

IGOR
MEDIĆ

102

Diskurzivni
rascjepi
Marinkovićeve
PUSTINJE

igormedic@net.hr

UVOD: TEKST DRAME I DRAMA TEKSTA — Pokušavajući dati (održivu) definiciju dramskoga teksta iscrtavanjem krajnje apstrahirane i elastične metodološke omče unutar razvijenog, suvremenog teatrološko-terminološkoga sustava, Pavis zaključuje “Dramski je tekst živi pijesak, na čijoj površini periodički i na razne načine uočavamo razne znakove koji upravljaju recepcijom i znakovima koji odražavaju neodređenost i dvosmislenost. (...) popraćen je, prilikom izvedbe, stalnom oscilacijom statusa fikcije: između iluzije i deziluzije, identifikacije i distance, mimetičkog efekta zbiljskog i isticanja forme i igre” (Pavis, 78/79). Tako se već prvi korak analitičkih pretenzija suočava s labilnošću diskurzivne pjeskovitosti Marinkovićeve dramske PUSTINJE.⁰¹ Posvetiti se diskurzivnoj analizi dramskoga teksta kakav je PUSTINJA znači iznova preispitati veći dio teorijski raščlanjenog dramsko-kazališnog mehanizma s konzistentnom sviješću o temeljnim (ujedno i najkompleksnijim) obilježjima dramskoga diskurza kao takvog. Jer “pozorišni tekst prisutan je u predstavi u obliku glasa, fonije; on ima dvostruki život, on najprije prethodi predstavi, a zatim je prati...” (Übersfeld, 16; kurziv I.M.), tako da pokušati razumjeti osobitost dramskoga pisanja znači osvijestiti konstitutivnu implementaciju “tekstualnih matrica ‘predstavljачkog’ “ (*ibid.*, 17) u tkivo teksta. Inicijacijska točka spoznajno-analitičkoga kretanja ovoga rada zato mora biti kratak osvrt na polazišno određenje dramskoga kao ontološki dihotomnog i egzistencionalno trajno (in)determiniranog vlastitom parcijalnošću i okrhutošću budući da se “gustoća znakova” (*ibid.*, 16) (pret)postavljene izvedbe ne smije izuzeti iz entiteta teksta. PUSTINJA tekstualno živi kao Marinkovićeva igra trajnim, toksičnim interferencijama dramskog i kazališnog diskurza koje funkcioniraju kao tematizacijski preplet čije se razvijanje istovremeno zbiva u tekstu samom. Dramski

01 — PUSTINJA, kao četvrti i posljednji dramski tekst Ranka Marinkovića, prvi je put objavljena u knjizi ČETIRI DRAME (1982) i praizvedena iste godine u zagrebačkom HNK-u u režiji Marina Carića, a drugi put (u nerevidiranom obliku) u knjizi GLORIJA I DRUGE DRAME (1988). Tekst iz potonjega izdanja koristio se i kao predložak ovog diskurzivnoanalitičkog osvrta.

i kazališni diskurz tako se uvijek međusobno uvjetuju (pret)postavljajući svoju dijalektičku komplementarnu drugost u stalnom prožimanju koje dramski tekst i čini čvorištem proturječja i višesmislenosti pa će, raščlanjujući složen pljusak znakova kojemu je izložen gledatelj, Pfister zamijetiti da “(i)nscenirani multimedijalni tekst time uvijek nužno predstavlja preciziranu i konkretiziranu interpretaciju književnog supstrata teksta i stoga je od njega uvijek jednoznačniji, odnosno, on je višeznačan na jedan mnogo određeniji način nego književni supstrat.” (Pfister, 34)

Interes ovoga rada usmjeren je na *dramu teksta* koja proizlazi iz potresne egzistencijalne shizme ukorijenjene u samoj srži dramskoga, te pritom pokušava osluški-vati treperenje života teksta palimpsestično preispisanoga očekivanjem novoga, samostalnog umjetničkog entiteta koji je u njemu sadržan poput konstrukcijske matrice ili kohezivnoga načela *pisma*⁰² koje kola ispod površine tipografskoga znakovnog niza uzrokujući stalna podrhtavanja i strah od raskola,⁰³ kao trajni “pritisak iza slova” teksta tako razlistanoga u složenosti pluraliteta implikacija, progresivno hipertrofirajući otvorenim prostranstvima moguće recepcije. Utoliko upravo izložen pristup razvlači svoju argumentacijsku nit u drukčijem smjeru (šireći pritom strelovito konotativni pojmovni prsten *drame* izvan teatrologijskih granica u sferu svakidašnjega, sugerirajući *dramatičnost* uopće) od dosad najčešće primjenjivanih raščlambeno-interpretativnih metoda usmjerenih na *tekst drame*, koje aspektualno rasvjetljuju tekstualni predložak stavljajući pritom naglasak na razvedenost tematskoga sklopa, baveći se putanjama koje ispisuju pojedini likovi, analizom motivskih uzoraka i/li sl., obraćajući tako pažnju na tekst tek jednostrano privučeni masivnijim citiranim česticama, zanemariivši konstrukcijsku specifičnost i složenost cjeline teksta. Metateatralnost koja prožima čitav diskurz ne očituje se samo u naznačenim citatima Shakespeareovih, Molièreovih ili Vojnovićevih dramskih tekstova, već razasipanjem višeznačnoga, aluzivnog materijala koji cirkulira diskurzivnim tijelom pu-

STINJE čak i izvan granica glavnoga teksta, u raznolikoj mnoštvenosti pojavnih oblika trajno promjenjivog značenja i značaja za cjelinu teksta. Tematizirajući sâm suodnos dramsko-kazališnih osi, PUSTINJA paradoksalno rastvara svoj imanentan egzistencijalan raskol novim cijepom. No, takvo se složeno autoreferencijalno usijecanje ne očituje samo kao površinsko podrhtavanje tematske razine u sferi koje dolazi do trenja i novih presijecanja poremećenih putanja likova već i dubinski, kao unutarnje previranje koje disocijacijom fikcionalnoga žarišta, entropijski raspršenog po tekstu i beskonačnome nizu njegovih potencijalnih izvedbenih ekstenzija, rastvara tekst kao literarnu crvotočinu, ne-prostor, koji gravitacijski krivi sve stvarno-sno-fikcionalne limese kojima je okružen. Tekst se tako otvara kao prizorište metafikcionalnog i metateatarskoga eksperimenta dalekosežnih i kompleksnih posljedica.⁰⁴ Na teorijskoj razini takvo problematiziranje dodatno se usložnjava zbog upitnog statusa pojmova posuđenih iz književnoteorijske riznice, jer uvlačenjem neteatrološkoga pojma u teatrološki kontekst, on biva preispisan i

02 — Problematičnu konstitutivnu opreku Inkret svodi na opoziciju *pisma i govora drame*, usp. "Između drame 'kao takve' i drame 'kao pozorišnog izvođenja' (ako se pridržavamo Aristotelove nomenklature) postoji suštinska razlika,... (...) A naročito je odlučujuća razlika između *pisma* kojim je dramski diskurz fiksiran u tekstu, i *govora* u koji se taj diskurz uvek transformiše na pozorišnoj sceni i glumačkoj izvedbi." (Inkret, 45)

03 — M. Čale tako, raščlanjujući tekst analitičkim instrumentarijem preuzetim iz teorije govornoga čina, zaključuje da se "(p)od žarkim svjetlima kazališnih reflektora (...) i diskurs PUSTINJE nadaje kao nezatomljiva opreka dvaju tipova diskursa" (Čale, 94) misleći pritom na konstativ svakodnevice i umjetnički performativ o kojima će kasnije biti riječ.

04 — Problematizirajući u svojem UPLITANJU NEREČENOG ovlaštenost zastupanja Nedokučivog u Marinkovićevo opusu (koje završava složenijim analitičkim iščitavanjem svršetka PUSTINJE, v. str. 9 ovoga rada), Biti svoje preispitivanje Marinkovićevih polazišta (podjednako) u sferi književne teorije i prakse začinje zaključkom o Marinkoviću kao piscu polikonteksturalnog svijeta, koji opravdava autoru imanentnim karnevalskim iskustvom kontingencije (v. 29). Pojam posredno preuzima od Luhmanna koji ga pronalazi kod G. Günthera. Sâm koncept počiva na intrigantno paradoksalnoj tezi, a Biti ga izvorno primjenjuje na tumačenje razvoja romana, objašnjavajući njime kako je romaneskna priča postala riskantnom. Usp. "Tako se objelodanjuje temeljni zakon polikonteksturalnog svijeta po kojemu sistemi što ga tvore, upravo zahvaljujući skretanju pozornosti na vlastitu ograničenost,

oplođen novim semantičkim zametcima.⁰⁵ Zbog složenosti uvjeta provođenje diskurzivne analize teksta kakav je Marinkovićeva PUSTINJA znači nužno (fragmentarno) pokušati proniknuti u unutarnju strukturu dramskoga diskurza i život jezika teksta.

———— PARATEKSTUALNI SMJEROKAZI — Simptomatičan i višestruko zanimljiv pojam parateksta kojemu je njegov tvorac, suvremeni francuski književni teoretičar Gérard Genette, posvetio svoju knjigu SEUILS (1987),⁰⁶ nadaje se kao osobit analitički poticaj u slučaju (pre)zahtjevne PUSTINJE. Paratekst za Genettea “čini tekst prisutnim, osiguravajući njegovo postojanje u svijetu, njegovu ‘repciju’ i poimanje u formi knjige (barem danas). (...) paratekst je ono što tekstu omogućava da postane knjiga i kao takav ponuđen čitateljima, odnosno publici uopće. Ne toliko prepreka ili neprekoračiva granica, paratekst je, prije, *prag* ili—ako se poslužimo riječju kojom se Borges referirao na uvodni dio knjige⁰⁷—‘vestibulum’, koji pruža izvanjskom svijetu mogućnost prekoračenja praga ili odvratanja“ (Genette, 1/2; preveo I. M.). Prodirući u tekstualni svijet PUSTINJE, naša se recepcija (do/spo)tiče o složene paratekstualne pragove—ispod naslova drame smješten je rematski podnaslov u ulozi žanrovskog identifikatora (sotija) te citat iz Shakespeareova MACBETHA (V, 5) kao moto kojim se začinje recepcijsko iskustvo.⁰⁸ Analizom Marinkovićevih žanrovskih etiketa bavio se već i Batušić (DRAMSKI ŽANROVI RANKA MARINKOVIĆA, 1984) pokušavajući rasvijetliti složene sindetske odnose žanrovskih vrsta nastalih na izvornom medievalnom društveno-kulturološkom staništu i njihovih suvremenih nasljedovanih oblika obilježenih osobitim znakotvornim žanrovskim deiktivima kojima Marinković uobičajeno vješto pečati svoje dramske tekstove. Batušićev nam je uvod u problematiku književnogenealoškog označivanja utoliko koristan za otvaranje uvida u arhetipska vrsna obilježja. Postavlja se pitanje u kojoj mjeri takve žanrovske oznake uvjetuju samo ustrojstvo teksta i djeluju li kao jezgreni dio tekstu-

alne matrice. Batušić rematski podnaslov PUSTINJE tako tumači kao “žanrovsku klopku” koja (pre)usmjerava recepciju, ali nikada ne predstavlja izravno žanrovsko nasljedovanje srednjovjekovnoga prototipa, već suptilno izvedeno zrcaljenje ponekih ključnih strukturalnih elemenata budući da “Marinkovićeve žanrovski izbor postaje (stoga) jedno od njegovih najdjelotvornijih dramaturških oružja koja svjesno ciljaju u dva smjera: na naše iznenađenje, a možda i nepripremljenost, ali i na pojačavanje

navode promatrače na viđenje nečega što bi inače ostalo nevidljivim u tom obliku: naime *svijeta* koji se izvana premjestio unutra pa sad iz te *uokvirenosti vlastitim dijelom* traži novo prekoračivanje prema nevidljivome vani. U mjeri u kojoj raspoláže samoreferencijalnošću, dakle, roman ima sposobnost ‘gutanja’ cjeline koja ga u jednom trenutku sadrži. Upravo to *promatračko usisavanje* jest ono što njegovu priču čini riskantnom.” (Biti, 27/28) Tumačenje uvjetovanosti metateatarskih implikacija na pozadini koncepta *polikonteksturalnoga svijeta* osobito je poticajno, dok teorijski iznimno opterećen pojam *promatračkog usisavanja* podsjeća na mogućnost novog tumačenja tekstu svojstvenog (samo)uvlačenja u razjapljeni cijep.

05 — Usp. V. Biti u svome POJMOVNIKU natuknicu posvećenu *metafikciji* izgrađuje umećući i zanimljiv citat P. Waugh—”Priskrbajući kritiku vlastitih metoda konstrukcije, takvi tekstovi (metafiktionalni) ne samo što ispituju temeljne strukture pripovjedne fikcije, *nego i istražuju moguću fikcionalnost svijeta izvan književnoga fikcionalnog teksta.*” (Biti, 310; umećno i istaknuo I. M.) Mogućnost izvijanja ovakvog svepresežućeg fikcionalnog kraka osobito je simptomatična u slučaju PUSTINJE. Osim toga, uz pojam *mogućeg svijeta* piše “pripovjedni likovi žive u hendikepiranim, nepotpunim, malim svjetovima” (Biti, 324) pogotovo u odnosu prema čitateljevu/gledateljevu sjedištu u životu koje će se i samo povratno zaljuljati u kazalištu.

06 — U (još nepostojećem) prijevodu na hrvatski djelo bi bilo naslovljeno PRAGOVI, a za potrebe ovoga rada korišten je engleski prijevod PARATEXTS: *thresholds of interpretation* (1997).

07 — U engleskom izvorniku *preface*.

08 — Shakespearovi stihovi koncentrat su one “kazališne paradigme” o kojoj će kasnije biti riječi, a koja simbolički natapa cijeli tekst (premda se čini da ne ulaze u predstavu budući da na rubnici stoje ispisani kao mrtve riječi na usnama teksta, tako prepušteni raznolikosti ishitrenih režijskih rješenja):

“Naš život tek je sjena lualica,
sličan glumcu kukavnu,
što na daskama jedan sat se razmeće
pa umukne; naš život je ko pripovijest
nekakva glupaka: puna buke, bjesnila,
a ne znači baš ništa.”

vizualizacije, teatralizacije, a reklo bi se i ludizma dramaturškog postupka” (Batušić, 179). Marinković uspijeva provesti potpune žanrovske adaptacije, no prvenstveno na dubinskoj strukturalnoj razini organizacije tematskih jedinica.⁹ Valja naglasiti kako tako artikulirana funkcija žanrovskih smjerokaza posljedično od njih čini diseminacijska žarišta recepcije, paradoksalno, središnje sidrište koje strukturalno drži nestabilan, razjedinjen *tekstus* na okupu istovremeno samo prividno koagulacijski sabire opće semantičke, kronotopske i ine konstitutivne silnice diskurza, otresajući uporno sa sebe pomoćne interpretativne pribadače kojima tumač pokušava stabilizirati (i fiksirati) rasipljiv tekstualni habitus. U svojoj zanimljivoj analizi Batušić se zaustavlja i na jednom, za ovaj rad, ključnom toposu stvaralaštva “viškoga Voltairea” uočivši “kako je polje Marinkovićeva žanrovskog izbora mjesto iznimno snažno izraženog *opsisa*” (Batušić, 181). Interes za opis (za koji Batušić ističe da je sredstvo metodološkoga instrumentarija arhetipske kritike i suvremene teatrološke raščlambene misli uopće, posuđen iz Aristotelove pojmovne riznice) traži u analiziranom tekstu mjesta intenzivnih vizualnih vrijednosti, pa se u ovome radu nastavlja njegovo nasljedovanje, shvaćenoga kao specifične autorove matrice za vizualizaciju, ferment slikotvorstva u subjektivnom prostoru recepcije, odnosno ishodišna točka predodžbene spirale.¹⁰ Batušić ocjenjuje kako “Marinković *sotijom* ne ispituje mehanizam kazališta, već istražuje prirodu glumca zaražena i opsjednuta teatrom. (...) Želio je samo pokazati do koje granice može u svome doseg tragičnoga osjećanja svijeta doprijeti čovjek što živi i djeluje *sazdan od krhotina tuđih sudbina*” (Batušić, 211/212; kurziv I. M.). No, nad takav se zaključak opravdano nadvija pitanje može li se to dvoje međusobno isključiti i postoji li ikada mogućnost potpunoga dokinuća samopropitivačkoga momenta dramskog. Spuštanje takvih nedoumica iz eteričkih visina metafizičkih spekulacija na razinu raz(ot)krivanja diskurzivnoga modela PUSTINJE onemogućuje takvu pretpostavku, jer cijeli je komad dubinski prožet očekivano višeznačnim i zbunjujućim di-

skurzivnim rascjepima. Interes ovoga analitičkog osvrta otpočinje upravo “od krhotina tuđih sudbina” ne podmećući pod njihov simbol ustrojstva samo krupnije čestice eksplicitno naznačene u (p)osvajačkom Marinkovićevu diskurzu PUSTINJE (čestice koje u Vidanovu interpretacijskom osvrtu magnetski neodoljivo privlače na sebe sav tumačev analitički interes, gotovo u potpunosti zasjenjujući ostatak teksta za koji su organski vezane kao i za svoje literarne donatore).¹¹ Utoliko se Batušić i Vidan (svaki na svoj način) isuviše zadržavaju na tekstu, aspektualno osvjetljujući svojim metodološkim reflektorima samo tematsku konstelaciju ili pojedine elemente diskurzivne strukture koji nipošto nisu zanemarivi, ali se pritom (pre)često neopravdano obezvređuje samop(r)okazivački diskurzivni karakter cjeline teksta, koji želi biti čitan i izvođen kao konstrukcija nezakrivenih šavova diskurzivnih rezova, pri čemu se uvijek prisutne Marinkovićeve igre jezikom zrcalno usložnjavaju na najne očekivanije načine stalnim verbalnim i fikcionalnim uokvirivanjima. U PUSTINJI Marinković provodi sustavno usitnjavanje kazališnoga materijala u svome autorskom tarioniku, kao početak složenijih tekstualnih amalgamiranja koje otkriva i dramsko pletivo. Simptomatičnost arhetipskoga metateatarskoga rascjepa,¹² što se nadaje kao jedno od temeljnih gradbenih obilježja žanrovskoga nasljedovanog izvorišta, i Marinkovićeva implementacija takvoga uzorka u vlastiti

09 — Usp. Batušićevo tumačenje spomenutoga fenomena v. na primjeru *Glrije* kao mirakla, str. 203/204.

10 — Kod Batušića opisan i kao “zorno obilježje dramskoga teksta” koje se otkriva njegovim “otjelotvorenjem na pozornici” (Batušić, 182). Ili u duhu Ingardenova koncepta *konkretizacije*—opsis se ostvaruje kao optičko oživotvorenje dramskoga teksta činom čitanja ili, dvostruko ostvareno, recepcijom izvedbe: v. Inkret (68) ili u Bitijevu POJMOVNIKU natuknicu posvećenu *konkretizaciji* (269).

11 — V. Vidan, Ivo (1995) “Citati u Pustinji i oko nje”, u: ENGLISKI INTERTEKST HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 253–265.

12 — “U sotiji su vrlo često protagonisti glumci posebne vrste, neka vrsta profesionalnih, plaćenih luda koje prikazuju same sebe...” (Batušić, 210; kurziv I. M.)

diskurz čini ga ishodištem u razvoju složenoga dramskog i kazališnog konstrukta koji se iz njega širi. Takav diskurzivni rascjep krucijalan je utoliko što označava simboličko rastvaranje gustoće diskurzivne strukture, osvješćujući je kao konstrukciju i za same fiktionalne likove te izdvajajući tako novi odvjetak, razinu fikcije gotovo organskim, vegetativnim širenjem. To je onaj lažno spoznajni moment u kojemu se verbalni konstrukt (raz)otkriva kao cilindričan samo naizgled rasplinućem, a uistinu prelijevanjem diskurzivnoga fluida u novostvoreni ogranak, tako da se s jedne strane na njegov, prošupljivanjem nastao otvor naslana oko lika iz rastočene fiktionalnosti, a s druge, na voajersko oko gledatelja poljuljana uporišta u stvarnosti.¹³

Dotakavši se prethodno, analizom širih žanrovskih implikacija, rubnih zona teksta, pažnju nam privlači još jedan tekstualni kuriozum koji se javlja na stranicama PUSTINJE. Naime, u tipografskim se nizinama u bjelini donje rubnice čak dvadeset i dva puta javlja Marinkovićeve potpisana, potencijalnom izvedbom izgubljena, bilješka¹⁴ referirajući se koncizno, praksom uhodanim oblikom navođenja citata, na krhotine teksta prenesene iz Shakespeareova, Molièreova ili Vojnovićeva matičnog dramskog diskurza. Zanimljiv i složen analitički problem koji je u svojim, već spomenutim, PRAGOVIMA izložio i razradio Genette—zaključivši kako “(b)aveći se bilješkama, neosporno dotičemo ne jednu, već nekoliko granica ili izostavaka granica koje okružuju imanentno tranzicijski prostor parateksta” (Genette, 319; preveo I. M.), a u bilješki (!) izrijekom istaknuvši da je mržnja prema bilješkama jedan od najokorjelijih stereotipa svojstvenih antiintelektualizmu—svakako je vrijedan pažnje. No, Genette u svojoj razrađenoj klasifikaciji kao primjer autorskih bilješki u dramskome tekstu, za koje ističe da su iznimno rijetke, navodi samo jedan primjer koji pritom deklasira kao bilješku svrstavši je ipak u zonu didaskalijskog naputka (v. Genette, 333/334).

Dvadeset i dvije Marinkovićeve citatne oznake sve su ustrojene prema uobičajenom, dijelom okrnjenom obrascu (ime autora, naziv djela, ime prevoditelja)

pri čemu se posebno ističu prva i sedma¹⁵ budući da je dramske odlomke preveo sam Marinković, unoseći tako sebe u tekst u formi pokraćenoga, inicijalnog znaka (npr.: “Molière, DON JUAN, prijevod R. M.”, Marinković, 305). Takvi navodi imaju kompleksne i višerazinske efekte na najsuptilnije aspekte recepcije—autorovi prevedeni fragmenti teksta imaju drukčiji status od preuzetih iz gotovih prijevoda, jer podliježu individualnoj logici jezičnoga ustrojstva koja autoru kao konstrukcijskome načelu omogućava zatvaranje kruga teksta homogenizacijom rasutoga diskurzivnog panoptikuma, i inače problematičan prijevod, kojemu se redovito predbacuje i adaptivan učinak, u ovom slučaju dobiva poseban status. Osim toga, eksplicitno javljanje autora (reduciranog na okršak imenskoga označitelja) postaje gotovo znak autorizacije zadirući posredno, jasnom referencijalnom sponom bilješke, u posuđenu repliku.¹⁶ Utoliko brojčane oznake koje razlamaju recepcijsku usmjerenost, upućujući na rubnice koje izmiču tipografskim nakupinama okruženim

13 — Batušić to razorno, u tekst urezano rastvaranje prepoznaje kao “uzmak pred pogubnom prazninom pustinje” (Batušić, 213). v. više o dijakronijskom razvoju situacije recepcije u Bitijevu tekstu “Nastanak romana: kada priča postaje riskantnom?”, u: UPLETANJU NEREČENOG (str. 9–9).

14 — (Potpisana) bilješka nadalje je u tekstu korištena u značenju fusnote, podrubnice.

15 — Batušić to razorno, u tekst urezano rastvaranje prepoznaje kao “uzmak pred pogubnom prazninom pustinje” (Batušić, 213). v. više o dijakronijskom razvoju situacije recepcije u Bitijevu tekstu “Nastanak romana: kada priča postaje riskantnom?”, u: upletanju nerečenog (str. 9–9). Uz osmu, koja jedina funkcijom i ustrojem odudara od svih ostalih objašnjavajući tekstualnu aluziju na Vojnovičeve Parke, tako eksplicitno (is/pot) pisujući uobičajenu adresu književnoaluzivnih posuđenica apsorbiranih grabežljivim Marinkovićevim diskurzom: “Ore, Made i Pavle—lica iz Vojnovičeve DUBROVAČKE TRILOGIJE (SUTON)” (Marinković, 336)

16 — Konstatiravši da se “(o)pći modernistički otpor automatizaciji diskursa u Marinkovića (se) nikada nije očitovao razornim ikonoklazmom, nego je *ante litteram* slijedio postmoderna ironijska metadiskurzivna rješenja...” (Čale, 97, bilj. 6) autorica se morala osvrnuti i na problem recepcijske (ne) prepoznatljivosti citatnoga tkiva. Budući da su citati jasno po(t)pisani, a sami likovi ih bez ikakvog problema redovito prepoznaju, autorica zaključuje kako ih međusobno razlikuje “pristanak na ‘interpretativnu nesigurnost’, odaziv erosu performativa” (*ibid.*, 98).

izvantekstualnom bjelinom, doista funkcioniraju poput matematičkog eksponenta koji simbolički potencira broj interpretacijskih i (s)misaonih rješenja aspektualno rasvjetljujući konstruktivnost *pisma* na novootkrivenim razinama tekstualna (pre)ustrojavanja, aktivirajući pritom tim složenim procesom transgrafijskog i međuidejnog relacioniranja odnose tipografske proksemije.

———— OKO PREDSTAVE — Prvi prizor PUSTINJE zanimljiv je upravo kao neiscrpno izvorište za oprimjerenje različitih postupaka koji čine diskurzivni kompleks drame pjeskovitim, neprestano ga dekomponirajući, rastvarajući i rasipajući.

Trenutak u kojemu lik Gledatelja (koji se nekoliko stranica dalje u tekstu didaskalijskog naputka preobražava u Fabija) izlazi na pozornicu, moment je penetracije pseudopodija fikcije u kolektivno tijelo publike, “mногоčlanog gledaoca” (Übersfeld, 12), u potpunosti narušavajući konvenciju četvrtoga zida. Fikcionalno prodire u stvarnost (i/li obrnuto), kopni osjećaj sigurnosti u fikcionalnost gledanog, osvješćujući poroznost i nestalnost granica koje presijecaju prostor pozornice i gledališta, odnosno tekstualno tijelo, rastvarajući u njemu neprestano nove rascjepe mehanizmima raščlanjivanja integriteta tkiva teksta koji je sâm i prvotno gnjezdilište zametaka takvih ispresjecateljskih sila; takva penetracija (s)tvarnosnog u fikcionalno i obrnuto djeluje kao amputacija dijela tijela publike, istovremeno zbunjujuća i uzbudljiva—sjedi li do mene glumac ili drugi gledatelj? Pritom pažnju privlači dio uvodnog didaskalijskog naputka koji skicira scenografiju za imaginarni prostor čekaonice (u prvom i posljednjem prizoru)—“Po zidovima anatomske slike živčanog sustava, velikog i malog mozga, leđne moždine, zatim anatomske presjeci oka iz različitih vizura, *ali na najvidljivijem mjestu ističe se ogromna fotografija oka koje kao da promatra sve što se tu pred njim zbiva.*”¹⁷ (Marinković, 287; kurziv I. M.) Simbolička tranzicija kojom je izvedeno izvorno, ritualno komadanje kolektivnoga tijela publike, metonimijskim

nitima čvrsto svezane za svevideće oko, gotovo polifemska kastracija, završava odvlačenjem žrtve na scenu kao središnji kazališni žrtvenik. Scenično, ikoničko oko trajno osvještuje (za trajanja prvog i posljednjeg prizora) položaj i *ulogu* gledatelja, realizirajući takvim zrcalnim efektom gotovo lakanovsku samospoznajnu obilaznicu preko drugoga kao “ortopedskog pomagala” na koje se oslanja (s njime isprepletenu) osviješteno hendikepirano tijelo publike.¹⁸ Gledateljeva je stolica napuštena, a prethodno integrirano truplo publike prošupljeno, ošinuto neočekivanim izbojem fikcionalnoga—prostor kazališta potresa shizmena sumnja i stvoreni su idealni uvjeti za tematizaciju koncepta kazališta svijeta koje se kao paradigma u PUSTINJI utjelovljuje u diskurzivnom tkivu Fabija, postupno ga rastjelovljujući do njegova nestanka u posljednjim replikama komada.¹⁹

Sličnom se, složenom interferencijom stvarnosti i fikcije okončava komad (uz imploziju Fabijeva fikci-

17 — Nije potrebno posebno isticati koliko je znakovit zahtjev didaskalija za medicinski realističnom *fotografijom* oka kojim se pokušavaju onemogućiti različite stilizacije prikaza vidnoga organa kao posljedica, spram teksta neposlušnijih, scenskih rješenja. Usp. v. Čale koja oko tumači kroz pirandellovsku prizmu referirajući se na osnovnu premisu o “povlašten(oj) (dakle umjetnik(oj)) sposobnost(i) misaonog samosagledavanja, tj. refleksije refleksa, koju sažimlje metafora zrcala” iznesenu u Pirandellovu HUMORIZMU (Čale, 88).

18 — Ako je oko u tami prije Gledateljeva/Fabijeva prelaska na pozornicu djelovalo zlosutno, sada se trenutno promeće u realiziranu prijetnju. Usp. najrazličitije aluzije na simbolična, ritualna čerečenja, trganja i komadanja tijela, koja podsjećaju i na citiranje kao specifičan način neosviještene verbalne kastracije.

19 — Oko (usp. simptomatičnost spomenutoga *opsisa!*) se tako stalno tematizira na najmanje četiri razine: kao *scenično oko* (koje je dio materijalnoga/fikcionalnoga dijela pozornice), *oko gledatelja u govoru glumaca* (koje sinegdohalnim poticajem periodički povratno osvještuje prisutnost vlastitoga perceptivnog/receptivnog aparata kod gledatelja), npr: “Fabije: Bulje, sudoperu, bulje tisuće očiju u moj intimni život jarko osvijetljen reflektorima.” (304), *oko glumca* (koje kao normativni tjelesni topos gravitacijski uvjetuje proksemijske putanje drugih glumaca na prostoru pozornice) i *oko u govoru glumca*—primjerice: “Fabije: Moje duhovno oko vidi sve što želi vidjeti.(...)” (304); “Fabije: A u što da buljim? U neka svjetla moram gledati dok još imam oči.” (306)... Zanimljivo je da i čitateljevo *oko nad tekstom* postaje svjesno svoje djelatnosti.

onalnog života) tako što je simetrično, na dijametralno suprotnom kraju teksta, D'Aubignacova oštra replika kao jezgrovita kritika dokrajčila Fabijev diskurzivni kompleks. Takvo uvlačenje fragmenata teksta kritike (kao prskotine kritičareva verbalnog rafala, odnosno komadića Genetteova epiteksta) označava i konačno nestajanje treperavog Fabija u drhtavom diskurzivnom rascjepu koji se širom rastvara D'Aubignacovim buntovnim odlaskom i u koji se kao u metafikcionalni slivnik ulijeva cijela drama kao mješavina raspadnutih i raspršenih ostataka diskurzivnoga konstrukta (dok se, istovremeno, u predstavi gledatelj/glumac/D'Aubignac udaljava od scene kao središta kazališnoga, fikcionalnog kozmosa, približavajući se izlazu, vratima prema stvarnosti, gdje/što god ona bila!).²⁰ U Bitijevu čitanju "(k)ontaminacija potječe od perturbacije uloga (kao) omiljena sredstva Marinkovićeve ludičke imaginacije" (Biti, 52) ostvarene stalnim prekoračenjima (pret)postavljenih granica (ranije protumačenog) polikonteksturalnoga svijeta PUSTINJE. Nezaustavljivim probijanjem granica sistemskih odjeljaka (kao ontoloških *pars pro toto* separea) nastavlja se nikad dokinut niz tranzicija: iz stvarnosti fikcionalnog svijeta u literarnu onostranost Fabijevom smrću koja prati uzorak intertekstualnoga transfera, potom zamjenu književnog književno-povijesnim, odnosno kazališno-povijesnim okvirom Molièreova DON JUANA istupanjem D'Aubignaca. I u konačnici, prolongiranje mogućeg svršetka (kritikom autora) smrću "*glumca* koji je u predstavi (unutar predstave) igrao (glumca) Fabija" (Biti, 51/52). Polikonteksturalnost tako rastvara pukotine u kojima nestaje Fabije—osim ako lik Fabija ne osigurava cjelini svijeta teksta polikonteksturalni karakter.

———— GLUMAČKI FIKCIONALNI KOLOPLETI — Spomenuti rastjelovljujući status Fabijeva diskurza uvjetovan je specifičnim položajem njegova fikcionalnog, literarnog, citatnog tijela, obilježenog trajnim raskolom između lika i njegova glumca (kao lika na drugoj razini izgrađene fi-

kcije), čime se samo produbljuje metafikcijski rascjep— život glumca koristi tako Marinković kao paradigmu ideje teatra izvan teatra²¹ i iskušavanje svepresežuce teatarske moći disocijacijom zbiljskoga monolita, čime se neprestano propituju rubovi stvarnosti metastaziranjem fikcionalnoga i obrnuto. Jedina postojanost literarnoga “bića od papira” (Übersfeld, 18) jest trajno trenje unutar njegove fikcionalno varljive pojavnosti. Fabijev je govor u tekstu PUSTINJE diskurzivni žrvanj koji uzrokuje trajnu trešnju i nestabilnost teksta, premećući njegove fikcionalno-stvarnosne limese, čime taj halapljivi diskurz (na)stupa agresivno posvajački, baštineći fragmente visokocijenjenoga totema europske i domaće dramske književnosti, provodeći izmještanje s prividno čvrstih temelja klizavoga autorskog znaka.²² Eklektički prikupljeni materijal povratno se ulijeva u novi/stari lik “čuvenoga glumca” Fabija čiji se korozivni identitet konačno potpuno rasplinuo “u času spajanja Fabijeve životne putanje s onom Shakespeareova kralja Leara” (Batušić, 211). Fabije kao govor(e)ni subjekt²³ već i sâm na neobično mnogo mjesta osvještava nemoć (re)konstrukcije sublitterarnoga predložka svojih mnogobrojnih kazališnih uloga ne pronalazeći ispod po-

20 — Shvaćena i kao doskočica, ona tada neosporno mora biti konstitutivna doskočica diskurzivnoga konstrukta PUSTINJE, usp. “Jest, poigrao se na kraju drame pirandeeskno, kada je neprimijećeni gledalac, zapravo kritičar Hédelin d’Aubignac strogi sudac ‘in dramaticis’, francuskoga klasicizma, ustao bijesno... No i opet je riječ o doskočici, a ona samo pojačava žanrovski impuls te suvremene *sotije*.” (Batušić, 211), a na isto se mjesto Batušićeva teksta poziva i Vidan (258).

21 — Što je redovito učinak izvedbe teatra u teatru (barem na razini prikazivanja okvira koji omogućuje efekt, ali najčešće i sveobuhvatnijih konsekvencija).

22 — Krhotine posvojene iz kanoniziranih dramskih tekstova imaju funkciju spolija, izgrađujući diskurz lika Fabija (“...sav je on jedan citat!”, Biti, 50) i diskurzivnu cjelinu PUSTINJE uopće. Usp. kod Vidana kao oblik “dijaloga s citatima” (256) i “križanje dramskoga teksta i citata” kao “strukturalnog kontrapunkta” (258).

23 — Usp. “Analiza lika vodi, dakle, analizi njegova govora: nastoji se razumjeti kako je lik istodobno i njegov *izvor* (iskazuje ga u odnosu na svoju situaciju i svoj ‘karakter’) i njegov *ishod* (on zapravo nije ništa drugo doli ljudska figuracija svoga govora). (...) Lik je gotovo uvijek skladna sinteza više diskurzivnih formacija...” (Pavis, 212)

vršine ništa—prazninu rascjepa jer “(c)itirati znači dislocirati se od samoga sebe” (Pavis, 41) i tako trajno izmještati u diskurzivnoj sferi vlastite nepostojanosti. Lik Fabija tako funkcionira kao kolaž (ko-laž), heterogeni koloplet niti dramske tekstualne građe koja u cjelini teksta ima učinak (raz)vezivača koherentnosti diskurzivnoga totaliteta kojemu pripada (prošupljajući i sljepljujući istovremeno, poput tekstualnog mehanizma pokvarenog zaporka). S gledišta teorije govornih činova Čale (v. esej *Interpretacija i pod-interpretacija: citatni performativ u Pustinji*) diskurzivnu pukotinu prepoznaje kao performativno-konstativnu opreku, primjenjujući teorijskim i interpretacijskim (pret)postavkama J. L. Austina i Sh. Felman nadahnute postupke (pre)tumačenja kao diskurzivne seizmografije drame.²⁴ Nezaustavljivo razorno proklizavanje tekstualnih ploča pokreće sraz diskurzivnih svjetova: “diskurs(a) empirijske svakodnevice konstantivâ” i aberaciji sklonog umjetničkog diskurza “što kao da promašuje zbilju”, a tvore ga Fabijevi citatni performativi (v. Čale, 94/95). Citatni performativ, upućen u konstativ uronjenom sugovorniku, objašnjava Čale, “Jakobsonovim terminima”, kao autodestruktivan čin: “hipertrofija metajezične funkcije uništila je, zajedno s referencijalnom, i emotivnu, konativnu, i fatičku; što se pak ‘poetske’ tiče, ona je ionako ‘ono tamo’” (*ibid.*, 96). Za konstativce (poput Suzane) sadržaj citatnoga performativa lišava se svega “osim puke autorefleksivnosti, metadiskurzivnosti, teatralno-ekshibicionističkog upozorenja na vlastito intertekstualno podrijetlo” (*ibid.*, 96). No, obrat tekstualne (samo)spoznaje, pregibanjem nad nabore vlastitog diskurzivnog habitusa, ostvaruje se Fabijevim blasfemičnim raskrinkavanjem citatnosti konstativa. Spoznajni tekstualni obrat izaziva Fabije, glumac (sot!), podbadajući s margine u sebe hermetički zatvoren malograđanski život kao sin razmetni, bitnik koji se (po/pre)dao Umjetnosti, koji je uvijek, prekoračivši granicu, “s one stane”, izmičući samoprozvanoj stvarnosti tlo pod nogama (usp. i veliki je glumac Ivan *bez zemlje*). Mnogobrojni su primjeri višerazinskoga trenja u Fabijevim replikama i replikama drugih likova: “Fabije:

(...) Onamo gledam fatamorganu... i sebe vidim odsutnoga. U tebi sebe vidim odsutnoga.²⁵ (Marinković, 306). Replika se može shvatiti na više načina, naime, Profesor je preuzeo socijalnu ulogu koju je Fabije odbacio, ali je, kao i Fabije, fiktionalni dramski lik (Marinkovićev konstrukt)²⁶—ne počinje li ovako postupno izranjanje Fabijeve samospoznaje vlastite apsolutne odsutnosti, gubitka identiteta i iluzivnosti (s)tvarnog? “Fabije: Nije on Jago. On je prečisti Anzeldo, a ja sam Othello i Jago u istoj osobi.” (312); “Profesor: Neće da se veže za jedan oblik života. On voli više oblika... ili jednostavno—on voli... bezobličje.” (315); “Suzana: Bezobličje, kao što ti kažeš. Orgijanje tuđih riječi... onih tamo njegovih teatarskih fantoma!” (315); “Suzana: A tko da te pronade u hrpi tuđih riječi, pod tolikim maskama? Sedam godina sam s tobom živjela, a do danas ne znam tko si?” (349/350); “Fabije: (...) Oprosti, Suzana! Toliko je tuđih riječi u meni...” (352)... Takvo mozaičko ustrojstvo glavnog lika-paradigme ispisuje pitanje statusa citatnoga fragmenta u diskurzu koji ga je u sebe uvukao.²⁷ Diskurzivne krhotine zadržavaju svojstva cjeline iz koje su isječene; batrljci su nastali kastracijom verbalnoga dramskoga tijela, prožeti svojom dvostrukom kontekstualnošću. Druga aspektualno razotkrivena podvojenost fiksiranoga pisma koje se trga, cijepa, čereči, komada, reže, prekraja, (pre/raz)nosi ušivanjem u nove diskurzivne habituse, koje kao dio dvosmjerno svoju drugost pronalazi drugdje, u ti-

24 — “Raskol između diskursa u PUSTINJI nije ukras, nego pokretač radnje: i mudri i ljudi, i empiričari i umjetnici-iskušaatelji nezadovoljni su komuni-kacijskom kakvoćom diskurzivnih segmenata što ih razmjenjuju.” (Čale, 95, istaknuo I. M.); spomenuti je esej drugi od dva koja je autorica posvetila PUSTINJI.

25 — Svi kurzivi u citatima 5 koji slijede do kraja rada moji su osim citiranih dijelova didaskalijskog naputka redovito ispisanih u zagradama.

26 — Batušić (211), Biti (49) i Vidan (257) u Fabiju i Profesoru prepoznaju komplementarno polarni par likova, no Čale uvjerljivo razotkriva “pritajenu jednakovrijednost asimetričnih članova para” (65) budući da se Profesor, poučen Fabijevim primjerom, i sam poslužio “iluzionizmom performativnoga govora” (65), v. esej “Inače lažeš”: Pirandello u Marinkovićevoj Pustinji.

27 — “Citati se vječno vraćaju, tuđe riječi uvijek zanovijetaju kroz diskurs.” (Čale, 91)

pografijskoj i semantičkoj kontekstualnoj cjelini iz koje je presađen, i u govoru u kojemu očekuje svoju implicitnu realizaciju/teatralizaciju, postaje novootkriveni diskurzivni rasparač. Tako se podvostručena (učetverostručena?) ontološka nepotpunost ostvaruje na razini cjeline i dijela dok zrcalno umnogostručena matricom metatekstualnosti predstavlja opasnost od prividne kontaminacije “stvarnošću”.

Replike i nizanjem dramskih situacija razvijana radnja izgrađuju se stalnim preslagivanjem različitih referencijalnih fragmenata koji se u tijelu teksta često javljaju kao ugrušci u krvotoku recepcije, izrezani intertekstualnim škarama iz kanonizirane pismohrane dramske baštine, a da pritom mjesto reza nikada nije zakrivano, već i sâm autor gdje gdje potpisuje citatne oznake kao dio Genetteova paratekstualnoga okvira izmjestivih granica. Referencijalno se takvi fragmenti redovito odnose na kazalište, obuhvaćajući sve aspekte uprizorenja dramskoga teksta podvedene pod znak glumca i glumčeva života uopće na scenskom prostoru i izvan njega, posredno i najavljiivački preuzetim kao motom u duhu nazora *totus mundus agit histrionem* kao glumački *modus vivendi*, šireći se tako nepredviđeno, hipertrofirajući (neočekivano) izvan ograničenog prostora koji mu ustupa porozna stvarnost, tj. prostora izvan kazališne zgrade koja je i sama zahvaćena progresivnim, nezaustavljivim metonimijskim širenjem rastezljivog pojmovnog opsega pozornice kao mjesta nekontrolirane interferencije fikcije i stvarnosti.²⁸ U mjeri u kojoj je kazalište prožeto jezičnim, semantički su i šire konotativno proširene replike obogaćene tako metatekstualnim premazom. Utoliko su tekstualno semantički prebogatiji mnogi dijelovi diskurza (u pretpostavljenom kazališnom kontekstu koji dramski diskurz unaprijed tematizira na najrazličitije načine): “Student: *Ne znam. Ne idem u kazalište. Studiram medicinu. A to vam je tekst za predstavu? Glumac: Uloga. Luda. Ponovno igram s njim! Zaželio je Leara za oproštaj s pozornicom. Bit će to velika predstava!*” (Marinković, 290); “Glumac (šapće): *Svoju pri-*

vatnu tragediju. (...) ali, pst, ostavimo to. *Drama.* (...)” (291); “Glumac: Ah, to... nisam ja zbog toga ovdje. *Moram ga večeras odvesti na probu.* (...) (291); “Student: A ljudi... plaču li u kazalištu kad on glumi... tako nešto tragično?” (293); “Fabije: (...) A ipak ja sam zavirio tamo, iza zastora nakon predstave što se zove *Život!* (...)” (295); “Profesor: *Kakvu pak dramu želiš ti, Suzana?*” (314); “Fabije: A sada, hajmo malo kasom, mamice, zbog *publike.* (...) Ona se posljednjim snagama popne na pločnik. *Začuje se šaljivi aplauz prisutnih.* Fabije sjaše. (...)” (320); “Suzana: (...) *Već sam te gledala kao Richarda. Bio si bolji na pozornici.* (...)” (346); “Suzana: *Bilo bi smiješno, znam, limunada—na pozornici. Ali mi ne živimo na pozornici.* Fabije: *I ovako kako si ispričala, bez pozornice, dovoljno je smiješno...*” (351); “Fabije: (...) (*Odjednom strogo.*) Ono tamo ti namještaš, priznaj! Znaš da ću doći, režiraš mi prizor... Profesor (*mirno, stalozeno*): *Režira život, Fabije...*” (357); “(...) (*Egzaltirano kao na pozornici u nekoj zamišljenoj ulozi.*) (...)” (363); “Fabije: Luduj, luduj, Sganarelle—‘moja plaća... *da bude sve kao u pravoj predstavi...*” (367); “Profesor (*još uvijek na koljenima, okrene se prema Gledaocu, ozbiljno i mirno*): *Kakve drame, gospodine! On je mrtav! On je stvarno mrtav! (Ustaje i ide do ruba pozornice.)* Kao njegov najbliži, najintimniji prijatelj i gotovo rođak, s neizmjernim bolom objavljujem da *naš veliki Fabije večeras nije odglumio smrt. On je uistinu umro. Molim, ne plješćite... (U portal.)*” (368)

———— ZAKLJUČAK — Glavni je cilj ovoga rada bio pokušati proniknuti u bogatstvo složenih teatarskih implikacija upisanih u tkivo dramskoga teksta PUSTINJE kao pokretača silovitih entelehijskih zbivanja koja tekst iščekuje, trajno (već konstitutivno) priželjkujući svoju izvedbu. Neodoljivo privučeni ekspresivnom snagom i premoći kazališnoga fenomena (tako začuđujuće tjelotvorno urezanoga u “književni supstrat teksta” (Pfister, 30), otkri-

28 — “...iz kazališta svijeta nema odlaska, ludilo je misliti da postoji nešto što nije kazalište...” (Čale, 108)

vamo kako je Marinkovićev jezični ostvaraj mnogo više od onoga za što se na prvi pogled izdaje, uvijek predstavljajući i “nešto drugo”. Jer ako se u proznim ostvarajima Marinkovićev jezik redovito, barem usputno, bavi sam sobom, tada su konsekvencije takvoga samopropitivnog medija neusporedivo složenije u kontekstu stalno izmještanih okvira dramskoga koje je prometnuto u nezaustavljivo rastvaranje pokretano ironičnim diskurzivnim samonijekom.

— LITERATURA —

- Batušić, Nikola (1984) "Dramski žanrovi ranka marinkovića", u: SKROVITO KAZALIŠTE—OGLEDI O HRVATSKOJ DRAMI, Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa (Teatrolgijska biblioteka, knj. 10), str. 173–215.
- Biti, Vladimir (1994) UPLETANJE NEREČENOG—KNJIŽEVNOST/POVIJEST/TEORIJA, Zagreb: Matica hrvatska
- Biti, Vladimir (2000) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska
- Čale, Morana (2001) "Inače lažeš: Pirandello u Marinkovićevoj Pustinji", "Interpretacija i pod-interpretacija: citatni performativ u Pustinji", u: VOLJA ZA RIJEČ. ESEJI O DJELU RANKA MARINKOVIĆA, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, str. 61–92, 93–119.
- Genette, Gérard (1997) *PARATEXTS: thresholds of interpretation*, pr. Jane E. Lewin, Cambridge University Press
- Ibersfeld, An (Übersfeld, Anne) (1982) ČITANJE POZORIŠTA, Beograd: GRO KULTURA
- Inkret, Andrej (1987) PREDMET I PRINCIP DRAMATURGIJE, Novi sad: Sterijino pozorje
- Marinković, Ranko (1988) PUSTINJA, u: GLORIJA I DRUGE DRAME, Ljubljana: Globus/Svjetlost, str. 285–368.
- Pavis, Patrice (2004) *POJMOVNIK TEATRA*, Zagreb: Antibarbarus
- Pfister, Manfred (1998) *DRAMA—TEORIJA I ANALIZA*, Zagreb: ITI
- Vidan, Ivo (1995) "Citati u pustinji i oko nje", u: ENGLSKI INTERTEKST HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 253.–265.



