

## SVETO I PROFANO U MARINKOVIĆEVOJ „GLORIJI”

Borislav Pavlovski

Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska

**Keywords:** croatian drama, theatre, Ranko Marinković, sacred, profane, religion

**Summary:** In this paper, *The Sacred and the Profane in Marinković's „Gloria”*, the interpreted tragic rhythm of action is based on the geometry of motives composed of contrasted sacred and profane semantic elements. They are contextualized in two opposing semantic realistic / dramatic spaces - the cathedral and the circus. I interpret the ratio of the sacred and the profane in a broader context that applies not only to the dramaturgic function as it points to philosophy, particularly the philosophy of religion, but also anthropology and symbology. The relationship in this drama is much more complicated if viewed from a specific point of view (for example those offered by Mircea Eliade and Nikos Čausidis) that deepen the central problem of interest to some findings that were not previously present in the interpretation of this drama by Ranko Marinković. Especially the questioning of the circus and circus acts could lead us to a discussion about the "archetypal visual and mythical-symbolic premodels" and a different relation compared to what is routinely considered different in the interpretation of the sacred and the profane in this drama.

**Ključne riječi:** hrvatska drama, kazalište, Ranko Marinković, sveto, profano, religija

**Sažetak:** U radu Sveto i profano u Marinkovićevoj „Gloriji” interpretiran je tragički ritam radnje koji se zasniva na motivskoj geometriji sastavljenoj od kontrastivnih svetih i profanih semantičkih elemenata. Oni su kontekstualizirani u dva značenjski oponentna realna /dramska prostora – katedralu i cirkus. Odnos svetoga i profanoga tumačim u širem kontekstu koji se ne odnosi samo na dramaturgijsku funkciju jer upućuje na filozofiju, posebno filozofiju religije, ali i antropologiju i simbologiju. Taj odnos u ovoj je drami znatno kompliciraniji ako se sagleda iz određenih gledišta (na primjer onih koje nude Mircea Eliade i Nikos Čausidis) koji produbljuju središnji problem interesa nekim spoznajama koje nisu dosada bile prisutne u tumačenju ove drame Ranka Marinkovića. Naročito bi nas problematizacija cirkusa i cirkuskih točaka mogla odvesti do rasprave o «arhetipskim vizualnim i mitsko-simboličnim pramodelima» i drugačijem odnosu prema onom što se ustaljeno smatra različitim u tumačenju svetoga i profanoga u ovoj drami.

Tragički ritam radnje Marinkovićeve «Glorije» (Zagreb, 1956), nezaobilazne drame u korpusu hrvatske dramske književnosti, utemeljen je

na motivskoj geometriji sastavljenoj od svetih i profanih semantičkih elemenata koji su prostorno kontekstualizirani u katedralu i njezine prostore (kapelicu, oltar, biblioteku, biskupovu kancelariju i dr.) te cirkus (sa garderobom, hodnikom, pozornicom-arenom) koji je oponentni element već utvrđenih značenja.

Pojmovi sveto i profano su značenjski na suprotnim polovima i odlikuju se kontrastivnošću što je u Marinkovićevom dramskom tekstu temeljni oblikovni element dramske napetosti ostvarene na više razina. Njih se može u ovom dramskom tekstu promatrati isključivo u već navedenoj dramaturgijskoj funkciji, ali i proširiti taj odnos s obzirom na tumačenja u drugim disciplinama (npr. filozofiji, posebice filozofiji religije, antropologiji, simbologiji i dr.) pri čemu se znatno širi njihov značenjski udio. Time Marinkovićeva oponentna dramaturgijska matrica, postaje znatno uvjerljivija i funkcionalnija, da bi se u mogućoj konačnici prikazala obranjivijom s obzirom na poneke kritizirane aspekte ovoga neprocjenjivo perspektivnog dramskog djela, što je osvjedočen brojnim redateljskim čitanjima od njegove pojave do najnovijih dana.

U tom mi se smislu poticajnama čine gledišta i spoznaje Mircea Eliade, rumunjskoga povjesničara religije, teorije i pisca, koji smatra da «Sveto i profano tvore dva načina postojanja - u svijetu, dva egzistencijalna stanja koja je čovjek oblikovao tijekom svoje povijesti.» (2002: 10), ali i makedonskoga antropologa i proučavatelja tradicijske kulture Nikosa Čausidisa koji ukazuje na simboličnost, recimo između drugog, cirkuskih točaka. Iako se «sveto očituje kao realnost posve drugog reda nego su to 'prirodne' realnosti» (Eliade 2002: 10), čovjek je suočen sa svetim «jer se ono očituje, jer se pokazuje kao nešto posve različito od profanoga. Za taj čin očitovanja svetoga predlažemo izraz *hijerofanija*, koji je to prikladniji što u sebe ne uključuje nikakvu dodatnu preciznost: on izražava samo ono što se nalazi u njegovu etimologijskom sadržaju, spoznaju *da nam se nešto sveto pokazuje*. Moglo bi se reći da se povijest religija, od najprimitivnijih do najrazvijenijih, sastoji od gomilanja hijerofanija i očitovanja svetih realnosti. Od najjednostavnije hijerofanije, primjerice, očitovanja svetoga u bilo kojem predmetu, kamenu ili drvu, pa do najviše hijerofanije koju za kršćanina predstavlja utjelovljenje Boga u Isusu Kristu, nema prekida. To je uvijek isti tajanstveni čin: očitovanje nečega «posve drugoga», neke realnosti koja nije od ovoga svijeta, u predmetima koji čine sastavni dio našega «prirodnoga», «profanoga» svijeta. (Eliade, 2002: 10). Narednu Eliadinu tvrdnju, iako izazovnu i poticajnu, treba uzeti s izvjesnom rezervom jer je poprilično isključiva, a glasi: «Moderni Zapad pokazuje stanovitu mučninu pred nekim načinima očitovanja svetoga: teško mu je prihvatiti da se sveto može za određeno ljudsko biće očitovati u kamenju ili

drveću. Ali, kako ćemo uskoro vidjeti, ne radi se o štovanju kamena ili stabla po sebi. Sveti kamen, sveto stablo ne štiju se kao takvi: oni su to upravo i samo stoga što su hijerofanije, zato što «pokazuju» nešto što više nije ni kamen ni drvo, nego nešto što je sveto, *Ganz andere.*» (2002: 10-11). I sam je autor na izvjestan način, već u sljedećem ulomku knjige, ublažio prethodno tvrdnju, razblaživši je objašnjenjem, što bi se moglo kontekstualizirati i u izabranom problematiziranju dramaturgijskoga odnosa svetoga i profanoga u Marinkovićevom dramskom tekstu, a glasi: «Nikada se neće dostatno istaknuti da je svaka hijerofanija, čak i najjednostavnija, paradoks. Očitujući sveto, bilo koji predmet postaje nečim *drugim*, ali i dalje ima udjela u svojem kozmičkom okolišu. Sveti kamen ostaje *kamenom*, prividno (točnije: s profanoga gledišta) ništa ga ne razlikuje od svega drugog kamenja. Ali za onoga kome se kamen otkriva kao svet, njegova se neposredna stvarnost pretvara u nadnaravnu. Drugim riječima, za one koji imaju religiozno iskustvo, sva se Priroda može objavljevati kao kozmička sakralnost. Kozmos u svojoj ukupnosti može postati hijerofanija.» (2002: 11).

Prema tome sveto je sveprisutno, bez obzira prihvaćamo li ga u njegovom religijski kanoniziranom ili tradicijski (simbolički) nekanoniziranom obliku i sadržaju. To ne znači da ne može postati upitno, diskusijski poželjno, zanimljivo u nekom drugom kontekstu koji ga možda dovodi u sumnju, ne nužno u opoziciji s profanim koje se nadaje kao sasvim razumljivo, bez posljednjih pitanja o njegovom značenju, kao da je ono doista sasvim transparentno, iako su njegove manifestacije i modaliteti brojni i u mnogim slučajevima još uvijek nerazjašnjeni, te inkliniraju metafizičkom, kozmičkom. Sveto je sveprisutno i isključivo pozitivno, neupitno, u određenim slučajevima apsolutno, ako ga ne širimo i problematiziramo u zagrljaju primordijalnoga konteksta prema kojem aktualno sveto iskazuje izvjesno odstupanje i sumnju bez obzira što predstavlja svojevrstu bazu univerzalnoga svetog.

Na drugoj pak strani suočavamo se s profanim za koje se podrazumijeva propitivanje i dovođenje u sumnju kao pravovaljanoga, iako predstavlja spoznaju koja o egzistencijalnom misli drukčije. Međusobne značenjske isključivosti svetoga i profanoga sveprisutne su već na prvoj crti tumačenja, što se ogledaju u najdostupnijem sredstvu provjere – rječnicima. Navodim u cijelosti opise izabranih riječi u Velikom rječniku hrvatskoga jezika Vladimira Anića u kojima se **svet** prid. (odr. – i) tumači doslovno 1. koji je bezgrešan, savršen, čist 2. a koga je crkva proglasila svecem zbog savršenstva i čistoće b. (odr.) (Sveti) ispred imena crkvenih svetaca (-i Juraj). 3. pren. koji je dobar, poput sveca 4. kojega se časti i slavi; nepovredivi (-o mjesto) (2003: 1514), dok je **profan** prid. (odr. – i) opisan

ovako: 1. koji ne pripada Crkvi, izvan je posvećenih i kanoniziranih vrijednosti, koji nije religiozan po prirodi ili prema potrebi (-a arhitektura), opr. sakralna 2. koji nije posebno odnjegovan ili izgrađen; običan (-i jezik) 3. meton. koji nije učen u nekom području; vulgaran, običan, «zdravorazumski», općenit (-o mišljenje), opr. učen, znanstven (2003: 1219). Imenska i glagolska inačica proširuju značenjsko polje pridjevskog oblika jer je profanacija čin profaniranja, oskrvnjivanje, srozavanje a profanirati (koga, što, se) dv. (prez. profaniram /se/), pril. sad. –ajući (se); pril. pr. –avši (se); prid. trp. profaniran; gl. im. –anje. 1. desakralizirati zanemarujući ili podcjenjujući svetost čega; (učiniti blasfemiju, svetogrđe 2. nemarno postupiti/postupati prema onome što je vrijedno poštovanja; obezvrijediti, zloupotrijebiti (Anić, 2003: 1219). Leksikološki opis svetoga i profanoga povlači izuzetno oštru značenjsku granicu između ovih pojmova koji se ipak u nekim kontekstima (naročito umjetničkim) funkcionaliziraju na znatno suptilniji način, što je evidentno i u izabranom djelu Ranka Marinkovića.

Najrazličitiji fenomeni u djelima Ranka Marinkovića doživjeli su dosada temeljite analize kojima želim pridružiti raspravu o dinamici prožimanja motiva sa značenjskim zalihama svetoga i profanoga, koji su naglašeno dramaturgijski funkcionalizirani u prvoj i šestoj slici autorova «mirakla», iako je doslovno cijelo djelo prožeto njima. Osim toga smatram da je moguće problematizirati profane elemente, povezane s cirkusom i cirkuskim vještinama, na jednoj specifičnoj simboličkoj razni koja ukazuje, u izvjesnoj mjeri, na moguću promjenu gledišta o očekivanom odnosu kontrastivnih pojmova koji su tumačeni izvan tradicijskoga primordijarnog poimanja tih fenomena.

Pozorno čitanje ili gledanje «Glorije» potvrđuje već u prvoj od šest slika Marinkovićeve «mirakla» zacrtanu kontrastivnu motivsku geometriju koju bih mogao označiti kao ekspozicijsku pa njezin sadržaj imenovati «ekspozicijskim prijenosom informacija» u kojem je «dominantan ODNOS SADAŠNJOSTI», jer je dramaturški postupak «motiviran sadašnjom dramskom situacijom i njoj će biti podređen», iako postoje i drugačija teorijska gledišta o početku drame odnosno «dramskom početku» koji ne počiva primarno na prijenosu informacija (Pfister 1998: 138-141) Skloniji sam u «Glorijinom» slučaju «ekspozicijskom prijenosu informacija» koje se u sasvim razvidnom omjeru zasniva na odnosu svetoga i profanoga, što će dominirati i u gotovo svim dijaloškim sekvencama preostalih pet slika ovoga dramskog djela.

Zadržimo li se na motivskoj geometriji prve slike mirakla, inače najopširnijoj (Marinković, 1956, 7-52), gotovo jednotrećinskoj po količini teksta, a pod pretpostavkom izbora samo prosperitenih motiva, što znači

onih koji će imati znatnijeg udjela i u nastavku dramske radnje, uočit ćemo odmah središnji koji se odnosi na pravljenje čudesa i kaznu koja zbog toga slijedi. Inicira ga Don Zane u dijaloškoj sekvenci s Don Jerom kojem povjerava svoju tajnu koju je platio crkovernjak Toma:

DON ZANE: Ah, jest, jest, i to zaboravljam, oh, bože moj! To sam htio reći, da sam bio kao i vi, don Jeronime, kad sam bio mlad. Nagao, žestok, odlučan, pun samopouzdanja i... naivan. Tko bi to rekao, zar ne? Bože moj, kako se čovjek izmijeni! (Siđe s ljestava i dođe naprijed u tajnikovu sobu, pa sjedne na praznu stolicu kod don Jerina stola): Nešto ću vam povjeriti... I ja sam pravio čudesa.

DON JERE (pogledavši ga s nepovjerenjem): Ma što?..

DON ZANE: Jest, jest, čudesa!... S ovim našim starim Tomom, crkovnjakom.

DON JERE: I nikad mi o tome niste...

DON ZANE: Od stida, don Jere, od stida. I danas me sram kad vidim Tomu. No, on, siromah, ima još gorih uspomena: njega su izmlatili.

DON JERE: Tko?

DON ZANE: Vjernici. Kad su saznali da ne hoda noću po gradu Antikrist, nego Toma, umotan u plahtu i s tikvom plivaricom na glavi s bravljim rogovima, uhvatili su ga i premlatili. Odonda je i pognut ovako kako ga danas vidite.

DON JERE: Bože moj, što ste to radili!

DON ZANE: Što sam radio? Čudesa sam radio, don Jeronime, čudesa. A platio ih je jadan Toma. Uvijek to netko mora platiti.

(Marinković 1956: 10-11)

Ovaj neuspjeli Don Zanin pokušaj s Tomom svojevrsni je motivski paralelizam sa zamišljenim i prikazanim čudom u «režiji» Don Jere koji završava višestrukim neuspjehom i izravnim (dramskim) sukobom između inicijatora i Sestre Magdalene koja je odglumila / oživjela kip Blažene Gospe. Potvrdu dramatičnoga kraha oživljavanja Blažene Gospe rezimiraju u svojim ispovjednim replikama Don Jere i Sestra Magdalena u sakralnom a Jagoda odnosno Glorija u profanom okruženju, tj. domu i cirkusu:

DON JERE: Ja nisam htio od vas učiniti lutku. Vi ste to sami od sebe učinili. Dopalo vam se naprosto da budete lutka. Oni, koji su klečali pred vama, vjerovali su da kleče pred Madonom, a u stvari su klečali pred lutkom! I njih ste prevarili!

(...)

SESTRA MAGDALENA (ustane. Reskim, grubim tonom): Nisam ja nikakva sestra Magdalena. Ja sam Glorija! Glorija Flechè! Cirkusantkinja! (Ponovno blago): Pokušala sam, doduše, biti sestra Magdalena, ali nisam uspjela zbog vas, vi ljepotane božji! Pokušala sam biti i vaša Madonna s

aureolom oko glave, i nadzemaljska pojava što zagrijava srca, i čista duša bez strasti, i sve što ste vi htjeli... Ali što se može biti uz vas? Ništa! Uz ništa - ništa!

(Marinković 1956: 114-115)

Dramaturgijski postupak motivskog paralelizma odnosi se na većinu predstavljenih motiva u prvoj slici «mirakla» koji su distribuirani u preostale slike Marinkovićeva dramskog teksta. Njihovo ponovno pojavljivanje u preostalim slikama «mirakla» u funkciji je pojačavanja značenja i zaokruživanja tematskoga okvira djela te završnog oblikovanja likova.

Određeni broj motiva, u skupnim značenjskim cjelinama, pojačavaju dramatsku napetost na razini cijeloga djela. Nailazimo s jedne strane motive koji pripadaju svetom, na primjer, motivi miroljubive i ratoborne vjere (Don Zane), pravljene čuda «sa živim licem» (Don Jere), vjerske ljubavi (Don Jere) ili iskrenosti vjerskog čuvstva, dok se na drugoj strani pojavljuju profani povezani sa «šarlatanima na sajmovima», bivšom cirkusantkinjom, tj. «cirkuskom Mona Lisom» (Don Zane), napuštanjem reda i crkve, i sumnjom u vjeru. Najavljuju se pa zatim u tijeku dramske radnje dramaturški funkcionaliziraju motivi magije i neuspjeha u pravljenju čuda sa živom ženom. Motivska geometrija obogaćuje se problematiziranjem ženskoga šarma (kao erotskoga nukleusa koji je trajno prikriven iz razumljivih razloga!), teatra, glume/glumca, pa i ulogom dramskog pisca koji je svojevrсни Marinkovićev autoreferencijalni zaziv sama sebe, a predstavljen je u sljedećoj replici koja s izvjesnim odlaganjem vodi do neke vrste poante:

DON ZANE: (kao da je doista davno ušao u njega, uzme svrdlati tu temu s jednakim ironičnim osmijehom): No, dobro, dobro, recimo da je s te strane sve u redu. Recimo da nju više ne zanimaju svjetovni uspjesi, da se potpuno posvetila ulozi koju ste joj namijenili. No, a zar je ta uloga laka? Ostavimo sada po strani njezine privatne osjećaje, recimo da ih nema, da su se stopili s ulogom... Ne možemo ostaviti po strani njezino privatno lice i, ako dopustite, njezino tijelo. Potrebno je moći vladati tim licem, tim tijelom, da ne učini nešto nepredviđeno, nešto pogrešno, što bi odjednom moglo srušiti cijeli pothvat. A kad je ona već jednom nastupila, možete li vi ikako upravljati više njezinim pokretima, njezinim grimasama i uopće hirovima njenih živaca? Vi ste se tada potpuno prepustili njoj, kao dramski pisac, kome glumac može srušiti djelo jednim jedinim pogrešnim migom.

DON JERE (vrisne jarnosno): Ali ja ne pravim teatar!

DON ZANE (napravi gestu obrane): Ja to ni ne kažem. Govorim samo zbog usporedbe, kako je kompliciran odnos između glumca i njegove uloge. Kažem da postoji u glumcu nešto privatno, nešto njegovo vlastito, makar to

bila i njegova uobraženost i glupost, ali svakako nešto važno za njega, što ne će da se podredi ulozi, što se opire i hoće samostalno da postoji i živi, bez obzira na autora i ulogu. A u ovom vašem slučaju i nema pravog autora, jer, naravno, imate pravo, to nije teatar... Ali, utoliko je stvar i kompliciranija. Ona dobiva od vas jedan opći zadatak, a drugo je sve prepušteno njezinoj improvizaciji, drugim riječima, ukusu, mašti i inteligenciji jedne cirkusantkinje.

(Marinković, 1956: 16-17).

Ova Don Zanina replika svojevrsni je traktat o glumi i učincima kazališne glume koji su nam poznati iz nekih žanrovski drugačijih Marinkovićevih tekstova, a na ovome je mjestu u funkciji nagovještaja tragične katastrofe koja će pogoditi izravne sudionike proizvodnje čuda.

Među motivskom geometrijom prve slike izdvojio bih, isto tako, motive ženske fizičke ljepote, pokajanja, zavjetovanja, pitanja srca, propasti cirkusa, straha od pogibije, odnosa prema ocu, živaca, duševnog mira, teatra u crkvi. Svi dosad spomenuti motivi doživjet će svojevrsnu dramsku realizaciju u narednim slikama. Posljednja slika Marinkovićeva mirakla svojevrsno je zorno mjesto dramaturški najbitnijih motiva. Istodobno je po svojoj naravi kontrastivni prostor sakralnom objektu (katedrali), gdje je sakralno skriveno ili zamijenjeno profanim. Izravno je zamijenjeno na materijalnom (scenografskom i kostimografskom planu), ali i sakriveno / prikriveno na idejnom, vjerskom, da ne kažem metafizičkom. Neki od likova, a naročito Glorija / Sestra Magdalena / Jagoda i Don Jere, dostižu karakterizacijski stupanj švacovljevske dramske egzistencije. Dramske replike između Glorije i Don Jere, podržane autorskim didaskalijskim komentarima o naravi njihova psihičkog i fizičkog stanja i izgleda, grade njihovu karakterološku sliku, ukazujući na visoki stupanj samospoznaje vlastitih egzistencija koje su se našle na tragičnim prekretnicama. Sestra Magdalena napuštanjem svetoga suočena je s materijalnom prazninom, i nedostatkom vjere (ne samo u religijskom smislu) u smisao vlastita života, potvrđujući svojim konačnim izborom ostvarenje svih bitnih motiva koje je autorski rukopis ponudio u prvoj slici «mirakla». Time je u određenom smislu potkrijepljeno gledište o «ekspozicijskom prijenosu informacija», ali je i potcrtan generalno konstruirani kontrast između svetoga i profanoga na kojima se temelji dinamika dramske radnje i karakterizacijski oblikovni proces.

Postupni prijelaz iz svetoga u profano odvija se razotkivanjem stvarnoga bića koje je trebalo pokazati nešto sveto bez obzira na to što je na posvećenom mjestu bilo «okađeno atmosferom cirkusa» koji metonimijski stupa na izabrano mjesto Kozlovićevim ulaskom u crkvu / pozornicu i proširenjem profanih sadržajnih elemenata od kojih su neki već inicijalno

započeli u uvodnom dijelu dramskog teksta. Njegov izum mehaniziranoga kipa Isusa na križu nudi se gotovo kao supstitucijski element onoga što Mircea Eliade naziva *hijerofanijom* koja je neostvorena sa sestrom Magdalenom. Kozlović je prvi stvarni, iako ne jedini, nositelj sumnje u hramu koji je «zemaljska preslika transcendentnog modela» (Eliade 2002: 37). Zanimljivo je Marinkovićevo dramaturgijsko izmještanje stvarnosne realizacije sumnje izvan hramskoga prostora i prebacivanje u višeznačno profani prostor cirkusa s bogatim motivskim repertoarom koji potvrđuje njegovu praksu što se sastoji od vještine hodanja po žici, akrobacije na trapezu i skokova u zračnim visinama. Kozlovićev izum predstavlja poveznicu između profanoga i svetoga. Njegovo funkcioniranje u hramu dokinulo bi njegovu mehanički zamišljenu materijalnost i preobrazio se u transcendentnu činjenicu. U strukturi dramske radnje taj Kozlovićev izum ima jednu od ključnih funkcija u dramskom raspletu. Istodobno upućuje na neostvarivost materijalnoga kao svetoga, kao što je neostvarivim svetim ostala preobrazba Sestre Magdalene u Majku Božju. To je autorsko odricanje od ostvarenja svetog, koje je dovršeno gotovo očekivanim kaznama (razbijanjem izuma i Glorijinom smrću) zbog čega su upitne kritike upućene ovom dramskom djelu glede njegovih idejnih gledišta.

Spomenuti motivi namjerno pokvarenoga kipa kao i mehaniziranja živa čovjeka / žive žene, isto se tako, ponavljaju u dramskoj radnji, ali na višoj hijerarhijskoj razini, koja je presudnija za konačno gledište o toj problematici, a odvija se između biskupa i Don Jere te sestre Magdalene, što znači da se propituje na razini moći odlučivanja. Dijaloška dinamika nastavlja se po istom načelu interferencije kontrastnih motiva koji se «podižu» na sve višu razinu dramske napetosti koja je ovisna o funkciji lika (npr. Biskupa) ili oblikovnom stupnju do kojeg je autor «uzdigao» prisutne likove (Don Jeru i Sestru Magdalenu).

Svojevrsni povratak na već uvedene motive u dijaloškim sekvencama između Biskupa i Don Jere te Don Jere i Sestre Magdalene, kao i Biskupa sa Sestrom Magdalenom, osmišljenjo je usporavanje ionako reducirane dramske radnje i preusmjeravanje autorskog interesa na karakterizaciju likova u novim suodnosima u kojima se primjećuje opća međusobna suzdržanost koja ne otkriva istinsku pojedinačnu karakterološku narav i stupanj dosegnutog oblikovnog procesa s obzirom na pojedini dramski lik. Istim postupkom vođene su i sve naredne slike do zaključno šeste. Postignuta razina dramske napetosti ostvorena je zahvaljujući stilskom umijeću Ranka Marinkovića i neprestanom proširivanju karakterizacije likova u okvirima zacrtanih odnosa.

U dramski prizor između Biskupa i Dona Jere uveden je motiv sumnje u uspjeh Jerinog pothvata, biskupove opreznosti i iskustva, Jerine



«vatrenosti», odgovornosti za učinjeno, i ponovno cirkusa o kojem Biskup govori sa sumnjom i nepovjerenjem, ali i nagovještajno glede Glorijine tragične sudbine. Sadržaj njegove replike je gotovo predskazujući u smislu dovršetka dramske radnje, a izrečen je već u prvoj slici «mirakla» i doista je ključno prenosiv motiv koji se realizira u samom raspletu predstavljenom gotovo fellinijevskim ozračjem u finalu šeste slike:

BISKUP (skeptično vrteći glavom): Artistkinja? A to, išla je po žici? No, i to je... Ne razumijem kako to ljudi mogu gledati? A ja, vidiš, nisam mogao gledati one zidare što su nam popravljali zvonik. Ne mogu ja to gledati. Reći ćeš, bili su vezani konopima, a opet... ja to ne mogu gledati. Nemam ja nerve za to. Sve mi se čini da će pasti, i... i kao da ću i ja pasti skupa s njima, tako mi se čini. Pak me i po noći muči kad na to mislim i ne mogu spavati; sve mi se čini da ću pasti, pak se držim za krevet, znaš. A oni u cirkusu nisu ni vezani, nego onako – «opla», skaču ko ptice u gajbi. Pak, kako to: iz cirkusa – op! – u samostan, a?

(...)

BISKUP (skeptično): Ha, poziv? Na žici? «Čista duša?». A što će biti, ako ti ta «čista duša» napravi cirkus u crkvi? Ako stane skakati po oltarima, a? Ja ne znam, ja ne znam... Meni taj njezin cirkus, znaš... (Marinković 1956: 29-30).

(...)

Odjednom negdje odozgo, iz mraka tihi, suzdržljivi Glorijin vrisak! Svijetlo zatreperi sitno, kao preplašeno srce, i stane se gasiti polako i tužno, kao što se pogled gasi umirućemu.

(...)

I kad se sve smiri, reflektori odozgo osvijetle cirkusku arenu. Na žutoj pilovini manègea leži Glorija. Mrtva. Nad njom kleči otac. Ne plače, nego joj prstima gladi lice i popravlja kosu, kao da ona spava, a usne mu se lagano miču i šapću buki-baki, mali moj... Iza njega stoji Toni, gleda u Gloriju, a suze mu same teku niz bijelo, nabrašnjeno, klaunovsko lice.

Orkestar tiho zasniva posmrtnu koračnicu. Četiri clowna podignu Gloriju i krenu s njom prema crvenoj zavjesi. Za njima stupa Kozlović: kao bez svijesti gladi Glorijinu kosu i ljubi joj glavu. Za njim se u dugoj povorci izredalo mnoštvo šarenog cirkuskog svijeta.

(Marinković 1956: 145-146.)

Biskup inače, pošto sasluša Jerin odgovor u kojem ponavlja već poznati motiv artistkinje, podcrtava izuzetno važan motiv koji smo već imali prilike susresti, a ponovit će se više puta tijekom dramske radnje, a odnosi se na hodanje po žici. Taj motiv, koji je u raspletu opredmećen dvostrukim saltom na trapezu, mogao je i dosada svojom simboličkom vrijednošću imati izuzetno značenje u interpretaciji ovoga dramskog teksta i izabranoga odnosa između svetoga i profanoga, prizvavši na simboličnoj razini svoju

erotičku supstancu iz primordijalnih vremena obilježenih mitskim mišljenjem i pripadajućim vjerovanjima koja nisu u punom suglasju s religijskim konceptom na kojem se zasniva sve ono što pripada svetom danas, ali i potvrditi mogućnost kazne za onoga / onu koji odstupaju od sustava. Biskup, kao čuvar crkvenih tradicija i dogmi, upozorava Jeru o opasnostima «cirkusa u crkvi», ali i o mogućoj kazni koja je u nekom smislu reduplicirani motiv (sjetimo se Don Zanina iskustva s Tomom-Antikristom) koji se ne ostvaruje samo kao dramski paralelizam jer naglašenim ponavljanjem dobiva značaj najavljenog tragičnoga svršetka u cirkusu (simbolički pad u bezdan kao svojevrsna kazna). Eliade bi taj postupak, pretpostavljam, nazvao desakrilizacijom jer «Čovjek sam sebe ostvaruje, a sebe u potpunosti može ostvariti ako sebe i svijet desakralizira» (2002:124).

Profano se ne obznanjuje samo kao materijalno, u vidu cirkusa, jer je cirkus sam po sebi znatno kompliciraniji fenomen o kojem Nikos Čausidis, ugledni makedonski antropolog, piše sljedeće: «Svi elementi prisutni u okvirima suvremenog fenomena poznatog pod nazivom «cirkus» mogu se pronaći u simboličkim tradicijama drevnih i arhaičnih kultura, a najčešće se manifestiraju u mitskim slikama, obredno-magijskim radnjama, mitskim pričama i kulturnim objektima. Ovdje uzimamo u obzir samo **cirkusku arenu i šator, cirkuske žanrove i točke**, kao i glavne **likove** i rekvizite. Istraživanja pokazuju da klasične cirkuske točke nisu nastale zbog proste igre i isprazne zabave, niti pak zbog čistog estetskog, tj. umjetničkog doživljaja kod publike. Svaka od njih skriva u sebi neki iskonski smisao i nekakvu davnašnju želju da se preko predstavljene slike i izvedene radnje prepozna, otkrije, objasni, predstavi i potakne određen kozmički ili kulturni fenomen (nekada veoma važan ljudima), ili pak neka arhetipska simbolička struktura duboko ukorijenjena u čovjekovu podsvijest. Zabavni i umjetnički aspekti cirkusa ne mogu se negirati. Oni egzistiraju i danas, a postojali su i pri formiranju svake cirkuske točke - još u okvirima njihove obredne faze.» (Čausidis, 2012: 71-72).

Daljnja problematizacija funkcije cirkusa i cirkuskih točaka u okvirima Marinkovićeve «Glorije» mogla bi se pokazati veoma dalekosežnom jer nas može odvesti do «arhetipskih vizualnih i mitsko-simboličnih pramodela nekih cirkuskih točaka, kao što su trapez, žongliranje i gutanje vatre» kao i «hodaње po žici» (Čausidis, 2012, 72).

Prema tome: ponuđeni odnos svetoga i profanoga u ovom dramskom tekstu znatno je kompliciraniji od oznakovljene dramaturgijske interakcije na motivskom planu jer posjeduje golemu značenjsku zalihu koja je tek interpretacijski označena kao moguća tema produbljivanja pitanja egzistencije na relaciji između izabranih pojmova.

**Literatura:**

- Anić, Vladimir. 2003. *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb. Novi Liber.
- Чаусидис, Никос. 2012. *Премин преку тесниот мост - меѓу митот, обредот и циркуската точка*. U: *Intersemiotyczność, Poznanskie studia slawistyczne*, Numer 2, Poznan. Adam Mickiewicz Press, 71-93. (Citat preveo s makedonskoga jezika Borislav Pavlovski).
- Marinković, Ranko. 1956. *Glorija. Mirakl u šest slika*. Zagreb. IBI – Poduzeće za izdavanje, prodaju i distribuciju knjiga.
- Eliade, Mircea. 2002. *Sveto i profano*. Zagreb. AGM.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama: teorija i analiza*. Zagreb. Hrvatski centar ITI-UNESCO. Preveo s njemačkoga Marijan Bobinac.