

Dubravka Crnojević-Carić

Odsjek dramaturgije Akademije dramske umjetnosti
Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

Dosezanje *Glorije* u Pustinji. Ranko Marinković i ludizam

UDK 821.163.42-2.09Marinković, R.

Pregledni rad

doi <https://dx.doi.org/10.21857/y6z0lb461m>

SAŽETAK

Rad će se baviti komparacijom podastrih mnogostrukih i mnogoznačnih odnosa između „svijeta kulture” i „svijeta života” u dramskim komadima *Glorija* i *Pustinja* te odabranim esejima okupljenima u knjizi *Nevesele oči klauna* u kojima Marinković tematizira razne izvedbene prakse, pa tako i fenomen dodjeljivanja, prihvaćanja/odbijanja i igranja uloga, glume, „pozornice” (suigre onoga koji „izvodi” i onoga koji „gleda”), kao i odnos imaginacije, uspomena i memorije te, uvijek prisutno, ono „neiskazivo”. Analizira se i transgresija neiskazivog u manifestacije tjelesne memorije (osjetilno i emotivno pamćenje), a upravo na platformi što je nude pozornica, kazalište, igra, ludizam.

KLJUČNE RIJEČI

ludizam; igra; promatranje; citatnost; kontrola

Reaching *Gloria* in the *Desert*. Ranko Marinković and Ludism

ABSTRACT

The paper compares the complex, multiple and significant relations between the "world of culture" and the "world of life" in Ranko Marinković's plays *Gloria* and *Desert (Pustinja)* and collection of essays *The Unhappy Eyes of the Clown (Nevesele oči kluna)*, in which Marinković thematizes various performance practices, such as assigning and accepting/rejecting of roles, role-playing, acting, "staging" (co-play of the one who "performs" and the one who "watches"), as well as the relationship of imagination, recollections and memory and the, always present, "inexpressible". The transgression of the inexpressible into manifestations of bodily memory (sensory and emotional memory) is also analyzed, precisely on the platform offered by the stage, theater, play, ludism.

KEYWORDS

ludism; game; observation; citation; control

Ranko Marinković
piše i tiska prvo izdanje *Glorije*

1955. godine, a *Pustinja* je napisana i igrana 1982. godine.

I u *Gloriji* i u *Pustinji* Ranko Marinković tematizira, između ostalog, razne oblike igre, odnosa zbilje i ludizma, spoznaje i promjenjivosti „istine”¹ u „svijetu života” i „svijetu kulture”. Problematizira supostavljanje dviju paradigmi: tijela naspram uma te nove paradigme tijelom.

Sve pojavnosti života jesu „igre”: crkva, kazalište, cirkus, ludnica, ali i svakodnevni građanski život. Zanimljivo je kako i u jednoj i u drugoj drami sva lica žive nekoliko života i nose nekoliko imena.

Ovom ću se prigodom baviti ponajprije *Pustinjom* te onim postupcima/fenomenima/elementima *Glorije* s kojima je *Pustinja* povezana. Dotaknut ću se nekoliko važnih i znakovitih fenomena kojima je Marinković trajno posvećen, a koji su u većini slučajeva također u dualnim pozicijama. Tako Marinković supostavlja: „odjevenost” u ulogu u svijetu svakodnevne te „odjevenost” u ulogu u teatru; odnos suza i smijeha; odnos *plača* i *sotije*; odnos zbilje i igre; citatnosti i intertekstualnosti; propituje fenomen panoptikuma kao prostora izložbe umjetnina, ali i panoptikona kao građevine, zatvora, unutar i iz kojeg smo trajno nadgledani. Sve je navedeno povezano s prostorima igre i življenja (crkva, cirkus, ludnica, građanski salon, pa i pustinja, ali na koncu i prostor smrti).

Tridesetogodišnje putovanje: od „glorije” do „pustinje” i obratno

Marinkovićeva je *Pustinja* praiizvedena iste godine kada je i napisana (1982.), u režiji Marina Carića u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu (I. Medić, 2007). Međutim, od 1955. godine, a vjerojatno i prije, Marinković

1 Dio odgovora na pitanje o relaciji o „istini” sistema i ljudske patnje nalazi se i u sljedećim Marinkovićevim rečenicama: „Promatrajmo ljude. I slušajmo ne što govore, no kako govore. Ima ih koji govore tako rezolutno, kao da nema sumnje da je sve to istina što kažu. Ima ih, opet, koji izgovaraju možda i velike istine, a nekako stidljivo, sustezljivo, skeptično, uvijek s nekom rezervom, ‘možda’, ‘čini mi se’... No ovi slabo prolaze. Misli se da su kolebljivi tipovi koji misle sad jedno, sad drugo. A misle ‘sad jedno sad drugo’, zato što nisu sigurni da je sve što misle baš tako, da mogu biti i drukčije, da istine nisu uklesane u živu stijenu za sva vremena. Od Ptolomeja do Einsteina sve su se osnovne, takozvane ‘velike istine’ o našem svijetu temeljito promijenile. Zbog tih istina, tih relativnih istina, padale su glave, osuđivalo se na lomače, progonstva, na katorge, na čemerne ‘zapise iz mrtvog doma’... A sve to – zašto? Zbog istine – privremene, koja je vrijedila samo za jednu generaciju, najviše za neko stoljeće. Pa kako ne bismo žalili čovjeka, žrtvu vrlo nestabilnih istina? Ipak, ljudska patnja je veća i viša od istine. Ta patnja je nenadoknadiva. Ona se ne može popraviti. Ne samo da se ne može vratiti život nekome kome je život oduzet nego se ne može ni na koji način nadoknaditi ono što je čovjek propatio.” (R. Marinković, 1986)

tematizira „gloriju” s jedne strane kao svjetovni fenomen, tj. „gloriju” kao slavu, te s druge strane „gloriju” kao duhovnu kategoriju. Dosegnuti glori-ju čin je što stoji s onu stranu naših svakodnevnih života.

U potrazi su za glorijom² koju nastoje barem izdaleka naslutiti, promatrati kao Čudo – i Jagoda, i don Jere, i Fabio, i Prečisti Anzelmo i mnogi drugi Marinkovićevi „junaci”. Svatko na svoj način. Neki od njih to čine igrajući se, ironizirajući situacije svakodnevnog života, neki predajući se prostoru duhovnosti, a neki pak tražeći je (gloriju) u znanosti. No svima je na tom putu zajednička promjenjivost, prilagodljivost, česta promjena smjera kretanja i nastanjenost raznim imenima.



Oni koji su snažno okrenuti potrazi za glorijom, poput Jagode, nositelji su nekoliko imena i traže nju, glori-ju, na raznim mjestima. U crkvi, ljubavi, kazalištu, cirkusu, pa na koncu i u smrti. Zašto oni koji teže glori-ji nose toliko raznih imena, zašto su tako nastanjeni, kako bi rekao Slobodan Šnajder ili pak Luigi Pirandello?

Kakav nam i koji odgovor na to pitanje Marinković, posredno, nudi u *Pustinji*?

Asocijacija što je potiče naslov rada jasna je: kad spojimo „gloriju” i „pustinju”, dolazimo do Kristova odlaska u pustinju te njegovih četrdeset (40) dana susretanja s demonima. Ako se želimo „očistiti”³, moramo se suočiti s onim za što nam se čini da dolazi izvana i da nas napada, a riječ je zapravo o unutarnjim neugodnostima, mukama, demonima, glasovima unutar nas samih. Tek nakon toga, kad prođemo u tišini, sami, muku suočavanja s vlastitim osjećajima, željama, htijenjima – ostajemo u tišini, ulazimo u tišinu. I bivamo, vraćamo se, promijenjeni. Umičući želji ega da demonstriramo Čudo.

Marinković nam međutim ne nudi sretan kraj u kojem se osoba iz pustinje vraća promijenjena kako bi mogla djelovati na ostale (poput povratka nekoga gurua u svijet svakodnevice). Njegova junakinja Jagoda/Magdalena/Glorija, baš kao i „junaci” Fabio, Bob, Lear, don Juan, Richard Treći, na koncu komada umiru naizgled – stradavši. Glorija se prepušta skoku, letu, i pada na zemlju, a Fabija udara grom. No jesu li oni uistinu „stradali”?

2 „Ali ni to ime, koje je također povezano s liturgijom (anđeli najavljuju Isusovo rođenje klicanjem ‘Gloria in excelsis Deo’, poznata je i pjesma ‘Ave Virgo gloriosa’), nije za nju autentično.” (M. Grgičević, 2002: 39)

3 Zanimljivo je kako glavna junakinja *Pustinje* nosi ime Suzana, a zovu je čistom. Dakle ona nosi u vlastitom imenu suze, plač, čišćenje, ali i Anu.

I jedno i drugo lice, i jedan i drugi scenski lik, već davno prije naslućuju prirodu svojega budućeg prijelaza, stradanja, odlaska u tišinu smiraja.

Glorija je to naslutila tijekom posljednjeg nastupa u cirkusu te ju je upravo ta slutnja potaknula da ode u karmelićanke, a Fabio to sluti (pa i čini) igrajući don Juana, na pozornici. Naime pokazuje se razvidnim kako uloga na sceni anticipira stvarnost, a kazališna je igra brža od građanskih igara.

Fabio jednako tako neprestano sluša kletve u kojima ga ljudi, prolaznici, kolege, ljubavnici proklinju želeći mu da ga udari grom,⁴ da bude „zgromljen”.

Igranje žanrovima / igra „dijagnozama”

Znano je kako Marinković često podnaslovljuje svoje drame, žanrovski ih određuje (vodvilj, mirakul...).

Gloriju je autor označio *mirakulom* – dakle srednjovjekovnim žanrom u kojem se čudom događa spasenje. No Čudo ipak izostaje, jer bi to (Čudo) bilo znakom oholosti, što je jedno od temeljnih čovjekovih iskušenja, pa tako iskušenje i za biskupa i za don Jeru.

Pustinju Marinković podnaslovljuje *sotijom*⁵, uvodnim igrama luda, koja je predigra moraliteta. Žanrovska oznaka pokazuje, kako kaže Mira Muhoberac, „da je riječ o višestrukoj podnaslovnoj zagonetki, višeznačnoj žanrovsko-životnoj odrednici. U sotiji, nastaloj u srednjovjekovnom francuskom kazalištu kao predigra ili međuigra misterijima i moralitetima, glavne uloge imaju dvorske lude, a izvode je družine ‘danguba i veseljaka’. Utemeljena je na ideji o cijelom svijetu kao kraljevstvu ludâ (franc. *sot* = luda). Kaotičnim govorom glumaca u kostimima ludâ sotija iskazuje kritiku vladara i visokih crkvenih i svjetovnih moćnika.” (M. Muhoberac, 2011)

Marinković naime supostavlja smijeh i plač. U *Pustinji*, kao i u *Gloriji*, jedna od ključnih tema jesu suze: Marinković se bavi suzama, analizira nekoliko tipova suza, otvara pitanja *sekreta*, tajne koja je sadržana u suzama.

No žanrovsko određenje *Pustinje* jest *sotija*. Marinković se dakle bavi i smijehom. Jednako tako bavi se i *ludošću*, fenomenom i pojavama *lude* u književnosti i u izvedbenim formama, te *ludizmom*.

4 Suzana je slična doni Elviri: u *Don Juanu* ona je jedina koja ne izgovara kletvu. Tada i nastaje prijelomni trenutak.

5 Sotija ili sotie (soti') (francuski *sottie* ili *sotie* od *sot*, luda, glupan), vrsta francuskoga kazališnoga komada (lakrdije) iz 15. i 16. stoljeća, političke i društvene tematike, u izvedbi pripadnika glumačkoga društva *Enfants-sans-Souci* ili *Sots* (uglavnom siromašnji studenti). S temeljnom postavkom da je svijet carstvo ludosti, sotije su kao likove imale lude, kao personifikacije institucija, klasa, profesija, društvenih sotija.

Mogli bismo zaključiti kako bi se *Pustinja*, *sotija*, mogla podnasloviti, tj. imenovati i *plačem*.

Nastanjenost imenima i složenost preimenovanja

Kao što glorijska ima dva lica (svakodnevno, kao što je slava, i onostrano, duhovno), tako se i Marinkovićeve likove kreću raznim prostorima, ali i vremenima.⁶ U raznim prostorima i raznim imenima izgledno je da nosimo i različita imena.

Igra imenima u djelima Ranka Marinkovića odmah je uočljiva.⁷

Marinković se u objema odabranim dramama igra imenima: u *Gloriji* je to jasno, pa donekle i jednostavno. Glorija je nositeljica triju imena: Jagoda, sestra Magdalena, Glorija. Njezin otac pak nosi dva imena, baš kao i don Jere i don Zane.

U *Pustinji* je igra imenima znatno složenija.

Fabio je nastanjen brojnim imenima, odnosno ulogama koje je igrao na sceni (Lear, Don Juan, Richard Treći, Hamlet...), baš kao i Glumac, Luda, Sganarelle.

No i oni koji nisu glumci, koji ne igraju uloge na svjesnoj ravni, također su nositelji imena koja svjedoče o prostoru književnog pamćenja, pa tako i značenja: primjerice Prečisti Anzelmo, profesor-znanstvenik jest „štit božji“, ali i protagonist Calderónove drame *Život je san*. Njihov je sin René, što znači „onaj preporođeni“, nanovo rođeni.⁸ Pogotovo je igra imenom naglašena u slučaju Suzane, najprije Fabiove, pa potom profesorove supruge. Prva asocijacija što nam pada na um jest sličnost sa Suzanom čistom, no ona (Suzana) nosi u svojem imenu i Anu (udovicu koju zavodi Richard Treći), ali i HasANAginicu, kojoj srce puca zbog nesretne ljubavi (sjetimo se dijela kada Fabio odgovara s: „Volim, ljubo“).

Složenost igre imenima ovdje ne staje: Fabio je, baš kao i njegov vječni sluga i potpora (Luda), onaj nastanjen glasovima (kao i glumica Gemma Bojić,⁹ spomenuta godinama poslije u drami Slobodana Šnajdera *Nevjesta od vjetra*). Nastanjen je glasovima jer je – glumac.

6 *Pojačivači zbivanja* naime i neka su doba u godini. Sličnost s navedenim možemo prepoznati i kod Krleže u *Maskerati*. Radnja se u *Maskerati* zbiva u noći u kojoj Karneval prelazi u Pepelnicu: veselje, a i obijest, u pokajanje i posipanje pepelom.

7 I kod Krleže osobe nose imena potekla iz raznih artefakata: Don Quixote, Pjero, Kolumbina.

8 René je muško, ali i žensko ime francuskog porijekla. Izvorno je ime nastalo od latinske riječi *renatus*, što znači ponovo rođen, preporođen. Dostupno na: <https://www.knjigaimena.com/?znacenje-imena-Rene> (13. siječnja 2024.).

9 Marinković je evidentno utjecao na Šnajderovu *Nevjestu od vjetra*. Primjerice: i tamo imamo psihijatra, radnja se odvija u ludnici, i slično.

No u presudnom trenutku dolazi do zamjene glasova, odnosno do, ni od koga očekivane, promjene uloga. I to je, naravno, metafora.

Glumci mijenjaju uloge koje su igrali. Luda, Sganarelle, govori monolog Don Juana o duhanu jednakim žarom kao što govori i monolog Hamleta. Postaje prisilno glavnim licem, on koji je uvijek bio (naizgled) sporedan lik. Fabiju se pak rugaju, nazivajući ga Bobom, smiješnom figurom, čovjekom s kišobranom koji uvijek zaboravi ponijeti kišobran. Tako Fabio, obožavani velikan, na koncu biva predmetom poruge.

Navedeno svjedoči o tome da Ranko Marinković prepoznaje kako u nama sjede te nama neočekivano i iznenadno ovladaju uloge za koje mislimo da na njih (još) nismo spremni.

Izobilje *Pustinje* i zazor od kulturnog nasljeđa

U *Pustinji* uistinu i punom snagom ulazimo u prostor književnog pamćenja¹⁰ (*Maskerata*, *Don Juan*, *Tartuffe*, *Richard Treći*, *Kralj Lear*, *Hamlet*). Svi likovi koje Fabio (kao i njegov partner) citira jesu iz raznih komada – iz *Otella*, *Richarda Trećeg*, *Tartuffea*, *Don Juana*, *Hamleta*, iz Vojnovićeve *Trilogije*; sve situacije na koje se poziva također su dobro poznati artefakti. Neke su situacije doslovno prenesene, citirane, a neke parafrazirane, tj. podudaraju se sa situacijom iz komada na koji nas Ranko Marinković upućuje. Takav je slučaj s Krležinom *Maskeratom* ili pak dramom *Večeras improviziramo* Luigijsa Pirandella.

Primjer 1. Krleža: *Maskerata*

Jednako kao Krleža, Marinković tematizira tzv. trokutni odnos koji podsjeća na Krležin komad *Maskerata*:¹¹ tu su se družili jedne karnevalske noći Pjero (klaun tužnog lika, što implicira i Marinkovićevu sintagmu „nevesele oči” klauna) i Don Quixote – znanstvenik, racionalan, sabran, ali i prikriveni manipulator. Tu je i ona za čiju se pozornost bore te noći, u

10 „U četvrtoj slici Fabije i Glumac dolaze u posjet ludilu Shakespeareova *Kralja Ivana*, vojnovićevske Gospođe nostalgčnih sjećanja; u cijeloj drami događa se odlazak na probu *Kralja Leara* (Fabije glumi Leara, a Glumac Ludu); utjelovljuje se Henrikovo ludilo prikazano u Pirandellovoj drami; cijela je *Pustinja* životno putovanje (*pirandellovski* humoristično putovanje sjena, maski, raznih *ja* što prolaze našim *ja*) u prostoru molierovski lucidna dijaloga i gestualnosti između Don Juana (‘kralja’) i Sganarellea (‘dvorske lude’).” (M. Muhoberac, 2011)

11 *Trokutni odnos* poznata je sintagma (opće mjesto) kad se govori o pojedinim Krležinim radovima, a svojevrjemeno je Georgij Paro jednu od svojih predstava nazvao *Dvije trokutne igre* misleći pritom i na *Maskeratu*.

zamračenoj sobi jednoga građanskog stana – Kolumbina, ili – kod Marin-kovića – Suzana čista.

Kolumbina je neodlučna, uvijek nezadovoljna vlastitim odabirom, baš poput Suzane čiste u *Pustinji*. Suzana pita Fabija (poput Ogrizovićeve Hasanaginice, koja to pitanje postavlja prije smrti agi Hasanagi): „Voliš li me?” Tek kad ovaj odgovori: „Volim, ljubo”, te joj tim citatom¹² pokaže kako njihov odnos nije jedinstven, nego postoji kao klišej i u literaturi i umjetnosti, ona se, potresena što živi život sličan onima opisanima u kazališnoj praksi, trgne i odustane (naime Suzana izriekom govori da ne

12 Često citirano iz Ogrizovićeve *Hasanaginice*.

HASANAGA

uzeo za ruku Ahmeda i Mehu:

Ajte amo sokolovi moji,

Kad se neće smilovati na vas

Majka vaša srca kamenoga.

HASANAGINICA

okrene se naglo i sva se strese:

Kamenoga?! Aga!

pograbi se za srce

Jao meni!

HASANAGA

ostao ovamo sprijeda, Hasanaginici:

Zbogom pošla, mlada begovice!

Zbogom pošla – srca kamenoga!

HASANAGINICA

uzdrhtala sva, okrenula se i vrisnula:

Kamenoga?

HASANAGA

Kamenoga!

HASANAGINICA

strašnim, promuklim glasom, kao izvan sebe:

Aga!

otrgla se i zaletjela prema Hasanagi ispruživši ruke otraga – ostrim, reskim šaptom:

Voliš li me, aga, Hasanaga!

HASANAGA

dršće sav:

Volim, ljubo...

Raširio ruke. (M. Ogrizović, 202-203)

voli i ne cijeni umjetnost, ali je očito život katkad neočekivano demantira).¹³

I, poput Kolumbine, Suzana ljuta izjavljuje kako Fabio, glumac, nema autentičnih, „iskrenih” osjećaja spram nje jer joj se obraća citatima iz komada u kojima je igrao.

Podsjetit ću na nekoliko supostavljenih kontrasta kojima se Marinković igra.

Izvođač-luda / znanstvenik

I ovdje se, kao u *Maskerati*, susreću znanstvenik i klaun, Don Quixote i Pjero (luda tužnog lica, sa suzom na obrazu). Za grijeh narcizma optužena je luda, klaun, glumac. Uloga glumca-lude-umjetnika supostavljena je ulozi znanstvenika, Anselmu Prečistom. No Prečisti Anselmo licemjer je, dok je Don Juan odvažni igrač, kojeg krivo optužuju za bešćutnost i već spomenuti narcizam. Zbog klevete i nerazumijevanja njegove naravi, Don Juan i pogiba, zgromljen.

Primjer 2.

Pirandello: *Večeras improviziramo*

Već sam spomenula vidljiv utjecaj Pirandellovih komada na rad i djela Ranka Marinkovića. Jedan je od njih *Večeras improviziramo*, točnije – u Marinkovićevoj *Pustinji* u velikoj mjeri možemo prepoznati sudbinu Pirandellove Momine.

Riječ je naime o glumici koja igra ulogu Momine te umire na pozornici. Fabio je, doduše, za razliku od Momine, glumac koji umire prije početka probe. Predstave *Kralj Lear* neće, u njegovoj izvedbi, nikada biti, a glumica koja igra ulogu Momine umire na samoj premijeri pa druge, reprizne izvedbe, u njezinoj izvedbi, nikada neće biti.

Osim toga oboje glumaca neprekidno govore o svojoj najdražoj, najvažnijoj ulozi: „To je bila moja uloga, moja uloga!”, izgovara Momina, baš kao što i Fabio nabraja vlastite, a prošle uloge.

13 Dodirne točke mogu se naći i u sljedećem citatu: „‘Ludnica’, u koju ‘svraća’ već dvadeset godina Fabije da bi gledao svoj život kao kazalište – nalazi se točno preko puta njegova i Suzanina bivšeg, a sadašnjeg Anzelmove i Suzanina stana. I sam je taj prostorno nekazališni, psihijatrijski okvir (‘Cijeli svijet je ludnica’) zapravo teatarski (‘Cijeli svijet je kazalište’). ‘Zbiljski’ klinički prostor zrcalni je odraz i prostora Pirandellove drame *Henrik Četvrti*: doktor Anzelmo analogan je psihijatru Dionisiju Genoniju, koji ‘dolaskom u dvorac’ pokušava izliječiti Henrika Četvrtog. Istodobno sa životnom (ljubavnom) pričom Don Juan – Sganarelle – Elvira i unošenjem (‘ljubomornog’) tragijskog obzora (Othello – Jago – Desdemona) događa se i iskušenje koje je potaknuo Fabije: tko je potpisao ugovor s vragom, tko je Faust, tko Mefisto, kakva je ‘Margareta?’” (M. Muhoherac, 2011)

Citatnost i intertekstualnost / pamćenje kao opasnost?

Sljedeći odnos što ga Marinković propituje jest onaj citatnosti i intertekstualnosti.

Marinković dakle direktno propituje poziciju i suodnos citatnosti i intertekstualnosti: citatnost, čini se, u građanskim životima, nije na cijeni (upućujem na spomenuti odnos glumčeve bivše supruge Suzane spram citata kojima joj se Fabio obraća).

Taj „postupak” ili navadu, naviku (citiranje omiljenih autora u svakodnevnom životu) u Fabijevu okruženju oni koji nisu svjesni fenomena intertekstualnosti ili polifonije, dakle oni koji nisu svjesni kako uvijek nekoga i nešto citiramo, s namjerom ili bez nje, doživljavaju prijevarom, laži.

Kroz naša usta naime progovaraju glasovi što smo ih nekoć negdje čuli i pounutрили. To je slučaj i s onima koji napadaju Fabija jer citira druge te se u svakodnevici koristi rečenicama/citatima iz dramskih komada što ih je igrao. No nisu svjesni toga do koje su mjere i sami označeni rečenicama i stavovima koji su im upisani odgojem, kulturološkim navadama, zahtjevima sistema (osobito je to naglašeno kod Suzane).



Ne treba se čuditi kako je Mihail M. Bahtin prolazio razne sisteme kontrole sustava, baš zato što je pisao o tako naizgled bezopasnoj pojavi – intertekstualnosti.

Pitanje što ga Ranko Marinković u svojem radu trajno a implicite postavlja jest: zašto je citatnost, pamćenje književne i kazališne povijesti, opasna za sustav?

Mi se pak pitamo zašto je Marinković istaknuo, pišući *Pustinju*, kako je riječ o *sotiji* – o žanru, pa tako o svojevrsnoj „kućici”, u kojem se okupljaju Lude te progovaraju o sistemu i sustavu vrijednosti.

Odgovarajući na to pitanje, dolazimo do problematiziranja odnosa zbilje i ludizma.

Ranko Marinković postavlja pitanje odnosa zbilje i iluzije te tretmana ludizma kao nad-zbilje. Autor tematizira i fenomen bez kojeg nema teatra (kako na pozornici, tako i u životu), a to je biti viđen, biti gledan, biti nad-gledan.

Marinković je, već sam spomenula, gajio osobitu sklonost Pirandellu, pa tako i propitivanju odnosa naših uloga u svijetu života i uloga koje igra-mo, svjesno, na pozornici. Promatrani smo u obama slučajevima. Promatrani i „režirani”, sa strane sistema, sustava kontrole, institucija, bilo to u kazalištu, bilo to u našem građanskom životu.

Panoptikum: zatvor s prozorima / panopticism?

Marinkovićeva je *Pustinja* i svojevrsni panoptikum, primjećuju mnogi. Stanimo načas te pogledajmo etimologiju tog termina i njegovu povijest. Riječ je o pojmu izvedenom iz grčkog jezika i sastavljenom spajanjem triju komponenti: „pan” se može prevesti kao *sve*, „opsis” je imenica koja odgovara *vidu*, a sufiks „tikos” ima značenje *u odnosu na*.¹⁴

Kao definicija panoptikuma navodi se: 1. pokretna izložba zanimljivih rijetkosti; 2. zbirka voštanih figura; 3. skup raznovrsnih tema ili stvari.¹⁵

Na to smo se objašnjenje naviknuli te vjerujem kako ga i podrazumijevamo kada govorimo o panoptikumu u Marinkovičevoj *Pustinji*.



No krije li se još nešto iza termina „panoptikum”? Marinković se, znamo, uvijek igra paradoksima, kao i dihotomijama. S tim u vezi spomenut ću *panopticism*, što podrazumijeva sveprisutan nadzor institucija kao oblik regulacije ponašanja pojedinaca.

Panoptikum je model zatvora prstenastog oblika na čijemu se rubu nalaze ćelije zatvorenika. Takav je model zatvorskim čuvarima omogućavao nadziranje svih zatvorenika iz središta zatvora, a zatvorenici nisu mogli znati kada ih se promatra. Naziv poslije preuzima Michel Foucault kao metaforu za suvremeno funkcioniranje moći i samodiscipline. Stvaranje tog dizajna pripisuje se Jeremyju Benthamu, britanskom filozofu i društvenom teoretičaru iz 18. stoljeća, koji je zamislio zatvor u kojem su svi zatvorenici u vidnom polju onog koji ima zadatak nadziranja promatranjem. Željena je agenda omogućiti da sve zatvorenike jedne ustanove promatra jedan zaštitar te da zatvorenici ne znaju promatraju li ih ili ne.

Neke su od važnih ideja panoptikuma sljedeće: građen je po principu arhitekture grčkoga kazališta. Polifunkcionalan je te zadovoljava potrebe raznih organizacija ili institucija kako bi funkcionirale na način koji je njima od najveće koristi. Nepromjenjivo je i bitno da pozicija promatranja i promatrača bude u središnjoj osi.

14 ETIMOLOGIJA: njem. Panoptikum = pan- + grč. optikós: koji pripada gledanju: panoptikum (pan- + grč. ὀπτῖς: vidni). *Hrvatski jezični portal*, <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (1. veljače 2025.).

15 Panoptikum: DEFINICIJA:

1. muzej voštanih figura i drugih predmeta koji izazivaju zanimanje neobičnošću i rijetkošću
2. pren. niz razolikih predmeta ili tema (*panoptikum želja*; *panoptikum novosti*)
3. film. pov. projektor koji se koristio u SAD-u do 1895. Usp. „panoptikum”; u: *Hrvatska enciklopedija*. Dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/panoptikum> (13. siječnja 2025.).

Način funkcioniranja možemo ovako opisati: svjetlost dolazi kroz izvanjske prozore ćelija i odatle ide prema središnjem tornju opremljenom rešetkama. Tako osoba koja je u centru može uvijek vidjeti zatvorenike, bez obzira na poziciju svjetla, ali zatvorenici promatrača ne mogu vidjeti kroz rešetke. Drugačije rečeno, sve institucije grade se prema principu panoptikuma, odnosno s ugrađenim sustavom kontrole. Promatranje je dakle moćna i opasna radnja.

Nad-gledanje, igre pravilima / isključenje nestajanjem

Pokazuje li nam Marinković put kojim je moguće dosegnuti glorijsku pustinja ako je pustinja, kako na početku komada govori Fabio, „njegova kuća, bez prozora”? Možemo li je dosegnuti tako da (se) igramo prepuštajući se citatima, prepuštajući se licima koja žive i mimo onih koji ih igraju, mimo glumaca – igrača, mimo i nakon predstava?

Fabio, ponavljam, govori kako je njegova kuća pustinja. Asocijacija je jasna: poput Isusa, koji je otišao u pustinju kako bi se susreo s vlastitim demonima, Fabio boravi u sličnom prostoru. Susreće se sa svojim protiviteljima, s licima koja je igrao, sa svojim suigračima u svakodnevnom i profesionalnom životu, sa svojim okrutnim šalama na račun drugih, sa svojim životnim odlukama. Ovdje je Marinković upotrijebio svoju omiljenu stilsku figuru, oksimoron: Fabio ističe kako u njegovoj kući, pustinji, nema prozora, a već u sljedećem trenutku opisuje prozore u koje gleda.

Njegova (Fabiova) omiljena tema jest: prozor, poziranje pa i promatranje, o/gledanje te skućeni prostor, panoptikum likova, čiji se oblici presijecaju kao u kaleidoskopu.

Vratimo se promatranju: promatračka je pozicija istodobno i pozicija moguće kontrole, stoga je nelagodna i opasna za promatranog.

Prvo pitanje koje se postavlja jest: tko je promatran, viđen, a tko nije?

Nisu li svi nadgledani: i glumci profesionalci, i oni koji htjeli – ne htjeli sudjeluju u igrama svakodnevnog života?

Nije li jednako gledan onaj tko je svjesno stao na pozornicu (Fabio), tko zna svoj repertoar, onaj koji napamet zna replike, baš kao i onaj/oni koji svega toga (da je riječ o „igri”, a da igra ima pravila) nisu svjesni (Suzana čista, Anzelmo Prečisti)?

Drugo je pitanje ima li ikoga tko sam bira svoje uloge. Postoji li onaj koji uspješno i trajno bira način kako želi biti viđen? Je li to Fabio? I postoji li to uopće kao mogućnost?

Nije li neobično, ili – nije li logično, da je baš on, Luda koja je ujedno Don Juan i kralj Lear, kažnjen, zgromljen, usmrćen gromom?



Naime sustav kontrole jasno vidi tko neprekidno dovodi granice u pitanje, tko ih prekoračuje, tko druge vodi „stranputicama”.

Sustav kontrole možda kažnjava onoga koji se čini svjesnim Igre, kao i koji arogantno umišlja kako zna igrati po pravilima odabranih ili nametnutih igara.

Uobičajeno je da smo skloni pomisliti kako je onaj koji je svjestan da je riječ o „igri” ponajviše zaštićen. Očigledno tomu nije tako. Oči-gledno, prema Marinkoviću, i onaj koji se igra igrama, koji druge uvlači u svoje igre, ne može kontrolirati kontrolora. Ni on nije zaštićen od procesa koji se protiv njega može voditi, kao ni od kazne. Upravo tako, kaznom, završava u Marinkovićevoj drami i putovanje onih koji misle da su obučeni za Igru.

Igra nezaključivanja i postavljanja pitanja bez odgovora

Vratimo se na trenutak naslovu rada: *Dosezanje Glorije u Pustinji*? Ranko Marinković otvara pitanja, i to brojna, o naravi „glorije”, i toga se pitanja ne lišava, ne odbacuje ga davanjem odgovora. Navedenom se temom bavi barem tridesetak godina¹⁶.

I *Glorija* i *Pustinja* završavaju slično. Fabio je zgromljen. Glorija je u letu poginula. No oboje su izbjegli treće iskušenje: da se drugima pokažu poput Čuda. Oboje su dotaknuli gloriju odlazeći iz prostora igre, poput srušenih šahovskih figura.

O tome Marinković i piše ne inzistirajući na eksplicitnim zaključcima nego aludirajući, kako u dramama pisanim 1950-ih tako i u onim pisanim 1980-ih godina (dakle riječ je o trajnoj temi naše kulture), na povezanost

igranja uloga i nadziranja tih igara sa strane sistema te na

mногоstrukost identiteta kao rezultata
unutarnjih nemira što teže proizvodnji čuda,

ali rezultiraju
kaznom.

Literatura

Batušić, Nikola (1984), „Dramski žanrovi Ranka Marinkovića”, *Skrovito kazalište*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, str. 173-215.

Crnojević-Carić, Dubravka (2007) „Krlježa i ‘vječno žensko’”, *Krlježa danas*, Brijuni, str. 59-64.

Bentham, Jeremy (2014), *Panoptikon*, pr. Uroš Tomić, Mediterran Publishing, Novi Sad.

¹⁶ *Pustinja* je pisana, kako sam već spomenula, 1982. godine, a *Glorija* 1955. godine.

- Čale-Feldman, Lada (2009), „Humor, ironija, parodija i travestija u hrvatskoj drami sedamdesetih”, *Povijest hrvatskoga jezika. Književne prakse sedamdesetih. 38. seminar Zagrebačke slavističke škole*, Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, Zagreb, str. 173-185.
- Čale-Feldman, Lada (1997), *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Matica hrvatska, MD naklada, Zagreb.
- Čale, Morana (2001), *Volja za riječ. Eseji o djelu Ranka Marinkovića*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb.
- Čale, Morana (2014), „Ženski Feton: cirkuski prostor i metafore u *Gloriji*”, *Od grada do Mediterana. Književno djelo Ranka Marinkovića*. Zbornik radova sa 6. Dana Ranka Marinkovića, Grad Komiža, Komiža.
- Čale, Morana (2001), „Inače lažeš: Pirandello u Marinkovičevoj *Pustinji*” i „Interpretacija i pod-interpretacija: citatni performativ u *Pustinji*”, *Volja za riječ. Eseji o djelu Ranka Marinkovića*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, str. 61-92, 93-119.
- Grgičević, Marija (2002), „*Glorija* Ranka Marinkovića. Kroz neke postaje iz scenskoga života mirakula našega vremena”, *Kazalište*, Zagreb, br. 11-12, str. 34-45.
- Krleža, Miroslav (2002), „Maskerata”, *Legende*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Marinković, Ranko (1986), *Nevesele oči klauna*, Globus, Zagreb.
- Medić, Igor (2007), „Diskurzivni rascjepi Marinkovićeve *Pustinje*”, *Časopis za književnu i kulturalnu teoriju*, Zagreb, br. 6-7, str. 102-124.
- Muhoberac, Mira (2011) „Drama svijeta bez uporišta”, *Vijenac*, Zagreb, br. 453, 14. srpnja. Dostupno na: <https://www.matica.hr/vijenac/453/drama-svijeta-bez-uporista-476/> (13. siječnja 2025.).
- Pavlovski, Borislav (2014), „Sveto i profano u Marinkovičevoj *Gloriji*”, *Od grada do Mediterana. Književno djelo Ranka Marinkovića*. Zbornik radova sa 6. Dana Ranka Marinkovića, Grad Komiža, Komiža.
- Perković, Vlatko (2016), „Smisao Marinkovićeve *Glorije* u zamci sadržaja predstave”, *Teatar Ranka Marinkovića. Zbornik radova sa 7. Dana Ranka Marinkovića*, Grad Komiža, Komiža.
- Pirandello, Luigi (1992), *Gole maske*, Cekade, Zagreb.
- Senker, Boris (2009), „Četiri drame Ranka Marinkovića”, u: *Ranko Marinković, Glorija i druge drame*, Školska knjiga, Zagreb.
- Šnajder, Slobodan (2003), *Nevjesta od vjetra*, Durieux, Zagreb.
- Trojan, Ivan (2016), „Klerički svijet u književnom djelu Ranka Marinkovića”, *Teatar Ranka Marinkovića. Zbornik radova sa 7. Dana Ranka Marinkovića*, Grad Komiža, Komiža.
- Trojan, Ivan (2020), „Mehanizam Marinkovićevih ‘sentimentalnih lutaka’. Charlot i Glorija”, *Ranko Marinković – izazovi medija. Zbornik radova s 9. Dana Ranka Marinkovića*, Grad Komiža, Komiža.
- Žeravica, Katarina (2016), „Ironija u dramama Ranka Marinkovića”, *Teatar Ranka Marinkovića. Zbornik radova sa 7. Dana Ranka Marinkovića*, Grad Komiža, Komiža.
- Vidan, Ivo (1995) „Citati u pustinji i oko nje”, *Engleski intertekst hrvatske književnosti*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, str. 253-265.

Drame

- Marinković, Ranko (1988), „*Pustinja*”, u: *Glorija i druge drame*, Globus, Svjetlost, Ljubljana, str. 285-368.
- Marinković, Ranko (2009), *Glorija i druge drame*, Školska knjiga, Zagreb.
- Ogrizović, Milan, *Hasanaginica*, www.hrlektire.com (1. veljače 2025.).