

Filip Oktet i čarobna truba Pave Marinkovića

Pavo Marinković darovit je hrvatski dramski pisac o čijim je tekstovima od *Filipa Okteta*, preko *Gloriette*, *Disamenine časti*, do *Solmonova kraja* i *Doma od kiše* poprilično pisano u našoj kazališnoj kritici.¹ Najčešće je spominjan kao pripadnik tzv. *mlade hrvatske drame* – pojma koji je u početku bio vezan isključivo uz pripadajuću zborničku i teatarsko-izvedbenu književnu matricu (obuhvaćao je niz kazališnih djela proizvedenih u kazališnoj radionici Mire Gavrana i koncertno izvedenih tijekom sezone 1990./1991.), a s vremenom je prerastao u osobiti periodizacijski termin prekriven načelom naraštajnog književnog kolektiviteta (te stoga obuhvaća dramsku produkciju objavljenu u zbornicima *Mlada hrvatska drama* I. i II., te u časopisu *Plima*, kao i tiskanim knjigama drama Milice Lukšić, Asje Srnec-Todorović, Pava Marinkovića, Lade Kaštelan i Mira Gavrana.)² Većina teatraloga drži da među *hrvatskim mladim dramatičarima* postoji visoki stupanj poetičkog zajedništva koji se očituje u njihovoj sklonosti intertekstualnom relacioniranju osobnog dramskog diskursa, čestim korištenjima predložaka iz književne tradicije, parodiranju, farsu, travestiji i groteski, miješanju disparatnih stilova, socijalnom eskapizmu, odbacivanju povijesti i politike, nestanku kolektivne političke opsesije, korištenju *plošnih tipova* naspram literarno produbljenijih zaokruženih karaktera, osobitoj poziciji subjekta, rabljenju opsesivnih slika i binarnih opreka i sl.

¹ Vidi npr.: Visković 1996, Lederer 1995, Vrgoč 1997.

² O pojmu *mlada hrvatska drama* održala sam izlaganje pod naslovom *Mlada hrvatska drama u kontekstu hrvatske književnosti* na znanstvenom savjetovanju *Suvremena hrvatska drama u osamdesetim i devedesetim godinama* u Zagrebu u ožujku 2000. godine. Tekst čeka svoju objavu.

Kritičari posebnu pažnju posvećuju i načinu na koji mladi hrvatski dramatičari reinterpretiraju poznate – posebice antičke - dramske teme. Andrea Zlatar tako tvrdi da je mjesto antičkih tema *u takvome kontekstu posebno obilježeno interpretacijskim impulsom koji se najčešće zove resemantizacija mita*. Taj, teorijski gledano, dvojbeni termin označava poetičku praksu koja uzima stare mitove (**mitove** u smislu koji im određuje N. Frye: svete priče koje imaju poseban status jer govore za zajednicu bitne stvari) i puni ih novim sadržajem. Pretpostavke takovog postupka mogu biti dvojake: s jedne strane, da stari mitovi (s obzirom da više ne postoje kulturni konteksti koji su ih stvorili) ionako više nisu živi, već predstavljaju prazne forme priče koje se moraju ispuniti novim značenjem, ili, s druge strane, da se novo značenje može izboriti jedino destrukcijom staroga značenja, njegovom negacijom, uništavanjem. I jedna i druga strana u dramskoj praksi susreće se na području parodije. (Zlatar 1996: 128) Problematičnost transpozicije antičkih tema, po sudu spomenute autorice, ponajbolje se očituje upravo na primjeru Pava Marinkovića kojemu je kao predložak *povijesne drame u više slika Filip Oktet i čarobna truba* (1991) poslužio mit o Filoktetu kojeg ponajbolje poznajemo iz Sofoklove istoimene tragedije, a koji će biti i temom našega rada.

Filip Oktet i čarobna truba bezvremena je ili, bolje rečeno sjevremena priča (njeno je vrijeme svojevrsna neodređena ahistorijska nadvremenost) koja se *dogđa na rtu otoka Isse, nekad, jer ovo je povijesna drama*. (Marinković 1991: 5) Issa je latinski naziv za otok Vis na kojem su Grci utemeljili svoju koloniju koja se je razvila u jednu od najistaknutijih grčkih naseobina na istočnojadranskoj obali i koja je tijekom mnogih stoljeća neprestano mijenjala svoje gospodare, vodila svoje *pravedne ratove*. Na njenoj obali započinje *slika* uvodna – nijema scena iz koje su replike potpuno izbačene i kojom dominira autorski

pomoćni tekst koji ne možemo svesti samo na čiste redateljske upute, već ga možemo okarakterizirati kao književno oblikovan, *narativno-deskriptivan tekst koji skorašnju dramsku prezentaciju stavlja u određenu interpretativnu perspektivu.* (Pfister, 1998: 119) Opis obale mora, strmoglavih kamenih litica u pozadini, ulaza u spilju s lijeve strane, neobrijana Filipa Okteta u pohabanoj uniformi zamotane glave koji svira jazz melodiju, te potom ulazi u spilju uz pomoć štapa u ovoj sceni otvara značenjske komponente koje se ne odnose isključivo na fakticitet scenskog prostora i budućeg kretanje likova, već su usmjerene i na karakterizaciju glavnoga lika, kao i sveukupnog okruženja te povijesne drame. Pisac njime u svoj tekst unosi karakteristična vrijednosna (*Filoktet svira lijepo, polagano, nježno, s osjećajem. Uživa u tužnoj jazz melodiji.* (Marinković 1991: 6), hoda *polagano, umorno* i sl.), vremenska (njegova počasna uniforma *nekad* je bila raskošna) i dr. obilježja. Takvim narativno-deskriptivnim, autorski bitno obilježenim pomoćnim tekstom (koji u sebi ujedno nosi i aluzije na bitne informacije o predradnji same priče) razvija orijentacijsku putanju pažnje koja će u scenama koje slijede naglašavati bitno osamljeničku poziciju glavnog dramskoga lika, ali i pojašnjavati cjelokupno raspoloženje Marinkovićeva komada.

Slijedi potom *slika prva*. Za razliku od Sofoklova *Filokteta* Marinković u svojoj drami dokida jedinstvo prostora, te spomenutu scenu smješta na leut na kojem kapetan Odi, Neo i Uhoda plove kroz nevrijeme pri čemu Odi povraća. Nakon smirivanja vremena iskrcavaju se na Issu gdje Odi Neu povjerava zadatak zbog kojeg su prispjeli na ovaj pusti otok. Objašnjava tko je Filip Oktet, te Neu izdaje zapovijed da mu lukavstvom otme čarobnu trubu. *Slika druga* odvija se ispred Filip Oktetove pećine kamo dolazi Neo. Podilazeći Filipovoj sujeti Neo³

³ *FILIP: O, pa ti moje ime znaš u opsegu pravom?*

uspijeva zadobiti njegovo povjerenje, Filip mu se ispovijeda, ispituje ga o svojim prijateljima, te žali nad njihovom pogibijom. Kao i kod Sofokla u prvoj epizodi i ovdje Neo obećaje Filipu da će ga povesti sa sobom. Pojavljuje se i Uhoda poslan od Odiya koji kaže Filipu da ga traži kapetan Odi zbog Timoteusova proročanstva. Očajan Filip odluči pobjeći s Neom čim se na moru smire vjetrovi. Dopušta mu da takne njegovu čarobnu trubu što Uhoda slika i prati komentaron: *Stoj, ne mrdaj. Ovo će biti krasna fotografija. Uči će u povijest. Ptičica.* (Marinković 1991: 16) Slijedi mrak, pa *slika treća*. Filip i Neo hodaju prema brodu. Neo je fasciniran Filipovim rečenicama punim *obrata i preokreta, uspona i padova*. Filip jauče zbog bolova u glavi, predaje Neu svoju čarobnu trubu i zaklinje ga da ju čuva. Pada u nesvijest. U Neu se budi sažaljenje prema Filipu, previja mu ranu na glavi, grize ga savjest zbog prijevaru no ipak sažaljenjem zaključuje da mu je dužnost slušati naloge: *Naloge slušat ja moram, oj...He, he, he...Živo policijski...eh, Neo, Neo...da nije rata...*(Marinković 1991: 18)

Slika četvrta kao i Sofoklova treća epizoda započinje Filipovim buđenjem. Nea počinje peći savjest, priznaje Filipu svoju prijevaru. Očajan Filip nagovara Nea da mu vrati trubu. Stižu Uhoda i Odi, Neo dvoji kome predati trubu. Filip pokušava skočiti sa stijene, Uhoda ga sprečava. Neo predaje trubu Odiju, zajedno odlaze i napuštaju Filipa. Filip moli Uhodu da mu skрати muke i ubije ga, ovaj se poigrava s njime. Ponižen Filip psuje. Mrak.

U *slici završnoj* Neo tužan, dok Odi spava, promatra trubu, razgledava je i dodiruje. Uzima Odijev pištolj, vadi iz njega metke i sprema ih u džep. Odi se budi. Neo odlučuje vratiti Filipu trubu, na što mu Odi prijeti

NEO: Tko to ne zna taj ništa ne zna. Tvoja slava na široko je poznata i o tebi priča i staro i mlado, i veliko i malo, i Rusi i Amerikanci, a već i Arapi. O tebi pričaju i građani i seljaci, i idealisti i materijalisti. (Marinković 1991: 10)

pištoljem. Vidjevši da je prevaren naziva Nea izdajicom, no unatoč tome Neo ostaje čvrst u svojoj odluci te odlazi. Predaje Filipu trubu. Slijedi “nijema igra” u kojoj Filip braneći se svojom čarobnom trubom paralizira Nea, Odija i Uhodu. Neo ga bezuspješno nagovara da popusti i pođe braniti domovinu, spašava Filipa upozorivši ga na prisustvo Uhode koji ga pokušava nožem napasti s leđa. Ostavivši ukočene protivnike Filip sjeda na stijenu i svira poznatu jazz melodiju. Odi prijeti Neu vojnim i Božjim sudom. Dolazi *deus ex machina*, nagovara Odija da se ispriča Filoktetu, oni se mire. Filip se odluči boriti za domovinu. S Odijem se prisjeća starih vremena. Timoteus odaje priznanje Neovoj hrabrosti. Svi su zadovoljni jer *sve se sretno završilo*. Filip se (ironično) pozdravlja s otokom, uzima trubu, svira koračnicu, nelijepu jednostavnu melodiju. Svi zagrljeni izlaze, a iza njih, oprezno se šuljajući scenu napušta uhoda.

Usporedimo li načine na koje Sofoklo u svome *Filoktetu* i Marinković u *Filipu Oktetu* provode površinsko segmentiranje prikazivanja uočimo bitne razlike.⁴ Doduše, kao i Sofoklo i Marinković se pri segmentiranju fabule pridržava kriterija djelomične promjene konfiguracije likova, ali za razliku od svog uzora njemu pridodaje i promjenu mjesta radnje: uvodna mu se slika odvija na obali mora, prva počinje na palubi leuta, dok se druga, treća i četvrta odvijaju na otoku ispred Filipove pećine. Nejasnim ostaje gdje je smještena scena između Odija i Nea na početku završne scene jer za to nema preciznih i jasnih autorskih uputa niti u glavnome, niti u pomoćnome tekstu, ali iz konteksta cjelokupnog zbivanja možemo pretpostaviti da ju autor smješta na Odijev leut. Sam se rasplet u istome prizoru zbiva ispred Filipove pećine. Cijeli je tekst tako raspoređen u šest slika: jednu uvodnu (nijema scena), četiri glavne i posljednju – završnu scenu.

⁴ O razlici između površinsko i dubinsko – strukturalnog segmentiranja priče vidi u: Pfister 1998.

Izdvajanjem uvodnog i završnog prizora autor očito aludira na historijsko-konvencionalne signale koje nalazimo u Sofoklovu tekstu: prolog i eksodus. Ta dva dijela su i na dubinsko-strukturalnoj razini segmentiranja Marinkovićeve priče, što ćemo i pokazati nešto kasnije, semantički izrazito funkcionalno obilježena - kompletna uvodna nijema slika prožeta je, naime, opisom Filoktetovog mračnog raspoloženja, pri čemu su i opis krajolika i opis njegova lika potpuno korespondentni. U uvodnom pomoćnom testu završne slike nailazimo, pak, na sličan opis Nea u trenutku njegove odluke da Filipu vrati trubu, tj. u odlučujućem trenu njihova duhovna poistovjećenja. Na to se nadovezuje i sam kraj završne scene - dolazak Timoteusov kojem su kroz opis blijedoga lica, crne odjeće i crnih naočala pridodati atributi smrti. Stvaranjem dojma cikličkog ponavljanja sličnoga simbolički se na taj način kraj komada spaja s uvodnom slikom koja će svojim umorim sivilom prožetim jezovitim krikovima galebova i šumom mora bitno odrediti ne samo završnu sliku, već i sveukupni ugođaj ove povijesne drame. Snižavanjem pak *duhovne, tužne* jazz melodije iz uvodne scene na izrazito *materijalno-tjelesni plan nelijepe, jednostavne* koračnice u završnoj sceni pisac ostvaruje ambivalentan, nadasve groteskan dojam samog kraja drame.

Ni odnos između faza prikazanoga i prikazivanja u primjeru *Filipa Okteta*, a u odnosu na klasičnog *Filokteta*, nije identičan jer Marinković rezove u svojoj povijesnoj drami organizira na ponešto drugačiji način. Slijed činova u njegovu tekstu određen je cikličnošću i simetrijom (što smo i vidjeli na primjeru uvodne i završne slike), dok se faze priče nižu linearnom progresijom. Scenski prezentiranu priču dijeli pri tom na šest faza: u prvoj Odi izdaje naređenje Neu da se lukavstvom mora domoći Filipova luka. U drugoj fazi Neo uspješno provodi Odijevu naredbu, zadobiva Filipovo povjerenje na što mu ovaj predaje čarobnu trubu. U trećoj se u Neu počinje buditi suosjećanje prema Filipu, no unatoč tome u

četvrtoj fazi ipak predaje Odiju Filipovu trubu. U petoj fazi Neo, pobuđen grižnjom savjesti, vraća Filipu luk unatoč snažnu Odijevu protivljenju. U šestoj, završnoj fazi javlja se *deus ex machina*, Timoteus koji nagovara Filipa da se pridruži svojoj vojsci. Drama sretno završava.

Ovakvo segmentiranje na razini priče od Sofoklova⁵ se razlikuje utoliko što pojedine faze priče linearno slijede jedna za drugom, jasno su odijeljene, posebice u opisu Neova suživljavanja i poistovjećenja s Filipovom sudbinom (jer Marinkovićev Neo je lik koji, za razliku od Sofoklovog Neoptolema, nema čvrstog središta, on je potpuno zbunjen, dezorijentiran *nadobudan mladić* željan avantura i dokazivanja;⁶ dinamički je koncipiran i mijenja se kontinuiranim razvojem dramske radnje). U primjeru hrvatske drame segmentiranje se tako podudara na obje razine, pri čemu na svršetku svakog prikaza dolazi do svojevrsnog smiraja, a svaki novi čin najavljuje novu fazu. Što se tiče uvodne scene ona svojim neverbalnim načinom prijenosa informacija preuzima ulogu, kao što smo i spomenuli, simboličkog prologa, svojom nijemošću usmjerava osnovni ton komada i kontrolira fokus prikazivanja. Završnoj se fazi pak na površinskoj razini posvećuje daleko više pažnje no u grčkom primjeru (u kvantitativnom smislu on čak korespondira s trećom fazom), a sve u svrhu naglašenog desementiziranja i devalorizacije tradicionalnih mitskih značenja čijih je nosilac bila Sofoklova tragedija.

Za razliku od Sofoklove tragedije čiji je ekspozicijski dio bitan čimbenik proizvodnje njena smisla treba napomenuti da se u Marinkovićevu primjeru ekspozicijske informacije smještaju kroz autorsko epiziranje u prvoj, te potom narativno posreduju kroz replike

⁵ Tekst posvećen Sofoklovu *Filoktetu* čeka na svoje objavljivanje u časopisu *Fliminensia*, XII, 2000, 1 – 2.

⁶ Nizom dijaloških samokomentara Neo eksplicitno formuliра svoje samorazumijevanje – npr. *Ponosan sam i zadovoljan. Kapetane Odi, ti znaš da ja*

protagonista u naredne dvije slike. Bez obzira, dakle, što se naoko čini da su u Marinkovićevu primjeru elementi pretpripovijesti “razvučeniji” oni ni u kom slučaju neće imati isti značaj pri reguliranju smislenih odnosa njegova *Filipa Okteta*. Upravo suprotno, njihova će namjena biti usmjerena ne na tragični sukob *rascjepljenje istine*, već na *poniženje heroja i tragičnih likova, uniženje herojskih vrijednosti i parodiranje tragičnog dojma*. (Zlatar 1996: 131)

U svezi površinskog i dubinskog načina segmentiranja Marinkovićeva teksta u odnosu na Sofoklov primjer valja dodatno spomenuti i odsustvo Zbora kao važnog historijsko-konvencionalnog signala koji je u Sofoklovu primjeru preuzeo važnu funkciju pri segmentiranju pojedinih epizoda radnje. Razlog njegova izostanka svakako treba potražiti u bitno izmijenjenim društvenopovijesnim okolnostima nastanka obaju tekstova. U Sofoklovu slučaju Zbor je predstavljao vjerovanje i gledišta atenske publike, a njegova je funkcija bila označavanje različitih dionica radnje, te izvođenje *patničkog i promatračkog dijela tragičnog ritma*. (Ferguson 1979: 57) Njegovo je sudjelovanje, kao i u većini starogrčkih tragedija, bilo ograničeno na ulogu zainteresiranog promatrača koji (uglavnom) reagira verbalno savjetima, upozorenjem ili molitvom. U Sofoklovim zborskim pjesmama vladao je jak tematski odnos prema situaciji u koju su smještene i prema dijalozima koji ih okružuju. Prožete su bile, što je svakako najvažnije, vjerovanjem plemena u ljudski i od bogova blagoslovljen prirodni poredak. Tako idealizirani promatrač potpuno je suvišan u postmodernom okruženju u kojem su sve tradicionalne, strogo hijerarhizirane društvene, moralne i estetske vrijednosti bitno izokrenute i obezvrijeđene, a iza njih ne postoji gotovo ništa osim same umjetnosti u kojoj je moguće pronaći (prividno) tek bolnu utjehu: *I tada mi se nešto*

volim avanture. Nadam se da mogu ispuniti zadatak, svojom hrabrošću. (Marinković 1991: 7)

objavi, božansko, kao od Timoteusa, i čuo sam zvuk neki u dubini duše, u beskonačnom, zatim još jedan zvuk, pa još jedan, pa još jedan, pa harmu čitavu, pa još jednu i tako...tako sam gledajući smrt divotu otkrio. U posljednjem, očajnom, predjelu duše jave se...božanska...duševna glazba. Harme čudesu bijahu dozvane. He, he, he...a oni su mislili da ludim. A ja sam počeo duševne svirati...(...) Ali ne, ne, ne...nisam ja tužan, a ne bih vjerovao ni vjerovnicima da biti neću. Čista ljepota iz tuge moje je dozvana...ne, ne,. meni je dobro, dobro mi je, ljepota tu je...pored mene...u meni...u meni...iza mene...(Marinković 1991: 11)

Rušeći moralne i vrijednosne autoritete Sofoklova svijeta i snižavajući sve njegove simboličke vrednote⁷ Marinković groteskan nesporazum između umjetnika i pripadnog mu svijeta iskazuje različitim figuralnim i autorskim tehnikama karakterizacije likova, osobitim načinom konstituiranja likova u njihovim jezičnim replikama, kao i sa žanrovskim poigravanjima samoga teksta. Prvi element, naime, koji uočavamo u ovom tekstu sam je njegov naslov, i naravno, njegova žanrovska odrednica (*povijesna drama u više slika*), kao i bitne izmjene u popisu glavnih protagonista u odnosu na Sofoklov predložak. Tim nas informacijama autor već upućuje na bitne pomake u načinu transpozicije mita u odnosu na klasičan predložak. Fonološkom, morfološkom i etimološkom sličnošću imena glavnih lica signalizira se njihova vezanost uz tradicionalni mit, ali se u isto vrijeme upućuje i na kontrastna, bitno osuvremenjena, ali i trivijalizirana i ironijski preosmišljena značenja koja ona u sebi nose. Perspektiva glavnog tragičnog junaka već je u samom naslovu bitno banalizirana i izobličena – od jedinca sina pastira Peasova,

⁷ Najočitiji primjer svakako je simbolika luka koji je u Sofoklovu slučaju izraz duhovnog autoriteta i vrhovne vlasti pri odlučivanju i kojemu su podređeni ljudi. U Marinkovićevu primjeru luk se “snižava” i preobražava u bajkovitim kontekstom obavijenu čarobnu trubu (svojom sposobnošću opčinjavanja ljudi podsjeća nas umnogome, naime, na bajkoviti motiv čarobne frule).

velikog grčkog junaka i nosioca božanskoga luka Filip Oktet se preobražava u jedinog preživjelog člana limenog okteta ranjenog *opakom skotušom* u glavu koji posjeduje čarobnu trubu pomoću koje je “pravedna” vojska kojoj je pripadao postizala pobjede. Slavni pak Odisej postaje kapetan Odi, lukavi i odani policajc od 38 godina, a Neoptolem dvadesetdvogodišnji pripadnik tajne službe. Heraklo se transformira u Timoteusa, vječnog vođu narodne vojske neodredivih godina. Sofoklov Uhoda kao trgovac kod Marinkovića postaje ratni fotograf neodređenih godina. Vidimo, dakle, da za razliku od svog grčkog uzora mladi hrvatski dramatičar primjenjuje eksplicitno-autorske tehnike karakterizacije likova: opisuje ih s obzirom na njihovo zvanje, njihovu dob, pa samim time s deskripcije prelazi na vrijednosnu interpretaciju koju iz, predloškom danog visokomimetskog tragičnog modusa, prevodi u ironijski modus u kojem su junaci *svojom moći ili inteligencijom slabiji od nas te osjećamo kao da gledamo prizor zarobljenosti, frustracije ili apsurdna*. (Frye 1979: 46) Marinkovićevi likovi nisu više tragični heroji unaprijed zadati kao sustavi osobina u kojima gotovo ništa nije moguće mijenjati, već se oni grade svojim učešćem u (apsurdnoj) radnji. Priroda njihova sudjelovanja određena je njihovom podložnošću postmodernom dezorijentiranom svijetu ispražnjenom bilo kakvih ideoloških vertikalna, prostoru napućenom tajnim uhodama odjevenim u crne majice ispisane *ćiriličnim slovima* i policijskim doušnicima u predvečerje još jednog *pravednog rata* kojem će biti potrebni *novi trubači* s kojima ćemo *podići barjake i krenuti u boj*. (Marinković 1991:30)

Parodija manipulativne igre vlasti i pobjednika kojom Marinković neposredno aludira na stvarnost u ovom je komadu iskazana i njegovim žanrovskim odrednicama. Pitajući se kakav je aspekt *povijesnosti*, a kakav *šaljivost* ovoga komada Andrea Zalar tvrdi slijedeće: *Iz posvete komada (Posvećeno svim pravednim ratovima – posvećeno svim vojnim*

mužičarima u pravednim ratovima) daje se očitati Marinkovićevo shvaćanje povijesti kao **vječnog vraćanja istoga**, načelno nema nikakve razlike između mitskoga vremena trojanskog rata i bilo kakvog doba, pa onda i našega. Vrijeme **Filipa Okteta** jest neodređeno **nekad** u koje se smještaju fragmenti suvremenosti: likovi su **određeni kao odan i lukav policajac, pripadnik tajne službe, fotograf**. Oznaka **povijesna drama**, svakako je krivi naputak, odnosno smjernica koja treba uputiti u obrnutom smjeru: **čitaj me kao povijesnu dramu, pa ću ispasti smiješnom**. Komičnost u Marinkovića, međutim, nije rezultat mehaničkog postupka parodiranja, već (...) jezične i literarne inventivnosti. (Zlatar 1996: 129)

Citiranom autoričinom sudu mi bismo dodali da se vremenskim distanciranjem prikazanoga u ovoj povijesnoj drami omogućuje, s jedne strane, neizravno tematiziranje aktualnih političkih i društvenih problema, dok se prostornim odrednicama, tj. smještajem događaja na rt hrvatskog otoka (za koje Neo u tekstu kazuje: *Pravo pravcato historijsko mjesto*), s druge strane, semantički “opterećuje” njena žanrovska odrednica koja, držimo, ipak nije tek krivi naputak, niti joj je isključivi cilj stvaranje komičnog dojma. Mišljenja smo, naprotiv, da je ona potpuno ciljani, vrlo jasan signal za stvaranje grotesknog dojma koji *glede recepcije u pravilu razbija horizont očekivanja, jer se postavlja kao negacija ne samo tradicionalnih nego i u svom vremenu zatečenih novostvorenih estetičkih i moralnih normi*. (Gašparović 1988: 42) Pridajući svojoj drami oznaku *povijesnosti* Marinković daje osobno, bitno izokrenuto i ironijski preosmišljeno viđenje date realnosti u povijesnome pregledu. Prijenos statusa svojih likova iz viškomimetskog u ironijski modus (jer tragedija nije moguća u svijetu ispražnjenu od smisla) pisac dodatno obilježava i činjenicom da ovu svoju *povijesnu dramu* objavljuje u zbirci *šaljivih komada*. Birajući, naime, likove iz antičke mitologije on piše

postmodernu *dramu preispitivanja*⁸, u kojoj pobjeda nacionalnih ideala, ličnosti ili neke političke ideje više nije moguća, a potreba za slavljenjem svijetlih primjera je netragom nestala. Ironijska perspektiva stoga je jedino moguća, a ocrtava se prije svega u parodijskim postavkama i značenjima samih likova. U tradicionalnoj povijesnoj drami pojedinac je, naime, glasnogovornik zajednice u nacionalnom, moralno-pozitivnom smislu. U ovom pak tekstu on je oličenje zajednice u kojoj se izgubljena i izolirana jedinka ne može osloboditi izmanipulirana i apsurdna položaja u kojem preživljava svoju svakodnevnicu. Stoga autorovo insistiranje na komičnom modusu njegove povijesne drame možemo okarakterizirati samo kao parodijski postupak. Jer, za razliku od doba kada je povijesna drama u hrvatskoj književnosti u 19. stoljeću doživjela svoj pravi procvat i kada su, kako tvrdi Suvin, aktanski odnosi postavljeni tako da mjesto Vrijednosti zauzima Domovina, Sloboda ili Žena, u postmodernoj drami Vrijednost je potpuno osporena, a Mandator upitan. Nejasnim potpuno ostaju i *ideološki* (Mandator – Protagonist – Vrijednost) i *interesni trokuti* (Mandator – Protagonist – Korisnik), pa se pitamo u čijem interesu i pod kojom zastavom Protagonist djeluje.⁹ Idealni kao što su država ili moral iz Sofoklova primjera su osporeni i potpuno obezličeni¹⁰ u okruženju u kojem mit postaje apologijom trivijalnosti, a vrijednosne razlike prelaze u igru pripovijedanja.

Čvrsta slika svijeta prelomljena je u *Filipu Oktetu* putem jezičnog sloja priče. Poigravajući se sa značenjem i strukturom jezika Marinković parodira arhaičnu retoriku grčke tragedije: *Moja truba, mladiću, sada drugačije svira, jer teška je bila moja sudbina, avaj Neo.* (Marinković

⁸ Vidi: Frajnd 1987.

⁹ Vidi: Suvin 1988.

¹⁰ Stoga i nije ni čudno da otok Vis ovdje više nije simbolom Hrvatske borbe za slobodu, već postaje obezličeno i ispražnjeno mjesto koje tjeskobno vapi za svojim značenjem.

1991: 11); usmene epske poezije: *Gonio je na svom konju vrancu bandu dušmanskim ministranata, i jurio je i jurio, junačka mu je kosa vijorila dok je ubojita puška gađala dušmana. I onda doleti metak, i pogodi ga u najosjetljivije mjesto.* (Marinković 1991: 12); zbunjuje sintaktičkim inverzijama: *I ti si, kao i ja, razočaran, zlom očaran, a dobrim začaran, razočaran...* (Marinković 1991: 13); tvorbom riječi po jednome modelu: *...ja sam sam isalac... hodalac po nebu hodač...po slobodi hodač hodalac.* (Marinković 1991: 14); korištenjem postupaka nonsensne etimologije: *Što pak tebi učiniše zlotvori...tvori, tvorovi smradni?* (Marinković 1991: 12) i sl. Osim eksplicitno-autorskih tehnika karakterizacije (kao što su korištenje imena s značenjem i opis lika s obzirom na njegov izgled, odjeću i sl.) o kojima je već bilo riječi, Marinković putem različitih samokomentara¹¹ ili tuđih komentara¹² izobličava mitska izvorišta svojih likova. Ujedno za svoje djelo preuzima značenja i učinke karakteristične za druge umjetnosti: vestern film (pa tako npr. Filoktet opisuje sebe kao *usamljenog jahača*), nijemu komediju (što svakako svoj vrhunac ima u završnoj sceni kada Filip Oktet “ultravisokim C” paralizira svoje protivnike) i strip. *Filip Oktet* preplavljen je i mrežom citatnih postupaka za koje građu njegov autor pronalazi ne samo u bogatom izvorištu svjetske umjetničke literature,¹³

¹¹ *FILIP: Jadnik ja sam, ali kreposan jadnik, umjetnik ja sam, ali pošten umjetnik pošten, od grijeha oprošten. S višim silama ja prijatelj sam pravi. Ako na brodu zasviram čarobnu trubu svoju, rastjerat ću loše struje i bez problema mi plovit ćemo... ili FILIP: Prijatelju mladi, u ime oca tvog pokojnog kojemu sam svirao, i u ime ujaka tvog s kojim sam svirao, prijateljevao, curice vabio, ne ostavljaj me ovdje...* (Marinković 1991: 13)

¹² *FILIP: Joj, auuuu, joj, auuuu...*

NEO: Izgleda pošten i častan, ali zapomaže kao dijete u kolijevci. Nije ni čudo što su ga ostavili ovdje. (Marinković 1991: 17)

¹³ Najjednostavniji primjer Filipov je očajnički usklik *A ti, zar i ti, Josifov sine?* (Marinković 1991: 22)

već posebice na polju lake književnosti.¹⁴ Što se pak ekspozicijskih informacija tiče one su također potpuno u funkciji uniženja herojskih vrijednosti i parodiranja tragičnog dojma, njegova provođenja u ironijski modus (članovi Filipova okteta zvali su se npr. Moca Brzotrz, Marijan Crveni, Steva Svileni, slavni Ahilej postaje Josif Nagon koji umire od pogotka u “osjetljivo mjesto”; u velikoj bitci Odi nije htio Filipu *solī, duhana dati*, nije mu dozvolio *pastirice pipati* i sl.).

Dramska ironija u ovome djelu proizlazi upravo iz proturječnosti od strane čitatelja / gledatelja očekivanih, tradicionalnih mitskih vrijednosti i potpune apologije trivijalnosti koja svojom nadmoći otvara prostore tjeskobe i užasa izgubljenih vrijednosti. Pokušaj da se u rascjepu tragičnog i komičnog pronađe smiraj i utjeha u umjetnosti potpuno je osuđen na neuspjeh, jer - kako tvrdi i sam Neo *Bilo je, prepoznah čuvstvo, posljednji put...* (Marinković 1991: 30)

U Marinkovićevu svijetu žive tradicionalnim maskama prekriveni likovi iza čija života ne postoji ništa osim uniformne pokornosti neumitnoj povijesti i društvenom poretku. Kao zaštita od svijeta preostaju im tek varka poetske riječi i bogatstvo zvuka: *Strašna je ovo truba, kako samo svira. Lijepo ga je bilo slušat. A Filip Oktet i govori vješto, lijepo, pjesnički, pun je rime, preokreta i igri riječi. Da je probam...Pun je igre riječi ovaj Filip, ovdje Oktet zvani, dobro znani, oj...boem, oj...maestro. Ha, vidiš, nisam ni ja bez talenta umjetničkog. Nikad nisam razmišljao o tome. A Filip...kako li samo svira one crnačke duševne. Nekad mi se dignu sve dlačice na tijelu, i naježile se dok je onako svirao. Može kapetan Odi pričat što hoće, ali to je dobro. Kad zatuli onako osjećajno. čarobna je ova truba. Eh, da nije rata.* (Marinković 1991: 18)

¹⁴ Aluzije na postupke tipične za pustolovnu prozu nalazimo npr. u Odijevim replikama sa samog početka drame: *Trbušna mišico, budi spremna za prave pustolovine, jer je sve ovo dječja igra. Tajni zadatak....* (Marinković 1991: 6)

Svirajući “duševnu glazbu” Marinkovićev Filip Oktet bezuspješno se pokušava oduprijeti ideologiziranoj stvarnosti, kako tvrdi Gordana Ostović, političkih ljigavaca.¹⁵ Dodali bismo tomu - jazz melodija ujedno je i njegov posljednji, jedini mogući očajnički pokušaj bijega od prijeteće mračne ratne stvarnosti koja kroz farizejske replike Timoteusova mrtvačkog lika u ime Boga,¹⁶ a za spas Domovine poziva na borbu protiv neprijatelja. Timoteusove pak riječi *Budite mi hrabri i časni, kako već dolikuje pripadnicima naše vojske. Zdravo.* (Marinković 1991: 30) i posljednja didaskalija *Iza njih, oprezno se krećući, kao profesionalac, scenu napušta Uhoda.* (Isto) prekrivena *nelijepim zvukom koračnice* jezovita je slutnja nadolazeće ratne katastrofe u kojoj se ugroženi Marinkovićevi subjekti, kao što tvrdi Dubravka Vrgoč, uzaludno usmjeravaju prema predmetu svoje želje. U *Filip Oktetovu* svijetu mitska priča više nije u mogućnosti sankcionirati društveni poredak svoga doba. Svojom ironijskom višeznačnošću ona ga bespoštedno razara, potom razobličuje, te na kraju groteskno obezličuje u kaotičnoj masi obezvrijeđenih odnosa, izgubljenog smisla i ugušene nade.

¹⁵ Vidi: Ostović 1997.

¹⁶ I sama etimologija njegova imena ironijski nas upućuje na onog *koji se Boga boji* (Klaić 1986: 1352)

Korištena literatura:

- Aristotel (1983) *O pjesničkom umijeću*, August Cesarec, Zagreb.
- Dukat, Zdeslav (1983) "Bilješke", u: Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, August Cesarec, Zagreb, str. 61 – 490.
- Ferguson, Frensis (1979) *Pojam pozorišta*, Nolit, Beograd.
- Frajnd, Marta (1987) "Odlike istorijske drame", *Književna kritika*, XVIII, 4, str. 65 – 98.
- Frye, Northrop (1979) *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb.
- Gašparović, Darko (1988) *Kamov, apsurd, anarhija*, CEKADE, Zagreb.
- Karahasan, Dževad (1988) "Manirizam u dramskoj književnosti", *Postmoderna*, Radio Sarajevo III program, Sarajevo, str. 134 – 144.
- Klaić, Bratoljub (1986) *Rječnik stranih riječi*, NZMH, Zagreb.
- Lederer, Ana (1995) "Suvremena hrvatska drama", *Hrvatska drama – Bilten Hrvatskog centra ITI*, Zagreb, 2, str. 11 – 13
- Leski, Albin, (1984) "Sofokle", u: Stojanović, Zoran *Teorija tragedije*, Nolit, Beograd, str. 500 – 501.
- Marinković, Pavo (1991) "Filip Oktet i čarobna truba", *Mlada hrvatska drama (Zbornik)*, ITD, Zagreb, str. 5 – 30.
- Ostović, Gordana (1997) "Igra na rubu povijesti – Strategija igre u dramama Pave Marinkovića", *Kolo*, VII, 2, str. 338 – 343.
- Pavličić, Pavao, "Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti", *Krležini dani u Osijeku 1992*, HNK Osijek – PF Osijek – ZZKNJIT HAZU, Osijek – Zagreb, str. 20 – 34.
- Pfister, Manfred (1998) *Drama – Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Sofokle (1980) *Filoktet*, GZH, Zagreb.
- Solar, Milivoj (1988) *Roman i mit*, August Cesarec, Zagreb.
- Solar, Milivoj (1997) *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb,

- Suvin, Darko (1988) “O ideološko-interesnoj aktanskoj kontelaciji novije hrvatske dramaturgije”, *Dani hrvatskog kazališta –Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta*, Književni krug, Split, str. 87 – 106.
- Visković, Velimir (1966) “Izazovi pred mladom hrvatskom dramom”, *Krležini dani u Osijeku 1995*, I. Knjiga, Osijek – Zagreb, str. 123 – 126
- Vrgoč, Dubravka (1997) “Nova hrvatska drama (primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-tih godina)”, *Kolo*, VII, 2, str. 125 – 181.
- Zlataar, Andrea (1996) “Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami”, *Krležini dani u Osijeku 1995*, I. Knjiga, Osijek– Zagreb, str. 127 – 132.