

gate povijesne baštine nastajali su tijekom vremena ogledi Danijele Bačić-Karković uvijek nošeni istom idejom: idejom o autonomiji umjetničkog djela. Iz svakog retka ovih ogleda odiše strast prema svakovrsnoj umjetnini koju nije umanjila objektivna znanstvena misao. Čitanje tog znanstvenog diskursa zapravo je tek jedno, a nikako ne jedino moguće čitanje izrazito stiliziranog diskursa. Diskursa u kojemu se prožimaju objektivni sudovi o književnom djelu s ulomcima iz samoga

djela. Pozamašnim i znakovitim. Ulomcima koji podsjećaju da je umjetnina u ishodištu, da je ona središte stručnih analiza, da zahvaljujući i njoj (p)ostajemo to što jesmo, da joj se vraćamo. A svaki je susret nov, drugačiji, neponovljiv... I već po završetku jednoga druženja, otvaraju se pitanja i pitanja koja - sigurno je - u svojoj potrazi za odgovorima vode ponovno k ishodištu, ponovno prema umjetnini.

Sanja Tadić-Šokac

VRIJEDNA MONOGRAFIJA O KAMOVU

Darko Gašparović
KAMOV

(Adamić, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Rijeka, 2005.)

Najnovija knjiga Darka Gašparovića *Kamov* objavljena 2005. godine pri izdavačkoj kući Adamić predstavlja, parafrazirajući riječi samoga autora u Proslavu, „novu knjigu o staroj temi“. Naime, sedamnaest je godina prošlo od objavljivanja Gašparovićeve monografske studije naslova *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, rada vrlo dobro kritički prihvaćena te inspirativna za daljnja istraživanja i promišljanja stvaralačkog opusa (riječkoga) književnika Janka Polića Kamova. Upravo pitanjem: „Što nama danas Kamov znači?“, započinje autor uvodni, i u odnosu na 'starije' izdanje

novi dio svoje knjige, naslovljen *Prolegomena za Kamova*, te pruža nacrt mogućeg odgovora: „jedinствена je pojava na hrvatskom književnom nebosklonu prvoga desetljeća 20. stoljeća. (...) S obzirom na kratkoću životnoga vijeka i pisanja, ostavio je veliko djelo koje je istom u drugoj polovini 20. stoljeća otkriveno, prepoznato i priznato u svom punom značenju i značaju. U njemu se nalazi nekoliko antologijskih pjesama, na desetke izvrsnih feljtona, ogleda i putopisa, tri vrhunske pripovjetke, duboko proosjećana tragedija i izvanredno zanimljiv i intrigantan roman, mišljen i na-

pisan u potpunu dosluhu s najrecentnijim književnim kretanjima epohe, pa čak i ispred nje" (Gašparović, Kamov, 2005).

Kroki odgovora razrađuje se kroz osam poglavlja knjige. Prvo poglavlje, naslova *Apsurd, anarhija, grotesknost*, definira naznačene pojmove te ih motri u kontekstu sociološkom, filozofskom, kulturološkom, a ponad svega književno-povijesnom i književnoteorijskom te u kojima se, kao operativna i najpoticajinja, izlučuju tumačenja Camusa i Berdjajeva. Iz svijeta lišenog esencijalnih uporišta, svijeta čovjekove „bačenosti“ u egzistenciju, kao svijeta koji kao nerazlučivi dio sebe već (pojima apsurd i anarhiju, put je do kaosa (besmisla) kratak. U modernoj umjetnosti, tako i književnosti, počesto je taj duhovni kret/pad? uobličen groteskom ili je, pak, obilježen grotesknošću kao oblikovnim načelom. „Grotesknost se“, ustvrđuje autor, „u svom imanentnom biću pomalja iz temeljna nesporazuma između umjetnika i pripadna mu svijeta koji se pokazuje otuđenim i strašnim, pa stoga neprihvatljivim i čak apsurdnim“ (Gašparović, Kamov, 2005). Završni podnaslov prvoga poglavlja probire radove s temom izučavanja grotesknosti unutar korpusa hrvatske književnosti, pa Gašparović nudi pregled napisa o temi iz pera Alfreda Waltera (o Matoševim novelama), Zdravka Malića (o Krležinim Baladama Petrica Kerempuha), Aleksandra Flakera (rasprave o književnoj avangardi), Miroslava Šicela (prikaz druge faze hrvatske moderne), Zvonimira Mrkonjića, Mire Muhoberac.

Drugo poglavlje knjige naslovljeno *Grotesknost u književnosti hrvatske mod-*

erne, autor započinje navodom o elementima fantastike i grotesknosti koji se dadu nazrijeti već u romanu A. Kovačića *U registraturi*. Stilistička analiza pojma/ teme grotesknosti u korpusu hrvatske moderne započinje Matoševim novelama *Moć savjesti*, *Kip domovine leta 188**, *Miš*, *Iglasto čeljade* te analizom poeme *Mora*, a nastavlja se prozama Josipa Baričevića *Život i smrt Petra Pavlovića* i *Sa mog ladovanja*. Izlučivši uporabu dvaju tipova grotesknosti uočenih u Matoša i Baričevića – fantastičnog i satiričnog – Gašparović apostrofira novu, kamovljevsku podvrstu groteske kojoj se razlikovnost i posebnost učitava unutar rastera osviještenosti oblikovne/groteskne srži. Ako je tako, argumentira autor, da je „grotesknost jedina nota“ (što se čita u Kamovljevu tekstu *Ispovijest*, svojevrsnom epilogu *Knjizi lakrdija*), „aleatorika kao načelo kompozicije i vrijednosni kriterij“ (Gašparović, Kamov, 2005.), tada bi lakrdija ponajviše žanrovski odgovarala groteski, jer „lakrdija, baš kao i groteska, izobličuje predmetnu zbilju, izokreće ozbiljnost u porugu ili čak cinizam, a u jeziku logiku izvrcē u alogizam paradoksa i oksimorona“ (Gašparović, Kamov, 2005). Uz napise o usporedbi ove vrste sa sotijem, Gašparović ističe i važnost uzajamne identifikacije ‘lakrdijaša’ – pripovjedača – Kamova/autor za slučaj motrena proznoga opusa. Ova izjednačavanja pronalaze svoje (novo) uporište, nove čvrste točke i u analitičkom pristupu Kamovljevoj ‘paraliterarnoj’ ostavštini o kojoj je riječ u trećem dijelu rada, ujedno drugom novom poglavlju u odnosu na Gašparovićevo izdanje iz 1988. godine.

Unutar poglavlja *Peterovrsnost Kamovljeva 'paraliterarnog' pisma* doznaje se o kritičkim, esejističkim, feljtonističkim, putopisnim i epistolarnim Kamovljevim tekstovima. Gašparović navodi kako se intenzivno njihovo korespondiranje s Kamovljevim literarnim opusom jasno uočava na tematskoj, misaonoj, stilskoj, čak razini strukture i kompozicije, dok se ta dva segmenta razlikuju poglavito u motivacijskome momentu. Predmeti proučavanja trećega poglavlja produkti su upućenosti na rješavanje egzistencijalne, novčane prije svega, situacije *Psovača*. Gašparović predlaže simultano čitanje peterovrsne građe, a u svrhu boljeg povezivanja Kamovljeva životna i književna puta. Nižu se u ovome poglavlju paragrafi pisama (počevši od pisma mladog konviktarca starijemu bratu Vladimiru), osobna razmišljanja i poimanja svijesti, slobode, domovine i tuđine (u podkontekstu tuđine valja istaknuti brojne lucidne vedute gradova u kojima je Polić boravio), crkve, psihologije, ekonomije; zapisi o suvremenim događajima, skandalima, teorijama (Lombroso), reminiscencije na majku, sjećanja na - i predosjećanja smrti, paragrafi o bolesti; članci o Juri Turiću, Josipu Baričeviću, Kranjčeviću. Iako ovi ostrišci života prije svega kreiraju rekonstruirani mozaik životne priče Polić Kamova, istodobno, ovi ekstenzivno pretraženi i proučeni tekstovi funkcioniraju unutar cjeline knjige kao novi smjerokazi osnovnim temama proučavanja fenomena groteske, apsurdna i anarhije.

Motrenje se i raščlamba navedenih temata/fenomena nastavlja u Gašparovićevoj knjizi u poglavljima koja redom

slijede: *Od psovke do skepse, Lakrdijaš i smrt, Ironijska sinteza, Dramski izlaz*. Tek kao napomenu valja reći da navedena poglavlja funkcioniraju kao primarni analitički diskurs vezan uz litararno stvaralaštvo Kamova u prvome izdanju rada iz 1988. godine. *Od psovke do skepse* predstavlja studiju Kamovljeva poetskog puta: od, u neku ruku, prethodnice Kamovljevu pjesničkome stvaralaštvu detektirane u poetskom opusu S. S. Kranjčevića, pa do neosporne samosvojnosti i neponovljivosti autentične kamovljevske lirike. Kao uvjetna razdjelnica između Kamovljeva pjesništva apsurdna, beznađa i apsolutne rezignacije i nekog neostvarenog, ali nazrijevog lirskog stvaralaštva, stoji, piše Gašparović, pjesma *Ridanje jedne bludnice*. Gašparovićeva tekstostilematska analiza ovoga pjesničkog rada nadilazi vlastite (književnoteorijske) granice i prodire u potencijalni prostor nekog drugog/drugačijeg duhovnog obzora i etičkog sustava Polića Kamova, koji u poetskom autorovu opusu nije u potpunosti pronašao svoj ekvivalent izraza (iako Gašparović kao 'nove', kontrapunktne pjesničke radove navodi i *Cjelov te Finale*). Ta će prtljaga duha svoje uspjele oblikovanje ostvariti u proznome i dramskome Kamovljevu opusu.

Prozni je opus riječkoga pisca u Gašparovićevoj knjizi prikazan u dvama poglavljima: *Lakrdijaš i smrt* i *Ironijska sinteza*. Književnoteorijski aparat razlikovanja novele i romana uvjetuje i (p)odvojenost Gašparovićeva analitičko-interpretatorskoga pisma o proznome stvaralaštvu Kamovljevu, a kao književno-povijesna i književnoteorijska bitnost nadaje se teza o *Historijatu jednog članka*

– prozi svrstavanoj u novele - kao /((ne)dovršenom/ romanu. Po intencionalnosti, strukturi i tipologiji, piše Gašparović, *Historijat... se shvaća „konceptualnim predloškom koji je u potpunosti razvijen i ostvaren u drugoj (prozi) – Isušenoj kaljuži“* (Gašparović, Kamov, 2005.). Osim spomenuta *Historijata... peto poglavlje nudi analize Kamovljevih novelističkih ostvarenja: Čuška* (u kojoj se ideološki imperativ ispriječio estetskom) i *Ecce homo!* (detektirana kao prvi eminentno novelistički tekst Polića Kamova), zatim osam lakrdija iz *Knjige lakrdija* (koje se od ostatka novelističkoga opusa diferenciraju specifičnim postavom pripovjedača, stilskom koherentnosti, dominantama akcijske provedbe i naracijske tehnike).

Zasebne analitičke razrade Gašparović piše o novelama *Žalost i Sloboda*. Tematskomotivski sklopovi i jezičnostilske odrednice novela i lakrdija uočljivi su i u Kamovljevu romanu *Isušena kaljuža* pa Gašparović nudi dva bitna razloga izdavanja romanesknoga ostvaraja u zasebno poglavlje, naslova *Ironijska sinteza*. Prvi, žanrovske naravi i samim time diktira zasebnost i odvojenost pristupa ovoj i novelističkim prozama i drugi, 'egzistencijalni', a podrazumijeva vremenski period nastajanja romana koji pokriva veliki dio Kamovljeva spisateljskog vijeka, „pa je već tim faktom u nj nekako utisnuta stigma sinteze piščevih životnih nazora i književnih preokupacija“ (Gašparović, Kamov, 2005). O romanu se raspravlja s dvije ravni – akcijske i konstrukcijske. Na akcijskome planu dominiraju tri ključna agensa: bolest, eros i obitelj. Gašparović ističe i dominantu putovanja, kao agens

od ključne važnosti kako na faktičnom, izvanjskome planu, tako i na unutarnjem, duševnome. Na planu konstrukcije trodijelnost se romana iščitava kao svjesna odluka upravo takove strukture koja ima odslikati triplet psihičkih slika, stanja i procesa glavnoga junaka. U prvome je konstrukcijskome krugu – dno, bolest i predosjećaj smrti, kao i preživljavačka odluka 'fight' (a ne flight!) ostvarena kroz pokušaj očuvanja osobne pozicije na različitim planovima junakova života. Borba traje, piše Gašparović, sve do središnjega dijela poglavlja *U šir* (prekid borbe označen je pojavom fantazma, čovjeka-gorile Horle) kada nastupa centralni agon koji svoje okončanje dobija tek u završnome dijelu *U vis* u kojem prevladava rezignacija i prazna tišina u i između postavljenih upita.

U *Zaključku* šestoga poglavlja Gašparović navodi pasuse posvećene recepcijskoj (književnokritičkoj, književnoteorijskoj, ali i čitateljskoj uopće, barem što će tematizirati plakati s porukom: „Čitajte Kamova“) tišini isprepletenej oko razmatrane Kamovljeve proze te ističe, u tom smislu, nemogućnost upliva ovoga romana na tokove hrvatske književnosti prve polovine 20. stoljeća. Ipak, od zapisa Vladimira Čerine iz 1913, preko pogovora Ljube Wiesnera knjizi Kamovljevih novela i feljtona, zatim pisanja Jakova Ivaštinovića, preko Brune Popovića, Tode Čolaka, Uglješe Kisića, pa sve do suvremenih proučavatelja hrvatske književnosti, popis se bibliografskih jedinica vezanih za *Isušenu kaljužu* značajno povećava.

Samosvojnost i samoniklost ne prate samo Kamovljev poetski i prozni dio

opusa već su odrednice i njegova dramskoga stvaralaštva. Već u uvodnome podpoglavlju Gašparović ispisuje navod Vladimira Čerine koji upućuje na (pre)veliku literarnost Polićevih drama koja je teško (ili neadekvatno) nalazila put do svog života na sceni. Analizu dramskoga opusa Darko Gašparović započinje dramskom crticom *Iznakaženi* i određuje ju kao „uvodni čin Kamovljeve dramatike“ (Gašparović, *Kamov*, 2005). Drugi tekst podvrgnut analizi, a obznanjen od strane Nedjeljka Fabrija, zaslužnog i za objavljivanje *Iznakaženih*, jest operni libreto *Kad slijepci progledaju* koji je Janko Polić napravio za svog brata Milutina, a prema predlošku Derenčinove drame *Slijepčeve ljubavi*.

Ipak, Kamovljevi ulazak u svijet dramatike označen je „Dramatizovanim studijama“. *Tragedija mozgov* i *Na rođenoj grudi* radovi su, navodi Darko Gašparović, po ambicioznosti, preuzetnosti i vehemenciji – početnički, tek s naznačenim potencijalom dobro ispisanih dijaloga iznjedrenih iz prostora ljudske psihe s jedne strane, kao i, s druge strane, kvalitetnog razvoja samih scena radnje. *Samostanske drame* (*Orgija monaha* i *Djevica*) konceptualno se razlikuju od prethodnih po pomaku gledišta s pojedinca na obitelj. Također, bilježi Gašparović, u *Samostanskim se dramama* „Kamov prvi puta izrazitije otkriva kao dramatik ibsenovske provenijencije“ (Gašparović, *Kamov*, 2005), a (scenski) postav razotkrivanja dvostrukosti građanskoga morala (Vladoje Sabljak – otac) kao tanka je nit uočljiv, u razvijenom obliku, u *Gospodi Glembajevima* Miroslava Krležu (Leon Glembaj – otac).

Upravo se spomenuti proces razotkrivanja razrađuje i produbljuje u posljednjim dvama dramskim ostvarajima Polića Kamova, (tragi)komediji *Čovječanstvo* (obilježenoj polaganim i neumoljivim prikazom najdubljih, najintimnijih slojeva ljudske duše) i tragediji *Mamino srce* koja „predstavlja fini, umorni, skoro bi se reklo estetski rezignirani završni akord u polifoniji Kamovljeve dramatike“ (Gašparović, *Kamov*, 2005).

Posljednje se poglavlje monografije Darka Gašparovića naslovljeno *Kazalište po Kamovu* bavi teatrološkom temom tj. kazališno-produkcijskim hodogramom ostvaraja Polićevih drama. Dijeleći na neki način sudbinu ostatka opusa, Polićeve drame sve do pedesetih godina 20. stoljeća bilježe svoja uprizorenja tek tri puta. Početkom šezdesetih godina *Tragediju mozgov* uprizoruje osječko Hrvatsko narodno kazalište, 1969. godine istu dramu igraju studenti zagrebačke AKFU (danas Akademije dramskih umjetnosti), zatim isti komad na scenu postavlja Vlatko Perković 1977. godine u sklopu Splitskog ljeta. Sedamdesete godine 20. stoljeća bilježe i dvije postavke *Orgija monaha* (dubrovačko Kazalište Marina Držića, ZKM). Osamdesete godine bilježe početak 'predstava po Kamovu'/'projekata Kamov' a prva je *Salon sa slikama obitelji Polić* 1986. godine. Deset godina kasnije Nenni Delmestre postavlja *Mamino srce*, a 1998. godine Rijeka bilježi „pogodak u bit kamovskog duha“ (Gašparović, *Kamov*, 2005) uprizorenjem neverbalne igre na kamovljevske motive naslova *Hodač* dramaturginje Magdalene Lupi, a projekt *Čitajte Kamova* Katje Šimunić pomaknuo

je Polića Kamova u cyber prostor kojim, primjereno vremenu, završava monografski stari-novi Gašparovićev *Kamov*.

Valja za kraj istaknuti zanimljivu likovnu opremljenost publikacije, spomenuti poduže popise literature te kazala imena i pojmova koja olakšavaju snalaženje u predstavljenim analizama i izvodima, uz kraću *Bilješku o piscu* te pogovor djelu iz pera akademika Ante

Stamaća. Uvodno Gašparovićevo pitanje: „Što je nama danas Kamov?“ čini se da uza svu perceptivno-receptivnu sporost i nesklonost Fortune riječkome psovaču-hodaču kontinuirano postoji i izaziva pozornost, ali, što je važnije, dobija i kvalitetne odgovore, čemu ova monografska publikacija svakako svjedoči.

Brigita Miloš

POSTDRAMSKO KAZALIŠTE - ANALITIČKI PRISTUP

Hans - Thies Lehmann
POSTDRAMSKO KAZALIŠTE

preveo: Kiril Miladinov

(Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb – Beograd, 2004.)

Studija jednog od vodećih njemačkih teatrologa današnjice Hans Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište* pokušava odgovoriti na pitanje kako scenska praksa od 1970-ih godina upotrebljava osnovne datosti kazališta, sama ih reflektira i izravno čini sadržajem i temom predstavljanja. Naime, činjenica jest da s drugim umjetnostima (*post*)*moderne* ono dijeli sklonost autorefleksiji i tematiziranju samoga sebe, odnosno scenska praksa problematizira svoj status prividne realnosti. U takovu kontekstu pridjevom *postdramsko* označava kazalište koje je ponukano djelovati s one strane drame, u vremenu *nakon* njene dominantnosti i prevlasti dramske riječi u kazalištu.

U samom uvodnom dijelu svoje studije Lehmann upozorava na činjenicu da su dramski tekst i kazalište različite i odvojene dimenzije. Prilikom utvrđivanja njihova odnosa moguće je ovom potonjem odrediti primat, budući da je izvirući iz rituala, preuzimajući oblik plesne mi-meze, već prije pismenosti oblikovano u određen način ponašanja i praksu. Kako tvrdi autor, *prkazališe* ili *pradrama* samo su predmet pokušaja rekonstrukcije, ali antropološki bi se moglo smatrati vrlo vjerojatnim da su rani ritualni kazališni oblici posredstvom maski, kostima i rekvizita *prikazivali snažno afektivno nabijene procese (lov, plodnost) na takav način da su sjedinjavali ples, glazbu i igru s*