

Milka Čar

Odsjek za germanistiku Filozofskoga fakulteta
Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

***Glorija* Ranka Marinkovića na njemačkome govornom području. Transgresivni aspekti prijevoda dramskih tekstova**

UDK 82.03=112.2+821.163.42-2.09Marinković, R.

Izvorni znanstveni rad

doi <https://dx.doi.org/10.21857/mnlqgc3rpy>

SAŽETAK

Drama Ranka Marinkovića *Glorija* iz 1955. godine prevedena je na njemački jezik nedugo nakon nastanka, no nije bila igrana u kazalištima njemačkoga govornog područja. Uz kratak pregled recepcije Ranka Marinkovića na njemačkome govornom području i fenomena kazališnih gostovanja, posebna pažnja posvetit će se prijevodima Marinkovićeve drame na njemački jezik Božene Begović *Gloria. Ein Mirakel in 6 Bilder* te Renate Hansen-Kokoruš *Gloria. Ein Mirakelspiel in sechs Bildern*. Prijevod prevoditeljice i autorice Božene Begović čuva se u arhivu Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, a neobjavljeni prijevod slavistice i profesorice na Sveučilištu u Grazu R. Hansen-Kokoruš sačuvan je u rukopisu. Dramski prijevod shvaća se kao kulturni artefakt u kulturnom i kazališnom polju u osloncu na načela Itamara Even-Zohara i njegovu teoriju polisustava. Božena Begović prikazat će se kao iznimno produktivna akterica kulturnoga

transfera u prvoj polovini 20. stoljeća, dok će prijevod na njemački jezik R. Hansen-Kokoruš uputiti na mijene u književnom i kazališnom polju krajem 20. stoljeća. Oba prijevoda kontekstualizirat će se kao transgresivni fenomeni u „gustome sustavu” (M. Csáky, 1996) kulture.

KLJUČNE RIJEČI

***Glorija*; Ranko Marinković; dramski prijevodi; povijest dramske prijevodne recepcije u 20. stoljeću; transgresija; polisustav**

Ranko Marinković's *Gloria* in the German-Speaking World. Transgressive Aspects of Drama Translation

ABSTRACT

Ranko Marinković's drama *Glorija* (1955) was translated into German shortly after its creation, but at that time it was not produced in German-speaking theaters. In addition to the brief overview of Ranko Marinković's reception in the German-speaking world and the phenomenon of guest appearances in theatre, special attention will be paid to translations of Marinković's play into German by Božena Begović (*Gloria. Ein Mirakel in 6 Bilder*) and by Renate Hansen-Kokoruš (*Gloria. Ein Mirakelspiel in sechs Bildern*). Božena Begović's translation is kept in the archives of the Institute for the History of Croatian Literature, Theatre and Music – the Department for the History of Croatian Theatre, while the unpublished translation by Hansen-Kokoruš is available only in manuscript. Drama translation is understood as a cultural artifact in the cultural and theatrical field based on the principles of Itamar Even-Zohar and his polysystem theory. The analysis of translation by Božena Begović will present her as an extremely productive agent of cultural transfer in the first half of the 20th century, while the German translation of Hansen-Kokoruš will point to the changes in the literary and theater field at the end of the 20th century. Both translations will be contextualized as transgressive phenomena in the "dense system" of culture (M. Csáky, 1996).

KEYWORDS

***Gloria*; Ranko Marinković; drama translation;
history of drama translation reception in the 20th
century; transgression;
polysystem**

I.

Prijevod dramatskih tekstova obilježeni su sudbinom tranzitornosti i umnogome se razlikuju od prijeвода poezije i proze jer nerijetko nastaju prigodno, za određenu izvedbu, i stoga često ne bivaju tiskani, za razliku od proznih prijeвода, u pravilu priređenih za objavljivanje, što je i slučaj s prijevodima drame Ranka Marinkovića *Glorija* na njemački jezik. Premda je ulomak drame Ranka Marinkovića *Glorija* iz 1955. preveden na njemački jezik nedugo nakon njezina nastanka, a potom u cjelini 1991. godine, zahvaljujući trudu slavistice i profesorice na Sveučilištu u Grazu Renate Hansen-Kokoruš, *Glorija* ipak nije igrana u kazalištima njemačkoga govornog područja. Ni prijevod nikada nisu bili objavljeni. Za razliku od neobjavljenih dramatskih prijeвода, prijevod proznih djela Ranka Marinkovića redovito su objavljivani, no njegov najpoznatiji roman *Kiklop* nikada nije preveden na njemački jezik. Prijevod Marinkovićeve zbirke novela *Ruke (Hände)*¹ objavljen je u osebujnome nakladničkom pothvatu² hrvatskoga Ministarstva kulture. Prethodno je tiskan i izbor fragmenata Marinkovićeve proze u prijevodu na njemački u časopisu *Most / The Bridge* iz 1995. godine. Prijevodi, a posebno prijevod dramatskih tekstova, ovdje će se promatrati kao kulturni artefakti obilježeni kulturnim i teatrološkim silnicama svojega vremena koje umnogome određuju njihovo pozicioniranje u sustavu kulture.

Unatoč činjenici što prijevod najpoznatije drame Ranka Marinkovića *Glorija* nije objavljen, a ni uprizoren na njemačkome jeziku, upravo dramatski prijevod, a posebno proces njihova nastanka, pružaju uvid u fenomen društvene, kulturne i intelektualne povijesti određenoga razdoblja te otvaraju dijaloški prostor za komparatistička propitivanja kazališne recepcije, tj. proučavanja sličnosti i razlika, kontinuiteta i diskontinuiteta u kulturnom i kazališnom transferu te otvaraju prostor transnacionalnim istraživanjima kazališne i kulturne povijesti. U skladu s istraživanjima osobitosti kazališnoga znaka Erike Fischer-Lichte prema kojima kazalište shvaća kao estetski i kulturni semiotički sustav (E. Fischer-Lichte,

- 1 Prvi put zbirka *Ruke* prevedena je na njemački 1961. godine (Helga Brauner i Klaus Birkenauer) te u antologiji *Jugoslawische Erzähler der Gegenwart*. Potom su prevoditeljice Angelika Schulz i Barbara Sparing prevele Marinkovićeve priče pod naslovom *Karneval* s pogovorom Barbare Antowiak 1973. godine. Zbirka *Ruke* objavljena je i 1989. u prijevodu Nadje Grbić s pogovorom Nenada Popovića.
- 2 Radi se o izdanju prijeвода deset suvremenih hrvatskih tekstova za njemačko govorno područje iz 2007. godine, objavljeno kao zajednički projekt Styrije Medien AG i hrvatskoga Ministarstva kulture. U nakladi slabije poznatog izdavača Ingenium objavljeni su tekstovi V. Barbierija, L. Bauera, V. Desnice, N. Fabrija, M. Jergovića, M. Krleže, R. Marinkovića, S. Novaka, P. Pavličića i Irene Vrkljan.

1994: 180),³ on svojim sudjelovanjem u izvanestetskome stoji u „načelnoj opoziciji” prema ostalim estetskim sustavima te se tumači kao kulturni fenomen neposredno izložen društvenim i političkim mijenama i stvara „znakove za znakove koje je stvorila kultura” (E. Fischer-Lichte, 2015: 200). Po mnogočemu je Marinkovićeva *Glorija* obilježena egzogenim okolnostima i uvjetima svojega nastanka i recepcije. Upravo tom dramom, prema Nikoli Batušiću, „započinje suvremenost hrvatskoga glumišta” (N. Batušić, 1984: 164) nakon 1955. godine. Ona stoga obilježava prijelomno razdoblje kazališne povijesti, kada je u promijenjenim društveno-povijesnim okolnostima postalo moguće „postaviti i pitanje o slobodi čovjekova izbora između polja slobode i okružja dogmatske prinude” (N. Batušić, 1984: 160). Time je nakon razdoblja jugoslavenske inačice socijalističkog realizma u glumištu zavladao „estetski pluralizam” (N. Batušić, 1984: 163). U hrvatskoj teatrologiji vlada konsenzus da su pedesete s „bjelodani(m) i svjesni(m) znaci(ma) pluralizma” (B. Senker, 2000: 23) prijelomno razdoblje u razvitku suvremenoga kazališta. Kao ključnu u tom procesu teatrolog Boris Senker promatra izvedbu Marinkovićeve *Glorije* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu iz prosinca 1955. u režiji Bojana Stupice⁴ ističući također kako je uprizorenjem toga dramskog teksta „započeo raskid s kolektivističkim duhom” (B. Senker, 2009: 506) u hrvatskoj dramskoj književnosti. Osim toga teatrologinja Snježana Banović navodi niz zakona i uredbi (S. Banović, 2020: 631) koji su omogućili veće ingerencije kazališnoj upravi, a time i snažniju autonomiju kulturnim ustanovama.

Dva spomenuta prijevoda kanonske drame Ranka Marinkovića *Glorija*, nastala u različitim desetljećima druge polovice 20. stoljeća, promatrat će se kao transgresivni fenomeni u „gustom” sustavu kulture. Nedatirani prijevod šeste slike Marinkovićeve drame *Glorija*, drame koja je, uz roman *Kiklop*, umnogome obilježila njegovu prvu stvaralačku fazu (C. Milanja, 2001: 7), nastao je iz pera glumice, dramatičarke, autorice i prevoditeljice Božene Begović pod naslovom *Gloria. Ein Mirakel in 6 Bilder* i čuva se

3 U prijevodu na hrvatski posebno ističem sljedeće: „Kazalište se na taj način pokazuje kao mogućnost koja je uvijek dana ‘primarnim’ znakovima neke kulture, kao mogućnost, reklo bi se, ‘prvobitne’ prakse tvorbe značenja koja je od nastanka vezana za okolnu kulturu u cijelosti. Time naime što kazalište primjenjuje materijalne tvorevine kulture kao vlastite znakove, kao estetske znakove, ono ujedno upozorava na znakovnost tih materijalnih tvorevina i tako ukazuje na to da je okolna kultura sa svoje strane u svim svojim heterogenim sustavima praksa tvorbe značenja.” (E. Fischer-Lichte, 2015: 202)

4 Od premijere 29. prosinca 1955. do 1961. godine igrano je 49 predstava (B. Hećimović, 1990: 172). Kao kanonske navode se i izvedbe u Gradskome dramskom kazalištu *Gavella* i režiji Božidara Viočića iz 1970. te na Dubrovačkim ljetnim igrama u režiji Georgija Para iz 1990. (M. Gotovac, 1984: 87-104).

u dva prijevoda u tiposkriptu.⁵ Cijelu dramu *Gloria. Ein Mirakelspiel in sechs Bildern* prevela je potom 1991. godine slavistica Renate Hansen-Kokoruš⁶ nakon što je kao znanstvenica svoju habilitaciju posvetila istraživanju intertekstualnosti u Marinkovićevu opusu (1998.). Naglasiti valja kako je nakladnička kuća Henschel iz Berlina, inače specijalizirana za dramsku literaturu, britko odbila objaviti njezin prijevod *Glorije*, o čemu će biti više riječi u drugom dijelu ovoga rada. Indikativno je pritom da prijevod nastaju u različitim vremenskim periodima, a kako ni jedan od ta dva prijevoda nije objavljen, nije bilo interferencija te se translatološki može usporediti samo peti prizor. Do izvedbe *Glorije* na njemačkome govornom području od nastanka prvoga prijevoda Božene Begović sve do danas nije došlo.

Od Marinkovićevih je drama tako na njemačkome govornom prostoru, točnije u čuvenome bečkom kazalištu *Burgtheater*, u intendanturi Achima Benninga prikazana tek dramatizacija njegova romana *Kiklop (Der Zyklus)* (K. Fundulus, 2012: 35) u režiji Koste Spaića⁷ 6. prosinca 1976. kao gostovanje zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta. Gostovanje se odvijalo na hrvatskom jeziku sa simultanim prijevodom. Zanimljivo je da je na isti način u bečkome kazalištu *Akzent*,⁸ kazalištu osnovanome 1989.⁹, inače vrlo šarolikog repertoara, najavljena izvedba *Glorije* Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 19. studenoga 2005. Fenomen gostovanja posebno je zanimljiv iz perspektive kulturnopolitičkih praksi potvrđivanja kolektivnoga identiteta (usp. R. Pyrah, 2017) u kojima se izvedbene umjetnosti povezuju s različitim oblicima reprezentacije političke moći i potvrđivanja kulturnog identiteta određene zajednice. Stavovi kako Spaićeve kazališne adaptacije „spadaju u kazališne vrhunce toga vremena u apsolutnom smislu” (M. Botić, 2019: 46) poklapaju se s reprezentativnim nalogom kazališnih gostovanja obilježenih potrebom za isticanjem posebnosti nacionalne kulture. Unatoč takvim sudovima hrvatske kazališne kritike, velika „ansambl predstava” (M. Botić, 2019: 51)

5 Ostavština Božene Begović, kutija 53/7, arhiv Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskog kazališta. Ovim putem zahvaljujem djelatniku Zavoda Vanji Budiščaku na susretljivosti.

6 Ovim putem zahvaljujem prof. dr. sc. Renate Hansen-Kokoruš na ustupljenom prijevodu.

7 Scenska adaptacija Koste Spaića praižvedena je 11. veljače 1976. i igrana je do 29. prosinca 1980. ukupno 95 puta. Usp. B. Hećimović, 1990: 407.

8 Za ovu informaciju zahvaljujem recenzentima članka, plakat s najavom dostupan je na: https://www.akzent.at/media/file/1871_Saison_05_06.pdf (3. veljače 2025.).

9 Kazalište je osnovala Radnička komora (AK Wien), a reklamira se kao mjesto „kulturnih susreta” i „interkulturnoga dijaloga”, što objašnjava brojne internacionalne produkcije i izvedbe na ishodišnim jezicima, usp. <https://www.akzent.at/home/theater/allgemeines> (3. veljače 2025.).

nije naišla na osobito pozitivan prijam i reakcije u austrijskom tisku bile su suzdržane.

Kako u svesku posvećenome europskim obzorima Marinkovićeva opusa (M. Tomasović; V. Glunčić-Bužančić, 2003) nije obrađena povijest recepcije na njemačkome govornom području, može se postaviti teza o izostaloj ili umnogome zakašnjeloj recepciji kanoniziranoga autora što je upisana kao bijela pjega na karti kazališnoga transfera. Ona, unatoč svojoj neuhvatljivosti, svjedoči o neraskidivosti kazališta od društva¹⁰ i nerazmrsivom preplitanju povijesnih i ideoloških silnica. One kao središnji aspekti transnacionalnoga kazališnoga transfera upućuju na složenu interakciju koja podrazumijeva prelaženje nacionalnih i jezičnih granica i obilježava izvedbene prakse te se radi o specifičnim oblicima transgresije između jezičnih, kulturnih i kazališnih sustava. Stoga će se sudbina dramskih prijevoda promatrati u skladu s „kulturnim obratom” (M. Snell-Hornby, 1988: 134) u teoriji prevođenja koji pruža uvid u načine kako ih određuje društveni okvir te „kako se funkcija, smisao i uloga pozorišta menjaju sa menjanjem društvenih okvira” (J. Duvignaud, 1978: 80). Prikaz uslojenih procesa kulturnoga transfera ponudit će odgovor na pitanje zbog čega do izvedbi Marinkovićeva mirakula na njemačkome govornom području nije došlo, a prijevodi nisu bili tiskani. Pojam transgresije, ovdje shvaćen kao nadilaženje granica i povezivanje kulturnih praksi, povezat će se s dinamikom središta i periferije koja snažno obilježava odnose hrvatskoga kazališta i njemačke izvedbene umjetnosti još od razdoblja institucionalizacije zagrebačkoga kazališta kao jedne od središnjih nacionalnih kulturnih institucija. Pozornice njemačkoga govornog područja, a posebice Beč sa svojim raznorodnim repertoarom i bogatom kazališnom tradicijom, dugo su vremena fungirali kao uzor i ishodište teatarskih praksi na sjevernohrvatskom području.

Uvid u društveno-povijesno uvjetovani imperijalni i postimperijalni odnos središta i periferije povezat će se s polisistemskom teorijom¹¹ Itamara Even-Zohara (I. Even-Zohar, 1990: 45-51), jednoga od zastupnika deskriptivne, dakle empirijski orijentirane znanosti o prevođenju, prema kojoj se kultura shvaća kao dinamičan i otvoren sustav u kojem se prožimaju jezični, književni, politički i drugi podsustavi. Unutar polisistema pojedini elementi funkcioniraju neovisno i tvore cjelinu te Even-Zohar prijevodnu književnost, tj. skup prevedenih književnih djela, promatra kao integralni, dapače iznimno aktivni sustav (I. Even-Zohar, 1990: 45) u ciljnome

10 Pribatimo li tezu Darka Lukića „da nema nikakvog posebnog ‘političkog kazališta’ jer je *svako kazalište* (Štoviše, svaka izvedbena praksa) uvijek i nužno imanentno (i) *političko*” (D. Lukić, 2010: 134).

11 Terminologija prema: N. Pavlović, 2015: 118-123.

književnom sustavu, dakle ne izdvaja ga iz matice i ne stavlja ga u statičan, izdvojeni položaj. Prijevodna književnost upisuje se u odnos zgusnutoga središta, tj. kanoniziranoga dijela repertoara s raspršenom periferijom gdje nastaju dinamični novi modeli. U dinamičnom odnosu središta i periferije odvija se sukob kanoniziranih i nekanoniziranih tekstova nošenih konzervativnim (sekundarnim), odnosno inovativnim (primarnim) tendencijama (I. Even-Zohar, 1990: 46). Po njemu je najaktivniji element polisistema upravo prijevodna literatura, ako je obilježena snažnim inovativnim potencijalom te se uspijeva potvrditi u ciljanoj kulturi i doprijeti do središnjega položaja, ili, u suprotnom, ostaje periferna. Premda prijevodi zauzimaju periferni položaj u književnim teorijama, mogu „aktivno djelovati u oblikovanju središta polisistema” (I. Even-Zohar, 1990: 48) jer se biraju u skladu s normama ciljne kulture te time pridonose dinamici, odnosno transgresiji između pojedinih kultura i u tom slučaju postaju instanca transfera. Njegovoj teoriji predbacuje se mehaničko shvaćanje tih interakcija te će se ovdje dopuniti osvrtom na aktere u ishodišnom sustavu, a posebno na djelovanje Božene Begović. Kako neobjavljeni i neigrani prijevod Božene Begović nije imao prilike razviti svoj inovativni potencijal u ciljnoj kulturi, predstavlja se kao važan pokušaj transportiranja novih književnih modela iz ishodišne kulture te prvenstveno indeksira pomake u njoj. To se odnosi na onodobnu potrebu za repozicioniranjem u kulturnom i kazališnom sustavu nakon završetka Drugoga svjetskog rata.

U kontekstu odnosa središta i periferije valja spomenuti činjenicu kako 1955. godine u Zagrebu (usp. S. Banović, 2016: 122-135) gostuje bečki *Burgtheater* s klasičnom dramom *Ifigenija na Tauridi* Johanna Wolfganga von Goethea, što svjedoči ne samo o potrebi otvaranja prema Zapadu u postimformbiroovskom razdoblju nego jednako tako i o promijenjenoj povijesnoj konstelaciji. Tada se dugotrajne i ambivalentne veze s glumištem njemačkoga govornog područja promatraju u novom ključu kao most i potvrda kulturnoga kontinuiteta, odnosno potvrda pripadnosti srednjoeuropskomu kulturnom krugu. Prema tumačenju teorije sustava, u perifernim književnostima prijevodna književnost zadobiva središnji položaj u razdoblju krize ili prekretnice (I. Even-Zohar, 1990: 47) jer su književnosti malih nacija snažno hijerarhijski određene. Fenomen gostovanja, među ostalim, svjedoči kako se modeli iz stranih književnosti uvlače¹² u postojeći sustav, potiču

12 „Since peripheral literature in the Western Hemisphere tend more often than not to be identical with the literatures of smaller nations, as unpalatable as this idea may seem to us, we have no choice but to admit that within a group of relatable national literatures, such as the literatures of Europe, hierarchical relations have been established since the very beginnings of these literatures.” (I. Even-Zohar, 1990: 48)

promjene ili u nju unose do tada nepostojeće ili inovativne elemente. Njemački teoretičar Albrecht Koschorke piše o procesima centralizacije i periferijalizacije kao dinamičnim i relacionalnim mehanizmima koji „nejednako raspoređuju tokove u određenom kulturnom prostoru” (A. Koschorke, 2013: 128) i kontekstualizacijom potvrđuju svoju epistemološku vrijednost. Ističe se potencijal periferije, koja je dinamična i djeluje na procese u središtu te vodi do „rastapanja i transformacije cijeloga sustava kodova” (A. Koschorke, 2013: 121), te se u postimperijalnim prostorima središta i periferije umnažaju i stvaraju brojne interferencije uvjetujući nastanak „decentriranih društvenih sustava” (A. Koschorke, 2013: 121). Ako do transfera ne dođe, jasno je da se ishodišna i ciljana kultura ne podudaraju, odnosno u obzir valja uzeti dramske i poetološke mijene, ali i širi, izvanknjiževni kontekst.

Stoga valja rekonstruirati uvjete nastanka oba prijevoda. U slučaju Božene Begović prijevod nastaje u programu promicanja jugoslavenske socijalističke kulture radi njezina pozicioniranja na novoj mapi svijeta i otvaranja suvremenim tendencijama nakon 1950. godine, u doba snažne ideološke homogenizacije društva. Tada Hrvatsko narodno kazalište dolazi „u sâm centar gradskih i republičkih zbivanja” (S. Banović, 2019: 335), tj. potvrđuje svoj položaj središnjega kulturnog medija i „zadržava središnje mjesto javnoga života u gradu” (S. Banović, 2019: 334). U tom razdoblju dolazi do snažnije „kulturne autonomije i decentralizacije kulture” (S. Banović, 2016: 122), odnosno udaljavanja od agitpropovskih obrazaca i Beograda kao državnog središta. To se odvija u skladu s ambiciozno postavljenom strategijom „pozicioniranja u svjetskim kazališnim centrima” (S. Banović, 2016: 124). Drugi val intenzivnijih pokušaja predstavljanja Marinkovićeve dramatike na njemačkome govornom području uslijedio je nakon 1991. godine i obilježen je potrebom posredovanja hrvatske kulture na njemačkome govornom području u tranzicijskom, postjugoslavenskom i postsocijalističkom razdoblju. Tako se mogu pratiti teze o različitim dinamikama u prijevodnoj književnosti, kao i o njezinu promjenjivom statusu koji neprestano fluktuiraju od središta prema periferiji i obrnuto. Ti se odnosi usložnjavaju u gustom sustavu kulture (M. Csáky, 1996: 10) imamo li na umu činjenicu da je položaj središta izmjenjiv i višestruko ovisan o egzogenim čimbenicima, tj. o promjenama društvenoga i političkog polja. Beč primjerice gubi svoju središnju ulogu u trenutku kada se osnivaju nacionalna kazališna središta, a ona potom ovise o stupnju centralizacije u nacionalnim ili multinacionalnim državama nastalima nakon raspada Monarhije ili, pak, o promjeni političkoga sustava u postsocijalističkom razdoblju. Uz to su u pravilu određeni dominantnim ideološkim premisama, posebno u malim ili mladim književnostima (I. Even-Zohar, 1990: 47).

II.

Aktualizacija kulturno-povijesnoga postimperijalnog okvira prvenstveno je povezana s djelovanjem prevoditeljice Božene Begović. Njezina je intelektualna biografija umnogome obilježena kulturnim i društvenim silnicama nastalim nakon raspada Austro-Ugarske Monarhije, premda je ovdje u fokusu njezina djelatnost u „revolucionarnom prijelaznom periodu”, kako je to razdoblje nazvao esejist i dramatičar Marijan Matković (M. Matković, 1949: 318). Biografija bilingvalne autorice (S. Buric, 1972: 102-109), glumice, prevoditeljice i dramaturginje Božene Begović svjedočanstvo je višestrukih društvenih, političkih i kulturnih potresa s jedne strane. S druge strane potvrđuje trajnosti transnacionalnih veza kulturnih aktera u postimperijalnom kontekstu nakon pada Austro-Ugarske Monarhije. U njezinu prvom, stvaralački najplodnijem razdoblju može se pratiti razvoj umjetnice „buržoaskoga” porijekla iz kozmopolitske obitelji koja se potom društveno angažirala u emancipacijskome ženskom pokretu te je nakon završetka Drugoga svjetskog rata svojim kulturnopolitičkim i institucionalnim aktivnostima sudjelovala u izgradnji tzv. radničko-seljačke države.¹³ Mobilnost između središta i periferije te plodni kulturni transferi obilježavaju njezinu biografiju. Rođena je u Splitu 1901., školovala se u Hamburgu te je boravila i studirala u Beču od 1912. sa svojim ocem Milanom Begovićem (D. Horvat, 1999: 27-36), gdje je pohađala Akademiju za glazbu i izvedbene umjetnosti, dok je on djelovao na Novoj bečkoj pozornici (*Neue Wiener Bühne*, 1912.-1915.). Nakon studija bila je angažirana kao glumica u Narodnom kazalištu (*Volkshöhne*) u Beču i radničkom kazalištu u Steyru. Upravo je u donjoaustrijskom Steyru razvila poseban senzibilitet za socijalna pitanja.

Osim na njemačkome govornom području, često je boravila u Dubrovniku kod svoje majke, pijanistice Paule Goršetić (1922. – 1923. i 1924. – 1926.), te u Zagrebu, gdje je na očev poziv živjela od 1926. godine. Danas je ponajviše poznata kao prva spikerica i recitatorica netom osnovanog Radio Zagreba, premda u svojoj kratkoj skici za biografiju spominje onodobnu materijalnu oskudicu i iznimno teške uvjete života. S intelektualnim i umjetničkim nasljeđem višestrukoga, uslojenog imperijalnog identiteta izraslog iz multietničkoga i višejezičnog okružja suočava se s emanacijom nacionalnih i ideoloških obrazaca te postaje iznimno aktivna akterica u kazališnome životu između dva svjetska rata. Ona je u to doba jedna od predstavnica skupine akterica i aktera bilingvalne intelektualne kulturne mreže, odnosno posrednica u kulturnom transferu iz nekadašnjega imperijalnoga, austrijskoga središta njemačkoga govornog područja u hrvatski

¹³ Usp. historiografsku terminologiju prema: J. Connolly, 2022: 642.

RANKO MARINKOVIĆ:

" G L O R I A "

Ein Mirakel in 6 Bildern.

P e r s o n e n :

DER BISCHOF

DON JERE, der Sekretär des Bischofs

DON ZANE, der Bibliothekar des Bischofs

DON FLORIO, Domherr

TOMA, ein Kirchendiener

EINE FRAU

ZWEI KNABEN

EIN KLEINES MÄDCHEN

SCHWESTER MAGDALENA, /GLORIA/

FLOKKI FLECHE, ihr Vater

TONI

BIMBO die Vier Paparigas /Clowns/

BEPPA

KOCK

Männer, Frauen, Kinder, Clowns, Artistinnen, Reiterinnen, Tierbändiger,
Akrobaten und andere Zirkusleute.

ZEIT: Heute.

Der Autor Ranko Marinković hat sein Drama "Gloria" ein Mirakel in 6 Bildern genannt. Aber diese Bezeichnung ist nur Ironie.

Die Hauptgestalt des Stückes, der fanatische und kampf-
stige junge Priester Don Jere, versucht das "Klima" der Nachkriegs-
zeit, da die leidende Menschheit nach Wunder verlangt, auszunützen,
um seine eigenen, übertriebenen Ambitionen zu befriedigen und die
Stellung der Kirche zu festigen. In seinem Eifer scheut er vor kei-
nem Mittel zurück. Um den erschütterten Glauben der Gemeinde wieder
aufzurichten, will Don Jere durch ein Wunder auf sie wirken und zwingt
die schöne Nonne Magdalena, ~~Zirkus~~ die ehemalige Zirkus-Akrobatin
Gloria, in der Kirche ein lebendiges Madonnenbild darzustellen, um
mit ihrer Schönheit die Leute in die Kirche zu locken.

Im ersten Bilde macht uns der Autor mit der ungesunden At-
mosphäre einer überlebten Weltanschauung bekannt. Er führt uns unter
die Männer der Kirche, die kämpfen müssen, um in der modernen Welt
nicht unterzugehen. Verzweifelt versuchen sie, sich der neuen Zeit
anzupassen. Hier bringt Marinković eine ganze Reihe interessanter,

Ranko Marinković, *Gloria*, prevela Božena Begović.
Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Zagreb.

E I N E S Z E N E

aus

" G L O R I A "

Ein Mirakel in 6 Bildern

von

RANKO MARINKOVIĆ.

V. B I L DPersonen in dieser Szene:

DON JERE, der Sekretär des Bischofs

SCHWESTER MAGDALENA /GLORIA/

TOMA? der Kirchendiener

/Die Sakristei in der Kathedrale, aber jetzt aus einer anderen Perspektive gesehen. Hoch oben ein schmales Kirchenfenster, mit einem Gitter versehen. Unter dem Fenster ein Louis XV.-Lehnstuhl, darüber ein Baldachin. Der Lehnstuhl ist mit gelbem Brokat überzogen und auch der Baldachin ist aus dem selben Material und mit goldenen Fransen vorne und an den beiden Seiten eingesäumt. Der Lehnstuhl steht auf einem zwei Stufen hohem Podium und sieht wie ein ~~Thron~~ Thron aus, was ja auch beinahe seine Bestimmung ist, denn hier sitzt der Bischof, wenn er in der Kathedrale an grossen, pontifikalischen Messen und anderen feierlichen Zeremonien teilnimmt. Etwas niedriger, auf dem Boden selbst und rechts und links vom "Thron", je ein kleiner Sitz ohne Lehne, ebenfalls mit gelbem Brokat überzogen. Hier befindet sich noch ein niedriges Schränkchen, auf dem einige kleineren kirchlichen Requisiten liegen und ein grosser Kirchenleuchter mit fünf Kerzen steht./

/Im Fenster der letzte Abglanz des Sonnenuntergangs. Im Raume selbst herrscht ~~Halbdunkelheit~~ Halbdunkelheit. Der schwache Reflex der scheidenden Sonne im Fenster ist die einzige Beleuchtung./

DON JERE sitzt im Lehnstuhl auf dem "Throne", wo er sich, wahrscheinlich ganz zufällig, im Laufe des Gesprächs niedergelassen
/ hat, aber

Ranko Marinković, *Gloria*, prevela Božena Begović.
Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Zagreb.

i južnoslavenski prostor periferije. U onodobnom etnonacionalističkom žargonu ta je skupina u publicistici nazivana Nijemcima po kulturi ('Kulturdeutschen'), a radi se o umjetničkoj i intelektualnoj skupini, najaktivnijoj u međuratnom razdoblju, u tisku na njemačkome jeziku te u kazalištu. Navesti valja dramatičara Tita Strozziya,¹⁴ dramatičarku i glumicu Ninu Vavru, glumca i dramatičara Ivu Raića, knjižničarku i filozofkinju Elzu Kučeru, germanisticu i prevoditeljicu Camillu Lucernu, novinara Petra Preradovića mlađega i druge iz toga kruga.

Njezine kazališne i kulturne aktivnosti prate institucionalizaciju novoga kulturnog polja¹⁵ na slavenskome Jugu. Već se u Kraljevini Jugoslaviji profilirala kao zastupnica „filantropskoga feminizma” (S. Jakobović Fribec, 2007: 202), među ostalim je sa Zdenkom Jušić-Seunik i Verom Luketić izdavala *Almanah*¹⁶ Društva hrvatskih književnica, osnovanoga 1937. godine. Renata Jambrešić Kirin tu žensku skupinu istražuje kao „simboličke nositeljice moderniteta” (R. Jambrešić Kirin, 2013: 24). Svoju liriku i eseje objavljivala je isprva na njemačkome, a potom na hrvatskom jeziku u časopisima *Dom i svijet* (1923) i *Savremenik* te u ženskim listovima (*Hrvatski ženski list*, *Ženski svijet*). Božena Begović bila je prva i jedina predsjednica Društva hrvatskih književnica (1937. – 1945.), a s lijevo orijentiranim književnicama i autoricama (Jelena Loboda-Zrinski, Ljerka Premužić, Staša Jelić, Ivanka Laszowski, Zlata Kolarić-Kišur) prije izbivanja Drugoga svjetskog rata provodila je „antifašističku i protunjemačku propagandu” (B. Begović, 1974: 111) kao aktivna članica Antifašističke fronte žena (AFŽ) (R. Jambrešić Kirin, 2012: 199–217). Tijekom okupacije ostaje u Zagrebu, a to razdoblje opisuje u svojoj pjesmi *Predviđanje. Travanj 1941.*: „Usred beznadne noći / Sada dolaze dani smrti i poniženja.” (B. Begović, 1974: 26) Ti se stihovi čitaju kao potresno svjedočanstvo¹⁷ o crnim danima u satelitskoj ustaškoj državi.

Nakon završetka Drugoga svjetskog rata uglavnom djeluje kao produktivna kulturna radnica u socijalističkoj Jugoslaviji. Bila je prva

14 Usp. monografije i radove posvećene navedenim akterima kulturne scene: N. Badurina, 2014; A. Bogner-Šaban, 2018; M. Car 2019; E. Gerner, 2004.

15 Osim poezije, tridesetih godina 20. stoljeća u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu izvedene su još dvije drame: 1935. tročinka *Između jučer i sutra*, a 1937. romantična komedija *Lampioni*. Obje su drame nastale pod jakim utjecajem Miroslava Krleže.

16 U uredništvu su, uz Boženu Begović, bile još Ivanka Laszowski, Dora Pfanova, Vera Luketić, Erna Krajač, Olga Ivezić-Lozančić, Jelena Loboda-Zrinski i dr.

17 Njezin se doživljaj podudara s dnevničkim zapisima Miroslava Krleže o istome razdoblju: „Biti spram pozitivnih vrijednosti čovječanstva bezobrazan, izazovan, drzovit, raskalašen, podrugljiv, biti neukrotivo okrutan, grub i neotesan, ne magare u porculanskoj radnji nego ihitiosauro među ružama, to predstavlja element ove stvarnosti u kojoj su nasilja, psovke, uvrede, obeščaćenja i paleži jedini principi.” Usp. M. Krleža, 1954: 184.

ravnateljica Drame od svibnja 1945. do 15. siječnja 1946., potom dugogodišnja dramaturginja (1946.–1950.) i redateljica¹⁸ Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu nakon „dolaska Ranka Marinkovića na čelo Drame ljeti 1946.” (S. Banović, 2019: 341). O tom razdoblju njezina djelovanja iscrpno piše Snježana Banović u svojoj monografiji *Kazalište za narod* (S. Banović, 2020: 207–292). Nakon što je u veljači 1948. pristupila Komunističkoj partiji Jugoslavije (S. Banović, 2020: 113) njezina posljednja stvaralačka faza stoji u znaku „konsolidacije komunističke vlasti” (J.-M. Calic, 2010: 171–189) u društvenom sistemu koji je, doduše, polazio od „ideala o boljem svijetu, u kojem će otuđenje i klasne razlike nestati u solidarnom, modernom društvenom poretku” (J.-M. Calic, 2010: 183), premda je monolitna vladavina Komunističke partije istodobno zabranila sve „građansko-liberalne tradicije te (...) u niz desetljeća sve alternative vladajućem sistemu” (J.-M. Calic, 2010: 188). Razdoblje 1945.–1949. u kazalištu S. Banović naziva „komesarijatsko razdoblje” (S. Banović, 2020: 207–292) zbog prevlasti socrealističkih i sovjetskih komada i izrazitoga ideološkog pritiska novog sistema. Unatoč tome, Božena Begović ustrajala je na inovativnom i osuvremenjenom repertoaru, vođena pitanjem „što je u drugim europskim državama pa i u Americi dala najnovija napredna književnost za vrijeme fašističke najeze na mirne narode i njihove kulture” (S. Banović, 2020: 245) te je u *Kazališnom listu* najavila postavljanje „najnovijih podnesnih djela stranih književnosti” (S. Banović, 2020: 245). Iz toga proizlazi kako nije strogo slijedila zadane smjernice socrealističke i agitpropovske književnosti nego je pokušavala provesti vlastiti program nastojeći prikazati narodu „Ono što on u svom duhu može povezati sa svojim vlastitim životom!”¹⁹.

Pretpostaviti se može da zbog svojih kozmopolitskih i modernističkih repertoarnih prijedloga nije dugo zadržala svoj položaj ravnateljice Drame, a na njezino je mjesto došao Ranko Marinković. S njime je dalje plodno surađivala kao dramaturginja te se u tome mogu tražiti ishodišta njezina prijevoda prizora iz Marinkovićeve *Glorije*. Stoga bi se kao motivacija za prevođenje ulomka Marinkovićeve drame mogle promatrati osobne veze jer su oboje u to doba bili zaposleni u istoj instituciji, tj. u Hrvatskome narodnom kazalištu. S druge strane njezin prijevod svjedoči o ponovnome uslojavanju zgusnutih odnosa središta i periferija kulturnih, književnih i

18 Među ostalim je s Đurđicom Dević režirala dječje predstave: *Lutka. Pantomimska etida*, 5. listopada 1954. te *Stara vremena. Četiri dječje priče u pantomimama*, 5. listopada 1955. Usp. B. Hećimović, ur. 1990: 296.

19 To je bio njezin odgovor na pitanje *Što narod želi gledati u kazalištu?* u programu približavanja umjetnosti širokim narodnim slojevima. Usp. S. Banović, 2020: 206–207.

kazališnih sustava. Premda je ostao neobjavljen, prijevod upućuje na dinamične odnose unutar književnoga i kazališnog polja i na silnice koje su obilježile kulturni transfer te se prevoditeljica pokazuje kao društvena agentica agilna u sustavu kulturnoga posredovanja i prekoračenja granica u često agonalnom odnosu središta i periferije. Shvatimo li etablirani kazališni život njemačkoga govornog područja kao središnje kazališno ishodište, intenzivni pokušaji posredovanja prevodenjem južnoslavenskih autora mogu se tumačiti kao pokušaj potvrde otvorenosti socijalističkog sistema te se može pratiti da se radilo o velikom projektu promicanja socijalističke, supranacionalne jugoslavenske kulture s prepoznatljivim naporom reprezentacije i pozicioniranja u novome svjetskom odnosu sila.

Tu tezu mogu potkrijepiti njezini ostali sačuvani prijevodi iz tog razdoblja, primjerice ulomci iz *Kulture i povijesti Hrvata* Josipa Horvata. Kulturni zamah dokazivanja samobitnosti jugoslavenske kulture poklapa se s Krležinim onodobnim postulatima iz njegovih eseja *Illyricum sacrum* ili *Zlato i srebro Zadra*. Oni su u prvom redu obilježeni kulturno-povijesnim i geopolitičkim ideologemima prikazivanja „egzistencijalne autentičnosti” (S. Lasić, 1970: 292) samosvojne jugoslavenske umjetnosti koja se treba potvrditi u svjetskim i europskim okvirima, što se, među ostalim, ostvaruje velikom izložbom jugoslavenske srednjovjekovne umjetnosti u Parizu u proljeće 1950., koja nudi kulturnu osnovu i legitimaciju novoga socijalističkog identiteta. Krleža time istodobno ostvaruje svoj prodor „s margine u sam centar književnog i društvenog života (1945–1952)” (S. Lasić, 1982: 332–336), kako to razdoblje njegova stvaralaštva naziva Stanko Lasić u kronologiji njegova života i djela. Begovićeva preuzima diskurse koji su obilježili to razdoblje²⁰ u akribičnome i idealističkom nastojanju prikazivanja postignuća južnoslavenske kulture na njemačkome govornom području.

Premda se u novije vrijeme o Boženi Begović dosta pisalo (D. Detoni Dujmić, 1998; S. Banović, 2020), zaboravljeno, no iznimno važno poglavlje kulturnoga transfera tvore njezini prijevodi s hrvatskoga na njemački jezik i obratno. Osim izbora iz novije hrvatske poezije (F. Galović, G. Krklec, M. Krleža, M. Feldman, V. Parun, M. Slaviček, D. Cesarić, S. Batušić) i izbora iz usmene poezije, na njemački je prevela više drama (*Dundo Maroje* M. Držića, *Sma* M. Feldmana, *Slučaj maturanata Wagnera* M. Matkovića, *Abece* Branislava Nušića, *Čiste ruke* Jovana Hrastića, M. Foteza, G. Senečića te *Kristofor Kolumbo*, *U agoniji*,²¹ *Gospoda Glembajevi* M. Krleže), a s

20 Tako primjerice prevodi i Titov govor „Jugoslawien heute”.

21 Krležin tekst *U agoniji* preveden je i tiskan za beogradski *Informationsdienst Jugoslawien*, a prava za izvedbe zadržao je autor. Primjerak se čuva u kutiji 53/9 Božene Begović.

njemačkoga je na hrvatski prevodila klasike, primjerice *Razbijeni vrč* H. von Kleista za Zagrebačko gradsko kazalište *Komedija* ili Rilkeove pjesme. Posebno se, ne samo opsegom nego i brojem sačuvanih verzija koje svjedoče o intenzivnom radu na prijevodima, ističu Krležine novele, fragmenti dnevnika iz 1942. te roman *Banket u Blitvi*. Translatološki su njezini prijevodi neistraženi te predstavljaju istraživački deziderat. Iznimno obrazovana i bilingvalno odrasla prevoditeljica prevodila je i s francuskoga jezika. Svojim prijevodima upoznala je publiku njemačkoga govornog područja s tekstovima najvažnijih hrvatskih autorica i autora suvremene književnosti, ponajviše s djelima Miroslava Krleže. S Miroslavom Krležom i Augustom Cesarcem povezuje ju dugogodišnje prijateljstvo, o čemu piše u svojoj biografiji. S Krležom potom, za razliku od svojega oca (S. Banović, 2013: 163-171), s kojim zbog njegova djelovanja u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj prekida sve odnose, jednako kao i njezina braća, posebno surađuje nakon Drugoga svjetskog rata. Uz to je intenzivno radila na prijevodima Krležinih djela na njemački jezik u pokušaju posredovanja tada kanoniziranoga i u postinformbiroovskom razdoblju rehabilitiranog autora na njemačko govorno područje. Krleža zauzima središnje mjesto u književnom i kulturnom polju, jednako kao i u kazalištu, što se poklapa s navodima Snježane Banović, koja je detaljno proučila beogradski arhiv Komisije za kulturne veze s inozemstvom.²² Brojnošću i intenzitetom svoje prevoditeljske aktivnosti Begovićeve nakratko stupa u središte domaćega književnoga polisistema²³ jer njezini prijevodi otvaraju mogućnost prikazivanja suvremenoga kazališnog repertoara na stranim pozornicama. To se poklapa s tezom o „mladome” (I. Even-Zohar, 1990: 47) književnom sustavu koji se tek treba potvrditi i pozicionirati na europskoj kazališnoj mapi te se repozicionira u odnosu na susjedne, do tada središnje kazališne sredine.

O legitimacijskom naporu svjedoči kratak predgovor prijevodu pete slike iz Marinkovićeve *Glorije*. Kako prijevod Božene Begović nije datiran, valja se osloniti na kontekst, kao i na njezin kratki pregledni predgovor kako bi se razjasnile okolnosti njegova nastanka. Predgovor Božene Begović napisan je na njemačkom jeziku, predstavlja dramu u cjelini i ukratko sažima djelo Ranka Marinkovića te se može čitati kao predstavljanje autora ciljanom sustavu njemačkoga govornog područja. Poput nje, R. Hansen-Kokoruš svojem će prijevodu također priložiti fotokopije iz

22 „Mogu reći da tamo o *Gloriji* nema nikakvog spomena. Sve se vrti oko Krleže, Andrića”, putem korespondencije e-poštom 8. rujna 2023.

23 „Moreover, in such a state when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire.” (I. Even-Zohar, 1990: 45-51)

der Straße.

DON JERE (*fixiert sie scharf*): Und haben mit ihm gesprochen?

SCHWESTER MAGDALENA: Das nicht. Ich bin an ihm vorbeigegan-
gen – der arme Papa – wie an einem Unbekannten ...

DON JERE: Das heißt, er hat Sie nicht erkannt?

SCHWESTER MAGDALENA: Oh ja, er drehte sich um und blieb ste-
hen. Er war verwirrt; wahrscheinlich wußte er nicht, wie er mich an-
sprechen sollte. Dann ging er mir nach, aber ich beeilte mich. Er holte
mich nicht ein. Oh, wie habe ich mich ihm gegenüber benommen!
Armer, armer Papa! Deshalb wollte ich auch beichten ...

DON JERE (*verbittert, scharf*): Deshalb? Und wegen der Lüge
wollten Sie nicht beichten?

SCHWESTER MAGDALENA (*kurz davor, in Tränen auszubrechen*):
Oh ja, auch die Lüge wollte ich beichten und alles ... (*Leiser Schluch-*
zer) Ich bin so verwirrt, mein Gott!

DON JERE (*wie zu sich selbst, enttäuscht*): Das hat meine Seele im
selben Augenblick gefühlt! Gott, Sie haben gelogen! Aber warum, war-
um haben Sie mich angelogen, Schwester Magdalena!

SCHWESTER MAGDALENA (*schluchzend*): Ich weiß nicht, Hoch-
würden... Sie haben so über Papa gesprochen, daß ich mich schämte
zuzugeben ... Ich weiß, daß er hier war – ich habe ihn gesehen, als er
herauskam –, ich weiß, daß Sie ihn kennengelernt haben.

DON JERE (*sich verteidigend*): Sie wollen damit sagen, daß ich Sie
auch angelogen habe?

SCHWESTER MAGDALENA: Das wollte ich nicht sagen ... Sondern
... er benimmt sich manchmal so lächerlich. Das hat er von damals
beibehalten, vom Zirkus. Wenn er mit Höhergestellten, mit intelligen-
ten Leuten redet, möchte er zeigen, daß er auch weiß, was die bessere
Welt ist, und dann redet er komisch ... Aber er merkt es nicht, er ist
stolz ...

DON JERE (*in boshafes Lächeln fliegt über sein Gesicht*): Hm ...

SCHWESTER MAGDALENA (*mit leiser Stimme, voller furchtbarer,
verzweifelter Scham*): Er kam, um Ihnen die Figur anzubieten ...

DON JERE (*neugierig*): Woher wissen Sie das?

SCHWESTER MAGDALENA: Ach, woher? Manche Dinge kann man
wissen, ohne daß sie uns jemand sagt ... Ich weiß, daß Sie ihn abge-
lehnt, vielleicht sogar rausgeworfen und erniedrigt haben ...

DON JERE (*zweifelfnd, scharf*): Sie haben doch mit ihm gespro-
chen?

SCHWESTER MAGDALENA (*mit leisem Kummer*): Nein! Das habe
ich an seiner Haltung und an seinem Gang gesehen! So eine Haltung
hatte er auch, als uns Mama verließ und als ich ins Kloster ging.

DON JERE (*als wäre er mit einer Überlegung am Ende*): Ja. Ich
sehe, wie schwer es Ihnen fällt, Schwester Magdalena. Aber denken Sie
an ihre erhabene Aufgabe, das sollte Sie trösten! Und um Ihren alten
Vater wird sich der Herrgott sorgen, seien Sie sicher, denn er ist unser
aller höchster Vater, voller Barmherzigkeit. Wir alle opfern etwas für
unsere heilige Berufung vor seinem Thron. Vergessen Sie das nie, ehr-
würdige Schwester.

SCHWESTER MAGDALENA (*unterwürfig*): Ich danke Ihnen, Hoch-
würden. Sie haben mich getröstet.

DON JERE (*mit gönnerhaftem Lächeln*): Und wozu brauchen Sie die
Blumen, ehrwürdige Schwester?

relevantnih enciklopedijskih izdanja kako bi potvrdila Marinkovićev status u ishodišnoj kulturi. Božena Begović u svojem predgovoru polazi od žanrovske oznake mirakula te posebno ističe autorovu ironiju. Kao glavni lik komada promatra „fanatičnoga i borbenog mladoga svećenika Don Jeru”, ali i „poslijeratnu klimu u kojem napaćeno čovječanstvo žudi za ču- dom”,²⁴ zbog čega potonji koristi mladu i lijepu opaticu Magdalenu, nekadašnju cirkusku akrobatkinju, u pokušaju da privuče pastvu i učvrsti položaj crkve. Prevoditeljica prepoznaje glavni ženski lik i njezinu „unutarnju borbu” u pokušaju da ostvari vlastito „unutarnje ostvarenje i ispunjenje”. Istodobno Božena Begović u svojem prikazu pojedinih prizora ističe „preživjeli svjetonazor” i težak položaj crkve u „modernom svijetu” te upućuje na načine kako svećenik potiskuje „svaku istinsku ljudskost” u sebi i drugima. Potom se usredotočuje na „unutarnju borbu” mlade i osjećajne Glorije kao sestre Magdalene, Madone, Glorije Fleche i naposljetku Jagode Kozlović, koja je pobjegla iz „strogoga privida cirkusa” te je zbog svoje „naivnosti dospjela u drugi cirkus između samostanskih zidina”. U njezinu tumačenju šestoga prizora don Jere se pojavljuje kao slomljeni „duh iz nekoga drugog svijeta”, „sasvim slomljen i gotovo lud” (svi citati, B. Begović, kutija 53/7) jer nije imenovan biskupom i njegovo je častohleplje teško povrijeđeno. Jasno je iz navedenih citata kako se njezino tumačenje odvija u ideološkom ključu socijalističkog preodgoja i stvaranja „novog” čovjeka te dramu čita plošno i upućuje na rezidue preživjeloga vremena i malformacije praznovjerja, tj. priklanja se onodobnim monokazalnim tumačenjima kako je to „politički podobna satira na Katoličku crkvu i „klerikalizam” u „zaostalim” ruralnim sredinama” (B. Senker, 2009: 505). Istodobno Božena Begović za prijevod bira ključni, peti prizor kao jedan od najsnažnijih u drami. U njemu se melodramski elementi spajaju sa snažnim emocijama, odnosno s jedinim „istinskim čudom u drami, čudom ljubavi”, koja se „nepredviđena, zabranjena i nezaustavljiva, razvija između dvoje mladih ljudi; ljubav koja bi i Gloriji i don Jeri spasila život da su je priznali i prepustili joj se” (B. Senker, 2009: 510). Kako je taj prizor obilježen dubokom dramskom napetosti, obećava iznimno djelovanje prilikom uprizorenja. U njemu se don Jere razotkriva i gubi svoj autoritet, što simbolizira njegov silazak s „prijestolja” (*Thron* u oba prijevoda) da bi

24 Prijevod u tekstu M. C. Ovdje navodim original: „den krankhaft argwöhnischen, fanatisch eigensinnigen, herrschsüchtigen und unreif sentimentalen Don Jere”; „diesem ambitiösen Priester, dem alles nur Mittel zum Zweck ist und der jede wahre Menschlichkeit in sich und allen anderen zu unterdrücken versucht.”; „der innere Kampf Glorias”, „innere Vollendung und Erfüllung”; „wie ein Gespenst aus einer anderen Welt”; „ganz gebrochen und beinahe wahnsinnig”; „kehrt wieder in den Zirkus zurück”.

se u posljednjoj slici stopio s ulogom marionete ili lutkice u koju je pret-hodno pokušao pretvoriti Jagodu, zbog čega mu ona prebacuje: „Rođeni je otac klečao preda mnom, a ja stajala kao kip!” (R. Marinković, 2009: 195)²⁵ No u posljednjem prizoru upravo don Jere stoji pred don Zanom „kao kip” (R. Marinković, 2009: 212) („*wie eine Statue*” u oba prijevoda). Može se sto-ga pretpostaviti kako je prevoditeljica računala na aktiviranje izvedbenog potencijala Marinkovićeva mirakla.

III.

Prijevod cijele drame *Glorija* nastao je u razdoblju nedugo nakon raspada Jugoslavije i osnivanja hrvatske države, u razdoblju tranzicije iz socijali-stičkog sistema, nakon prekretnice koja donosi potrebu za potvrđivanjem novoga položaja i reprezentativnih zadaća pripisanih nacionalnoj kulturi, odnosno za upisivanjem kanonizirane književnosti na mapu kazališnih transfera. Jednako kao što je bio slučaj u doba nakon Drugoga svjetskog rata, kada je u skladu s promjenama kulturne politike Hrvatsko narod-no kazalište u Zagrebu u „ideji pozicioniranja nove jugoslavenske kulture (nosilo) središnje mjesto” (S. Banović, 2016: 134), potreba za zadržavanjem pozicije kulturnoga središta u tranzicijskom razdoblju iznimno je izraže-na. Prema teoriji Even-Zohara, prijevodi su najveću ulogu odigrali upra-vo u „kristalizaciji nacionalnih kultura” (I. Even-Zohar, 1990: 47) i imaju reprezentativnu zadaću potvrđivanja nacionalne kulture. Prevoditelj-i-ca, inače sveučilišna profesorica koja se u svojem profesionalnom radu mnogo bavila poetikom Ranka Marinkovića, Renate Hansen-Kokoruš studiozno se pripremila za prijevod, a njezina je motivacija u prvom redu književnoznanstvena fascinacija Marinkovićevim dramskim opusom. Kao što je spomenuto, kao pripremu za njemačko govorno područje svo-jem je prijevodu priložila članke iz dvaju važnih leksikona, Brauneckova pregleda svjetske književnosti 20. stoljeća i *Povijesti književnosti* naklad-nika Propyläen. Ta dva članka daju sažet pregled Marinkovićeve književne djelatnosti i svjedoče o njegovu statusu u nacionalnome književnom ka-nonu. Riječ je primjerice o njegovoj prijeratnoj suradnji u Krležinom „an-tidogmatskom” časopisu *Pečat* i o drami *Glorija*. Za nju se tvrdi kako pri-kazuje tragediju žene manipulirane od dviju moćnih institucija – crkve i cirkusa (Propyläen, 1982: 159). Iznimno važan teatrolog Manfred Brau-neck ističe kako je *Glorija* jedna od najvažnijih drama u hrvatskoj poslije-ratnoj književnosti (M. Brauneck, 1982: 845). Iz toga proizlazi da se radi o

25 U vrlo tečnom prijevodu R. Hansen-Kokoruš na njemački: „Mein leiblicher Vater kniete vor mir, und ich stand da wie eine Statue!” (R. Marinković, 1992: 61)

tekstu kanoniziranom u ishodišnoj kulturi te odgovor specijalizirane izdavačke kuće Henschel iz Berlina, koji je sačuvala prevoditeljica Renate Hansen-Kokoruš, iznenađuje, no istovremeno pokazuje u kojoj mjeri Marinkovićeva drama ne ispunjava horizont očekivanja ciljne kulture. U njemu je kao presudna naglašena povijesna distanca prema komadu snažno obilježenom svojim dobom nastanka nakon završetka Drugoga svjetskoga rata, za koje nije samo vezan, nego je, kako se tvrdi, njime i ograničen.

U svojem odgovoru od 23. studenoga 1992. urednica Ingeborg Knauth prvo ističe neobičnu duljinu Marinkovićeva komada i spominje kako se radi o novome prijevodu te da je dramu čitala prije čak trideset godina. Svojim činom odbijanja poriče hrvatskom prostoru neupitne tvrdnje kako je Marinkovićeva drama „izdržala pravorijek vremena” (M. Gotovac, 1984: 87), odnosno ne promatra ga kao protejski tekst „što neprekidno izmiče svim pokušajima zatvaranja i svođenja na samo jedno značenje” (B. Senker, 2009: 506). Složimo li se s tezom Even-Zohara da se u određenom polisistemu prijevodi biraju i potvrđuju „s obzirom na njihovu kompatibilnost s novim pristupima i inovativnu ulogu za koju se pretpostavlja da bi ju mogli preuzeti u ciljnoj književnosti” (I. Even-Zohar, 1990: 47), bit će jasno da je došlo do razmimoilaženja između očekivanja ishodišne i ciljne književnosti te ponuđeni prijevod nije dobio jednak značaj kojim je duboko obilježen u ishodišnome sustavu. Kritičke opaske na Marinkovićevu *Gloriju*, kanonski tekst hrvatske dramatike, pojavljivale su se u teatrološkim studijama. Primjerice Branko Hećimović zapaža prisutnost „neobično brojnih i opsežnih didaskalija” te tekst u cjelini „djeluje mjestimice pomalo prozno” (B. Hećimović, 1977: XIV), no, prema njemu, prozni ritam nije uvijek negacija dramskog. No ni središnja tema o „državi i vlasti, ali i državnom uređenju i javnom životu, građanskim pravima i vladanju građana” (B. Hećimović, 1977: XV) nije pronašla potvrdu. Urednica Ingeborg Knauth nije pokazala razumijevanje za prikaz „otočkoga mediteranskoga mikrokozmosa” (C. Milanja, 2001: 7), kao ni za mnogo analiziranu „mrežu” Marinkovićevih interesa u kojoj „spram dogme stoji ironija, groteska i smijeh; (...) pitanje pak vlastitoga slobodnog izbora otvara problem funkcionalizacija i manipulacija, pri čemu izgleda da je jedini slobodan izbor smrt, kako će to potvrditi *Glorija* i *Kiklop*; s tim u vezi otvara se dihotomija: jako društvo, prostor, vrijeme, ambijent prema slabomu, nejakomu i nemoćnom subjektu; te, na koncu pitanje egzistencije i književnosti, umjetnosti.” (C. Milanja, 2001: 9) Njemačka urednica ne ulazi u ocjenu prijevoda nego se osvrće na samu dramu predbacujući joj manjkavu psihologizaciju i motivaciju likova, tvrdi da radnja graniči s kolportažom te da bi slični napeti sižeji bolje funkcionirali u mediju filma. Zaključuje kako je tekst zanimljiv tek za

književnopovijesne studije. Osim toga, Marinkovićevu tekstu predbacuje da je melodramski u prikazu zbilje, premda priznaje kako je istančan i rafiniran. Primjećuje i da je tema žene zatočene u žrvnju dviju institucija, crkve i cirkusa, odnosno slobode i tradicije, itekako aktualna. No presudno za negativan odgovor jest to što je sukob istine i laži, odnosno vjere i ljubavi, izgubio svoju političku snagu koja ga je obilježavala u doba nastanka drame. „Model stvarnosti” zastupljen u Marinkovićevoj *Gloriji* prema njemačkoj se urednici ne poklapa s dominantnim teatrološkim i poetološkim strujama svojega vremena te ta drama, „odavno prihvaćena kao antologijska vrijednost hrvatske književnosti” (B. Hećimović, 1977: XVI), ipak nije pronašla put do pozornica na njemačkome govornom području. Kako bi se istaknule posebnosti cjelovitoga prijevoda R. Hansen-Kokoruš, valja ukratko spomenuti osobitosti toga, nažalost, neobjavljenoga i na njemačkome govornom području samo u uskim krugovima poznatoga teksta.

Polisistem ciljane književnosti nije bio otvoren prema transferu, premda prijevod nudi punovrijedan ekvivalent originala, poštuje posebnosti izvornika na leksičkoj i sintaktičkoj razini, prenosi intertekstualne elemente, citate i jezične igre te mediteranskim duhom i katoličkom atmosferom snažno prožetu atmosferu komada. Kako je Božena Begović prevela samo jedan prizor, usporediti se mogu samo ti dijelovi, pri čemu u oči upada točnost, vjernost originalu i preciznost u oba prijevoda. Primjerice prva rečenica didaskalije ispred petoga prizora gotovo je jednaka, odnosno pojavljuju se minimalna odstupanja,²⁶ nadalje, obje prevoditeljice prijestolje, tj. „Thron”, stavljaju pod navodnike, poštuju umanjjenice koje se pojavljuju u originalu i prenose iscrpnu karakterizaciju don Jere. Za usporedbu ću navesti samo jedan citat iz drame, i to iz ključnoga prizora u kojem se don Jere odriče tjelesnosti i poriče čulnost tražeći čistoću vjere: „Ja bih vas uvijek htio gledati čistu, neokaljanu bilo kakvim niskim, nedostojnim željama! Onakvu kakva ste na oltaru: daleku, nedostižnu, nepojmljivu mom umu, uzvišenu iznad mojih slabosti, lijepu i svetu kao što je Madonna!” (R. Marinković, 2009: 198) U prijevodu R. Hansen-Kokoruš²⁷ nema odstupanja od originala, sve su sintagme vjerno prenesene, čak i uzbibani

26 „Sakrstija katedrale, **ali sad** iz **druge** perspektive” (R. Marinković, 2009: 193). Na njemačkome: „Die Sakristei der Kathedrale, **jetzt aber** aus **anderer** Perspektive.” (R. Hansen-Kokoruš, 1992: 60); „Die Sakristei der Kathedrale, **aber jetzt** aus **einer anderen** Perspektive.” (B. Begović nedatirano: 2)

27 „Ich möchte Sie nämlich immer rein, rein, unbefleckt von jeglichen niedrigen, unwürdigen Wünschen sehen! So, wie sie auf dem Altar sind: als fern, unerreichbar, für meinen Verstand unfassbar, über meine Schwächen erhaben, schön und heilig, so wie die Madonna!” (R. Marinković, prema R. Hansen-Kokoruš, 1992: 63)

ritam rečenice odgovara sintaksi originala. Slično je i kod Božene Begović, primijetiti se mogu jedino neki arhaični oblici riječi²⁸ u njemačkom, međutim ona se također drži izvornika. Obje prevoditeljice lakonski prevode Glorijin odgovor: „Mrtvu?“, no Božena Begović nudi pridjev i umeće riječcu „dakle“: „Also, tot?“ (B. Begović, s. a: 4), dok se R. Hansen-Kokoruš koristi glagolskom imenicom te snažnije ističe poveznicu sa ženskom osobom: „Als Tote?“ (R. Marinković prema: R. Hansen-Kokoruš, 1992: 63) Već kratka usporedba dvaju prijevoda upućuje na visoku jezičnu kompetentnost i fluentnost obaju prijevoda.

Nastanak oba ovdje ukratko prikazana prijevoda i izostanak njihove izvedbe ukazuju u prvom redu na društveno uvjetovane i izmjenjive recepcijske i ideologijske kodove (P. Pavis, 2004: 315) koji su u određenom trenutku onemogućili živu kazališnu recepciju već prevedene drame Ranka Marinkovića. Time se potvrđuje teza Jeana Duvignauda o kazalištu i društvenom životu koji su „tako čvrsto užljebljeni jedno u drugo“ (J. Duvignaud, 1978: 25) te Marinkovićeva *Glorija*, snažno povezana s vlastitim kulturnim kodovima, ne nailazi na recepciju na njemačkome govornom području. Činjenica što cjeloviti prijevod iz pera R. Hansen-Kokoruš nije objavljen potvrđuje da je sudbina kazališnih prijevoda obilježena težnjom za transgresijom i posredovanjem, i još više svojom tranzitornošću, odnosno neuhvatljivošću uslijed snažne ovisnosti o kazališnom činu, ali i određenom stilskom i društveno-povijesnom razdoblju. Zbog izostanka izvedbe, recepcija se pokazuje tek kao okamenjeno svjedočanstvo o vremenu i prostoru nastanka, no prijevodna književnost svjedoči o potrebi za rekonstrukcijom i otkrivanjem njezinih zasutih slojeva (M. Stančić, 2013). Također je jasno da književni prijevodi, posebno prijevodi kazališnih tekstova, nisu statični nego transgresivni kao „fenomen čija narav i granice nisu određeni jednom zauvijek, nego aktivnost koja ovisi o odnosima unutar određenog kulturnog sustava.“ (I. Even-Zohar, 1990: 51). Prijevodi *Glorije*, nastali u različitim, no presudnim razdobljima uspostave i legitimiranja vlastita kulturnog identiteta, upisuju jugoslavenski kontekst postinformbiroovskoga razdoblja (B. Begović) te hrvatskoga u posttranzicijskome (R. Hansen-Kokoruš) u prostor kulturnoga transfera. U pokušaju vlastitoga repozicioniranja i prilagodbe promijenjenim društvenim okolnostima ukazuju na stratifikaciju (I. Even-Zohar, 1990: 49) sustava

28 „Weil ich sie immer rein sehen möchte, rein und unbeschmutzt von allen niedrigen, unwürdigen Wünschen! So, wie Sie auf dem **Altare** sind: fern, unnahbar, unbegreiflich dem menschlichen **Verstande**, über meine Schwächen erhaben, himmlisch schön und heilig wie die Madonna!“ (R. Marinković, prema B. Begović, s.a.: 4)

prijevodne književnosti. Tako se upravo neobjavljeni prijevodi mogu promatrati kao transgresivni fenomeni, u ovom slučaju arhivirani te time zaleđeni kao svjedočanstva raslojenosti u pokušaju prelaženja jezičnih i kazališnih granica.

Literatura

- Badurina, Natka (2014), *Utvara kletve. O sublimnom i rodnim ulogama u hrvatskoj povijesnoj tragediji u 19. stoljeću*, Disput, Zagreb.
- Banović, Snježana (2016), „Inozemna gostovanja zagrebačkoga hrvatskoga narodnog kazališta 1950-ih godina”, *Krležini dani u Osijeku 2015. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu. 1. dio*, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest kazališta, Zagreb, Osijek, str. 122-135.
- Banović, Snježana (2019), „Kazalište i grad – prilozi za povijest Zagreba kroz razvoj njegova kazališta nakon II. svjetskog rata (1945.-1950.)”, *Zagreb 1924. – 1930. i 1945. – 1967. Društvo, kultura, svakodnevnica. Desničini susreti 2018.*, ur. Drago Roksandić, Filozofski fakultet u Zagrebu, FF Press, Zagreb, str. 335-351.
- Banović, Snježana (2020), *Kazalište za narod. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1945. – 1955.: od socrealizma do samoupravljanja*, Fraktura, Zagreb.
- Batušić, Nikola (1984), „Suvremena hrvatska drama i kazalište 1955.-1975.”, *Dani hvarskog kazališta 1955-1975. Suvremena hrvatska drama i kazalište*, Književni krug, Split, str. 158-164.
- Begović, Božena (1974), *Stih – proza – teatar*, ur. Slavko Batušić, Zagreb.
- Bogner-Šaban, Antonija (2018), *Ivo Raić – hrvatski i europski glumac i redatelj*, HAZU, Zagreb.
- Botić, Marko (2019), „Ususret Polifemu. Kiklop Koste Spaića u kontekstu suvremenih redateljskih adaptacija hrvatske proze”, *Kazalište*, Zagreb, br. 77, str. 46-53.
- Buric, Sigrun (1972), *Zweisprachige Dichtung bei den Kroaten*, neobjavljena disertacija, Sveučilište Karla Franzena, Graz.
- Calic, Marie-Janine (2010), *Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert*, Beck, München.
- Car, Milka (2019), „Verstehen wir uns? Der kroatische Autor Petar Preradović der Jüngere zwischen Wien und Zagreb”, *Mehrsprachigkeit in Imperien. Multilingualism in Empires*, ur. Marijan Bobinac i dr., Leykam International, Zagreb, str. 315-339.
- Connelly, James (2022), *Od naroda do nacija. Povijest istočne Europe*, prev. Vuk Perišić, Fraktura, Zagreb.
- Csáky, Moritz (1996), „Pluralität. Bemerkungen zum „dichten System“ der zentraleuropäischen Region”, *Neohelicon*, Budimpešta, br. 23, 9-30.
- Detoni Dujmić, Dunja (1998), *Ljepša polovica književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb.
- Duvignaud, Jean (Divinjo, Žan) (1978), *Sociologija pozorišta: kolektivne senke*, prev. B. i J. Jelić, BIGZ, Beograd.
- Even-Zohar, Itamar (1990), „The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, *Poetics Today*, Tel Aviv, g. 11, br. 1, str. 45-51.
- Fischer-Lichte, Erika (1994), *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen*, Narr, Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika (2015), *Semiotika kazališta*, prev. D. Torjanac, Disput, Zagreb.
- Fundulus, Katharina (2012), ur., *Burgtheater 1976-2009. Aufführungen und Besetzungen*. Böhlau: Wien, Köln, Weimar.
- Gerner, Eliza (2004), *Tito Strozzi. Svetla i*

- sjene jednoga glumačkog puta*, Prometej, Zagreb.
- Gotovac, Mani (1984), *Tako prolazi glorijska*, Cekade, Zagreb.
- Hansen-Kokoruš, Renate (1998), *Intertextualität im Werk von Ranko Marinković*, habilitacija, Sveučilište u Mannheimu.
- Hećimović, Branko (1977), „O tri drame Ranka Marinkovića”, u: Ranko Marinković, *Tri drame. Albatros, Glorija, Politeia*, Znanje, Zagreb, str. V-XVI.
- Hećimović, Branko (1990), *Repertoari kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta*. Globus, JAZU, Zagreb.
- Horvat, Dragutin (1999), „Milan Begović und Hugo von Hofmannsthal”, *Zagreber germanistische Beiträge*, Zagreb, br. 8, str. 27-36.
- Jakobović Fribec, Slavia (2007), „Zazorno tijelo, feministički korpus. Žensko pisanje, ginikritika i feminizam u Hrvatskoj”, *Kategorički feminizam – Nužnost feminističke teorije i prakse*, ur. Ankica Čakardić, Ana Jelušić, Daniela Majić i Tanja Ratković, Centar za ženske studije, Zagreb, str. 197-211.
- Jambrešić, Kirin Renata (2012), „Intelektualke nakon revolucije: od partijske do zatvorske ćelije”, *Intelektualci i rat 1939. – 1947. Zbornik radova s Desničinih susreta*, ur. Drago Roksadić i Ivana Cvijović Javorina, Filozofski fakultet Zagreb, FF Press, Zagreb, str. 199-217.
- Jambrešić Kirin, Renata (2013), „O povijesti, ljubavi i boli u hrvatskim ženskim romanima”, *Hrvatska svakodnevica – Etnografije vremena i prostora*, ur. Jasna Čapo i Valentina Gulin Zrnić, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, str. 199-216.
- Koschorke, Albrecht (2013), *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, S. Fischer, Frankfurt na Majni.
- Kratofil, Mirko (2001), *Bibliografija 1994 – 2000. Most / The Bridge / Die Brücke / Le Pont*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb.
- Krleža, Miroslav (1954), „Fragmenti iz dnevnika godine hiljadudevetstotinačetdesetidruge”, *Rad JAZU* 1, ur. Marijan Matković, JAZU, Zagreb, str. 169–184.
- Lasić, Stanko (1970), *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, Liber, Zagreb.
- Lasić, Stanko (1982), *Krleža. Kronologija života i rada*, Liber, Zagreb.
- Lukić, Darko (2010), *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 1. Kazališni identiteti. Kazalište u društvenom, gospodarskom i gledateljskom okruženju*, Leykam International, Zagreb.
- Matković, Matko (1949), *Dramaturški eseji*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Milanja, Cvjetko (2001), „Ranko Marinković (Nacrt za studiju, ili enciklopedijska natuknica)”, *Republika*, Zagreb, g. 57, br. 7-8, str. 6-18.
- Pavis, Patrice (2004), „Recepcija”, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, str. 313-315.
- Pavlović, Nataša (2015), *Uvod u teorije prevođenja*, Leykam International, Zagreb.
- Pyrah, Robert (2017), *The Burgtheater and Austrian Identity. Theatre and Cultural Politics in Vienna 1918–38*, Routledge, London.
- Senker, Boris (1989), *Kazališni čovjek Milan Begović*, Teatrološka biblioteka, Zagreb.
- Senker, Boris (2000), *Hrestomatija novije hrvatske drame II. dio (1941.–1995.)*, Disput, Zagreb.
- Senker, Boris (2009), „Četiri drame Ranka Marinkovića”, u: Ranko Marinković, *Glorija i druge drame*, Školska knjiga, Zagreb, str. 501-516.
- Snell-Hornby, Mary (1988), *Translation studies: An integrated approach*, J. Benjamins, Amsterdam.
- Stančić, Mirjana (2013), *Verschüttete Literatur. Die deutschsprachige Dichtung auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien von 1800 bis 1945*, Böhlau, Wien, Köln, Weimar.
- Tomasović, Mirko; Glunčić-Bužančić, Vinka,

ur. (2003), *Europski obzori Marinkovićeve opusa* sa znanstvenog skupa održanog 29. i 30. rujna 2003. godine u Splitu. *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova VI*, Književni krug Split, Split.

Djela

- Marinković, Ranko (1977), *Tri drame. Albatros, Glorija, Politeia*, ur. Branko Hećimović, Znanje, Zagreb.
- Marinković, Ranko (2009), *Glorija i druge drame*, ur. Boris Senker, Školska knjiga, Zagreb.
- Marinković, Ranko (1961), *Hände*, prev. Helga Brauner i Klaus Birkenauer, Steingrüben, Stuttgart.
- Marinković, Ranko (1989), *Hände. Eine Erzählung und ein Traktat*, prev. Nadja Grbić, Residenz Verlag, Salzburg, Wien.
- Marinković, Ranko (2007), *Hände. Novellen*, prev. Nadja Grbić i Klaus Detlef Olof, Ingenium, Čakovec.
- Piwitt, Hermann, ur. (1966), *Jugoslawische Erzähler der Gegenwart: eine Anthologie*, Reclam, Stuttgart.
- Marinković, Ranko (1973), *Karneval*, prev. Angelika Schulz i Barbara Sparing, Volk und Welt, Berlin.

Izvori

- (1995), „Dossier Ranko Marinković“, *Most*, Zagreb, br. 9-10.
- Hansen-Kokoruš, Renate (1992), Ranko Marinković, *Gloria. Ein Mirakelspiel in sechs Bildern*, Tiposkript.
- Ostavština Božene Begović, kutije 53/5-9, Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb.