

DRAMSKI ŽANROVI RANKA MARINKOVIĆA

Nikola Batušić

I površni će pogled na četiri žanrovska određenja Marinkovićevih drama jasno pokazati kako se autor posve svjesno odmaknuo i od tradicionalne aristotelovske podjele, i od neutralnog nazivnika koji svojom semantičkom vrijednošću signalizira tek jedan od temeljnih književnih rodova. Tako uz novu redakciju *Albatrosa* čitamo *groteska*, uz *Gloriju* stoji *mirakl*, *Politeiu ili Inspektorove spletke* naziva pisac *vodviljem*, dok je *Pustinja*, četvrta drama u nizu — *sotija*. Žanrovski je pomak od standardne osi tragedija-komedija nesumnjivo vidljiv, kao što je jasno i autorovo izbjegavanje bezbojne oznake »drama« koja ga očito ne zadovoljava.

Ovakvo namjerno traženje novih određenja izvan ustaljene sheme nije u povijesti drame osobito rijedak slučaj, pa ćemo lako utvrditi kako i neki hrvatski dramatičari ne zaobilaze razne predznake, koji u sebi osim žanrovskih, sadrže i teatarske i posebne dramaturške značajke. Krleža je tako među svojim scenskim djelima imao i *novozavjetnu fantaziju* i *komediju jedne karnevalske noći*, Vojnović *pokladni scherzo*, Ogrizović *snoviđenje*, dok će suvremeni autori rado pribjeći čak i manirističkim bizarnostima kao što je to primjerice Šnajderov *smrtopis*, ili će poput Šoljana izbjeći namjerno svaku moguću žanrovsku definiciju.

Razlozi tim hotimičnim udaljavanjima od standardne razine koja se u svojim granicama očito pokazala odviše uskom, a nekim okoštanjima

čak i opasnom za daljnji razvoj drame kao sve jasnije obilježenoga scen-skog predloška, nalaze se u očitoj težnji za posvemašnjom žanrovskom autonomijom. Ona će omogućiti najraznovrsnija tematiziranja i posebnu dramaturšku artikulaciju, oslobođenu tradicionalne sheme koja je poetiku dramskoga diskursa novijega doba osjetno omeđivala gotovo sve do raz-doblja Moderne. No pritom ne smijemo zaboraviti kako su nedavne pede-sete godine svojim terminom *anti-pièce* ne samo unijele pomutnju u dotadanje ocjenjivanje strukture drame, već su razmaknule okvire i te-matskih i žanrovskih standarda, što je upravo nezadrživo pospješilo naj-raznovrsnija pretapanja među dotada priznatim vrstama i scensko-dra-maturškim tehnikama.

Danas je posve jasno kako u analizi dramskoga teksta, bez obzira na metodu koju kanimo primijeniti, ne možemo izbjeći uvid i u njegove žanrovske posebnosti. Više se, naime, ne smijemo zavaravati privlačnom isključivošću koja u tom tipu prosuđivanja sabire dramu samo oko tra-gičkog ili komičkog stožera. Pitanje razlika koje se već jasno nameću unutar obje ishodne skupine, intermedijarni žanrovi što se javljaju u međusobnim povezanim sferama, amalgami i kontaminacije bit će samo tako dugo mjerodavnim mjestom prosudbe, ukoliko se zadržimo na stan-dardnim žanrovskim analizama, koje nas, međutim, više ne mogu zado-voľjiti. Suvremena nastojanja koja upravo u obilježjima vrste nastoje otkriti neke od struktura dramskog teksta jednako kao i njegov unu-tarnji mehanizam, morala su pronaći novi instrumentarij, kako bi svojim ispitivanjima mogla podvrgnuti i one »specifične oblike drame«, kao što bi rekao Northrop Frye, a oni su za njega izrazito žanrovski određeni. Tako će mitska i arhetipska kritika nastojati u svom dijakronijskom pogledu okupiti ne samo dramsku književnost, već i dramsko u romanu pa i epu oko dva pola, oko *autò sacramentali* i *maske*, gledajući u njima bitna uporišta za sva tradicionalna kao i za nova međusobna žanrovska prožimanja.

Nasuprot ovakvoj teorijskoj polarizaciji koja redukcijom žanrovskog obilja želi uspostaviti jasnu i što sažetiju shemu, Marinković svoju paletu radova svjesno obogaćuje, ostajući pritom u okružju posebnih tematskih oznaka koje upućuju na uglédanje prema srednjovjekovnom kazalištu i medijevalnoj kulturno-povijesnoj sferi. Njegov odlučni izbor određenog mimetičkog, više no dramaturški preciznog mjesta iskušavanja vlastitih dramsko-scenskih dometa, uvjetuje potom ne samo niz žanrovskih ose-bujnosti, već i druge pretpostavke ugrađene u vlastiti scenski izraz. Pi-

sac naime svojim žanrovskim obilježjima ne namjerava stvoriti pastiš. Nije mu to cilj ni u tematskom niti u dramaturškom pogledu. No u nekim strukturalnim elementima svojih žanrovskih opredjeljenja pa i upravo stoga što nisu proizvoljna, Marinković se nužno mora pozvati na određena arhetipska uporišta kako bi ne samo opravdao svoju odluku, već pokazao mogućnost tematskog i dramaturškog fabuliranja na pojedinim primarnim dramskim oblicima. Proširivanje žanrovskog prostora koje svjesnim izborom provodi dosljedno, kreativni je postupak jer on ne sistematizira kao kritičar, već kao demiurg otvara ne samo svoje, već i vidokruge u recepcijskom polju drame i kazališta. Marinkovićeve drame izlaze upravo svojim žanrovskim značajkama iz nekih uobičajenih kutova promatranja i primoravaju na vrlo naglašeno aktivno čitanje koje će podrazumijevati i ocjenu vrijednosti i domete značenja njihove vrste u suvremenom teatarskom kontekstu.

Bez obzira na raznovrsnost kritičarskih sustava i metoda, jasno je da Marinkovićeva odluka o specifičnim žanrovskim obilježjima izdvaja njegove drame iz standardne suvremene podjele. Pristup do analize ovih dramskih vrsta bit će moguć dvojako: preko uvida u iskonsku srednjovjekovnu dramsko-kazališnu atmosferu ali i pogledom na širi medijevalni teren, uz pripomenu da ćemo određenje i pojam *vodvilja* susresti zapravo tek u francuskom 17. stoljeću, gdje će još u vrijeme La Rochefoucaulda značiti »chanson populaire à thème satirique«.

Ono što je u našim ispitivanjima zacijelo privlačenje jest činjenica koja se nadaje već i pri djelomičnom uvidu u Marinkovićevu žanrovsku zbirku, a posebno nakon pozornije usporedbe s izvornim značajkama pojedine vrste. *Groteska*, *mirakl* i *sotija*, a slično će pokazati i analiza *vodvilja*, nameću posebni oblik i strukturu *mimesisc*. U odnosu na tradicionalno tumačenje ovoga Aristotelova pojma, i bez obzira na njegove suvremene interpretacije, on u specifičnim Marinkovićevim žanrovskim pomacima jasno pokazuje određeni deformitet iskonskoga oponašanja, odnosno nasljedovanja. Ako smo se sporazumjeli da *mimesis* danas uz prvobitno značenje može biti protumačen i kao *prikazivanje*, odnosno *predstavljanje*, onda se Marinković svjesno odmiče čak i od ovih interpretacija te posize za posebnim jarko naglašenim oblikom mimetičnosti. Stoga je optika koju usmjerava prema svojim licima konstruirana svojevrsnom tehnikom kombinacije konveksnih i konkavnih zrcala, a ona ne samo što izobličuje obrise ljudskih fizionomija, već prouzrokuje po-

make i nerazmjere njihova psihološkoga stabiliteta. U trenutku kada postaju obilježene osebnim autorskim žanrovskim oznakama, Marinkovićeve se drame oslobađaju nekih konvencionalnih uvjetovanosti što ih vežu uz tradicionalno tlo uniformnosti vrste, odnosno uobičajeno prihvaćene kazališne konvencije. Prinudom svakoga novog žanrovskog predznaka osvajaju tada one prostore gdje se dramaturška konstrukcija pokreće posebnim mehanizmima, što će, dakako, uvjetovati i osebnost njihove sceničnosti.

Poredajmo ih još jednom — *groteska*, *mirakl*, *vodvilj* i *sočija* pretpostavljaju posebno, scenski i tematski nekonvencionalno, izdvojeno i rekli bismo naročito osvijetljeno poprište scenskoga događanja. Ono se nameće pri asocijativnim usporedbama s izvornim žanrovskim određenjem, bez obzira na jasno uvjerenje o svjesnoj autorskoj modifikaciji. I površno znanje kazališne povijesti priziva u takvim prisjećanjima posebnu strukturu pozornice kod mirakla, čudovišne oblike groteskne farse, bizarnost sočije i dramaturšku mehaniku i tematsku frivolnost vodvilja. No Marinković se, kako znamo, neće zadovoljiti tim općim mjestima, ali ih neće zaobići, svjesno zadržavajući neke temeljne žanrovske odrednice svoga izbora, kako bi upravo pomoću njihovih kvaliteta mogao i tematski i dramaturški djelovati slobodno. Sva četiri žanra posjeduju u svojim obilježjima onu privlačnu početnu zagonetnost koja proizlazi iz njihova udaljenog kazališnog prostora. No moraju je brzo izbrisati i premostiti uspostavom prisnih komunikacijskih veza s recepcijskim poljem, jer bi inače bez takvih mostova ostali samo u sferi naglašene autorove hirovitosti. Drugim riječima, moraju opravdati iskon svoga predznaka prilagođen našim kazališnim zahtjevima. Nije ovdje riječ o promatranju kazališno-povijesnih izvora Marinkovićevih žanrova za koje ćemo lako utvrditi nacionalno, tematsko i dramaturško podrijetlo, već ćemo se uz neke nužne teatrološke analize morati upitati o današnjoj književno-kazališnoj vrijednosti Marinkovićeva izbora. Ili drugačije, provjerit ćemo izvore njegovih žanrovskih poticaja u funkciji bitnih dijelova njegove poetike.

Iz cjelokupne Marinkovićeve stvaralačke fizionomije jasno je kako su mu upravo ova četiri dosadašnja svjesno odabrana žanrovska usmjerenja i jedini mogući agonski teren njegova ironijskog diskursa. Znamo kako se tematizira u polju *groteske*, *vodvilja* i *sočije*, a drugačije ne može biti niti u suvremenim značenjskim preobrazbama *mirakla*. Izgleda da Marinkovićev dramski junak ne bi mogao biti djelotvoran kada bi ostao

izvan dometa specifične promjene vlastitih fiziomijskih crta uvjetovane upravo žanrovskim obilježjem. Tako i putnici malog vicinalnog parobroda, i svećenici otočke biskupije, i čudnovati svijet policajaca i njihovih doušnika i glumci što pustinju svoga života nastoje napučiti krhotinama uspomena, rade i djeluju stoga što su uvjerljivi i u okvirima, odnosno uvjetima autorove žanrovske definicije. Bez obzira na onaj aspekt Marinkovićevih drama koji će biti jasno zamjetljiv u dometima autorove *akoè*, što će reći obilježjima stila, odnosno značenjem njegova jezika u vremenu, Marinkovićeva će lica čak i kad ne vode računa o bitnoj vrijednosti rečenice, zauzimati onaj stav, kod kojega će različitosti u razini komunikacije s gledalištem isticati, posve logično, i bitne pomake u obostranoj vizuri. U žarištu scenskoga događanja Marinkovićevi će junaci dobivati posebna obilježja, jer se između njegove pozornice i one druge strane uspostavlja drugačiji odnos no u slučaju onih pisaca koji su se žanrovski opredijelili za jednostavnije, ili čak posve neodređene oblike. Čini se tako da usprkos uzvišenosti svojih junaka, odnosno njihovoj primjerenoj karikaturalnosti, i tragedija i komedija, pa i razmjerno amorfnu oznaku roda »drama«, zadržavaju s prostorom vlastita prihvata ravnomjernu crtu sporazumijevanja. Marinkovićeve žanrovske posebnosti ne pozivaju se, međutim, na prohodnost toga izravnog puta. Pretpostavljajući već spomenuto izdvojeno, naročito mjesto agona, remete sklad i nepomučenost odnosa što vlada dogovorno. Upravo je Marinkovićevo određenje žanra nemilosrdno uznemirilo tu harmoniju, i primoralo recepcijsko polje na dodatne napore koji se, međutim, i nehotеći kreću u smjeru lukavo postavljene autorove zamke. On je, naime, namjestio stupicu iznad koje nas draži zamamni miris žanrovske meke. Teško ćemo mu moći odoljeti, pa tako gotovo neopazice upadamo u klopku. Ušli smo u žanrovsku zabranu unutar koje pisac nastupa suvereno, i tako će nas, lukavi zavodnik, neprestano spopadati novim iznenađenjima. I nehotеći smo se zatekli u njegovu djelatnom polju, a tada je naše suprotstavljanje i kasno, i teško, i beskorisno. Marinkovićev 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 vizualizacije, teatralizacije, a reklo bi se i ludizma dramaturškog postupka.

Marinkovićev junak nalazi se neprestano na križištu mnogobrojnih pogleda, izdvojen, okružen, kao na pozornici čak i onda kada ne djeluje sa scene. Pisac ga namjerno postavlja na takva mjesta koja nužno izazi-

vaju primisao odnosa gledalac-glumac, bez obzira na stvarno mjesto zbi-
vanja radnje. U *Gloriji* se neprestano dogovara insceniranje, priprema,
režira a konačno i izvodi veliko suvremeno prikazanje. *Politeia* nagla-
šeno i dosljedno provodi kroz svoju strukturu vodviljski ludizam dove-
den do paroksizma, dok *Pustinja* čini upravo kazališnu pozornicu mje-
stom provjere njene vrijednosti i značenja. A što je drugo mala brijač-
nica za vrijeme *Trimalhionove* gozbe do teatarskoga ambijenta u kome
se granica između glumaca i publike nikako ne može jasno odrediti.
Scenska sudbina *Zagrijaja* i *Kiklopa* uvjetovana nezatomljivim dram-
sko-kazališnim nabojem ovih proza samo potkrepljuje našu tvrdnju. No
da niti u mladenačkoj poeziji Marinković nije bio oslobođen opsesivne
želje koja istražuje domete zbilje i mogućnost fikcije na iskonskom mi-
metičkom terenu, tj. krugu u koji su uprti radoznali pogledi, pokazuje
njegova pjesma *Monolog na konopcu*, koja ne samo što problematizira
jedan segment spomenutoga odnosa, već najavljuje *cirkus* kao naročito
mjesto autorova teatra mundi. Analizom samo nekih tematskih slojeva
ove pjesme jasno možemo pokazati Marinkovićevo prodiranje do sredi-
šta predstavljačke opsjene odnosno nepatvorene životnosti, kao što nam
u njoj neće biti teško nazrijeti neke autorove žanrovske nakane koje su
svoje konačne oblike dobile kasnije i u drami i u noveli.

Odnos između gledaoca i cirkuske arene uspostavljen je preko vječ-
nog izazova što ga privid realitetu upućuje. Daumierovska nacerenost
izobličene grimase ne može se razdvojiti granicom smijeha i suze, istine
i laži. Tako je kod publike, a drugačije ne može biti niti u areni. U
ograničenosti života s onu i s ovu stranu rampe, nespontanu slobodu nudi
jedino nadmoćna ironija, jača od svake iskrene emotivnosti. Marinkovi-
ćevi clownovi iz te pjesme — August i Bepo, »zračni Yorici i Rigoletti,
suludi arlecchini, lakrdijaši«, kako ih naziva autor, »žive u zraku al že-
lucem su na zemlji«, namjerno plaše svoju publiku vratolomijama kako
bi joj se narugali, suvereni gospodari trapeza što gledaoca nazivaju krma-
čom. I to neukom i prestrašenom jer vjeruje.

Provokativna privlačnost drevnoga mima koja je tako djelotvorno
održala jedan segment kazališta u aktivnom sučeljavanju s povlaštenijim
sakralnim teatrom srednjega vijeka, sačuvala je do danas svoju
izvornu snagu jedino u cirkusu i svim njegovim manje primjetnim, ali
ipak jasnim derivatima, koji bi mogli biti omeđeni Chaplinovom nepo-
novljivošću (o kome, recimo to samo uzgred, Marinković tako lucidno

piše) i na drugoj strani beznadnim humorom Beckettovih junaka što uzalud čekaju Godota. Upravo je ta neraskidiva dvojnost između vedrine i tuge, pa stoga i teško dokučiva istina clownskeg smijeha što na svom naličju otkriva suzu — kao što to majstorski bilježi Fellini, mjesto koje možemo smatrati žarištem Marinkovićeve promatranja. U tom omeđenju, u krugu arene koji sabire, kreću se čudnovati, čudovišni, izobličeni, smiješni, ljudi. Cirkus je poput negdašnje orhestre — bez obzira na njihovu jasnu geometrijsku sukladnost, najuočljivije, najslobodnije i najtragičnije mjesto vizualizacije čovjekove mimetičnosti. Istu će vrijednost poprimiti i Marinkovićeve pozornica, bez obzira na svoju funkciju. Bilo da je autorovo sredstvo iskušavanja i provjere, bilo da je samo transmisijsko polje, ona ne može zatajiti svoj organski, gotovo mitski začetak. Pa kada u pjesničkoj preobrazbi i gubi svoja specifična obilježja, kada prestaje biti dijelom kazališnoga mehanizma ili cirkuski prostor nasut pijeskom i nadsvoden platnenom kupolom, uvijek ostaje jasnom naznakom Marinkovićeve vizualizacije koju moramo smatrati specifičnom dramaturškom vrijednošću, usko povezanom s autorovim žanrovskim predznacima.

Stoga je jasno kako je polje Marinkovićeve žanrovskog izbora mjesto iznimno snažno izraženoga *opsisa*. Kategorija *opsisa* koju primjenjuje i jezik arhetipske kritike ali i suvremeni teatrološki aparat prigodom rekonstrukcije minulog kazališnoga čina — npr. Siegfried Melchinger u svojoj analizi redateljskoga postupka grčkoga teatra u doba trojice velikih tragičara, pretpostavlja nezatomljivo postojanje zornog i vidljivog aspekta drame.

Aristotel u svojoj *Poetici* spominje *opsis* na dva mjesta. Prvi navod ovoga pojma možemo protumačiti analogno već spomenutoj *akoè*, tj. kao značenje slike, odnosno vizualne komponente dramskoga teksta kroz vrijeme. Tako za 1449b 34 čitamo ovaj teatrološki vrlo relevantan prijevod Zdeslava Dukata: »Budući da lica vrše oponašanje radeći, kao prvo po prirodnoj nužnosti vizuelni dio mora biti jedan od elemenata tragedije«. Time već u prvoj teoriji drame *kosmos tes opseos* ne pretpostavlja ured izvedbe naknadnom vizualizacijom, tj. današnjim rječnikom scenografskim okvirom, već pretpostavku onog zornog obilježja dramskoga teksta koje će se jasno otkriti i potvrditi njegovim otjelotvorenjem na pozornici. Nešto kasnije, u 1450b 16—20, Aristotel će spominjući *opsis* iznova, naglasiti kako »vizuelni dio (*opsis*, op. N. B.) nesumnjivo razonođuje, ali

je najnebitniji elemenat i najmanje svojstven pjesničkom umijeću. Dosta učinak tragičkog umijeća postoji i bez predstava...«.

Samo naizgled proturječi ovdje Aristotel sam sebi, pa je bez obzira na moguće interpretacije niza njegovih pojmova koji su ušli u aparat suvremene kritike, jasno da *opsis* predstavlja posebno obilježje i kvalitetu dramskoga pjesništva. Razvojem drame dobivao je i *opsis* nove vrijednosti. On se manifestira dvojako. Svojim primarnim silnicama koje postaju primjetljive u trenutku čitateljeve recepcije dramskog teksta, ili pak dolazi do potpunijeg izražaja u novom životu drame podvrgnute uvjetima pozornice. Razlike u intenzitetu *opsisa* među pojedinim scenским djelima samo u našem stoljeću upravo su goleme. Dok će Krležino *Kraljevo* biti drama upravo eruptivnog *opsisa*, dio Maeterlinckova teatra pokazuje svjesnim autorskim izborom u tom pogledu vrlo skromne domete, Ionescov *opsis* gotovo je posvuda atraktivnih, pa i neočekivano izazovnih obilježja, Beckettov, nasuprot tome, reduciran do isključivo najbitnijih naznaka. Jasno je dakle da je *opsis* bitno obilježje drame koje pri svakoj dramaturgijskoj procjeni moramo najdosljednije promotriti. Premda konačni domet prosudbe utemeljen u nekim kritičkim sustavima neće uzimati u obzir domete i značenja autorova *opsisa*, ipak će svaka metoda koja dramu nastoji vidjeti u punini njene funkcije, dakle i na pozornici, učiniti *opsis* mjestom svog naročitog ispitivanja.

Analizom njihovih žanrovskih osobitosti, bez mnogo ćemo poteškoća zaključiti kako su sva četiri Marinkovićeva određenja snažnih vizualnih vrijednosti. To proizlazi ne samo iz njihova podrijetla, već iz autorove namjere kojom svoj dramaturški mehanizam vizualizira do granice ludizma. Struktura Marinkovićeve *opsisa* iskazuje ludistički aspekt svog unutarnjeg funkcioniranja. On postaje doduše jednim od bitnih svojstava autorovih drama, ali ne naglašava njegovu proizvoljnu zaigranost. Usuprot tome, pokazuje odnos prema recepciji niza dramaturgijskih teorija od Aristotela do Boileaua i od Lessinga do Pirandella. Marinkovićev ludizam utemeljen u žanrovskim predznacima njegovih drama nije nesustavno i gotovo aleatoričko igranje kakvo nalazimo u nekih najsvremenijih pisaca (npr. *Hura Amerika* Jena-Claudea van Italiea), već ispitivanje, iskušavanje, često i mukotrпно dokazivanje opravdanosti ne samo vlastitog izbora, već i pravoga dometa čitava književnoga roda.

Žanrovsko svojstvo Marinkovićevih drama koje podrazumijeva i specifični ludički značaj njihove strukture nije odraz autorova slučajnog izbora. Pisac naprotiv uporno dokazuje kako ne želi biti hiroviti »homo

ludens« što se poigrava kazalištem izazivajući sve njegove ljepote, zamke i opasnosti, već istraživač onih skrivenih mogućnosti koje teatarski mehanizam nudi jedino poznavaoću njegova ustrojstva. Svjestan opasnosti koje ga očekuju u takvu ispitivanju, neprestano sluškuje svoje dosege. Jer ukoliko bi se njegov dramaturški hod po rubu moguće teatralizacije vlastitoga iskaza prometnuo u puko poigravanje, kad bi privlačnost dramaturške igre osjetno nadmašila unutarnju kontrolu, tada bi se pisac odjednom našao u bezizglednu položaju. Igra bi, naime, nadvladala svoga začetnika. No u tom neprekidnom sporenju autor odolijeva zavodničkom osmijehu pozornice, te joj se približava samo do one granice odakle će još uvijek moći na nju usmjeriti svoj nadmoćni pogled. U njemu se jasno zrcali uvjerenje o potrebi vječitog ispitivanja kazališne životnosti i životne teatralnosti, što se najdosljednije provodi u iskušavanju vlastitih tematskih uporišta na užarenom tlu scene, tom nepatvorenom mjestu piščeve kušnje.

Marinkovićevo poglavlje žanrovskim osobitostima iskazuje se onim tematskim modelima koji u dijelove svoje strukture uključuju i vlastitu teatralizaciju. To znači da se služe čak i realijama kazališnoga života kako bi svom dramaturškom mehanizmu mogli dati snažnije impulse. Drugim riječima, rabe izvorne ili primijenjene oblike scenske tehnike i mehanike, ne bi li njihovom dezintegracijom koja ponekada dopire čak i do ismijavanja, stvorili novi, bitni građevni materijal jedne nove poetike. Prezrena teatralnost, standardni, čak i otrcani kazališno-scenski rekviziti, prisjećanja na minule stilove i epohe, pretvaraju se u bitne odlike Marinkovićeve *opsisa* i njegove *akoè*.

U internom inscenatorskom procesu *Glorije* gdje je *meneur du jeu* tog ovovremenog *mirakla* dakako don Jere, odjednom ćemo naći neke teatarske rekvizite koje je pisac ubacio namjerno. Oni potječu iz drugačije kazališne vizure, drastično su suprotni tipologiji i dramaturgiji svećtačke legende, ali upravo stoga kreativno poticajni. Neočekivano se, naime, u strukturi *mirakla*, upravo kao u srednjovjekovnom glumištu farsa, našla interpolirana prispodoba s *commediom dell' arte*. Dakako samo unutar Marinkovićeve *akoè*, ali dovoljno snažna da bi mogla posredno djelovati i na dojam *opsisa*. Sučeliti dva posve suprotna kazališna izraza, od kojih se jedan nalazi u tematsko-dramaturškoj dominantu, a drugi mu se suprotstavlja tek naznakom, sukobiti strukturu *mirakla* s tipološkim naznakama improvizirane komedije, mogao je samo pisac koji se značenjem kazališta želi poigrati do krajnjih mogućih granica. I evo tog

primjera. Premda u kratkoj, aluzivnoj, samo usputnoj primjedbi, don Florijo će ujedljivo primijetiti don Zaneu: »Koje maškare? Eno vam dolje na vratima direktora od cirkusa, što hoćete! A ovdje su doveli i Colombinu! Don Leventa će činiti od Arlecchina, 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!«.

Kao u kakvom *canovacciu*, Marinković je čitavu strukturu i tipologiju svoga *mirakla* sazeo na simbole *commedie dell' arte*. Jer prisposoditi sestru Magdalenu s Colombinom, don Jeru s Arlecchinom, biskupa s Pantaloneom, don Zana s doktorom iz Bologne, ali mu dopustiti da bude i Zanni ako želi (što je ne samo igra riječima u okviru autorove *ako* već i posebno precizna dramaturška nijansa koja jasno odaje neka obilježja i don Zanova karaktera), dopustiti konačno da u čitavom *soggettu* don Florijo bude Brighella, dakle opak i zloban — što on u stvari i jest, znači poigrati se na jasnoj ironijskoj razini ne samo u vlastitim dramskim licima, već i sa žanrom koji je bio svjesno izabran kako bi svojim značenjskim obilježjima iskazao tragediju Jagode Kozlović.

Srednjovjekovni *mirakl* i talijanska improvizirana komedija, dva tako oprečna literarna i praktično-scenska žanra, pretapaju se ovdje u funkciji Marinkovićeva *opsisa*. Svojevrсно kazalište u kazalištu, premda tek na časak, ali dovoljno jasnih zornih obilježja kako bi naznačilo specifičnost teatralizacije koju Marinković provodi tako dosljedno.

Spomenuta kratka replika don Florija svela je na trenutak zbivanja *Glorije* na posve drugačije značenjsko polje i prevela je u posve novi kazališni žanr. U njemu tipologija odgovara izvornom modelu, samo su predznaci pojedinih lica prošli kroz onu spomenutu preobrazbu koju tvori iskrivljena optika raznovrsnih zrcala. Usporedbe kao što su Biskup — Pantalone, Don Jere — Arlecchino ili sestra Magdalena — Colombina predstavljaju sarkastično sažimanje dramskih junaka izvornog predloška na osnovna tipološka obilježja klasične talijanske maske. Ne samo što na taj način Marinković zamjenjuje dramaturške strukture, »pretapa« svojevrsnom tehnikom dvostruke ekspozicije *mirakl* u *commediu dell' arte*, već svakom kazališno upućenijem otvara gotovo neslućene mogućnosti vlastitih konstrukcija i osobnih vizualnih dograđivanja.

Povijest europske drame i kazališta poznaje takva žanrovska prožimanja u okviru istoga tematskog predloška. I prije no što je Tirso de Molina dramatizirao legendu o don Juanu, ona je, po svoj prilici, živje-

la već na lutkarskoj pozornici. Slično se dogodilo i s Faustom, koji je nakon Marlowea ali i usporedo s Goetheom inspirirao niz marionetskih interpretacija, poznate su grandguignolske varijante francuskih romantičnih tragedija kao posvemašnja žanrovska travestija, a slična opredjeljenja mogu se nazrijeti i u Bourekovoj lutkarsko-glumačkoj teatralizaciji Stoppardova, odnosno Shakespeareova *Hamleta*.

Tako i Marinković za *Gloriju* tek jednom rečenicom naznačuje mogućnost sličnih žanrovskih kontaminacija, dakako ne kao praktično-kazališni savjet, već kao obilježje koje će djelovati na pojačanu dinamiku njegova *opsisa*. Odaje takva naizgled samo stilska nijansa, možda i skriveni redateljski postupak, onog Marinkovića koji suvereno poznaje kazališno-izražajne mogućnosti u različitim razvojnim etapama scenske kulture, ali otkriva i pisca koji neprestano zapitkuje i zadirkuje samoga sebe. Iskušava vlastite domete u teatralizaciji kako tematske tako i žanrovske podloge svoga djela, pa stoga ovi naizgled drastični sudari *mirakla* i strukturalnih, odnosno tipoloških obilježja *commedie dell' arte* nisu nedopustivi. Služe dosljedno zornosti piščeve metafore i još jednom potvrđuju kako je u njega odista teško odrediti granicu između kazališne igre i onog dubljeg uvjerenja koje bi pozornicu htjelo stvoriti prizorištem tragičnoga.

U istoj *Gloriji* približava Marinković pomoću *akoè* i *opsisa*, dakle svjesno odabranim dramaturškim elementima, temeljni i jasno odabrani žanr, tj. *mirakl*, *circusu* kao mjestu posebne čovjekove mimetičke izražajnosti, onom okruženom prostoru koji autor nezatajivo pretpostavlja drugačijim rješenjima. Nije riječ o već uočenoj i često interpretiranoj suprotnosti crkva—circus, dogma—sloboda niti o mogućim značenjskim vrijednostima ovih parabola. Kao omiljelo autorovo stjecište promatranih i promatrača, ono posebno izdvojeno polje koje smo već ranije označili kao optimalno područje njegove vizualizacije, javit će se gotovo neopazice, u jednoj usputnoj Biskupovoj primisli, *circus*. Premda već do tog trenutka znamo iz dijaloga don Jere i Biskupa za nekadašnju svjetovnu profesiju sestre Magdalene, a u nekim hipertrofiranim, starački-egzaltiranim rečenicama, *circus* se svojom artistskom agresivnošću bio već javio kao jasna suprotnost dopuštenom religijskom *spektaklu* (»A šta će biti ako ti ta čista duša napravi circus u crkvi? Ako stane skakati po oltarima, a?«) odjednom tek iz nekoliko usputnih Biskupovih primjedbi kod prvog susreta s novom redovnicom izranja iznova circus ne samo sa svojim bitnim mimetičkim obilježjima, već upravo kao opo-

zicijski strukturalni element u tematskoj razini *mirakla*. Naizgled iznova iznenađujuće, ali dosljedno i svrhovito. Jer taj će dio razgovora između Biskupa i sestre Magdalene, samo upotpuniti čitav niz sličnih žanrovskih sučeljavanja, ali uvijek u ravnini primarnoga izbora:

Biskup: Dakle tako, lijepo, stigli ste... Brodom, ne?

Sestra Magdalena: Da, presvijetli.

Biskup: Kakvo ste more imali? Bilo je jučer maestrata pred večer. Vama škodi more, ne?

Sestra Magdalena: Ne, presvijetli.

Biskup: (*kao da se sjetio nečeg*): Ah, da. Vi ste već što se valova tiče... i uopće zibanja a... vi me razumijete?

Sestra Magdalena (*strašno zbunjena*): Razumijem, presvijetli.

Iz ovog kratkog dijaloga jasno se predočuje i nekadašnja cirkuska zvijezda, i arena s kupolom ispod koje se njiše sudbonosni trapez, čuje se limena glazba, ali sve se prelama kroz pomalo senilnu optiku Biskupovu. I kada na kraju drame stignemo do posljednjeg *mansiona* našega *mirakla*, cirkusko obilježje njegove scenske pojavnosti neće biti više nikakvo iznenađenje. Na tu vizualnu situaciju pripremani smo dosljedno, ponajviše vrijednošću autorova *opsisa*. Ova se dramaturška kategorija iskazuje i još jednim žanrovskim sučeljavanjem. Ako smo za kratku intervenciju don Florija ustanovili kako je slična farsičkoj interpolaciji u srednjovjekovnu scensku legendu o svetačkom životu i mukama, onda je pojava Rikarda Kozlovića, alias Floki Flèchea sa svojim mehaničkim izumom Krista što krvari na križu, jednaka histrionskom opsjenarstvu koje bi željelo podijeliti scensko-prikazbeni teren, publiku i — kazališnim rječnikom »uspjeh«, zajedno s institucionaliziranim *miraklom*. Znamo da je suradnja, štoviše koegzistencija takvih jasno oprečnih žanrova — usprkos povremenom zajedničkom tematiziranju, bila gotovo nemoguća. Histrion se tek gdjekada smio uvući u strukturu *mirakla*, ponajčešće kao prikazivač raznih đavolskih obličja. U Marinkovićevu *miraklu* Kozlović ne uspijeva svojim glumačko-opsjenarskim rekvizitima spriječiti neminovnu žrtvu svoje kćeri. No usprkos tome on je na svom mimetičkom terenu, koji naravno nije simultana pozornica, ali nije više niti arena koje se morao odreći, već ulica, gostionica, sajmište, *trèteau* antičkog i medijevalnog mima, dakle iznova jedno od arhetipskih glumačkih pribježišta, suvereni artist. U žanrovskoj konfrontaciji došlo je

ovdje do još jednog neočekivanog sudara, jarke opreke. Maksimalna teatralizacija u funkciji dramaturškog postupka dobiva u tom svjesnom žanrovskom sukobljavanju upravo groteskna oblička. Kao što je u svom eseju Jan Kott čitao Norino kostimiranje i njenu *tarantelu* jasnom psihoanalitičkom dioprijom, protežući svoju interpretaciju do erotskih naglasaka, ovdje bi se opsjenarsko majstorstvo Jagodina oca moglo tumačiti kao podvlačenje naročite vrijednosti, primarne razumljivosti pa i prostodušne iskrenosti pučkoga *mima* nasuprot intelektualističkom inscenatorskom postupku Jerinog *mirakla*. Plešući napolitanski ples, Nora nam je otkrila neka svoja zapretana obilježja. Kozlovićeva mehanička lutka otkriva ne samo naivnost svoga konstruktora, već i naivni ustroj Jerinog spektakla.

Marinkovićeva ironija koja je već davno utvrđena kao jedno od njegovih bitnih stilskih obilježja i odlika, djeluje, dakle, i na dramaturškom planu. Ona svjesno dovodi u blisku svezu najraznovrsnije kazališne žanrove, relativizira, uzrokuje sumnju. Znatželjno zavirkuje u sudbine dramskih lica čak i onda kada bismo pomislili da im je završetkom zbivanja u jednom žanru, sudbina definitivno određena. No utvrđeno je da nije tako. Jer autorov podsmijeh još je jedan svjedok njegove sumnje u mogućnost odgovora pozornice na sve postavljene upite. Teatralizacija i zaigranost moćno su dramaturško sredstvo kojim se ispituju vlastiti žanrovski dosezi, dok se istodobno varira poznata pirandelistička tema o sukobu zbilje i privida na sceni. Tako će se pisac u jednoj noveli zapitati s mnogo pakosne ironije kako je moguće da neka njegova nazigled mrtva lica iz *Albatrosa* žive i dalje, gotovo istim ritmom i navikama s kojima su već bila ušla u dramu:

— I tamo stoji da ste vi padre Boneta bacili u more?

— E, ne zna se zapravo jesam li ja, Tamburlinac, putnici ili se on sam bacio, skočio, pao . . . Mnogo je grmjelo i puhalo, pa se ne zna. Brod u oluji. Zbrka. Autor nije mogao ustanoviti. Senzacionalno! Drama je to, brate moj!

— Pa to nije istina, padre Bone je živ!

— Živ, živ. Sakuplja marke i jede blitvu. I još kako živ!

— Pa kako je onda mogao?

— Tko? Autor? The, izmislio. Fantazija.

(Poniženje Sokrata)

Fantazija? Neosporno. Određena sumnja u opravdanost vlastitog dramaturškog izvoda. Niti ova kvalifikacija neće biti sporna. Ali u takvu postupku nećemo smjeti zaniijekati niti autorov ludizam koji ne pristaje ni na kakve čvrste granice vlastite fikcije. Da se lica iz velikih žanrovskih skupina susreću na više terena kada akcijski sudjeluju u tematskom ciklusu koji podrazumijeva dramu i novelu, poznato je iz strukture glembajevske priče, pa ne bismo u slučaju *Albatrosa* i *Poniženja Sokrata* govorili o nekoj nesvakidašnjoj pojavi. No različito tumačenje pojedinih ključnih trenutaka zbivanja koje susrećemo u ovim žanrovskim odvojcima nikako nije uobičajeni postupak. To je negacija teatralizacije, odnosno nepovjerenje u njen domet, igra nakon što je prethodna igra završila, ili možda samo omogućavanje novog uzleta u prostore gdje se može ispitati doseg pozorničke uvjerljivosti. Teatralnost kao vjera, ali ujedno i kao najtamnija sumnja. Teren na kome Marinković ispituje omeđen je dramaturgijskim teorijama, ali i žanrovskim predznacima koje je sam izabrao.

Već smo spomenuli kako do provjere značenja Marinkovićevih žanrovskih izbora možemo doprijeti preko medijevalne kulturno-povijesne sfere. Taj će nam put otkriti ne samo današnju vrijednost i bitna obilježja pojedinog žanra, već će nam objasniti i značajke autorova *opsisa* kao bitne kategorije u strukturi njegova dramskoga diskursa.

Kulturna povijest i antropologija, od Huizingine *Jeseni srednjega vijeka* do le Goffeove analize profila intelektualaca u tom razdoblju, podrazumijevajući i sociološko-teatarske parametre što ih nalazimo kod Divignauda, nedvojbeno je zaključila kako mnogi oblici srednjovjekovne civilizacije, pa tako i kazališta izražavaju stalnu *napetost života*. Ona se manifestira najraznovrsnijim pojavama, običajima i zbivanjima u svakodnevnom gradskom, odnosno dvorskom ili crkvenom životu, među kojima su turniri, procesije, propovijedi, smaknuća ili sprovodi — da spomenemo samo najslikovitije primjere, svojevrсни oblici posebne kazališne strukture. Unutar ovakvih nescenskih oblika teatralizacije života — kakvu će u novim i znatno bogatijim formama barokno razdoblje uzdići do pravog kazališnog žanra, zamjećujemo da se spominjana *napetost života* održava i podržava stalnom suprotnošću koja upravlja mehanikom bitnog ideologijskog sustava epohe. To će reći da se *napetost* koja će iz sfere životnih prilika prijeći kao dramaturška kategorija i u kazalište, može očitati na crti što povezuje standardne protivnosti: nebo i

zemlju, raj i pakao, grijeh i spas. Ideologija koja će svojim tumačenjima utjecati na oblikovanje sociološkoga konteksta vremena, bila je očiti ferment i kod nastanka nekih specifičnih kazališnih žanrova. Oni, svaki na svoj način, nastoje na razini svoje dramaturgije i tematike ostvariti upravo naglašene i uočljive pretpostavke bipolarne napetosti. Tenzije koja će svoje akcijsko polje rasprostrijeti između dva stožera. Danteovsko kretanje po ordinati, ili Parsifalovo napredovanje po apscisi uključuje uvijek jasno obilježenu krajnju točku na jednom i drugom kraju staze. Put između njih ima vrijednosti ali i opasnost svojevrsnoga limba. Ovdje djeluju sile što su uzročnici te višeznačne napetosti kojom se određuje život čovjekov, pa tako i sudbina dramskoga junaka u nizu srednjovjekovnih scenskih vrsta.

Razmotrimo li najprije *grotesku*, a to je žanrovsko obilježje *Albatrosa*, ustanovit ćemo da je u službenoj i opće prihvaćenoj »nomenklaturi« srednjovjekovnoga teatra nema. No neće, zacijelo, trebati većih napora kako bismo je po nekim crtama ipak mogli približiti derivatima medijevalne komediografske sfere. Pritom bi nam osim teatrologije mogla zasigurno pomoći i etimologija. Pojam *groteske* vezan je u prvoj značenjskoj razini uz likovne umjetnosti, i prema *kryptè* (grč.), odnosno *krypta* (lat.) do konačnog *grotta* u talijanskom jeziku, dakle *spilja*, priziva u sjećanje slikarski žanr — *pittura grottesca*. Nije to spiljska risarija altamirske fakture, već u prvom redu crtež pronađen na zidovima antičkih zgrada (ali i spilja u kojima se tada povremeno obitavalo) još u 16. stoljeću kada je renesansno razdoblje iznova otkrivalo rimsku kulturu. Te su zidne slikarije, kakve poznajemo, uostalom, najbolje iz Pompeja, bile često i opscenoga sadržaja, pa je pojam *pittura grottesca* od gotovo arheološkog termina, vrlo brzo prihvatio i sociološka obilježja, te je predstavljao stručni naziv za nepristojno i nedolično slikarstvo. Tek u 17. stoljeću je pridjev *grotesque* poprimio u Francuskoj značenje neobičan, smiješan i pomalo osebujan, i to onda kada je iz stručno-slikarske domene prešao u opću antropološku sferu. Tek kasnije se iz pridjeva ovakvih značenjskih vrijednosti razvila imenica koja je obilježavala i umjetnički žanr. Kako znamo, on ne mora biti isključivo vezan uz likovne umjetnosti ili književnost, već nalazi svoje mjesto i u glazbi, kao i u nizu intermedijjskih umjetničkih disciplina, odnosno novih izražajnih sredstava. Balet i film najbolji su primjeri za to.

Znatan dio pučkog srednjovjekovnog kazališta, bez obzira na posebne žanrovske odvojke u njemu, iskazuje *grotesknost* svojih dramskih

lica. Ako se groteskni, tj. spiljski crtež antičkoga razdoblja tumačio kasnije kao likovno ostvarenje gdje se, prema francuskoj etimologiji, pojavljuju *des figures ridicules*, nećemo biti daleko od pretpostavke kako se i kazalište okoristilo značenjskom promjenom izvorne vrijednosti groteske. Zadržalo je u svom tematskom omeđenju isključivo ono određenje *ridicule* koje na našim sredozemnim obalama posjeduje gotovo identičnu težinu talijanskog, odnosno francuskog izvornika. A ona smjera prema što žešćoj smiješnosti, sve do granice nakaradne, pa stoga i tragične izobličivosti promatrane osobe, koja nerijetko postaje i žrtvom odveć pronicanja željnoga promatrača. Naš dalmatinsko-otočki *redikul* ili *ridikul* izravni je potomak te romanske antropološke specifičnosti, i to ne samo u lingvističkom, već dakako i u sociološkom smislu. On proizlazi iz one sfere promatranja gdje se čovjek uočava u nekim specifičnim životnim trenucima apsurdnih zakonitosti, a koordinate vremena i prostora u kojem živi posve su poremećene. Groteskna karakterna oblička junaka srednjovjekovnih farsa u Francuskoj ili pokladnih igara u Njemačkoj, ta povorka pohlepnih, razvratnih, glupih, ali i šepavih, kljastih i čoravih, prikaz je određenih elementarnih oblika tadanjega života, kao što nam to danas dokazuju Boshova ili kasnije Breughelova platna. Oporost i često nehumani naturalizam srednjovjekovne groteske doživljavali su tijekom vremena različite preobrazbe, a u nekim su benignijim oblicima našli mjesto i u Marinkovićevoj literaturi. Takve paradigme iz svog bestijarija, da i ovakvim žanrovskim predznakom približimo dio Marinkovićeve djela srednjovjekovlju, pisac opetovano promatra načelom izlomljene optike.

Autorski opisi petoro lica iz *Albatrosa*, pa makar se ovdje i fragmentarno podsjetili na njih, jasno pokazuju kako te otočke *redikule* promatra njihov tvorac. Precizno slikarsko oko Ranka Marinkovića koje je negdje u svojoj dubini sabralo niz prisjećanja na iskustveno-literarnoj razini, priziva pri ovim portretima i majstore karikature, ali i Balzaca i Flauberta, pa iznova tipove talijanske komedije, a ne bismo zanijekali niti određena transformirana clownska obilježja. Jer Tamburlinac je »intelektualni brodolomac« koji putuje na rodni otok s papagajem u krletki i nekim starim revolverom na bubanj u stražnjem džepu hlača, »morbidni dekadent«, »hiperkulturni feljtonist koji govori patetično i egzaltirano«, dakle posjeduje određeno intelektualističko rodoslovlje, no upravo je po amalgamiranju vanjskih znakova svoje smiješnosti (papagaj, pištolj) s vlastitim unutarnjim deformitetima postao primjereno gro-

teskan. Tâ on je Orneu jednom »iskopao oko kišobranom«, a i to postaje dokazom njegova životnoga destabiliteta, jer će i u ovom detalju Marinkovičeva kategorija *opsisa* zaiskriti i ponukati nas na vizualizaciju Tamburlinčeve i Ornine svade, koja i nije tako bitna za tečaj zbivanja u *Albatrosu*, ali je iznimno važna za povlačenje obrisa oko Tamburlinčeve, pa i Ornine fizionomije. A obje su, bez obzira na posljedice te vremenski udaljene tučnjave u kojoj jedan sudionik napada kišobranom, a drugi u takvom duelu gubi oko, od toga trenutka jasno uokvirene naglašeno grotesknim crtama.

Bonaventura, Rotte i Keka, svatko na svoj način, upotpunjavaju to smiješno, na časove i nakaradno društvo, posebice u onim izletima svojih dugih dijaloških raspredanja, kada se prisjećaju određenih životnih situacija koje samo segmentarno ulaze u zbivanje *Albatrosa*, ali su piscu potrebne kako bi svoje značajeve, i to upravo njihovu grotesknost *potcrtao* što jasnije. Tu je Bonaventurino vegetarijanstvo, njegov patološki strah, opisi samostanskih događaja, Tamburlinčev bijeg iz novicijata, Orneove grobarske, makabreskne dogodovštine, te naposljetku Rotteovo prisjećanje na galantne mladenačke pustolovine u Zadru. Tako obilježeni ljudi koji su se silom izvanjih prilika našli zajedno u kabini maloga parobroda što pluta na valovima bijesnoga mora, upravo su situaciono primorani na međusobne obračune, a njihova izrazita karikaturalnost postaje tada još reljefnijom. Ona se očituje na svim razinama. Groteska postaje sveobuhvatnom slikarskom tehnikom ovog Marinkovičeva dramskoga djela.

Stoga se čini da bi neke autorove opise kojima pojedine slučajeve nastoji iscrpnije protumačiti — a oni su, između ostaloga, često i suviše brzo poslužili dokazom određene Marinkovičeve ovisnosti o Krležinoj tematici i retorici te Nietzscheovoj filozofijskoj poticajnosti, valjalo čitati i kao namjerni, groteskno intonirani otklon od spomenute utjecajne sfere. A zato je, ponajprije, u analizi *Albatrosa* potrebno razmotriti vrijednost i značenje arhetipskoga motiva koji se u dramskoj književnosti javlja u raznim varijantama još od antičke tragedije. Riječ je o sinovljevu povratku u nekadašnji zavičaj. On će uvijek biti usko povezan s raščišćavanjem obiteljskih, društvenih, pa i državno-pravnih pitanja, odnosa, da ne kažemo u pojedinim slučajevima i tajni. Sjetimo se Orestova povratka u Arg, Hamletova dolaska u rodni Helsingör sa sveučilišta u Wittenbergu, traženja identiteta u romantičnoj drami, Gregersova po-

vratka u *Divljoj patki* i konačno Leoneova boravka u rodnoj glembajevskoj kući — gdje je, po vlastitim riječima »samo na prolazu«, ali kamo se vratio s očitim podsvjesnim namjerama. Svi će ovi povratnici ući naglašeno, gotovo virulentno u sredinu koja do njihova dolaska pritajeno diše, bojeći se zapravo njihove aktivne nazočnosti. Oni će, štoviše, i ubiti, odnosno osvetiti. Orest ubija majku, Hamlet strica-ubojicu, Gregers ubija posredno, otkrićem dugo čuvane tajne i propovijedanjem istine, a i »gospon doktor Leone«, taj senzibilni slikar postimpresionističke fakture, »zaklali su barunicu« nakon vlastitoga i obiteljskog sata istine.

Nije li u takvoj tematskoj strukturi Tamburlinčev povratak s papagajem i revolverom, njegov strah pred Orneom, sadističko mučenje fratarskoga gvardijana samo travestija poznate arhetipske situacije? Rekli bismo neosporno. Marinković ne nasljeđuje, već obrće, karikira, ruga se. Podsmjehuje se temi, čitavu nizu sličnih dramskih situacija, licima iz dobro znanoga kazališnoga fundusa. Opis Tamburlinčeve glave — »njemu su sada 33 godine, na sljepoočicama pojavljuju se bijele vlasi, a na tjemenu, između rijetkih i finih dlaka, pomalja se anemična i diskretna čela. Pojava blijeda i kratkovidna, s debelim staklima (minus 6), s glasom kataroznim i monotonim«, kao da u grotesknoj varijanti replicira Krležinu predodžbu o Leoneu. Jer Leone je tek nešto stariji (38 mu je godina), a »figura je dekadentna, plješiva i prosijeda, s gotovo potpuno bijelom rijetkom švedskom bradom, bez brkova. U fraku, s engleskom lulom u ustima. Igra ruku i živaca oko te lule abnormalno je intenzivna«. Taj Leone počinje scenski živjeti s Kantom na usnama, s prisjećanjima na Eulerovu *Mehaniku*, uz kaskade intelektualističkih, komparativnih analiza. Pomalo ishitreno, u nizu detalja preciozno, ali s njegova stajališta ozbiljno i dosljedno. Tamburlinac je međutim Leone pretvoren u clownsku podobu. Bio je »prkosno progutao Nietzschea, i ta ga je ničeanška groznica držala (uglavnom teoretski) do one vrlo nejasne afere, gdje se moralno kompromitirao i izletio iz službe«. Prema Marinkoviću on je »intelektualni brodolomac«, koji će u časovima alkoholiziranog očaja postati odista tužno-grotesknom replikom Baudelaireova *albatrosa*. Jer nije on pjesnik »zatočen na zemlji u toj graji ljudskoj«, koga, kao što reče u svom prijevodu Vladimir Nazor, »divovska krila u hodađu priječe«. Tamburlinac je naprotiv samo »smiješan i ružan, nespretan i plašljiv«, bez one albatrosove dimenzije ponosnoga letača, i dakako bez prava na Baudelaireovu metaforu o »pjesniku koji je poput toga kralja

oblaka« (Le Poète est semblable au prince des nuées). Niti je taj otočki ridikul bio ikada pjesnikom, niti je stremio prema uzletima i visinama. Lutao je i skupljao pabirke iz svoje okoline, pa su istrgnuti listovi njegove lektire jedino čime može dokazati profil svoje duhovne fizionomije. U tom lutanju i intelektualnom nesnalaženju bio je slobodan, premda nepriznat i jamačno nepoznat. No bio je oslobođen misli na sukobe s vlastitim podrijetlom i konfliktnim stranicama svoje mladosti. Sada, na brodu, on je odista smiješna, šepava Baudelaireova ptica, koja se mora sučeliti s vlastitom bezizlaznošću jer mogućnost izbjegavanja onih od kojih je neprestance uzmicao više ne postoji. Uhvaćen je i »na daskama palube«, ta će groteskna ljudska ptičurina pokazati bijedu svoje tobožnje intelektualnosti. Prosipat će pijano citate svojih omiljenih pjesnika, ali i oni su ovdje samo zato da bi podvukli njegovu smiješnost i posvećmašnju izgubljenost. Taj će pijani profesor bez zaposlenja čiji se papa-gaj zove Zarathustra, krenuti u traženje vlastita identiteta što ga nastoji pronaći u sukobu s Orneom, uz buntovni Tinov poklič na usnama: »Korugva nam čuhta, gremo mi puntari«, a utopit će se u suzama, Baudelaireovim stihovima i smiješnim jecajima kroz koje prodire citat iz poznate Leopardijeve pjesme: [Che speranza, che cori] »O Silvia mia!« Smiješno koje u sebi posjeduje dovoljno elemenata da bi ubrzo promijenilo predznak i postalo groteskno-tragično.

Žanrovsko obilježje *Glorije* je mirakl. Uz *pasijsku igru* ili *Muku*, najtipičnija srednjovjekovna kazališna vrsta. *Mirakli* pripovijedaju o mučeničkom životu i smrti primjernih kršćana koji su naknadno proglašeni svecima. Na simultanoj, mansionskoj pozornici, prikazivala su se čuda koja su činili dokazujući božansko nadahnuće i posebnu snagu, ali su istodobno pogani okrutno mučili buduće stanovnike raja, i na kraju ih justificirali po svim pravilima »kazališta okrutnosti« na kojima bi srednjovjekovnim redateljima mogli biti zavidni i Seneka i Artaud. Vrijeme je zbivanja bilo u načelu ranokršćansko, no prikazivali su se mučenički životi odnosno čudesa i iz nekih kasnijih razdoblja, posebno u lokalnim temama i pojedinim sredinama koje su se mogle pohvaliti poznatijim svetačkim ličnostima. Stoga je točna tvrdnja Northropa Fryea kako je prava »verbalna drama, tragička ili komička, očito daleko odmakla od primitivne ideje o drami kao o davanju snažnog čuvstvenog žarišta nekoj zajednici. Biblijske drame srednjovjekovlja u tom su smislu primitivne: one publici pokazuju mit koji joj je otprije poznat i nešto

joj znači, a nakana im je publiku podsjetiti na zajedničko posjedovanje tog mita«. U istoj *Anatomiji kritika* Frye će neposredno nakon ove pretpostavke nedvosmisleno zaključiti kako je »biblijska drama oblik zornog dramskog žanra«, čime je iznova primijenio svoju poznatu kategoriju *opsisa* u vlastitom sustavu. I Fryevi primjeri i niz dramaturško-teatroloških analiza srednjovjekovnoga kazališta koje bijaše jednim svojim segmentom čvrsto utemeljeno u liturgijskoj drami i prikazanjima, ne samo što ne želi poreći elementarnost medijevalnog *opsisa*, već ga naročito pozorno istražuje. Od Charlesa Younga (*The Drama of the medieval Church*) do Heinz Kindermannovih analiza (*Theaterpublikum des Mittelalters*) možemo pronaći niz uvjerljivih primjera našoj pretpostavci.

Marinkovićev *mirakl* posjeduje neke bitne značajke ove srednjovjekovne dramske forme, premda autoru očito nije bilo stalo do izravnoga žanrovskoga nasljedovanja. Jednom je, prigodom svoje *Politeie* — koja je, kao što već znamo — *vodvilj*, izjavio: »Pogreška je u tome što se misli da najprije postoji 'tema', pa se uspe u 'formu' i peče na slabijoj ili jačoj vatri, već prema receptu dramaturgije. Pisac ne piše ni 'temu' ni 'formu' nego dramu, a to je nešto treće, manje ili više, s više ili manje sreće...«. Bez obzira na odklon od svjesnoga preuzimanja žanrovskoga predznaka, Marinković očito neće moći zanijekati ugledanje na tipološka obilježja *mirakla* koja su tako jasno zamjetljiva u njegovoj *Gloriji*. Ponašaj prije valja razmotriti »procesijsku strukturu« ovoga *mirakla* koja bi prema Freyeu morala iskazati »niz prizora razbacanih u raznim zemljama«, kao npr. Shakespeareov *Periklo*. Znamo da je mansionska pozornica srednjovjekovne drame omogućavala vrlo brza putovanja po biblijskom zemljovidu, zahvaljujući upravo i kategoriji svoga *opsisa*, a ne samo strukturi i konstrukciji medijevalne scenske konvencije. Iz mansiona do mansiona (udaljenih u stvarnoj topografiji desecima kilometara) stizalo se u dva ili tri koraka, a da nitko nije primijetio kako je stvarni zemljopisni prostor drame prilagođen dimenzijama simultane pozornice. Bez obzira na broj mansiona, odnosno njihovu lokaciju na biblijskom terenu, oni postavljeni jedan do drugoga, tvore i iskazuju istodobnost, tj. simultanost srednjovjekovnog scenskog prostora što množinu prizorišta sabire u jedinstveno mjesto zbivanja, onu crtu na kojoj će glavno lice svojim životom, djelovanjem ili smrću dokazati kako je konačna odluka o njegovu dosizanju vratiju spasenja bila ispravna.

Srednjovjekovni *mirakl* ima samo na izgled dramaturšku formu Fryeva »beskonačnog oblika«, ali se po nekim bitnim elementima ipak

razlikuje od njega. Frye će tako reći da je »bitan element zapleta u romansi pustolovina, što znači da je romana po prirodi susljedan i procesualan oblik; stoga nam je poznatija iz pripovjedačke negoli iz dramske književnosti. U najnaivnijem obliku to je beskonačan oblik u kojemu središnji lik koji se nikad ne razvija i ne stari ide iz jedne pustolovine u drugu sve dok sam autor ne posustane«. Nedvojbeno je da srednjovjekovni *mirakl* iskazuje određena obilježja ovakve »procesualne« strukture, međutim u tom žanru ne možemo govoriti o »beskonačnosti« koja bi mogla biti posljedicom autorove volje, budući da scenska priča mora imati svoj logični kraj, i to upravo u trenutku kada budući svetac dotakne posljednju točku na svom putu između obje protivnosti koje su mu nametnute. Fryevoj definiciji *procesualne* strukture mogli bismo ipak nešto dodati. Taj oblik, znamo, odstupa od Aristotelovih načela jer ne sadržava u sebi jasan završetak čina, no podrazumijeva ipak jednu jasnu aristotelovsku konstantu — *anagnorisis*. Ovdje prepoznavanje usklađuje završetak s početkom i daje — tako Frye, simetričkom zapletu karakterističan oblik parabole. Jer usprkos svojoj primarnoj vizualnosti i zornosti, *mirakl* jest svojevrsna parabola. Doduše skromnih poticaja koji će izazvati jednostavnije primisli (daleko od višeslojnosti starozavjetnih priča), no slijed zbivanja nagovijestit će ispod svoje vizualnosti niz mogućnosti i za drugačije zaključivanje od onoga koje bi bilo utemeljeno isključivo u primarnom čitanju doslovnosti scenske slike.

Stoga je i u Marinkovićevu *miraklu* oba stožera, tj. *crkvu* i *circus* moguće definirati vrlo oprečnim tumačenjima. Od jednostavnoga uviđa u primarno značenje obaju polova, do njihova promatranja i sučeljavanja na razini dvaju ideologijski suprotnih tabora, sve do konačne artikulacije na okružje prinude i područje slobode. Kao i u tradicionalnom srednjovjekovnom žanru, i Marinkovićevi polovi na oba kraja Magdalenine staze ne dodiruju se, niti bilo kakvim tematskim ili dramaturškim postupkom mogu stupiti u scenski djelotvornu suradnju. Svojim se predznacima ne samo jasno razlikuju već i odbijaju. Na svom putu od jednoga do drugog kraja, čovjek će dokazati ne samo vlastito opredjeljenje, već i naročitost izbora kojim je na toj stazi postao jedinim povlaštenim putnikom. Njegovi suputnici samo su slučajni prolaznici, akcidentalni sudionici u tom zbivanju. On je međutim karizmatička ličnost koja *gloriju* oko svoje glave zavređuje postupcima, a plaća životom.

Promotrimo li pozornije scensku strukturu Marinkovićeve *mirakla* zamijetit ćemo kako se na Magdaleninu putu nalazi nekoliko mansiona. Ta karakteristična »boravišta« srednjovjekovne simultane pozornice susljedno su raspoređena na onom putu, gdje će se Jagoda Kozlović odnosno sestra Magdalena dokazati kao svojevrsna mučenica. U svojoj *Sociologiji kazališta* Jean Duvignaud je ustvrdio kako je na svakoj postaji, u svakom mansionu, budući svetac naizgled slobodan u izboru. No njegova je opcija ipak *unaprijed određena*, i to upravo u onim razmjerima u kojima mu je život uokviren određenom pričom a unutar tih međa ne može promijeniti niti jednu od bitnih fabulativnih značajka. Opažamo ovdje onu konstantu kolektivne psihologije Srednjega vijeka o kojoj je već govorio Huizinga, tvrdeći da se funkcija pretvorila u ideju i stoga se smatra toliko bitnom. Postupa li Marinković u svom *miraklu* kao i anonimni pisci medijevalnih svetačkih scenskih legendi, ili modificira svoje žanrovsko obilježje prema suvremenim zahtjevima kazališta?

Promotrimo zato još jednom oba stožera na Magdaleninu putu. Crkva je na jednom kraju, cirkus na drugom. Mukotrпно napredovanje kroz meandre ideološke prinude dovest će je do cirkusa, mjesta slobodnoga izabiranja, prostora slobode, ali i okružja posljednjega agona u kome će se boriti sama sa sobom i umrijeti, potvrdivši da se sloboda opredjeljenja stiže tek u izvanzemaljskim sferama. Da se do njih stiže i trapezom, još je jedna Marinkovićeve samoironijska metafora. Cirkus je dakle polje oslobođenja prema kome stremljena Magdalena. No ona je morala, po logici strukture *mirakla*, ući u okružje privlačne snage koju posjeduje iskušenje razapeto poput cirkuskoga užeta između obaju ideoloških stožera. Zakoračivši na stazu mučeništva ali i moralne samopotvrde, ona je krenula iz don Jerine sfere, koja je idejno, dramaturško i scensko ishodište *mirakla*. Ono je, međutim, istodobno i metaforička suprotnost posljednjem opozidijskom mansionu — cirkusu. Između Biskupova tajništva i cirkusa nalazi se niz postaja kroz koje će proći sestra Magdalena, naizgled slobodna, sjetimo se Duvignauda, u svom izboru. No, za nju, kao i u srednjovjekovnom *miraklu* slobode prije smrti više nema. Čim je prestala postojati kao Jagoda Kozlović, ušla je, čak i kao Glorija Flèche, u strukturu unaprijed određene priče kojoj više ne može promijeniti niti jednu od bitnih značajka. Tako smo stigli do bitnih tematsko-dramaturških označnica Marinkovićeve novovjekog *mirakla*. Na Magdaleninoj stazi izbora, sumnji te iskušenja, jednako kao i na simultanoj pozornici kojom su prije više stoljeća kročile sveta Margareta

ili sveta Apolonija, izgrađene su svjesno, autorskom voljom jasno istaknute zapreke kod kojih se zbivanje zaustavlja, a budući svetac dokazuje svoju postojanost. To su u *Gloriji* Biskupova kancelarija, biblioteka, unutrašnjost katedrale, sakristija, unutrašnjost katedrale iz druge vizure, te iznova sakristija — ali sada iz druge perspektive. U početku Jerina soba i na kraju cirkus omeđuju Magdalenino putovanje. Značajno je i za Marinkovićevu primjenu žanrovskoga znaka zanimljivo da u tom segmentu strukture *mirakla* autor ne iznevjerava arhetip. Kao što i u svetačkoj legendi glavno lice uvijek putuje od mansiona do mansiona i napredujući provjerava sebe u određenom sustavu, tako i sestra Magdalena ide od mjesta do mjesta svoje kušnje koja započinje u biskupovom uredu, a završit će u furioznom dijalogu s don Jerom u sakristiji. Poput medijevalnoga protagonista, budućega sveca što će javno, pred publikom dokazati svoju odanost ideologiji, ni Magdalena nema pravo na uzmak. Marinković vrlo precizno slijedi scensku strukturu, odnosno »linearnost« *mirakla* i ne dopušta svojoj junakinji ni za trenutak bilo kakvo vidljivo kolebanje izraženo putem *opsisa*. Čak i onda kada prividno vraća tijekom scenskoga zbivanja u već dodirnuti mansion (crkva, odnosno sakristija), autor izrijeком naglašava kako je ovom zgodom ponovljenoga prizora u istom ambijentu prostor za gledatelja ipak znatno izmijenjen, jer mu se ukazuje iz druge vizure. Na taj način se u dramaturškom i u optičkom smislu ostvaruje do kraja načelo procesualne srednjovjekovne strukture, u kojoj je glavnom junaku apriorno onemogućen uzmak, pa i u času najtežih sumnji i kušnji. Sestra Magdalena izlaskom iz karmelićanskoga reda i promjenom svoga ruha, nije napustila stazu *mirakla*. Bez obzira što je na kraju drame u cirkuskom kostimu, zadržava obilježja srednjovjekovnoga junaka koji jasno i besprizivno kreće prema mjestu gdje će se potvrditi čvrstoća njegova moralnoga uvjerenja. Za Jagodu-Magdalenu-Gloriju to je cirkus, i njeno uzašašće s pijeska arene pod kupolu, na sudbonosni trapez, iskaz je slobodne volje ali i posebnoga nadahnuća. Takve osobine posjeduju samo pravi junaci srednjovjekovnih svetačkih legendi — *mirakla*.

Poetiku i mehaniku *vodvilja* (da parafraziramo naslov jednog autorova eseja) Marinković poznaje u tančine. I sâm je bio napomenuo kako je tom žanru »porijeklo trivijalno i skromno, vesela bahusovska pjesmica, satirička i pomalo pakosna, Kasnije su Feydeau i Labiche doveli vodvilj do virtuoiziteta koji je nedostižan, barem za naš nedostatak

fleksibilnosti duha, mišljenja, ophođenja i načina smijanja. Zato i nisam imao pretenzija da napišem vodvilj u klasičnom smislu: to je, ako hoćete, neka vrsta autoironije...«. Nema sumnje jasna i precizna analiza žanrovskoga podrijetla i nekih temeljnih počela vodviljske poetike. Zacijelo i mali, skroviti uvid u vlastitu stvaralačku radionicu. No nije li Marinović ipak nešto izostavio? Zasiurno jest.

Prije svega svoju neprikrivenu želju ali i posebni smisao što korišćenjem jasnih žanrovskih motiva pospješuje osobna tematska ispitivanja. Razina se, naime, klasičnoga vodvilja nalazi u motivičkom pogledu znatno ispod Marinkovićeve. Njegovo nasljedovanje vodviljske scenske perfekcije ne teži doslovnom precrtavanju bitnih dramaturških obrisa arhetipa, jer nije mu namjera reinkarnirati feydeauovski teatar suvremenih zbiljskih primisli. Niti nastoji gomilati kalambureskne situacije, još manje doslovno oponašati primarnu tematsku golicavost koju nudi klasični vodvilj druge polovice 19. stoljeća. Naš će pisac vrlo vješto preuzeti neke tipične situacije iz dramaturškog i tematskog instrumentarija ovoga bulevarskog žanra, ali one dobivaju u njegovu *vodvilju* drugačije predznake. Žanr bi bio nepotpuno scenski artikuliran kada u njemu ne bi došlo do zamjena osoba s »qui pro quo« situacijama, kada se ormar i prozor ne bi pojavili u dominantnoj dramaturškoj funkciji koja znatno nadmašuje njihove scensko-prostorne vrijednosti, a *vodvilj* ne bi bio prepoznatljiv po arhitektonici svoje unutarnje strukture, kada dio njegova mehanizma ne bi pokretala sila što nastaje rotacijom poznatoga trokuta kao stožera drame. A i krevet, koji u klasičnom vodvilju čak i prekriti obično neukusno ružičastim svilenim pokrivačem, onako uredan i čedno sordiniran ipak uvijek jasno budi nedvosmislene erotske primisli, neće izostati u *Politei*. No svi su ti poznati tematski i dramaturški rekviziti podignuti s razine normalne optike i standardne tipologije u konotativno mnogo sadržajnije i dublje predjele. Jer iz Marinkovićeva ormara, koliko god to bio naglašen i vodviljski scenski rekvizit, neće izviriti zatečeni i prestrašeni ljubavnik, niti će nepovlasni uljez u tuđu spavaonicu tražiti spas bijegom kroz otvoreni prozor, još će se manje dostojanstvo i društveni ugled salonskoga udvarača groteskno i nesmiljeno detronizirati kad ga publika bude vidjela u smiješnom donjem rublju. Ljubavni se prizori ne zbivaju u diskretno-erotskoj atmosferi boudoira ili u otmjenu *séparéu* mondenoga restorana. Tako je svoju finu, ali i neprikrivenu erotiku secesijskoga tipa crtao

Bečanin Schnitzler, i on vjerni sljedbenik modificirane vodviljske strukture u svojim precizno izbrušenim malim formama (ciklus *Anatol*) ili pak u virtuoornoj scenskoj premetaljki *Kolopleta (Reigen)*. U Marinkovićevom se vodvilju pozornicom kreću policajci u gaćama, kroz prozor ulaze i izlaze doušnici, pa čak i sam kralj, prizori na postelji neće biti praćeni diskretnim pucnjevima šampanjskih čepova, umjesto cvijeća — u ruci će se naći pištolji, a salone i one intimnije, ljubavnim vodviljskim igrama namijenjene prostore, zamijenit će policijska ispostava i — obični bordel.

U *Inspektorovim spletkama* što je drugi, za *vodvilj* ne manje konotativni naslov drame, pisac upravo u skladu s temeljnim naslovom — *Politeiom*, djeluje u obrnutom, dakako autoironijskom, ali još snažnije i djelotvornije u politički snažno opredijeljenom smjeru. Političko-sociološki pojam antičke Grčke koji u sebi sadrži i nezatomljive platonovske prizvuke, nema, dakako, u ovoj igri auru uzvišenog filozofskog pojma, već se u stapanju sa žanrovskim predznacima vodviljske strukture u prvim, komparativnim prisposodobama naizgled unizuje do trivijalnosti. No upravo u spoju između amalgamiranja vodviljske tipologije, dramaturške mehanike te jasne političke aluzivnosti, Marinkovićev *vodvilj* poprima nove oznake i vrijednosti. One ga vode do svojevrstne žanrovske podvrste jasnih društveno-kritičkih upita koji svoje odgovore mogu dobiti jedino u nesmiljenoj travestiji. Poigrat će se pisac u početku vrlo jasno poznatim tematskim uzorima (aluzije na II. čin Sardouove, ili još bolje operne, Puccinijeve *Toske*) još su jedan ironijski pomak, ali kada počinje funkcionirati Inspektorov stroj, njegova igra koja će preciznim povlačenjem poteza otkrivati ne samo sposobnosti i opaki virtuoзитet svih unaprijed smišljenih postupaka što dovode čovjeka na rub poniženja, već i naličje ovako promatrane *politeie*, vodvilj počinje poprimati jasne, i na trenutke zastrašujuće obrise vrlo provokativne drame. Zahvaljujući svojim jasnim žanrovskim obilježjima ona pretpostavlja, a potom i ostvaruje preciznu, zatvorenu dramaturšku strukturu, ali je po unutarnjoj upitanosti li gotovo prijetećim smjerovima svojih jasnih želja za sučeljavanjem sa svim nedoumicama koje otkriva ovakav sustav vlasti, neizbrisivo otvorenih namisli. Mogli bismo ustvrditi da kazališno-dramaturški žanr sa svojim arhetipnim instrumentarijem nastoji vlastitim ustrojstvom svjesno ismijati metode državne prinude, koje — krvave li ironije, djeluju u granicama sličnog sustava, samo s mnogo prozaičnijim posljedicama.

Marinkoviću je potrebna dramaturška usporednost između zaigrane vodviljske preciznosti i dehumanizirane policijske prisile, kako bi upravo u paralelizmu okretaja i jednoga i drugog mehanizma pokazao tematsku bezbrižnost vodvilja i, na drugoj strani, krvavu zbilju totalitarnih režima. I koliko god se uvijek budemo smijali feydeauovskom situacionom apsurdnom, smatrajući ga ne bez razloga uzornom školom koje je barem kratkotrajnim polaznikom bio i naš suvremenik Ionesco, toliko ćemo uz svu prividnu grotesknost nasljedovanih dramaturških čvorišta u Marinkovićevu vodvilju, morati konačno priznati da samo naizgled bezopasna mehanika jedne precizno vođene scenske igre postaje polagano pogubnim strojem mnogo krvavijih primisli. One čovjekov fizički i moralni integritet, njegovo građansko dostojanstvo pa naposljetku i život, ne smatraju drugom vrijednošću do uzmahom vlastitoj motorici.

Mehanizam koji je u rukama nepretenciozna pisca bio samo katalizatorom blage ironijske podsmješljivosti, postaje u novoj vodviljskoj varijanti smrtonosnim oružjem što djeluje i uništava po nedokučivim nalogima nevidljivih moćnika. Iza Feydeauova ili Labicheova scenskoga vrtuljka stoji samo slika ustajaloga i mirnog građanskog društva koja pokrenuta osebujnom oprugom počinje živjeti u dotada nama nepoznatim, iskrivljenim i smiješnim pokretima. No u zaleđu Marinkovićeve svijeta policajaca, kraljeva i njihovih dvojnika, policijskih činovnika specijalne tajne službe i običnih doušnika, stoje razjapljene ralje opasne nemani — *politeie*. Ona djeluje podmuklo, prijeteći, preko Inspektora koji je njen ovisnik i usprkos ironiji na usnama ne može joj odreći presudnu, silu koja poput zamašnjaka pokreće po vlastitoj volji ovu prljavu igru.

Pojam *politeie*, ma koliko to izgledalo apsurdno, vodviljskim je nitima vezan uz *spletke*, a Inspektor ih tek scenski zastupa, dovodeći njihov *opsis* do paroksizma. Oslobođeni zavičajne prepoznatljivosti, svedeni gotovo na tipološku označnicu, akteri se Marinkovićeve vodvilja pretvaraju u mehaničke lutke. Automatizirani, s bezuspješnim pokušajima jasnih voljnih manifestacija, kruže pozornicom u zadanim arabeska-ma, tvoreći začudnu ornamentiku nalik paukovoju mreži. U njenu središtu dijabolički se cereka Inspektor, čekajući svoj plijen mirno i bez uzbuđenja. A on će, prije ili kasnije, zakonitošću svoje vodviljske putanje doprijeti do njegovih kosmatih, životinjskih šapa. I to sve uz podrugljivi smiješak što prati uzaludno bacakanje ovih nemoćnika.

Svjesna prisjećanja na slične kazališne situacije i motive ne samo u žanrovskom smislu već i u određenim tematskim segmentima (prizor u javnoj kući ispred koje bjelni prevratnička vreva ne bismo mogli posve odvojiti od primisli na Genetov *Balkon*), pojačavaju prvobitni dojam o Marinkovićevoj želji da korišćenjem klasičnoga žanra koji upravo obiluje teatralizacijom, ispita još jednom vrijednosti pozornice kao mogućeg projekcijskoga platna životnih realija. U tom okružju djeluju mehanizirane figure, marionete kojih su konci vezani uz nevidljive izvore, a dojmljivost njihove depersonalizacije pojačava se mjestimice vrlo jasnim primislima o sličnim, lako prepoznatljivim, rekli bismo i jasno podvučenim teatarskim uzorima. Kada je Don Zane na početku *Glorije* podrugljivo zasiktao na Don Jeru spočitnuvši mu kako je ovdje, u biblioteci, »živ zakopan, kao Radames. O, celesta Aida«, bila je to samo efektna dosjetka iskusna kazališnoga znalca kakav je Ranko Marinković, koji nije propustio da u vlastitoj konstrukciji pronade još jednu mogućnost dvostruke persiflaže. No čim pisac ljude jasnih idejnih i sociološki preciznih iskona zamijeni, kao u *Politei*, lutkama što podrijetlo nalaze u obrascima, dospio je u svojim ispitivanjima teatralizacije života do one granice kada je nužno morao učiniti još jedan korak. Kako bi mogao istražiti vezu između nepatvorenosti života i životne realnosti koju bi se htjelo iskazati scenskim zakonitostima, bili su mu potrebni ljudi koji će uz jasne profile vlastitih značajeva, svoju životnu ali i scensku fizionomiju graditi osebnim materijalom, fragmentima života znanih, i stoga jasno prepoznatljivih dramskih heroja. Pretpostavka kojom djelovanje svojih junaka omeđuje već poznatim fikcijskim značajkama, primorava pisca i da ih s naročitim predznakom uključi u svoj sustav ispitivanja pozorišne zbilje. Protagonisti njegove *Pustinje* koja je u žanrovskom smislu obilježena kao *sotija* stoga većim dijelom moraju biti *glumci*.

Četvrti Marinkovićev žanr ponovno nas vraća u srednjovjekovno kazalište. U Francusku XV stoljeća gdje su sudski vježbenici i pisari iz živoga vrela svojih svakodnevnih zadaća crpli tematske poticaje za farse i *sotije*. A u tim posebnim oblicima profanoga teatra, u *sotijama* koje sadrže u sebi korijen riječi *sot* (glup), govorilo se o svijetu jezikom mima i histriona, dakle bez sustezanja i bilo kakvih ograda. U *sotiji* su vrlo često protagonisti glumci posebne vrste, neka vrsta profesionalnih, plaćenih luda koji prikazuju sami sebe, uspijevajući na taj način govoriti mnogo slobodnije i otvorenije o svemu što ih okružuje. Bez

obzira na jasni sociološki podtekst ovoga žanra, on je prvi u povijesti dramaturgije doveo do vrlo blizoga sučeljavanja općenite tipske posebnosti s vlastitom strukturom, ili — drugim riječima, započeo veliko poglavlje što će ga dramska književnost i kazališna praksa ispisivati sve do danas, naime prikazivanje kazališta u kazalištu. Tako srednjovjekovni glumac, luda što predstavlja sebe ludom i time zabavlja publiku, nije ni slutio da će to njegovo otkrivanje vlastite unutrašnjosti ponukati plejadu pisaca na dalje istraživanje ove početne i skromne metafore koja je pozornicu na pozornici htjela prisposodobiti sa svijetom. »Totus mundus agit histrionem« postaje tako ne samo cehovskim geslom, već i književno-dramaturškim poticajem.

U *Pustinji* veći dio protagonistu gotovo iznuđeno mora pripadati glumačkom staležu. Jer glumci će najbolje izdržati teret autorova pokusa kojemu je poprište ono tlo što ga je barokna kazališna poetika, a tek će ona iznova prihvatiti medijevalni nagovor, definirala kao »el gran teatro del mundo«. Bez pretvaranja barokne konotativnosti u metafizičke upite koji se u okviru ovoga tematskog odvojka mogu nazrijeti od Calderóna do Hofmannsthal, Pirandello će pozornicu kao metaforu svijeta učiniti tлом svojih jasnih dramaturških ispitivanja, sučeljavajući je u najpoznatijim primjerima s njenim vlastitim zakonitostima. Marinkovićev postupak nije težio nekim izravnijim pirandelističkim prisjećanjima, jer mu *sotija* upravo po nekim žanrovskim obilježjima ne može odgovoriti na pitanja iz te oblasti. Kod Pirandella šestoro ljudi ulaze u kazališnu atmosferu i nastoje prihvatiti njene dramaturške zakonitosti kako bi u novim uvjetima pokušali prikazati dramu svoga predscenskog života. Marinković polazi obrnutim putem. Ljudi kazališta, glumci, izlaze iz okružja pozornice u stvarne životne uvjete da bi gotovo dovršenoj vlastitoj životnoj drami dodali nova objašnjenja, a vraćaju se na scenu u trenutku kada im samo ona može pružiti željeno katarktično utočište. Marinković *sotijom* ne ispituje mehanizam kazališta, već istražuje prirodu glumca zaražena i opsjednuta teatrom. Jest, poigrao se na kraju drame pirandeleskno, kada je neprimijećeni gledalac, zapravo kritičar Hédelin d' Aubignac, strogi sudac »in dramaticis« francuskoga klasicizma, ustao bijesno i citiravši gotovo samoga sebe, protestirao u času spajanja Fabijeve životne putanje s onom Shakespeareova Kralja Leara: »Ne znaju riješiti sudbinu glavnoga junaka, pa ga ubiju gromom! O-ho-ho! I to mi je neki završetak drame!« No i opet je riječ o doskočici, a ona samo pojačava žanrovski naboj ove suvremene *sotije*.

Marinkoviću ne trebaju novi eksperimenti kojima bi dokazao kako nepatvorenost života nije moguće odigrati na pozornici, jer to je tehnika drame već riješila prije njega. Želio je samo pokazati do koje granice može u svom doseg tragičnoga osjećanja svijeta doprijeti čovjek što živi i djeluje sazdan od krhotina tuđih sudbina. I to je, bez sumnje, igra u igri, ali vrlo dubokih posljedica. Započinju je Fabije i Sganarelle hirovito i s mnogo objesti, ali se ona postepeno pretvara u oružje što se okreće protiv svojih začetnika i umjesto da teatarskim efektima zaluduje svijet oko njih, postepeno se pretvara u destrukciju koju će sve više osjećati njeni protagonisti. Dijabolični ludizam počinje ih uništavati, kidajući postupno djelice njihova osobnoga integriteta. Tako se na kraju drame jasno pokazuje da je veliki Fabije, nenadmašni *Prince des sots*, usprkos duhovitim uzrečicama na usnama i jetkoj ironiji koju je posvuda prosipao, da je taj glumac izgrom u igri uništio vlastiti život. Nije, naime, uspio spoznati gdje se u stvarnosti nalazi granica između tuđih, u početku mehanički asimiliranih riječi, preslikanih postupaka te s druge strane — vlastite osobnosti. Krećući stopama drugih, iza sebe je ostavio *pustinju*. I kada je u jednom trenutku iskušanim kabotenskim sredstvima želio još jednom vratiti kolo života unatrag, kazališne proteze koje su mu do toga trenutka vjerno i pouzdano služile, nisu ga mogle odvesti do rješenja onih pitanja koje je postavljao svijet izvan pozornice. Fabije je stigao do predjela gdje nikakav drugi kraj do prividne teatralizacije vlastite smrti nije bio moguć. P pozornica koja mu je bila svijetom — kad mu već nije uspjelo da svijet oko sebe učini u potpunosti pozornicom svoga histrionstva (jer u intimnoj drami bio je doživio fijasko), postala mu je grobom. Prizorište njegove smrti moralo je biti izloženo publici, jer mu se i život odvijao pred njom. I onaj intimni, i onaj javni. Kao pravi potomak drevnoga mima, Fabije sa svojim vjernim pratiocem Sganarelleom posvuda pronalazi mogućnost lucidne igre, ali kao i u svakoj *sotiji*, njegova je gluma bijeg pred samim sobom. Uzmak pred pogubnom prazninom *pustinje* iz koje bi htio pobjeći, ali koja će ga iscrpsti i dokrajčiti. Nismo sigurni da je Fabije na kraju postao svjestan kako je *pustinju* vlastita života stvorio zapravo ciničkim poigravanjem s vrijednostima onoga svijeta koji mu je neprestano pružao svoje ruke.

U najnovijoj svojoj drami, Marinković je nezadrživo ušao u samo tkivo kazališta, izdignuvši svoj *opsis* do nezamjenjive dramaturgijske značajke. Neprestance na pragu pozornice, gotovo očijukajući s njenim dražima i opasnostima, on je ovom zgodom — a to mu je žanr veliko-

dušno ponudio, stupio na njeno tlo, učinivši ga bitnim poprištem svoje *sotije*. Njegova lica čak i u trenutku kada se nastoje otrgnuti od svih opasnosti kazališta, ne mogu bez njega. Igraju i dalje, pijani histrioni svoga istodobno strastveno prigrljenoga i prokletoga poziva. Jer parafraze kazališnih djela koje kao dio autorove *akoè* susrećemo vješto porazbacane u dramaturškom i tematskom tkivu *Pustinje*, i nisu drugo do prigoda Fabiju, Sganarelleu i onom jadnom glumcu što se pomračena uma povukao u osamu, da još jednom, poput pravih medijevalnih mimika, stvore pozornicu na bilo kojem mjestu svoje nazočnosti. Igra se tako po noćnim ulicama i na domet turistički razigranoga Dubrovnik, ali igra se i u salonu, u intimnim susretima bivših supruga. Glumac može živjeti na pozornici, a kada svijet oko sebe želi učiniti sličnim njenim obilježjima, jednadžba se remeti u svojim bitnim dijelovima. To uviđa i Fabije kada posve nesvjesno, na fluidnoj granici između poigravanja zadanom situacijom i osobnih glumačkih prisjećanja na već tisuće puta izgovorene tekstove, ubacuje u za nj ozbiljnu trenutku čuvenu repliku iz Ogrizovićeve *Hasanaginice*:

SUZANA (*prošapće s mirnom tugom*): Voliš li me, Fabi?

FABIJE (*strastveno*): Volim, ljubo!

SUZANA (*istrgne se naglo iz zagrljaja, uvrijeđeno*): To je pak iz *Hasanaginice*!

FABIJE (*smeteno, kao da se i sam čudi, ali i smije se samom sebi*): Izletjelo je naprosto... »na šlagvort«... Oprosti, Suzana! Toliko je tih tuđih riječi u meni... (*pokuša je ponovno zagrliti*).

SUZANA (*odgurne ga odlučno*): Odlazi — pantin!

Da, *pantin*, lutak na koncima tuđih misli, to je ostalo od velikoga Fabija koji nije shvatio da život ne priznaje zakone pozornice.

* * *

Domet i značenja dramskih vrsta što ih Marinković preuzima iz kazališnoga i dramaturškog nasljeđa nezaobilazni su parametri prema kojima možemo prosuđivati dosege i unutarjni smisao njegove dramatičke. Sva četiri žanra poznata po bitnim elementima teatralizacije svoje strukture dokazuju Marinkovićevu težnju za maksimalnim korišćenjem

kazališta u svrhu vlastitoga umjetničkog iskaza. Autorova poetika konstituirala se tako na temeljima vjekovne kazališne prakse, dokazujući da je nastajala u neprestanoj uskoj svezi s provjerom niza teorijskih pretpostavki u mehanizmu kazališne prakse. Na drugoj strani, osebujni Marinkovićeви žanrovski predznaci odveli su ga, doduše samo naizgled, ali dovoljno sigurno do nekih udaljenijih kulturno-povijesnih područja, gdje je njegovo tematiziranje oslobođeno šablone izravnoga prisjećanja i prinudnoga aktualiziranja, upravo pod zaštitom mnoge žanrovske osobitosti strukturiralo dramski diskurs osebujne i samosvojne sadržajnosti.