: cirkuski prostor i metafore u Gloriji“, *Od grada do Mediterana. Književno djelo Ranka Marinkovića*, Zbornik radova sa 6. Dana Ranka Marinkovića, Grad Komiža, Komiža.
8. Kudrjavcev, Anatolij (2004.), „'Pustinja' Ranka Marinkovića u jednom aktualnom dramaturškom konceptu“, *Između otoka i kopna*, Zbornik radova sa 1. Dana Ranka Marinkovića, Grad Komiža, Komiža.
9. Molvarec, Lana (2014.), „Mjesto, nemjesto i heterotopija u Marinkovićevim dramama“, *Od grada do Mediterana. Književno djelo Ranka Marinkovića*, Zbornik radova sa 6. Dana Ranka Marinkovića, Grad Komiža, Komiža.
10. Pavlovski, Borislav (2014.), „Sveto i profano u Marinkovićevoj Gloriji“, *Od grada do Mediterana. Književno djelo Ranka Marinkovića*, Zbornik radova sa 6. Dana Ranka Marinkovića, Grad Komiža, Komiža.
11. Perković, Vlatko (2016.), „Smisao Marinkovićeve Glorije u zamci sadržaja predstave“, *Teatar Ranka Marinkovića*, Zbornik radova sa 7. Dana Ranka Marinkovića, Grad Komiža, Komiža.
12. Pfister, Manfred (1998.), *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.

13. Popović, Bruno (2004.), „Mediteranske fabule Ranka Marinkovića“, *Između otoka i kopna*, Zbornik radova sa 1. Dana Ranka Marinkovića, Grad Komiža, Komiža.
14. Senker, Boris (2009.), „Četiri drame Ranka Marinkovića“ (Pogovor), *Glorija i druge drame*, Školska knjiga, Zagreb.
15. Šimundža, Drago (2004.), „Religiozni aspekti Marinkovićevih otočkih pripovijesti i 'Glorije'“, *Između otoka i kopna*, Zbornik radova sa 1. Dana Ranka Marinkovića, Grad Komiža, Komiža.
16. Trojan, Ivan (2016.), „Klerički svijet u književnom djelu Ranka Marinkovića“, *Teatar Ranka Marinkovića*, Zbornik radova sa 7. Dana Ranka Marinkovića, Grad Komiža, Komiža.
17. Trojan, Ivan (2020.), „Mehanizam Marinkovićevih 'sentimentalnih lutaka'. Charlot i Glorija“, *Ranko Marinković – izazovi medija*, Zbornik radova s 9. Dana Ranka Marinkovića, Grad Komiža, Komiža.
18. Žeravica, Katarina (2016.), „Ironija u dramama Ranka Marinkovića“, *Teatar Ranka Marinkovića*, Zbornik radova sa 7. Dana Ranka Marinkovića, Grad Komiža, Komiža.