

DRAMSKO I NARATIVNO U MARINKOVIĆEVOJ DRAMI »ALBATROS«

Nedjeljko Mihanović

Iz autorove *Napomene* priopćene u knjizi *Proze* (Zagreb, 1948) saznajemo da je »Drama *Albatros* napisana 1937, a izvedena prvi put marta trideset i devete u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu«. Radnja drame »se odvija na otvorenom moru u putničkom salonu nekog vicinalnog parobrodića, jednoga vjetrovitog i kišnog poslijepodneva kasne jeseni tridesetih godina ovoga stoljeća«. Drama je manje-više građena na temeljima naturalističke kazališne tradicije i u ostvarivanju klasičnog načela jedinstva radnje, vremena i prostora. Scenska igra se zbiva bez snažnije unutarnje napetosti i razvijenije dramske akcije. Radnja je uglavnom usredotočena na dva oprečna lika: profesora Ciprijana Tamburlinca, »intelektualnog brodolomca«, »morbidnog dekadenta« i »hiperkulturnog, egzaltiranog« frazera, te Orneta Popere, sarkastičnog, nesentimentalnog buntovnika, slobodnog čovjeka i anarhista. U njihovo verbalno razračunavanje uključena su još dva lika: pater Bonaventura, gvardijan konventualskog samostana, i Zande Rotte, klasno profilirani patricij i posjednik. To su likovi s vlastitim životnim filozofijama i nazorom na svijet, koji se iskazuju kroz rastakanje svoje intelektualno-neurastenične konverzacije.

Drama je u zamisli prve verzije pisana s očitom socijalnom motivacijom razotkrivanja tradicionalnog morala, kao lažnog dekora građanskog društva. U tekstu se izražava antifilistarska provokacija, s obzirivom

anarhističkom obojenošću i s aktivističkom funkcijom. Dramska objektivacija, prožeta ironijom, izbacila je na scenu likove koji su autoru poslužili u postupku demonstracije tadašnjih društvenih protuslovlja. To su malo-građanski provincijalci, »rebambiti«, morbidne klasnofeudalne kreature, u kojima je nagoviješten sav onaj panoptikum Marinkovićevih likova koji će tvoriti građu za svijet njegovih potonjih novela. Već u tom prvom književnom djelu autor pokazuje svoj oštar dar opažanja, smisao za detalje i bizarne kombinacije, sposobnost da iz množine neobičnih događaja izvuče efekt. Marinković se već tu pokazuje da je više promatrač nego sudionik u životu. No njegova optička sprava nije teleskop, potreban za promatranje udaljenih predmeta, nego mikroobjektiv za rigoroznu bešćutnu opservaciju neposredne stvarnosti.

Pri čitanju ovoga Marinkovićeva dramskog teksta u oči nam upada prvenstveno *radnja*, a vrlo slabo *zaplet*. *Zaplet* se javlja tek toliko da se komad održi u pokretu. Radnja se ne razvija u *vertikali*, nego u *horizontali* međusobnih dijaloških inkektiva. U pojedinim prizorima Marinković počinje dijalog dosta živo, a onda napetost odjednom splasne. Akcija, koju obilježava naturalistička scenska tehnika, mnogo je više pripovjedačka nego dramska. Ta se akciona statičnost često (osobito u II činu) posve utapa u konverzijsko tkivo, a dijalog se svodi na intelektualističko ćaskanje. Dramske situacije rijetko dostižu takav stupanj intenziteta, da dijaloški oblik scenskog iskaza postaje jedini mogući jezik s kojim se mogu izraziti psihološke napetosti. Dijalog ne proistječe kao rezultat sukcesivne akcije u pokretu, pa je konverzacija zasnovana više na pripovjednom idiomu negoli na funkcionalnom dramskom izrazu. Umjesto da autor u II i III činu nudi još dublje ulaženje u zaplet dramske radnje, u njima se ponovno nastavlja beskonačno duga, scenski mrtva konverzacija, te nagli svršetak dočekujemo nesprenni. A s pojavom na sceni Zandea Rotte dramski iskaz posve sklizne u narativnu prozu, upravo u onaj izražajni medij koji će Marinković u svojim novelama razviti do pripovjedačkog savršenstva.

Budući da je drama zasnovana na međusobnom intelektualističkom razračunavanju među protagonistima, radnja se iscrpljuje u frazeološkoj pseudoučnoj konverzaciji. U toj ironičnoj persiflaži životnih pogleda svojih lica Marinković umije stilizirati odabranu konverzaciju, živahnost govornog jezika i igru silogizama. On poznaje vrijednost riječi, moć njihova povezivanja, vještinu prijelaza. No sve se to očituje u pretežno intelektualističkoj fragmentarnosti pripovjedačkih oblika. Cijela

skala dramskog iskaza rađena je u granicama i u okviru jedne jedine oktave. Radnja se prekida i razvodnjava filozofskom retorikom nesuvislih refleksija i knjiških sentencija. U tekstu ima suvišnih interpolacija iz literarno-filozofijskog arsenala (Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Zola), mnogo kombinacija i pomoćnih sredstava. Glavna bit radnje zaobilazi se rječitim kazivanjem, dovtljivim iznošenjem nečega protuslovnog, smiješnog, ekscentričnog, a upravo takvi deskriptivni elementi potiskuju dramsku akciju. Premda su poneki, izrazito opisno stilizirani dijelovi konverzacije u drugoj verziji ispušteni, ni takvi zahvati nisu mogli konstituirati unutarnji integritet dramske radnje.

Promatramo li likove u drami kao konstituente scenske stvarnosti, vidjet ćemo da su sazđani više u vanjskoj nego u unutarnjoj akciji. Odnosi među likovima nisu dovoljno psihološki motivirani. Marinković isuviše ležerno krči sebi put između sukoba, oprezno se drži lakog grotesknog karikiranja, pazeći da se ne približi rubu psihološkog zapleta s kojeg bi se vidio među licima ponor. Autor se stalno oprezno kreće između dramatskog i grotesknog; brižljivo izbjegava snažniji razvoj unutrašnjih sukoba i slijed promjena psihičkog stanja u dramskim licima. Likovi su dobro skicirani, ali još nikako snažno dramaturški uobličeni i vrtlogom zbivanja radnje obuhvaćeni. Oni ispadaju iz kadra i vraćaju se u igru ne po tempu radnje, već zbog popunjavanja scenskog okvira. (To se posebno odnosi na Rotteovu domaćicu Keku.) Život je tu na površini; psihološka nutrina još je prazna.

Marinkovićeve osobe umjesto da svoju strast očituju preko nekoga vidljivog unutrašnjeg duševnog pokreta, najčešće tu strast opisuju svojim riječima. Otuda pomanjkanje finoća likovnog oblikovanja karaktera, nježnih psiholoških boja. Kroz sve vrijeme iskazivanja Ciprijana Tamburlinca ne vidimo da on proživljava neka krupna osjećanja, koja bi ga u trenutku klimaksa dovela do odluke samoubojstva. Ciprijan, kao »hiperkulturni feljtonist« (Tri drame, str. 3) iskazuje jedan egzaltirani koktel nekonzistentnih emocija, i sva ta njegova uzbuđenja prati stalna insuficijencija istinskoga dramskog sukoba. Lik Ciprijana, koji je prema autorovu opisu »ničeanac« s vlastitom primjenom »filozofije nagona«, te »mesožder i ateist« (TD, str. 19), nije građen u zamisli autora s jasnim obrisima. On je sazđan s više aspekata i od većeg broja opservacija i negativnih definicija. Unutarnji napon i dramski iskaz Ciprijana Tamburlinca ne proizlazi iz postupnih psihološki uvjetovanih reakcija. On ne reagira na liniji očekivanog dramskog uspona. Autor nema snaga pratiti

njegovu uzbuđenost koja bi bila determinirana njegovim karakterom. U prave razloge žučne prepirke između profesora Tamburlinca i patra Bonaventure čitatelj se teško može uživjeti. Dobiva se dojam da se i s jednim i s drugim licem razračunava samo autor. Sveukupna scenska akcija tog lika počiva na unutrašnjoj nekoherentnosti optužaba, uvrijeđenosti, krivnje, superiornosti, straha, opasnosti, no bez uvjerljive uzročno-posljedične veze. Tragični svršetak Ciprijanov nije tragedija spoznaje, ponašanje uvjetovano ozbiljnim objektivnim okolnostima, već je ishod njegova dramski nedefiniranog identiteta.

Dok se u prvom činu Ciprijan, pod utjecajem Nietzscheove filozofije, s patosom razmeće svojim kultom nesputane vitalnosti, slobode prirodnih nagona, životne snage, ekstatične ljepote života i raspojasanog imoralizma, dotle se u trećem činu ponaša poput larmojantnog neurastenika koji pijano, umorno i bez ponosa moli milost, te zbunjeno ide prema svome nemotiviranom samoubojstvu. Ciprijanov značaj nije postigao vlastitim ponašanjem uvjetovanu psihološku ravnotežu. Javlja se duševno očitovanje u nesuvislim psihičkim reakcijama, u prisilnim postupcima.

Opoziciju na intelektualistički pasivni verbalizam profesora Ciprijana čini »tvrdi i nesentimentalni« (TD, str. 4) anarhist Orne Popere. On je slobodan i nekonvencionalan čovjek, neki predstavnik slobodne ličnosti »novog čovjeka«, koji se izdiže nad neefikasnost jalove intelektualne sofisterije profesora Ciprijana i patra Bonaventure. U svome djelotvornom aktivizmu, on s revolucionarnim patosom zahtijeva primjenu sile: »Riječi su gluposti. Šaka je mnogo bolja stvar!« (Proze, str. 127). No Orne je isuviše intelektualan tip za svoje zvanje bivšeg grobara (pizicamorta) i mornara. On nadmoćno raspravlja o filozofiji Nietzschea, Schopenhauera, Freuda, o pojmu Übermenscha, Führera itd.; sveznadarski citira šlagvorte iz Zarathustre, iz Baudelairea. U transformaciji njegove ličnosti, u kojoj autor prikazuje razvojni put svoga junaka koji se, iskusivši inferiorni posao grobara, preobražava u borca za aktivističku nužnost, ima upadljivih nedostataka. No i Orne je samo prazna fraza, rezultat nekih mutnih nesuvisnih postupaka iz svoje prošlosti.

I u izgradnji lika patra Bonaventure nije sačuvan unutrašnji psihološki kontinuitet značaja. Njegova je osobnost iza homiletske fasade dvosmislenih aluzija i banalne moralističke konverzacije, prikazana posve kliširano. Između njegova stoičkog mira na početku radnje i potonje njegove plačljive pojave pri kraju I čina, kad gubi sve dotadašnje odlike

svoje svećeničke superiornosti, ne vidi se motivirani psihološki prijelaz. Samoubojstvo je velika greška u njegovu portretu. Ponašanje njegova značaja mogao je autor izvoditi u raznim pravicima, ali nikako u pravcu samoubojstva. Taj neočekivani unutarnji obrat prema samoubojstvu jedne asketski formirane srednjovjekovne silhuete patra »vegetarijanca«, koji sve u sebi podređuje sub specie aeternitatis, ostaje u drami psihološki nemotiviran i nepripremljen.

Najavivši svoju izvornost u izražajnim vrednotama dijalekta, a dovjetljivost u komičnosti i humorizmu, Marinković je u liku Zandea Rotte izrazio izvoran odnos u prikazivanju bizarnih strana života i ljudskih naravi. U Zandea Rotte je dikcija dobro intonirana i majstorski modulirana. U njegovoj se osobi karakter vidi i čuje. Ovdje nalazimo zametke karakteristične opservacije Marinkovićeve prozne umjetnosti.

Epizodno lice Keka nije uopće uraslo u dramu. Zato joj autor u drugoj verziji daje nešto više udjela u konverzaciji na sceni.

I u ovom se djelu pokazalo da je Marinković više bešćutni karikaturist nego sentimentalni psiholog. Marinković se boji sentimentalnosti, intimnog ispovijedanja; svaki takav trag čuvstva koji se pojavi u njegovim mislima razbija svojim superiornim cinizmom, podrugljivim tonom. U parodiranju likova, u ubacivanju ciničnog smiješka, stalno nailazimo na tu njegovu ravnodušnost i na onu podsmješljivu tendenciju negiranja svijeta oko nas. Kroz cijelu radnju provlači se ona specifična »marinkovićevska« nit ironije, bilo u oblikovanju Ciprijana Tamburlinca — De Tamburini, koji »žrtvuje pet vjekova svoje plemenite obiteljske tradicije molohu demokracije« (TD, str. 56) ili u karikiranju patricijske grandezze preživjelog »rebambita« Zandea Rotte. Čim Marinković krene u karikaturu, onda karakterizacija lika i dijalog postaju uvjerljivi i živi. Lica su najautentičnija kad se očituju kroz autoironiju, kroz morbidnu igru s vlastitom sudbinom. U prizoru II čina, u dijalogu Rottea i Ciprijana, doista se bez napora izmjenjuju replike, variraju šlagvorti, u dijalog se umeću prirodne upadice, varijante živog razgovora što pridonosi neposrednosti dramske radnje. To što je u Marinkovića u tom djelu čvrsto, jest taj unutarnji komični svijet sa svojim grotesknim ponašanjem.

»Pisati, znači suditi samome sebi« — kazao je Henrik Ibsen. Uvidjevši da je dramski tekst Albatrosa građen s mnogo grotesknih pojedinosti, s odviše usiljene nastranosti i banalnog »galgen-humora«, s puno jeftinih gegova i improvizacije, Marinković je u drugoj verziji dao

drugačiju kategorizaciju svojoj drami: promijenio je podnaslov iz prve varijante *Drama u tri čina* u *Groteska u tri čina*. Autor je postao svjestan da se u postizanju efekata poslužio s mnogo rekvizita i spektakularnosti, kao na primjer u sceni na početku III čina, gdje se uz »fлашу konjaka«, uz »improvizirani križ« i »Zarathustru«, te uz »luksusno ukoričenog Baudelairea«, na kojemu leži položen revolver, vode ničeovsko-frojdovske dispute. Nazvavši svoju dramu »groteskom«, Marinković je u modificiranoj verziji pokušao izmaći determinaciji, te određenoj kritičkoj definiciji i kategorizaciji svoga djela prema utvrđenim dramaturškim obrascima. Osjetivši potrebu da svoja dramska lica uvrsti pod kategoriju groteske i da njihovo djelovanje projicira u jedan novi orbit, on im je i u umjetničkom pogledu htio dati drukčiju i prihvatljiviju dimenziju. S tom naznakom »groteske« autor je želio sugerirati svome scenskom djelu neka svojstva antidrame, i time izbjeci stanovite prigovore u odnosu na načela klasične dramaturgije.

U tom opravdavanju vlastita teksta on je išao još i dalje, te je u pripovijetki *Poniženje Sokrata* (*Proze*, str. 188—198) prišao u obnavljanju i preispitivanju završetka svoje drame nekoj pirandelovskoj persiflaži. Marinkoviću se, s potanjim literarnim iskustvom, tragični finale drame očito učinio neuvjerljivim, pa je, poigravajući se u toj pripovijetki s daljnjom sudbinom svojih lica i razvijajući njihove značajeve, dramsku radnju završio tako što se padre Bonaventura, izletjevši na palubu, skrije u brodski zahod, a Tamburlinac se pokajnički ponizi pred Ornetom. Takav bi ishod drame bio manje uzbudljiv, ali svakako uvjerljiviji. Na kraju ta kapriciozna autorova refleksija i to vlastito raskrinkavanje djela završava s duhovitim zaključkom: »Nije tu bilo nikakve drame. Kakva drama! Kokošinjac! Kokodakanje i kukurijekanje!« (*Proze*, str. 193).

Obilježavanje *Albatrosa* »groteskom«, nikako nije moglo ukloniti realističku osnovu dramske konverzacije i mimetičku podlogu, te produbiti smisao drame na razini simboličke travestije dramske radnje. Da je Marinković taj naknadni groteskno-ironični relativizam ličnosti i stvarnosti (izražen u pripovijeci *Poniženje Sokrata*) uspio i u drami očitovati, tekst bi nesumnjivo dobio složeniju dimenziju. Međutim, tome groteskom relativizmu ni u prvoj niti u drugoj verziji nema traga. Tu ne vrijedi onaj pirandelovski »se vi pare«. Uza svu grotesknost likova i konverzacije, ta nam igra teško može pružiti na pozornici iluziju neke simbolične stvarnosti. Niti su tu osobe personifikacije ljudskih strasti, niti je to pirandelovski teatar igre stvarnosti i privida.

Premda Marinković u potpunosti svome odnosu prema drami *Albatros* želi izbjeći tezu o njezinoj idejnoj angažiranosti,¹ ona je u svojoj prvoj zamisli bila očito napisana s otvorenim sviješću kritike građanskog društva. Idejna struktura drame nas podsjeća da je autor čitao Pirandella i da je u to doba bio u društvu »pečatovaca«. Ta drama u svemu pokazuje programski credo jedne epohe u pravcu promjene svijeta. Ona proizlazi iz određene intelektualne kritike i preciziranog idejnog stava. Autor je u njoj svjestan kritičar društva.

Iz dramske konverzacije proizlazi zajedljiva karikatura filistarstva i nesuvislosti nedjelotvorne intelektualističke sofistikerije, koja se, deformirana natruhama kulture, hrani pseudoznanstvenim filozofijskim maksimumima. No u sveukupnoj toj persiflaži cerebralne hipertrofije intelektualističke konverzacije profesora Ciprijana, fra Boneventure i Orneti, očituje se podosta autorove mladenačke naivne filozofije. Poneki od idejnih ciljeva, da se najavi stanoviti intelektualni liberalizam i anarhizam, da se naglasi antiklerikalni stav autora, da se dade prednost »albatroskoj« slobodi ličnosti pred filistarskom »mrvljom« radnišću, da se istakne paralogističko poigravanje s »mitom o našem zvjezdanom porijeklu« (Proze, str. 86) na račun čovjekove majmunske genetske veze, svi ti bunтовni izazovi mogli su u ono doba zagolicati publiku; danas su to mrtvi dijelovi u dijaloškom kontekstu dramske radnje.

Pokušamo li otkriti žive konstitutivne elemente Marinkovićeva stvaralačkog dramskog postupka u drami *Albatros*, tada ćemo ih naći samo u pojedinim dijelovima scenskog dijaloga. Tek u nekoliko kraćih stavaka odigravaju se razrađena dramska stanja u kojima osjetimo onaj spontani životni pokret scenske poezije od koje žive unutrašnji dramski odnosi. Takve izrađene dramske situacije i laganu postupnu konstrukciju dijaloga nalazimo u prvom prizoru I čina, u konverzaciji profesora Tamburlinca i patra Bonaventure, zatim u sceni II čina, kada profesor Ciprijan u unutrašnjoj meditaciji pri funebralnoj svjetlosti uljanice, što gasne i paluca, nastavlja svoj dijalog s Ornetom o utopljenom patru Bonaventuri. U tim trenucima sretnog ostvarenja iluzije scenske stvarnosti, Marinković pokazuje vještinu da istodobno vodi brigu o svim detaljima, da ih održava na okupu i u međusobnoj povezanosti, da ih spaja i povezuje u jednom živom scenskom izrazu. U prizorima gdje je autor ulazio u modeliranje unutrašnje linije svojih likova, uspijevao je ostvariti — kako bi kazao Eliot — »scensku arabesku ljudske akcije i riječi«.

Spomenuli smo i živ dijalog (u drugom činu) senilnog i plješivog patricija Zandea Rotte s profesorom Ciprijanom, no iz te se konverzacije i fragmenata »o marazmu aristokratskih 'rebambita'« (Proze, str. 235), jače nazire budući izvrсни pripovjedač Marinković negoli dramski pisac. Marinkovićev je stil kako u njegovim novelama, tako i u drami sav sazdan u gipkoj pripovjedačkoj jezgri i u svome ustrojstvu simultane prozne stilizacije. Iz ovoga ne proizlazi da taj stil ne treba isticati kao uzor dobra stila, ali samo kao uzor dobre pripovjedačke proze, a ne dramskog dijaloga. Zbivanje na sceni se mora dramski opravdati, a ne da bude samo pripovjedačka fabula uobličena u dramsku formu. Promatrač u gledalištu ne smije biti pri recepciji svjestan dramskog medija, u kojemu se zbivanje iskazuje, nego se dramski oblik mora nametnuti kao jedini moguća i skoro neizbježna izražaja.

Marinković ima svoju tonsku skalu i svoj instrument, a taj je pripovjedački. U najmanjim pojedinostima osjeća se prisutnost njegova snažnog pripovjedačkog duha. Pripovjedni tekst na taj način postaje paradigma za umjetničku valorizaciju ovoga scenskog djela. U »drami-groteski« *Albatros* osjećaju se mnoge bitne značajke Marinkovićeve potonje novelistike i indikacije onih sadržaja i grotesknih refleksija u kojima je središte opservacije čovjek, zamijećen u svojim smiješnim stranama, sveden na najzbiljskije proporcije i opisan u svim pojedinostima stvarnog života. Marinkovićevi likovi: Ciprijan, fra Bone, Orne, Zande, kao tipični likovi njegova novelističkog svijeta, doista iskaču pripovjedački živi, ironično kolorirani i groteskno osjenčeni, ali u drami ne nalaze živi sceniski oblik postojanja. Promatrani scenskom optikom, njihovi se karakteri ne razvijaju svojom punom snagom. Te osobe nisu beživotne, ali im nedostaje život u smislu scenske egzistencije i složene dramske razrade.

Vrijednosti ovoga dramskog teksta potražiti ćemo dakle u odsjećnoj kratkoći i ironičnom poigravanju u opisu bizarnih sudbina pojedinih likova, u onom nagovještaju intelektualističkoga konverzacijskog simultaniteta, s kojim će Marinković u svojim novelama i romanima pobuditi oduševljenje intelektualne čitalačke publike. Upravo ta prozno-narativna karakterizacija likova tvori skalu izražajnosti bizarne opservacije Marinkovićeva dramsko-grotesknog teatra.

¹ Autorove neprikrivene simpatije u prvoj verziji za Orneta Poperu, tog »novog čovjeka« s novim moralom i s novom senzibilnošću, zoološki robustnog tipa i zakrinkanog buntovnika, koji »ne voli sentimentalnost i mjesečinu«

(Proze, str. 121), nisu tako očigledno izražene u drugoj verziji. Ideološki intonirana, britka, agresivna i sarkastična oštrica u konverzaciji Orneta i patra Bone je ublažena. Orne je manja osoba sa simpatičnom aktivnom odlučnošću, a Bonaventura manje smiješna figura u svojoj vegeterijanskoj asketskoj pojavi.