

TATJANA STUPIN LUKAŠEVIĆ
Ekonomsko-birotehnička i trgovačka škola
HR – 23000 Zadar

"SAMOSTANSKE DRAME" I "GLEMBAJEVI"

Poticajna hermeneutička povezanost Kamovljevih i Krležinih tekstova ukazuje na trajno dinamičnu i drukčiju interpretaciju literature dvaju hrvatskih književnih klasika. Književno djelo Janka Polića Kamova, hrvatskog protoavangardista, prepoznatljivo se reflektira u znatnom dijelu literarnog stvaralaštva Miroslava Krleže. Istodobno, ne umanjuju se Krležini umjetnički i kulturološki doprinosi kao estetske vertikale hrvatske i europske književnosti.

Krležino stoičko nijekanje Kamovljeve književnosti koja je snažno utjecala na njegovu cjelokupnu umjetničku genezu, otvara niz etičkih dvojbi vezanih uz osobnost Miroslava Krleže. Unatoč skepticizmu i nepovjerenju prema konačnim istinama, ova komparacija Kamova i Krleže usmjerena je k egzaktnom rehabilitiranju Kamovljeve književnosti u hrvatskom i svjetskom literarnom kontekstu te prevrednovanju nekih kanonskih djela Miroslava Krleže kroz sinkronijski i dijakronijski refleksi.

Miroslav je Krleža u svom poznatom predavanju osječkim gimnazijalcima 1928. godine krivotvorio istinu, ciljano prešućujući da je Janko Polić Kamov prije njega u hrvatskoj književnosti pisao drame po uzoru na Ibsena i Strindberga. Krležin ciklus o *Glembajevima* ima prepoznatljivo, književnoumjetničko uporište u antologijskim Kamovljevim dramama.

Prevrednovanje nekih kanonskih književnih djela Miroslava Krleže i Janka Polića Kamova nameće se kao poticajni istraživački imperativ, uz apostrofiranje istine da uspostavljeni značenjski sustav tekstova obaju hrvatskih književnih klasika rezultira neiscrpnim semantičkim potencijalom te iznenađujućim transkodiranjem kojim se potvrđuje da je književnost jedinstveni iskazni sustav, nenadoknadiv u sveukupnoj humanističkoj tvorbi svijeta.

KLJUČNE RIJEČI: *dekodiranje, diskurs, hermeneutički pristup, interpretacija, Janko Polić Kamov, književnopovijesni diskurs, književnost, mimeza, Miroslav Krleža, semantički potencijal, struktura.*

SEMANTIČKI POTENCIJAL KAMOVljeVIH I KRLEŽINIh TEKSTOVA

Komparirati književna djela kao i književnoumjetničke osobnosti klasika hrvatske književnosti Janka Polića Kamova i Miroslava Krleže, s apostrofiranjima na semantičkim analizama njihovih pojedinih tekstova, nametnuo se kao poticajni uvjet proučavanja povijesti hrvatske književnosti uopće i uspostave značenjskog sustava pojedinog književnog djela te prodiranja u literarni svijet svakoga od književnih velikana. Iščitavanjem semantičkog potencijala književnih tekstova Kamova i

Krležu moguće je hermeneutički sagledati književni svijet koji su podastri, pri čemu je važna interakcija koja nastaje tumačenjem diskursa, uz nužnu rekonstrukciju značenjskog sustava diskursa na temelju njegova semantičkog potencijala.

Književni je diskurs sa svojim semantičkim potencijalom, a koji je označen kao semantički krug teksta, nedvojbeno živa dijaloška instanca jer posjeduje neprestanu djelatnu energiju koja se izravno reflektira pri svakoj njegovoj konkretizaciji. Stoga, nezaobilazna je kontinuirana interakcija koja nastaje pri tumačenju diskursa jer on mora i davati i primati, što je nužnost svake ispravne interpretacije koja je, u biti, dijalog. Istodobno, svrha je interpretacije i ideologemska dekonstrukcija, pri čemu nastaje neizbježan proces deideologizacije. Posebice je bitno uočiti da u hermeneutičkom pristupu uvijek postoje dva glasa: iskaz, odnosno književni tekst sa svojim semantičkim potencijalom te tumač koji posjeduje svoj egzistencijski horizont. Svakako, valja naglasiti da je tumač zaokupljen semantičkom postavkom iskaza kako bi upravo pomoću uspostavljenih značenja teksta – resemantizirao i svoj povijesni trenutak. Naime, cilj je argumentirano desemantizirati dominantan ideologem svoga vremena, koristeći se pri tomu značenjima interpretativnoga diskursa.

Također jasno je i to da književni autor ne uspostavlja značenjsku konstrukciju, već izgrađuje semantičku postavku koja, pri konkretizaciji književnoga teksta omogućuje – tvorbu novih značenjskih jedinica. Dakle, i Kamov i Krleža svojim su književnim djelima ostavili zavidan semantički potencijal koji se pri svakom čitanju – nanovo značenjski uspostavlja. Stoga, nemoguće je rekonstruirati prvotnu intenciju autora koji su stvarali u drukčijim vremenskim okvirima pa je poželjno, gotovo nužno pokušati uspostaviti značenjski sustav diskursa na temelju njegova značenjskog potencijala.

Interpretacijsko kompariranje *Samostanskih drama* Janka Polića Kamova koje nose podnaslov *Dramatizovane studije u dva dijela*, napisanih u Rimu 1907. godine te Krležina dramskog ciklusa o Glembajevima, posebice drame *Gospoda Glembajevi*, strukturirane u tri čina, napisane u Zagrebu, 1928. godine i njihovo paralelno tumačenje, neizbježno dovodi do nezanemarivih dvojbi prouzročenih tumačevim učitavanjem značenja svog ideologema, odnosno, semantičke vrijednosti svoje instance, pri čemu dolazi do transformacije u novu semantičku postavku. Istodobno, ne treba smetnuti s uma da hermeneutički postupak, sam po sebi, proizlazi i iz neposredne povijesne potrebe. I u slučaju iščitavanja značenja Kamovljeve i Krležine dramske ostavštine te očitavanja smisla tih književnih tekstova, pisanih umjetnina koje su vrijednošću iskaza nadvladale vrijeme u kojemu su nastale, valja zaključiti da je riječ o međuovisnim procesima koji pokazuju, ne samo superiornu autonomiju, već i trajno poticajnu ovisnost hermeneutičkih instanci: teksta i tumača.

Orgije monaha, s podnaslovom *Samostanskih drama dio prvi*, nadnevkom od 26. do 29. kolovoza 1907. godine, napisane u Rimu, intrigantno su Kamovljevo dramsko djelo koje je on za boravka u Italiji ciljano napisao, potaknut onodobnim aktualnim društvenim događanjima i klerikalnim aferama koje su potresale tadašnje javno mnijenje. Naime, i drugi dio Kamovljevih *Samostanskih drama* naslovljen *Djevica*, također je napisan u Rimu koncem listopada 1907. godine i vremenski se podudara s njegovim feljtonističkim izvješćima o samostanskim skandalima koji su se događali ljeta te godine.

Uostalom, u središnjem dijelu Kamovljeva antologijskog romana *Isušena kaljuža* specifično je obrađena upravo ova delikatna, no autentičnim događajem potaknuta, gotovo tabuizirana tematika izrazito usmjerena ka oštroj kritici klerikalnih devijantnosti, a što je bila i prepoznatljiva Krležina književna preokupacija. Vrijedno je uočiti strukturalni interakcijski suodnos *Orgije monaha* i *Djevice* kao dva čina iste drame, čime se potvrđuje da je Kamov svladao i tako složenu formu dramskog izričaja, u okviru koje cjelina djela subordinirano korelira s isprepletenim relacijama likova. Sličnu kreativnu logiku dramskoga strukturalizma zamjećujemo i kod Krleže koja je stilski dorađenija, zanatski usklađenija, no duboko počiva na ibsenovskim književnim, dramaturškim temeljima i Kamovljevim autentičnim književnim i dramskim, inovativnim postupcima. Janko Polić prvi je puta upravo u *Samostanskim dramama* razotkrio svoju snažnu i trajnu povezanost s Henrikom Ibsenom, što izriječkom podvlači u drami *Djevica*.

KRLEŽINE KONTROVERZE NA OSJEČKOM PREDAVANJU 1928. GODINE

Upravo ta neprijeporna činjenica ukazuje da je Krležu u Osijeku 1928. godine, na poznatom predavanju tamošnjim studentima i gimnazijalcima govorio neistinu naglašavajući da se tek pojavom njegovih drama pisanih po uzoru na Ibsena i Strindberga, odnosno *nordijske škole devedesetih godina devatnaestog stoljeća*, u hrvatskoj književnosti s četrdesetogodišnjim zakašnjenjem javlja kvalitativna, ibsenovski konkretna drama, s naglašenom psihološkom objektivacijom pojedinog subjekta.

Osjetivši tako iskustvom svu suvišnu napravu vanjske, dekorativne, dakle, kvantitativne strane suvremenog dramskog stvaranja, ja sam se odlučio da pišem dijaloge po uzoru na nordijsku školu devedesetih godina s namjerom da unutarnji naboj psihološke napetosti raspnem do jačeg sudara, a te sudare da što bliže primaknem odrazu naše stvarnosti.

*Tako je došlo do mojih posljednjih drama koje nisu i ne će da budu drugo nego psihološki dijalozi, što se prvi puta javljaju u našoj dramskoj književnosti s četrdesetogodišnjim zakašnjenjem.*¹ (Krleža 1981: 357).

Među ostalim, dana 12. travnja 1928. godine Krležu je u Osijeku, uoči čitanja i javnog predstavljanja svoje drame *U agoniji* iznio niz kontroverznih konstatacija kojima je na svojevrsan, specifičan način krivotvorio istinu o hrvatskoj književnosti prve polovice dvadesetog stoljeća, podastirući netočne premise o vlastitu književnom stvaralaštvu te je u tom kontekstu potpuno minorizirao književno značenje Janka Polića Kamova, na apsurdan način, uopće ne spominjući ga.

¹ Diskurs "prvi puta javljaju u našoj dramskoj književnosti s četrdesetogodišnjim zakašnjenjem" ciljano je vizualno apostrofirao u ovom radu jer je riječ o Krležinu krivotvorenju autentičnih činjenica o dramskom stvaralaštvu unutar hrvatske književnosti. Krležu 1928. godine bizarno prešućuje da je Janko Polić Kamov ibsenovski aktualno napisao svoje antologijske drame maestralno razobličavajući malograđanski moral psihološki raskrinkanih, raspadnutih obitelji. Kamovljeve *Samostanske drame*, *Čovječanstvo*, *Mamino srce* potvrđuju činjenicu da Krležu nipošto nije imao pravo jer se u hrvatskoj književnosti "unutarnji naboj psihološke napetosti" u kvalitativnom dramskom stvaralaštvu javlja znatno prije *Glembajevih* i to u dramama Janka Polića Kamova o kojima Krležu nije javno prozborio i o njima napisao ni riječ.

I u nastavku ovoga Krležina teksta, autor niže detalje iz svoga književnoga, dramskog stvaralaštva, otkrivajući umjetničku intenciju kojom se okreće, od kvantitativnog, ka kvalitativnom dramskom izričaju, po uzoru na Ibsena i Strindberga. Izostavljajući Janka Polića, i u spomenutu tekstu, i u svim kasnijim javnim istupima, Krleža koncem dvadesetih i tridesetih godina dvadesetoga stoljeća intenzivno književno stvara, objavljujući djela, tematski i stilistički paradoksalno slijedeći literarni diskurs Kamova. U istom tekstu u kojemu se obratio osječkim gimnazijalcima Krleža 1928. godine izravno spominje dramsku radnju koja je *ibsenovski konkretna, kvalitativna*, apostrofirajući dramsko ishodište u literaturi Henrika Ibsena, osobito naglašavajući psihološke dijaloge koji se u hrvatskoj književnosti prvi puta javljaju upravo s njim. Zašto je Krleža sebi pripisao ono značenje i specifičnost koju je u hrvatsku književnost unio Janko Polić?

KAMOV, ČERINA, KRLEŽA

Krleža je prešućivao Kamova, na žalost, nijekao je njegovu književnost i to upornim nespominjanjem njegova imena i neoboriva obola kojega je podario umjetnosti riječi. Istodobno, razvidno je da je Krleža te 1928. godine poznavao Kamovljevo književno djelo, a dovoljno je podsjetiti se da mu je desetak godina ranije posvetio novelistički prvijenac *Hodorlahomor Veliki* koji je potom u svim kasnijim izdanjima bizarno retuširao, izbrisavši egzaktnu posvetu Janku Poliću u spomenutoj noveli. Novela *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz* prvi je puta objavljena u zagrebačkom *Plamenu* 1919. godine s indikativnom posvetom Janku Poliću Kamovu. Naime, u ovoj Krležinoj posveti u prvom izdanju novele *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz* piše:

Uspomeni Janka Polića-Kamova koji je junački pao sa stegom u ruci.
(Krleža, 1919: 149)

Krleža je trebao poznavati biografiju i književno stvaralaštvo Kamovljevo, okruživši se istodobno uskim krugom njegovih poklonika, napose Vladimirom Čerinom koji je autorom prve monografije, cjelovite studije² posvećene Kamovu. Vladimir Čerina i Miroslav Krleža bili su gimnazijski kolege i komunicirali su intenzivno i kvalitetno. Na žalost, Krleža se nikada nije referirao o Čerininoj studiji posvećenoj J.P. Kamovu.

I kad Čerina znakovito citira 1913. godine u svojoj studiji djelo iz 1906. godine pod naslovom *Letteratura tragica* autora Sighelea³ kako bi ponajprije približio kamovski književni diskurs hrvatskoj kulturnoj javnosti, mladi je Krleža inspiriran možda i ovim Čerininim fragmentom koji bi mogao biti literarnim poticajem i znatno kasnije napisanoga, danas nedvojbeno čuvenog Krležina ciklusa o Glembajevima,

² Vladimir Čerina uvod opsežne studije *Janko Polić Kamov*, napisane u Veneciji, a naslovljene kao *Nekoliko riječi* vremenski datira s nadnevkom 1. srpnja 1913. godine. Sama studija sastavljena od 12 poglavlja napisana je u Firenzi i to, kako je naglašeno, koncem lipnja 1913. godine.

³ Čerina u petom poglavlju studije *Janko Polić Kamov* naglašava zanimljivost autora Sighelea koji je u Milanu 1906. godine objavio djelo *Letteratura tragica* te komparira neke njegove fragmente s Kamovljevim književnim pristupom, napose obradbu prozних likova.

kao i znatnog dijela njegove prozne literature. Naime, i u ovoj Čerininoj studiji, poznavanje koje je ignorirao, Krleža nailazi na dragocjene retke, uz pomoć kojih je mogao stvarati premise za niz svojih antologijskih likova pa i budućeg neurastenika Leonea Glembaja koji je, kako neizravno parafrazira i Čerina, svakako, ne znajući da bi o tom Krležinu antologijskom liku mogla biti riječ, zanimljivi artist, no koji zbog naslijeđenih psihičkih bolesti dospijeva do fatalnog zločina.

Prije Krležine utjecajne literature Vladimir je Čerina u svojoj antologijskoj monografiji nastojao pojasniti u hrvatskoj i svjetskoj književnosti jedinstvenu protoavangardnu umjetnost riječi Janka Polića. Možemo li prihvatiti hipotezu da M. Krleža nikada nije pročitao Čerininu monografiju *Janko Polić Kamov*, a istodobno je razmjenjivao s njime književne rukopise i intenzivno komunicirao između dvaju svjetskih ratova?

Možda je u jasnoj prepoznatljivosti između Krležina književnog stvaralaštva i Čerinine studije o Kamovu pohranjen i ključ Krležina negiranja književnosti Kamova i raritetne Čerinine studije *Janko Polić Kamov* koja je početkom dvadesetog stoljeća, zacijelo, imala snažnog odjeka među onodobnim hrvatskim intelektualcima, ponajviše piscima. U tom je kontekstu zanimljivo izdvojiti i manje poznati Čerinin komparativni fragment iz njegove studije u kojemu se uočavaju i prepoznatljivi krležinski, stilemi:

Poznam jednu sliku, ali ne znam čija je, ni gdje je vidjeh: bludnica u jednoj sasvim neurednoj, prurušenoj sobi, razvalila se na prevaljenom stolcu pred velikim nečistim, mutnim ogledalom ... (Čerina 1977: 201).

KAMOV PRIJE KRLEŽE PIŠE DRAME PO UZORU NA IBSENA

U drugom dijelu Kamovljevih *Samostanskih drama*, a riječ je o tekstu *Djevica*, u psihološki nijansiranom dijalogu dvaju muških likova, Boška i Ive, eksplicitno je spomenut upravo Ibsen, a navedena su i njegova djela. Zašto je Krleža načinio takav propust i javno se prikazao, u ovom konkretnom aspektu, nedovoljno informiranim piscem te izostavio Kamova, znakovito je i poticajno pitanje, a jedan od empirijski poticajnih odgovora nalazi se u neponovljivim dijalozima drame *Djevica*. Ono što začuđuje više od činjenice Krležina javnog izostavljanja Kamova u predavanju u Osijeku 1928. godine jest tvrdnja ovog klasika hrvatske književnosti kojom je nastojao obznaniti da su u njegovim dramama iz ciklusa o Glembajevima prvi puta u hrvatskoj književnosti napisani psihološko nijansirani dijalozi po uzoru na Ibsena. No, Kamov je prije Krleže pisao otvoreno slijedeći H. Ibsena, a u drami *Djevica*, u psihološki znakovitim dijalozima – spomenut je izravno ingeniozni Nordijac, pri čemu Janko Polić u istom fragmentu niže i antologijska Ibsenova književna djela:

BOŠKO (promatrao ga lagano; onda stresao duvan na sto i pošao do prtljage): Što nosiš?

IVO: Rubeninu i Ibsena. Ne znaš, ko je prljaviji.

BOŠKO: Ne razumijem.

IVO (sparno): Htio je čovjeka slobodna, osamljena i jaka u 'Neprijatelju puka' i napisao 'Sablasti'. U 'Štupovima' je 'društva' htio istinu i napisao 'Divlju patku'. Blamirao se... (Polić 2000: 89-90).

I Darko Gašparović u znanstvenoistraživačkoj monografiji *Kamov* podcrtava primijenjenu dramaturšku formulu u Kamovljevu dramskom djelu, dobro poznatu u Ibsenovu stvaralaštvu, a osobito je vrijedno Gašparovićevo fokusiranje upravo Kamovljevih *Samostanskih drama* u kojima se "Kamov prvi put izrazitije otkriva kao dramatik ibsenovske provenijencije" (Gašparović 2005: 275).

Kamovljeve je *Samostanske drame*, hipotetički predmnijevamo, trebao pročitati Krleža jer predloži tekstova upravo te *Dramatizovane studije u dva dijela* prepuni su koincidencija nazočnih u Krležinu dramskom ciklusu o Glembajevima i izrazito uočljivih podudarnosti napose razvidnih u znakovitom paralelizmu dvaju tekstova: Kamovljeve drame *Orgije monaha* i Krležine drame *Gospoda Glembajevi*.

Možda je uzrok Krležina prešućivanja Kamova u Osijeku 1928. godine i njegova ignoriranja istine da je Kamov znatno prije njega pisao drame po uzoru na Ibsena, pohranjen u činjenici amalgamskog vezivanja Krležine literature uz kamovski književni, kreativni diskurs. Odgovara li istini hipoteza da je sve popularnijem i u hrvatskoj literaturi utjecajnijem Krleži odgovaralo višedesetljetno neutraliziranje Kamovljeve protoavangardne pojavnosti u hrvatskoj i svjetskoj književnosti? Istodobno, jamačno je da je sve nepoznatiji, zakašnjeli, pomalo egzotični Kamov postajao snažno tematsko i stilističko izvorište znatnog dijela Krležine umjetničke, literarne inspirativnosti.

Krležina se drama *Gospoda Glembajevi* književno i teatarski dogodila u idealnom socijalnom trenutku njegove izražene umjetničke afirmacije, na zamjetnom vrhuncu njegove stvaralačke zrelosti. *Gospoda Glembajevi* antologijsko je Krležino dramsko ostvarenje koje pripada poznatoj trilogiji, zajedno s dramama *U agoniji* i *Leda*, a koje su nastale između 1928. i 1930. godine. Krležina je drama *Gospoda Glembajevi* praižvedena 14. veljače 1929. godine, u politički delikatnom hrvatskom povijesnom kontekstu, u okviru kojega, unatoč sustavnim kritičarima, kako desne, tako i lijeve političke opcije, Krleži nitko nije mogao osporiti sve viši društveni i umjetnički ugled.

O tomu svjedoči i činjenica da su gotovo sve uloge na praižvedbi drame *Gospoda Glembajevi* podijeljene onodobnim hrvatskim glumačkim prvacima, kao što je, primjerice, bio jedan od ponajboljih tadašnjih hrvatskih dramskih glumaca Dubravko Dujšin koji je glumio Leonea Glembaja. Jedino je barunicu Castelli-Glembay glumila onodobna početnica, Bela Krleža, Krležina supruga, kasnije proslavljena hrvatska teatarska glumica, što također ukazuje na snažan utjecaj Krleže na tadašnju hrvatsku teatarsku vrhušku. Naime, tri dana prije premijere, teatarsko je gledalište bilo rasprodano, a uspjeh je cjelokupne kazališne večeri bio veličanstven. Zanimljivo je da je praižvedbu drame *Gospoda Glembajevi* režirao Krležin kolega iz IV. razreda pučke škole Alfons Verli, no ono što ostaje zagonetno jest Krležino ponašanje upravo na tom kazališnom događaju. Nakon nezapamćenog uspjeha praižvedbe drame *Gospoda Glembajevi* i panegiričnog ushita publike koja je, uz glumce, pozivala na pozornicu i autora – Krleža se nije pojavio.

Aplauz koji je bio namijenjen Krleži na toj čuvenoj praižvedbi drame *Gospoda Glembajevi* zaslužio je, zacijelo i – Janko Polić Kamov. No, Kamov je, na žalost, bio posljednji hrvatski pisac na kojega se tada pomišljalo. Lucidnom Krleži na vrhuncu stvaralačke zrelosti i popularnosti Kamov je mogao biti izvorište trajnog umjetničkog

nemira i grizodušja, ne samo zato jer je Janko Polić gotovo dva desetljeća ranije pisao po uzoru na ibsenovsku dramatiku koju je Krleža ipak umnogome i prepoznatljivo, mnogodje i epigonski slijedio, prešućujući svoga hrvatskoga preteču, već i stoga jer je u Kamovljevoj literaturi iznašao autentične literarne motive, kao što je antologijski sukob senzibilna, neurastenična intelektualca s ocem.

KAMOVLJEVI SABLJAKOVI I KRLEŽINI GLEMBAJEVI

U trenucima Krležine književne slave i uspjeha *Gospode Glembajevih* u literarno i kulturno relativno provincijalnoj Hrvatskoj, malo je tko posegnuo za Kamovljevim *Samostanskim dramama*, a napose *Orgijama monaha* u kojima je književna paradigma razotkrivanja dvostrukog morala u malograđanskoj obitelji dovedena do snažnog dramskog krešenda koji se znakovito zrcalio upravo u dijaloškom konfliktu – oca i sina. Druga scena *Orgije monaha* koja se odigrava pred zoru, u oskudnom interijeru, u sobi u kojoj je zamjetan nered, na zidovima koje vise portreti te u kojoj se nalaze i police s knjigama, u znaku je psihološki iznijansiranih dijaloga s, nerijetko nihilističkim tonovima likova koji se osjećaju izgubljeno, demoralizirano, zapleteno, u vrtlozima nemoći, nerada, izgubljenih entuzijazama i iluzija. No, baš u tom prizoru Kamov vođen pravilima vrsne psihološke dramatike književno virtuozno prikazuje fatalni, emotivno nabijeni dijalog protagonista Vladoja Sabljaka te antagonist Oca Sabljaka u okviru kojega se likovi bolno ogoljuju, a u međusobnim prijeporima, optužbama, krivnjama – antagonist biva poražen, uništen, ništavan.

Vladoje Sabljak jedan je od antologijskih Kamovljevih likova, s uočljivim autobiografskim refleksijama u kojima je Janko Polić znakovito prepoznatljiv, a koji je mogao toliko impresionirati Krležu da je više od dva desetljeća kasnije taj dramski Kamovljev lik značenjski, stilistički inkorporiran u literarni meritum Krležina junaka – Leonea Glembaja. Na žalost, u onodobnom su hrvatskom književnom miljeu bila dostatna dva desetljeća temporalne distance da se Kamovljev protagonist *Samostanskih drama* Vladoje Sabljak gotovo u potpunosti – zatre i zaboravi.

U drugoj sceni drame *Orgije monaha* Vladoje Sabljak avangardno se razotkriva kao slobodarski rušitelj regresijskih, tradicijskih dogmi, a napose one uvriježene institucijske, religijske, farizejske. Ipak, na izrazito originalan način on je i kristoliki, kranjčevićevski, pa i krležiodni buntovnik hrvatske drame s početka dvadesetog stoljeća, a što je razvidno i iz ovog isječka:

VLADOJE: *I Hrist je dizao pale – veli historija. Hrist je ljubio Magdalene – odgovara ironija. Hrist je bio bog – veli priča: Hrist je bio delikvent, odgovara život – za Izrael! ispravlja znanost...* (Polić 2000: 68).

Neponovljivu psihološku snagu izoštrena, intelektualističkog dijalogiziranja s nepredvidljivim epiloziranjem na koncu gotovo svakoga izričaja koji podsjeća na kafkijansku istražiteljsku atmosferu, Vladoje Sabljak pokazuje na koncu *Scene druge* u drami *Orgije monaha* u dramski maestralno prikazanom konfliktu s Ocem Sabljakom. Umoran, u očima sina moralno obilježen do konca života, istodobno krajnje podrugljiv, Otac se gradacijski razotkriva pred rječitijim, argumentima oboružanijim, superiornijim sinom Vladojem Sabljakom u svoj svojoj egzistencijskoj

bijedi – na koncu preobražavajući se u beskrvnu sablast koja u rasutim papirima, kvazidokumentima traži krhotine razmrvljene ljudskosti te u potpunom sumraku uma biva konačno životno uništen.

Otac Sabljak gotovo identično dramski i strukturalno figurira kao Krležin antagonist u kulturnoj drami *Gospoda Glembajevi* – Ignjat Glembaj koji u razornom dijalogu sa sinom Leoneom Glembajem egzistencijski biva zgažen do potpune ljudske ništavnosti. Naime, Vladoje Sabljak iz Kamovljeve drame *Orgije monaha* prepoznatljivo strukturalno egzistira kao i Leone Glembaj iz drame *Gospoda Glembajevi*. Je li taj književnopovijesni paralelizam slučajan? Je li Krleži dva desetljeća od nastanka i rukopisnog obznanjivanja dramskog djela *Orgije monaha*, a kad je uprizorena drama *Gospoda Glembajevi*, preostalo uporno i bizarno ignorirati Kamova te zamesti svaki trag koji bi javno i egzaktno upućivao na tako, pozornosti vrijednu književnu koincidenciju? Istodobno, Krleža nije štedio svoj literarni talent u onom segmentu u kojemu je bio u prednosti, a riječ je o osebujnom literarnom stilu, leksiku, psihološki razrađenijim dijalozima.

Usprkos inkorporiranim germanizmima i pseudobaroknoj kićenosti imaginarnih imena dramskih junaka Krležine drame *Gospoda Glembajevi* koji se u komparaciji s Kamovljevim pučkim, hrvatskim, lapidarnim imenima likova iz *Samostanskih drama* doimlju, navodno umjetnički superiornijima, a s čime možemo izraziti i potpuno neslaganje jer takav se krležinski stil sve više doimlje i anakronim, Krleža je upravo takvim stilističkim zahvatima u ibsenovski krajnje psihološki naelektrizirano dramsko tkivo pokazao, ne samo svoju literarnu pomodarsku kratkovidnost, već i moguću bojazan od Kamova kojega se nipošto nije smjelo povezati s njim. Naime, Krleža se, zacijelo, hipotetički naslućujemo, nastojao književnoumjetnički distancirati od Kamova. Krležin stožerni literarni motivski sukob koji ga je trajno literarno provocirao i u dramskom i u proznom stvaralaštvu, a riječ je o gotovo istražiteljskom, gradacijskom sukobu: otac – sin, razvidan je, dakle, i u Kamovljevoj književnosti. Ako nije tematski, je li u stilskoj i leksičkoj doradenosti Krleža umjetnički superioran u glembajevskoj dramskoj trilogiji u hrvatskom i europskom književnopovijesnom kontekstu, u odnosu na Kamovljeve dramski diskurs?

S današnje distance kad je dosege hrvatske književnosti, napose one dvadesetoga stoljeća, potrebno nanovo valorizirati te kriterijski preslagivati, moglo bi biti dvojbeno je li Krležin književni stil u drami *Gospoda Glembajevi* doista superioran u usporedbi s Kamovljevim te je li i njegov leksik u dramskom ciklusu o Glembajevima sa zagušujućim, iritantnim germanizmima tako stilistički nedostižan kroatiziranoj lapidarnosti Janka Polića, krležinskom intelektualističkom, ironijskom diskursu, usprkos.

U drugom prizoru Kamovljeve drame *Orgije monaha* koja pripada prvom dijelu njegovih *Samostanskih drama* u kojemu je autor psihološki raščlanio složeni odnos oca i sina, razvidan je nukleus buduće Krležine drame *Gospoda Glembajevi*. U zastrašujuće alijeniranim tonovima otac i sin pokazuju egzistencijsku nemoć jedan prema drugomu, a posebice je znakovito istražiteljsko, dehumanizirano ozračje u kojemu se dva muškarca u okrutno bolnom dijalogiziranju ogoljuju do grotesknog upitnika smislenosti vlastite opstojnosti. Vladoje Sabljak skrivajući se iza oklopa intelektualističke retorike, ubojitim, krajnje nihilistički stiliziranim dijalozima,

postupno skida ciničan osmijeh i podrugljivost s lica svoga oca kojima mu razotkriva, ne samo vlastiti životni credo, već mu energično i veristički bjelodano daje do znanja koliko je duboko zagazio u nemoral i laž, okruživši se kvaziidealima.

Na gotovo identičan psihološki način reagira i Leone Glembay koji u snažnim dijaloškim driblinzima naturalistički ogoljuje oca Ignjata Glembaya do karikaturalne neprepoznatljivosti i konačne vitalističke ništavnosti. Vladoje Sabljak beskompromisno servira ocu skrivene detalje njegove cjelokupne duhovne prostituiranosti, obrušavajući se na konvertitsku logiku prilagodljiva poluinteligenata koji na provjerenim parolama o domovini i vjeri gradi i grabi sebi temelje nemoralne egzistentnosti. Gotovo inkvizitorski, razorno istražiteljski sin skida koprene laži sa života vlastita oca koji biva razoružan istinom. Miroslav je Krleža, nedvojbeno, trebao odlično poznavati Kamovljeve *Samostanske drame*, s dijaloškim obrascima inkorporiranim u danas antologijski dramski ciklus o Glembajevima. Dramska diskurs u kojemu je prikazan sukob sina i oca pripada klasi novije hrvatske književnosti, no Leone Glembay u dramaturškom je postupku ipak odraz originala Vladoja Sabljaka, a Ignjat je Glembay krležinski, stilističko značajki obrađeni – Otac Sabljak. Pravo značenje Krležine drame *Gospoda Glembajevi* u kontekstu, ne samo Krležina literarnog stvaralaštva, već cjelokupne novije hrvatske književnosti, dakle, nije moguće ispravno determinirati bez neizbježna strukturalnoga paralelizma s Kamovljevim *Samostanskim dramama*, napisanim dva desetljeća ranije.

Kamov je u *Orgijama monaha* dramski i dramaturški virtuozno prikazao antologijski sukob oca i sina, po svim uočenim obrascima ibsenovske dramatike te je bio nezaobilazni Krležin preteča u dramskom stvaralaštvu, napose njegovu ciklusu o Glembajevima. Krleža kao da prati Kamovljeve književne tragove, a što je razvidno u spomenutom psihološki virtuozno zapletenom dijalogiziranju protagonista i antagonista. I jedan i drugi sin, dakle i Vladoje Sabljak i Leone Glembay beskompromisno i prepoznatljivo slično etički raskrinkavaju i kobno, tragično uništavaju očeve verbalno usmrćujući njihov nemoral, što ih je naposljetku i egzistencijski bespovratno uništilo.

I dok se Krleža u drami *Gospoda Glembajevi* nastoji značajki prilagoditi zahtjevima književne, kao i teatarske publike kojoj na trenutke i trivijalno podilazi podastirući joj pikantnu ljubavnu i preljubničku intrigu, Kamov se fanatično okreće esejističkom fragmentarizmu, ciljano se poigravajući, ne samo riječima, već i sasvim istrgnutim grafemskim simbolima, cinično im se klanjajući, a sve u smjeru katarzične rezultante razotkrivanja nemoralna antagonista Oca, sublimiranog kroz civilizacijski širu i upozoravajuću poruku, u hrvatskom nacionalnom, ali i europskom kulturnom i političkom obzoru. Sličnu je intenciju neoboriva denunciranja malograđanskog kvazimoralna iz Kamovljeve drame *Orgije monaha* nepogrješivo slijedio i Krleža u drami *Gospoda Glembajevi*, a sinovi – Sabljak i Glembay – konkretnim, usudnim dokazima konačno i bespovratno uništavaju vlastite očeve.

Glembajevski prepoznatljivi dijaloški konflikt oca i sina eksplicitno je nazočan u Kamovljevoj drami *Orgije monaha*:

OTAC: *Razvratniče!*

VLADOJE: *I nije no da se dereš. Ali intelekti čitaju, oče, jer dođu prije do knjige negoli bludilišta... Intelekti, oče, ne analfabete! Oni koji umiju i mogu čitati. Oni!*

OTAC (*nestrpljivo*): A ti bi htio?

VLADOJE: Da čitatelji i nadalje čitaju vaš "Moral" dok nema drugih knjiga, ali da im otkrijem – pseudonim!

OTAC: Liberalista! ... (Polić 2000: 77, 78).

U međusobnom, sve težim riječima obilježenom, verbalnom sukobu Vladoje Sabljak, podastirući obiteljske argumente, ali i neoborive pismene činjenice razračunava se s ocem i njegovim nemoralom, poniženjima. I dok Vladoje u tom sve usijanijem dijalogu biva svakom novom mišlju verbalno superiorniji, emotivno rasplamsaniji, faktično dominantniji, Otac gubitnički postaje sve tiši, nesigurniji, nevidljiviji, nestajući naposljetku iz tog drugog prizora drame *Orgije monaha* kao suvišna sablast, nekontroliranih trzaja tijela i mimike lica, da bi u trećem prizoru drame živčano rastrojen, lukavo i oprezno prošao scenom – s revolverom u ruci.

ANTOLOGIJSKI SUKOB: IGNJAT – LEONE IŠČITAVA SE U KAMOVLJEVIM ORGIJAMA MONAHA

U morbidnoj duhovnoj atmosferi, s dubokim egzistencijskim strahovima i individualnim kompleksima maestralno prikazanima u Kamovljevim *Samostanskim dramama* i Miroslav je Krleža mogao pronaći temelje književne inspirativnosti svojeg kasnije napisanoga glembajevskog ciklusa u kojemu dominiraju mračni dijalozi, međusobna optuživanja, bolne rekonstrukcije grijehova iz prošlosti, potisnute anksioznosti pojedinaca, izobličeni muško-ženski odnosi temeljeni na gloženju, preljubu, amoralnosti.

Iznimna dramska, literarna snaga protagonista *Orgija monaha*, a riječ je o Vlodoju Sabljaku, autentičnom je umjetničkom energijom nadvladala književno ozbiljenje Leonea Glembaya koji se s dvadesetgodišnjim zakašnjenjem u odnosu na apsurdno ignoriranog originalnog Sabljaka, doimlje kao *već viđeni* hrvatski krležinski intelektualac. Antologijski literarni sukob Leonea i Ignjata Glembaya iz drame *Gospoda Glembajevi* u navedenu hrvatskom književnom komparacijskom kontekstu mogao bi imati ishodište u Kamovljevim *Samostanskim dramama* napisanima po uzoru na Henrika Ibsena, a posebice u drami *Orgije monaha* koja je Krležu mogla nadahnuti vrsnom psihološkom dramatikom i skandaloznim dijalogizima sina i oca:

VLADOJE (*uvijek drži spise*): I bio si pošten! I jesi još! I ostat ćeš! Morao si prevariti jednu ženu da prevariš samoga sebe; poniziti jedno dijete da uzvisiš nas – uništiti crv prevrata, strast, novosti da ispišeš suhe, solidne, školske knjige... Izliti revolucionarnost među bezgačnike da stвориš familiju poretka, buržoazije... Zato sam napisao...

OTAC (*u demensi ponavlja*): Napisao... napisao. (*Zamagljeno sio u kut, na fotelju*): Napisao... (Polić 2000: 79).

Baš kao u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi* i u Kamovljevoj drami *Orgije monaha* psihološko razobličavanje moralno devijantnoga oca koji se ponižavajuće egzistencijski ogoljuje pred sinom do znakovite figurativnosti suvišna čovjeka zbiva se u jednoj jedinoj kobnoj noći. Bahata superiornost i oholi cinizam gotovo su značenski identični i kod Oca Sabljaka i kod Ignjata Glembaya, a upravo u toj

prevratničkoj noći kada su pale sve lažne barijere i maske između oca i sina, zbiva se iznenadna i zastrašujuća metamorfoza dramskih antagonista, i u Kamovljevim *Orgijama monaha*, i u Krležinim *Glembajevima* te oni zarobljeni argumentiranim dokazima i virtuoznim verbalnim nadmetanjem bivaju konačno uništeni.

Ovaj je prepoznatljivi dramski obrazac Krleža u prekretničkim, stvaralačkim danima kada je njegov umjetnički i društveni utjecaj bio na vrhuncu u hrvatskoj književnosti, a riječ je o koncu dvadesetih i tridesetim godinama dvadesetoga stoljeća, mogao iznaći i inspirirati se i u književnoj, rukopisnoj ostavštini Janka Polića Kamova koja je ipak cirkulirala posredstvom Društva hrvatskih književnika kao i među onodobnim vodećim hrvatskim intelektualcima s kojima je Krleža kontinuirano komunicirao, kao što su primjerice: J. Benešić, M. Marjanović, V. Čerina i drugi. U tom je kontekstu hrvatskog književnopovijesnog paralelizma Kamov – Krleža vrijedno izdvojiti literarni antologijski sukob oca i sina, a što je razvidno na kraju drugog prizora Kamovljeve drame *Orgije monaha*:

OTAC (*raskolačio se*): U spisima. (I odmah mu problijediše usne. Onda je pošao k njemu; ali odmah stao ko bik)

VLADOJE: U spisima, da. Tamo se iz dualizma vaših savjesti, stida i duša rađa jedna besavjesnost, jedna besramnost, jedan mozak. (Prsa o prsa): Tamo – na kadaveru tvoga života i ličnosti. (A tu je nešto zaštropotalo, za vratima, u polusvjetlu.) ... (Polić 2000: 80).

U ovom prizoru kamovskoga teatra stanja, lišenoga svakog izvanjskoga odraza akcije, morbidna, psihološki krajnje naelektrizirana egzistencijalnost protagonista i antagonista svedena je na nagoni ugriz otkrivanja zagonetke cjelokupne ljudske smislenosti. Kamovljeva je umjetnička vizija u *Samostanskim dramama* mračna, drska, odsječna, bizarna te nudi odgovor kroz izravnu ljudsku individualnu odgovornost za sav nagomilani apsurd i nemoral koji se, kao što je to razvidno u *Orgijama monaha* može sasvim egzaktno, podastrtim činjenicama i dokazati.

No, Kamov je, iznad svega, beskompromisni buntovnik koji niječe tradicijske, malograđanske temelje, ne samo organiziranog, institucijskog društvenog ustroja, već i sveukupne ljudske egzistentnosti, negirajući patetičnost, deklamatorstvo i etičko licemjerje čovječanstva uopće, nastojeći osebujnim dramskim diskursom razbiti zrcalno lažnu, montiranu predodžbu svijeta. Krleža je, stvarajući na sličnim idejnim, stilskim, filozofskim, književnim koordinatama, desetljećima kasnije, morao osjetiti kreativnu, anticipacijsku, stvaralačku energiju svoga hrvatskoga, književnog prethodnika, preteče i uzora – Janka Polića Kamova, literatura kojega je neslućenu njegovu prešućivanju usprkos, amalgamski, argumentirano, nerazdvojno, trajno povezana upravo s književnošću koju je desetljećima stvarao te istodobno nosio prestižnu titulu najutjecajnijega hrvatskoga pisca dvadesetoga stoljeća.

Je li se sukob Sabljakovih, oca i sina iz Kamovljeve drame *Orgije monaha* kafkijanski dva desetljeća kasnije preobrazio u konfliktni antagonizam Glembajevih, oca i sina iz Krležine drame *Gospoda Glembajevi*? Unatoč drukčijem kroju odijela aktanata i iritantnim, krležinskim, pomodnim germanizmima, odnosno uklopljenim rečenicama ispisanima na njemačkome jeziku, u sličnim, statičnim, dramskim prizorima, izgledaju gotovo jednako bijedno, dehumanizirano izgubljeno u mraku obiteljskih nemoralnih tajni. Očevi i sinovi međusobno se verbalno ujedaju

do konačnog sloma slabijih, argumentima dotučenih antagonista. Krleža slijedi Kamovljevu teatarsku ideju vodilju, kroz ibsenovski dramski koncept, hotimice pronalazi provjereno argumentirane dokaze kako bi moralno, psihički, a potom i tjelesno, potpuno uništio lik oca, odnosno, Ignjata Glembaya, psihološki ga mrveći do karikaturalne ljudske negacije svih moralnih vrijednosti:

GLEMBAY: *Bez materijalne podloge sve je to tlapnja i luft! I ti nisi imao prava da onako zaprljaš moju obiteljsku čast! Das war vollkommen respektlos deinem eigenen Vater gegenueber!*

LEONE, *s osjećajem gađenja, više nervozno nego svijesno, baci starome na polituru stola ona dva pisma lila boje što ih je bio čitao dolje u salonu: Molim lijepo! Izvoli!*

GLEMBAY *uzme nakon stanke pisma sa stola, čita i ne shvaća: Šta je to?... (Krleža 1981: 88).*

U drami *Gospoda Glembajevi* autor na strukturalno gotovo identičan način kao i Kamov u drami *Orgije monaha* finalizira dvosmjerni sukob: sin – otac, a konačni slom antagonista prikazan je studiozno, psihološki minuciozno razrađeno, avangardno prevratno, ali i sa strpljivošću naturalističkog promatrača koji fotografskim memorijskim zapisom kraha naizgled neoboriva, bahatog muškarca, na trenutak iritira detaljističkom raščlambom kobnog egzistencijskog raspada osobnosti u temporalno kratkom, izoliranom odsječku.

I Otac Sabljak i Ignjat Glembaj samo u jednoj fatalnoj noći nestaju s literarno ozbiljene, dramske, fiktivne životne pozornice, no vjerojatno sasvim egzaktno u jednom od potencijalno mogućih književnih svjetova koji su čudnim splotom okolnosti paralelno podudarni, kako kod Kamova tako i kod Krleže, gradacijski temeljito preobražavajući se, od nedodirljivih, malograđanskih, utjecajnih poluinteligenata, duboko uronjenih u *kaljužu* onodobnih unosnih građanskih socijalnih položaja – do nijemih, ibsenovskih sablasti koje u posljednjim trzajima izgubljenih života apsurdno pokušavaju skupiti krhotine vlastitih egzistencijskih upitnika. Tako je na koncu *Scene druge* u drami *Orgije monaha* Kamov ovako prikazao kobnu metamorfozu antagonista:

OTAC *(ko sablast, bez zvuka samo što je trznuo obrvama i odmah poletio k stolu, bez daha, ko dim, uzeo spise, pa još, papiriće, odreske, još... i sunuo na lijeva vrata, bez očiju. Dub.) (Polić 2000: 80).*

Kraj Čina drugog Krležine drame *Gospoda Glembajevi* znakovito podsjeća na završetak, također drugog čina Kamovljeve drame *Orgije monaha*, a konačni krah antagonista Ignjata Glembaya, iako opširnije ekspliciran, s prikazom njegova teturanja do stola i egzaktnim fiziološkim tjelesnim transformacijama, zorno nalikuje Kamovljevu Ocu Sabljaku, a što je razvidno iz ovoga fragmenta:

Glembay hvata se za srce kao da ga probada. Uzdiše kao da se guši i ide do otvorenog prozora i tamo udiše noćni zrak. Njemu je vidljivo pozlilo. Kao pijan dotetura do zida i zvoni sluzi. Tišina. Čuje se zvono negdje daleko u hodniku. Tišina. Sluge nema. Glembaju je zlo... (Krleža 1981: 93).

Zamjetna sličnost, umnogome i podudarnost drugog čina Kamovljeve drame *Orgije monaha* s drugim činom dva desetljeća kasnije nastale Krležine drame *Gospoda Glembajevi* poticajna je u proučavanju nezaobilaznih relacija ovih dvaju

hrvatskih književnih klasika. Kroatist, teatrolog Darko Gašparović u monografiji *Kamov* ukazuje na ovu književnu paralelu antologijskoga dramatskog sukoba: otac – sin, kamovsko-krležinskog literarnog ispreplitanja te znakovito zaključuje:

Treba li uopće dvojititi da se time prepozna je u svemu analognim drugom činu 'Gospode Glembajevih', gdje se kroz konfliktni odnos Leonea i starog Glembaja i strukturalno i psihološki upravo doslovno ponavlja spomenuti obrazac... (Gašparović 2005: 276).

Kamov je dva desetljeća prije Krleže književnoumjetnički kreirao istinu svoga vremena izvan realističkog prikaza svijesti i izvanjske eksplikacije koja je za njega bila minorna i nedostatna te se izravno koncentrirao prema prodoru u unutarnju ekspoziciju egzistencijskog bitka. Imperativno slijedeći težnju i k verističkoj snazi razotkrivanja ljudske egzistentnosti, Kamov, bježeći od stvarnosti u kojoj otkriva posvemašnju logiku apsurdna, na antiestetičističkim spoznajnim temeljima, meteorski prodire u ljudsku svijest, okrutno ogoljenu, zastrašujuće ispraznu, nihilistički besmisleni. Krleža je slijedio Kamovljeve značenjske paradokse koje je znalački iščitavao u njegovim književnim djelima, nastojeći na sličnim, prepoznatljivim pa i identičnim premisama odgonetnuti ljudsku egzistencijsku zagonetku te u krajnje apsurdnom ironijskom kontekstu subjektivirati kriterije kronološke vjerodostojnosti, s dominantnim, proizvoljnim vremenskim odnosima, odnosno uočljivo psihološkom doživljavanju vremena. Izrazita kamovska uporaba šokantnih, semantički disperznih sklopova, uz neizostavno razbijanje homogenosti narativnog paragrafa s poantiranjem potpunog besmisla u kaotičnom svijetu u kojemu vlada kobna inverzija morala i nemorala, književni je imperativ i Miroslava Krleže koji ga je, kao i desetljećima ranije Kamova, nepogrešivo vodio k beskompromisnoj kritici dekadencije građanskoga društva.

ZAKLJUČAK

Svako je umjetničko, književno djelo ispisano u neodvojivu kontekstu nacionalne kulture kojoj pripada. Unatoč svojevrsnom mogućem prikrivenom ili otvorenom antagonizmu i hipotetskoj, oponentskoj relaciji prema nacionalnom kulturološkom kontekstu, svako novo umjetničko djelo ponajprije ispisano je pismom kojim ga je kultura, uopće, mogla naučiti. Primjerice, usprkos tomu što se avangarda umnogome određuje kroz deklarativno nijekanje svih tradicijskih vrijednosti, neosporna je činjenica da avangardni umjetnici imaju iluziju o uzvišenosti svoje kreativne slobode.

Janko Polić Kamov potekavši iz hrvatske tradicionalne sredine u kojoj su književno dominirali pisci kao što su: Mažuranić, Matoš, a svakako i Kranjčević koji je upravo izravno literarno utjecao na njega, nije mogao, a ni htio, anulirati, ignorirati, umjetnički bojkotirati, opstojnost nacionalne kulture i prekretničkog povijesnog trenutka u kojemu se našao i od kojega je, iznad svega, učio. Izmorenost stvaralačkog duha i posvemašnja utilitarnost unutar hrvatske književnosti, napose njezina budničarsko-davorijska neumjerenost te kontekst stranačkih podmetanja, ispraznog frazerstva suštinski su, među ostalim znakovitim i respektabilnim čimbenicima vezanima uz osobnost ovog hrvatskog književnog klasika, pokrenuli buntovnički Kamovljevi ego k negaciji tradicijskih, duhovno okoštalih dogmi.

Kamov je stvarao drukčiju literaturu, nepogrješivo je odvajajući od postojeće, podastarte, nerijetko anemične estetičnosti te radikalno spajao vlastiti diferentni protoavangardni literarni izričaj s bolno ogoljenim verističkim realitetom. Janko Polić Kamov znatno prije Miroslava Krleže književnostvaralački neprolazno spoznao je farizejsku ljudsku ispraznost i univerzum metafizičkog, svakako i konkretnog političkog, točnije politikanskog licemjerstva te je umjetnički zasvagda ukazao na fenomen *hrvatske književne laži*.

Da je Krleža itekako trebao biti svjestan Kamovljeva iznimnog i nezaobilaznog značenja u hrvatskoj književnosti svjedoči činjenica da je 1919. godine u *Plamenu* tiskan Krležin novelistički prvijenac *Hodorlahomor Veliki* u cijelosti posvećen uspomeni na Kamova, no koju je u kasnijim tiskarskim izdanjima ove proze Krleža apsurdno eliminirao, krivotvoreno je negirajući znakovitom šutnjom, ignorirajući egzistiranje Kamova, apsurdno ga bojkotirajući tijekom vlastite dugogodišnje, književne, publicističke karijere. U svim kasnijim proznim izdanjima Krležine literature novela *Hodorlahomor Veliki* redovito se tiskarski objelodanjivanja, ali bez autentične posvete Janku Poliću Kamovu. Zašto?

Kamov se paralelno suprotstavljao, ne samo ideologiji svoga vremena, već normama postojećih književnih kanona. Upravo je to bio zacrtani, usudni Kamovljev putokaz k nedostiznoj iluziji o bezgraničnoj, vlastitoj kreativnoj slobodi, baš kao i dekanonizaciji postojećih književnih postulata. Krleža je, na žalost, neobjašnjivo ignorirao Kamova i na taj način doprinio višedesetljetnoj amneziji usmjerenoj prema tom jedinstvenom, prerano preminulom piscu hrvatske i europske protoavangardne provenijencije.

Kamov iznalazi autentičnu literarnu genezu, nepogrješivo slijedeći tragove Ibsena, Strindberga, ali i simbolista, parnasovca, naposljetku negirajući i njihove književne kanone, buntovno inzistirajući na autohtonoj opciji, kao i iluziji vlastite kreativne slobode.

Krleža gotovo dva desetljeća nakon Kamovljeve kobne smrti epigonski ponavlja, u zamjetnom dijelu i preslikava njegov književni kanon, otkrivajući Ibsena i Strindberga u glasovitu predavanju osječkim gimnazijalcima i studentima 1928. godine, stvarajući slojevite, danas antologijske, književne tekstove u drugom vremenu i prostoru, no uz nijemo ignoriranje neprijepornoga preteče avangardnih stremljenja u hrvatskoj, ali znatnim dijelom i u europskoj književnosti – Janka Polića Kamova.

Enigmatično je u povijesti hrvatske književnosti zašto je Krleža prešućivao Kamova i onda kad ga je, slijedeći zdravorazumsku logiku, odnosno evidentnu povijesno zabilježenu kronologiju događaja, morao spomenuti, a bilo je to upravo u Osijeku 1928. godine. Znakovito je i istraživački poticajno stilističko i tematsko preklapanje književnih djela obaju hrvatskih klasika u različitim vremenskim odsječcima, pri čemu je jasno da Krležino ignoriranje i bojkot Kamova nisu slučajni, već hotimični piščevi izbori mentalne aktivnosti. Umjetnička poveznica koja neobično intuicijski, estetski i spoznajno spaja književnosti Janka Polića Kamova i Miroslava Krleže ne može se ignorirati.

Janko Polić Kamov desetljećima je bio specifično ekskomuniciran, gotovo mistično uklet i tragično, autodestruktivno izgnan, u skladu s umjetničkim imenom

kojega je sebi nadjenao, ne samo iz hrvatske književnosti, već i europske literature. Avangardno je načinio iskorak te pribjegao dekanonizaciji postojećih književnih normi unutar hrvatskoga književnoga nasljeđa.

Miroslav Krleža startao je kao književnik svojim početničkim, ranim radovima umnogome ondje gdje je Kamov stao, slijedeći njegov protoavangardni, inovativni trag dekanonizacije literarnih normi koje su se nalazile u hrvatskoj književnosti. Krleža je, zacijelo, neprogrješivo trebao znati da je Kamov onaj autentičan hrvatski književnik koji je usprkos radikalnim natruhama dekanonizacije književnosti kao umjetničkog artefakta prekretnički značajan i nezaobilazan u povijesti hrvatske književnosti te je autosugestivno, imperativno nastavio njegovim stvaralačkim putom. Bizarnom šutnjom i ignoriranjem Krleža se ograđuje i formalno distancira od Kamova, svoga starijeg, preminulog umjetničkog preteče.

Znakovito je da Janko Polić Kamov, unatoč sve nagriženijem zdravlju i posvemašnjoj egzistencijskoj oskudici grčevito i nevjerojatno ubrzano, kozmološkom snagom neshvaćena umjetničkog genija ispisuje u razdoblju od 1904. do 1910. godine tisuće stranica književnih tekstova od kojih su neki od najznačajnijih objavljeni posthumno, više od pet desetljeća nakon autorove smrti, odnosno 1958. godine, a znatan je broj neobjašnjivo, nemarno i nemoralno zagubljen. Nažalost, malograđanski, cinički, inferiorni podsmijeh dijela hrvatske inteligencije prema književnosti i osobnosti Kamovljevoj apsurdno se nastavio, a to je tri godine nakon Kamovljeve smrti potvrdio i Čerina u antologijskoj i nedovoljno književno valoriziranoj studiji posvećenoj Kamovu. Protoavangardni buntovnik, psovač, osamljeni prevratnik, ingeniozni, autentični, hrvatski pisac europskih umjetničkih dosega – Kamov – morao je Krleži biti, ne samo literarno poznat i poticajan, već trajno kreativno inspirativan.

Krleža je autentičan, raritetan hrvatski književni klasik, neiscrpna umjetničkog nadahnuća, a vrijedna komparacija Kamova i Krleže ukazuje da je preslagivanje znanstvenih postulata neizbježan putokaz kojega valja slijediti. Distancirajući se i od natruha pamfletskog diskursa u ovom tekstu, intencija nam je podcrtati da Miroslav Krleža u komparacijskom suodnosu s Jankom Polićem ne gubi na svojoj literarnoj autentičnosti i umjetničkoj ishodišnosti, no hipoteza o njegovu posvemašnjem i apsurdnom prešućivanju Kamova zanimljiva je poticanja, ne samo u hrvatskom, već i u europskom književnopovijesnom kontekstu te vodi k novim i zanimljivim zaključcima.

Slični toposi Kamovljeva i Krležina književnog pisma ukazuju na uočenu, nedovoljno apostrofiranu pojavnost unutar hrvatske književnosti dvadesetoga stoljeća, a ova dva hrvatska literarna velikana samosvojni su klasici i vizionari koji vlastitim književnostima i osebnim biografijama semiotički odgonetavaju smislenosti ljudske egzistentnosti kroz prizmu književnoga stvaralaštva i baštinjenih tekstova koje su producirali. Razumijevanje teksta uvijek je uočavanje razlika, dok je iščitavanje njegova značenja postupak kojim dobivamo semantičku postavku toga drugog govora. Iščitavajući, usvajamo drugi diskurs, no on se istodobno pokazuje u svom znakovnom svojstvu kao intersubjektivna, samim time i autonomna značenjska vrijednost. I Kamova i Krležu valja iščitavati u tom nezaobilaznom i istraživački provokativnom značenjskom kontekstu.

LITERATURA

- Čerina, Vladimir. 1977. *Pjesme, proza, članci, eseji i zapisi*. Split: Čakavski sabor.
- Gašparović, Darko. 2005. *Kamov*. Rijeka: "Adamić", Filozofski fakultet u Rijeci.
- Gašparović, Darko. 1999. "U traganju za kamovskim svijetom". *Frakcija* 10/11: 58-61.
- Ivanišić, Nikola. 1990. *Fenomen književnog ekspresionizma*. Zagreb: Školska knjiga.
- Lasić, Stanko. 1994. *Hermeneutika individualnosti i ontološki strukturalizam*. Zagreb: Prilog teoriji književne znanosti.
- Senker, Boris. 1990. *Pogled u kazalište*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.

IZVORI

- Krleža, Miroslav. 1981. *Glembajevi. Drame*. Sarajevo: Oslobođenje – Mladost.
- Krleža, Miroslav. 1919. "Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz". *Plamen* I/1919 (15. II), 4: 149-159.
- Krleža, Miroslav. 1982. *Novele*. Sarajevo: Oslobođenje – Mladost.
- Polić Kamov, Janko. 2000. *Drame*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.

"MONASTERY DRAMAS" AND THE "GLEMBAYS"

The encouraging hermeneutic relationship between Kamov's and Krleža's texts indicates a permanently dynamic and different interpretation of the literature of two Croatian literary classics. The literary work by Janko Polić Kamov, a Croatian proto-avantardist, is recognisably reflected in a significant part of Miroslav Krleža's literary work. At the same time, this by no means diminishes Krleža's artistic and cultural contribution as an aesthetic towering figure of both Croatian and European literature.

Krleža's stubborn denial that Kamov's literature strongly influenced his entire artistic genesis raises a number of ethical questions related to the personality of Miroslav Krleža. Despite the scepticism and distrust towards ultimate truths, the comparison of Kamov and Krleža focuses on the exact rehabilitation of Kamov's literature in the Croatian and the world literary context and on a re-evaluation of Miroslav Krleža canonical works through a synchronic and diachronic reflection.

In his famous lecture given to Osijek grammar school students in 1928, Krleža concealed the truth that it was Kamov before him who had written plays on the model of Ibsen and Strindberg. Krleža's cycle of the Glembays is recognisably based on Kamov's anthological plays.

The re-evaluation of some of the canonical works by Miroslav Krleža and Janko Polić Kamov poses itself as a stimulating research imperative, pointing out the truth that the established semantic system of the texts of both Croatian classics results in an inexhaustible semantic potential and a surprising transcoding, which confirms that literature is a unique system, indispensable in the overall humanistic formation.

KEY WORDS: *decoding, discourse, hermeneutic approach, interpretation, Janko Polić Kamov, literary-historical discourse, literature, mimesis, Miroslav Krleža, semantic, potential, structure.*

