

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod međunarodnom licencom Creative Commons Attribution 4.0.



<https://doi.org/10.31820/f.32.1.2>

Dubravka Crnojević-Carić

„SVIJET KULTURE” I „SVIJET ŽIVOTA” U DJELU DARKA GAŠPAROVIĆA

*dr. sc. Dubravka Crnojević-Carić, Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu,
dubravka.crnojevic-caric@zg.t-com.hr*

izvorni znanstveni članak

UDK 792.01(497.5)

792.072Gašparović, D.

rukopis primljen: 29. listopada 2019; prihvaćen za tisak: 20. ožujka 2020.

Darko Gašparović čitavog svog radnog vijeka djeluje i kao praktičar i kao teoretičar, kao povjesničar i kao onaj koji aktivno sudjeluje u gradnji suvremene slike teatra (između ostalog i u svojstvu višegodišnjeg umjetničkog voditelja Hrvatske drame te intendanta HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci), pokušavajući realizirati spoj naizgled nespojivog, te postići concordiu discors, potvrđujući i svojim teorijskim, ali i praktičnim radom kako je upravo teatar granično mjesto, mjesto spoja, dodira ili ožiljka tih dvaju kategorija koje su u zapadnoj kulturi često nepravedno razdvajane.

U ovom ću radu osobitu pozornost posvetiti suodnosu vidljivog i nevidljivog, osobnog i socijalnog sistema, sadašnjeg i prošlog, unutarnjeg i izvanjskog, dakle binarnim opozicijama koje je Darko Gašparović, na ovaj ili onaj način, trajno problematizirao. Analizirat ću Gašparovićevu sklonost propitivanju onoga što stoji „u”, ali i „mimo” i/ili „iza” riječi. Pri tome ću se osloniti na teze nekoliko značajnih teoretičara (Lyotard, Gavella, Sloterdijk, Bahtin, Kristeva, Bielefeld), te ću se fokusirati na radove u kojima se Gašparović bavi Artaudom, Kamovom i Krležom.

Gašparović se trajno posvećuje fenomenu glume, ali i teatra u širem značenju te riječi. Za njega je glumac ključna figura koja šeće graničnim prostorima „svijeta života” i „svijeta kulture”, onog iskazivog i onog neiskazivog, te svojim djelovanjem propituje temeljne dihotomije zapadne kulture. Gluma/c, pa tako i predstava te teatar kao socijalni/komunalni fenomen, čini da se „nesvodive

razlike” uočavaju, propituju, pa upravo na taj način dubinski djeluju kako na ono svjesno, tako i na nesvjesno pojedinca i kolektiva – a to jest tema koja predstavlja dubinski interes ovog svestranog autora.

Gljučne riječi: *glumac; „svijet života”; „svijet kulture”; abject; concordia discors; granični prostor*

1. Uvod

Darko je Gašparović značajni teatrolog, dramaturg, povjesničar književnosti, ali i književnik/dramatičar te graditelj kulturnog krajolika hrvatske kazališne prakse¹. Svoj književni opus gradio je na iznimno intrigantan način; počevši od interesa za Artaudovo kao i Kamovljevo i Krležino djelo, pa do knjige kolumni *U duhovno zagledan* te knjige ogleđa *Zlatno runo*, obišao je zanimljiv krug.

Koliko god se činilo kako se njegov interes, baš kao i stav spram raznolikih estetika, iz temelja mijenja, njegov je dubinski interes ostao u bitnom isti.

Njegov bi pristup, kao i teme koje je otvarao te forme koje je koristio, mnogi mogli nazvati mnogoobličnim. Međutim, u njegovom je radu vidljiva, kao trajno provodna nit, ideja o značaju „concordiae discors”, odnosno spajanju naizgled nespojivog.

Spajanje naizgled nespojivog može se površnom oku činiti kao subverzivan čin u odnosu na temeljne odrednice naše kulture te se može prepoznati

¹ Darko je Gašparović od 1989. pa do 1992. godine bio umjetnički voditelj *Hrvatske drame HNK Ivana pl. Zajca* Rijeka, a u sezoni 1993./94. i cijeloga Kazališta; 1993.-1994. zamjenik je gradonačelnika i pročelnik Odjela za kulturu Grada Rijeke; a od 1994. pa do 1998. godine intendant je *Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca* u Rijeci. Njegova intendantura ostala je zapamćena po dramatisaciji romana *Vježbanje života* Nedeljka Fabrija 1990. godine. Ističe se i njegova dramatisacija romana *Vuci* Milutina Cihlara Nehajeva. Branko Fučić otkrio je Cresku *Muku* a za scensku izvedbu adaptirao ju je Gašparović. Izvedena mu je drama *Milutin Barač: život za rafineriju* (1993), a napisao je i *Frankopanski diptih* (2002.). Autor je desetak knjiga iz područja hrvatske, francuske, makedonske i svjetske književnosti, teatrologije, teorije književnosti, dramske i putopisne književnosti: *Artaudova ideja kazališta i drugi eseji* (1974), *Dramatica krležiana* (1977), *Pismo i scena* (1982), *Kamov, apsurd, anarhija, groteska* (1988), *Kamov*, monografija (2005); *Dubinski rez: kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća* (2012), *Zlatno runo: književni ogledi i ogledi* (2016) i dr. Preminuo je 7. siječnja 2017. godine. Uredio je *Sabrana djela Andrea Gidea* i *Izabrana djela Janka Polića Kamova* u ediciji *Stoljeća hrvatske književnosti* izdavača Matice hrvatske, Zagreb. Bavio se znanstveno-nastavnim radom, a u svibnju 2014. izabran je za člana suradnika Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

kao mjesto zazornog. To čini i Darko Gašparović, između ostalog, baveći se Kamovljevim, Artaudovim, kao i ranim Krležinim radovima i stavovima, a na kojima ću se zadržati pišući ovaj rad.

Međutim, odmah ću napomenuti kako Gašparović trajno ističe proces putovanja što vodi specifičnoj vrsti smirenja, kozmičkoj epifaniji ili izvoru, odnosno Suncu. O simbolici Sunca, kako ju Gašparović postavlja, pisat ću detaljnije u zasebnom dijelu ovog rada.

Kazalište je ključno mjesto za glavninu autora kojima se Gašparović bavi, ali je isto tako i ključno mjesto i za samog Gašparovića. U kazalištu se spaja „svijet života”, međuljudski odnosi, ali i „svijet kulture”, to je mjesto „otvorenog znanja” koje se uvijek nanovo propituje² – mjesto imaginacije, kreacije, simbola, znakova, umne angažiranosti ali i tjelesnosti i igre.

Gašparović se trajno bavi i odnosom iskazivog i neiskazivog, vidljivog i nevidljivog, kao i odnosom socijalnog i osobnog sistema³.

Kod svih pisaca kojima se bavi, Gašparović prepoznaje fluidnost granica, na ovaj ili na onaj način.

U ovom ću se radu, kako sam već najavila, zadržati na njegovom bavljenju trojicom značajnih autora: Jankom Polićem Kamovom, Miroslavom Krležom i Antoninom Artaudom, a pri tom se oslanjajući na stavove značajnih teoretičara, umjetnika-mislilaca i filozofa (Sloterdijk, Lyotard, Gavella, Ionesco, Bahtin, Biti, Luhmann, Kristeva).

2. Otvaranje susretima

Krenut ću s Gašparovićevim stavovima o Kamovu:

a) Gašparović u Kamovljevo djelu prepoznaje „svojevrsnu mješavinu literature i žurnalizma”, pa kaže kako je Kamov: „Reklo bi se danas, u doba toliko popularne multikulturalnosti: tipičan predstavnik granične književnosti/letteratura della frontiera” (2007: 16).

² Kako bi to imenovao Karl Popper.

³ U ovom ću se radu oslanjati na tumačenje odnosa osobnog i socijalnog sistema kako ga tumači Niklas Luhmann. Naime, on drži kako su osobni i socijalni sistem jedno drugom uvijek tek okolina, nikada nisu u potpunosti svedivi jedan na drugog.

b) Gašparović ističe i važnost promatranja nečijeg opusa (pa tako i Kamovljevog, Krležinog itd.) ili nekog fenomena na dijakronijski način, uključujući „prerez” kroz sve žanrove a ne samo kroz „pojedinačna djela pojedinih žanrova” (2007: 16).

c) Gašparović kao važan postupak ističe „miješanje”, pa tako i miješanje oblika, vrsta i žanrova, što je kod njegova omiljena autora, Kamova, neprekidno vidljivo: „U Kamova se žanrovi stalno prepleću i prožimaju” (2007: 16).

d) No, kako autor ističe, Kamov je svjestan dihotomija unutar kojih se nužno krećemo, mada ih nastoji prevladati. On ističe razliku između „kulture” i „instinkta”, kao i između „svijeta kulture” i „svijeta života”. Svjestan je toga kako se neprekidno naglašavaju dihotomije, te da takvu poziciju kultura, s jedne strane njeguje, a s druge strane želi biti dominantnom silom, što potiskuje i zatamljuje drugi (pa tako i drugotni) član nužne binarne pozicije.

e) Gašparović primjećuje kako Kamov instinkt povezuje s komedijom, a kulturu s tragedijom: „Tu je opreku Kamov prenio i na plan razlikovnosti dramskih žanrova, pa mu instinkt predstavlja komedija, a kulturu tragedija. Tako jedna naspram druge stoje komedija *Čovječanstvo*, odnosno tragedija *Mamino srce*” (2007: 24).

Dakle, smijeh (o kojem ću nešto kasnije malo detaljnije pisati) i suze, komedija i tragedija, instinkt i kultura – u trajnom su stanju međusobnog propitivanja i dopunjavanja.

f) Istovremeno, propitujući identitete i razlike, Gašparović pri analizi Kamovljevih stavova, ističe i spajanje, miješanje nacionalnih identiteta, pa nas vodi i ka relativiziranju pozicije „stranca”, odnosno tretiranju stranog kao prijatelja i/ili neprijatelja⁴, ali i do pozicije „mješanca”. Kamov je „kulturno podjednako hrvatski i talijanski, tako da će sam pri kraju

⁴ O poziciji stranca posebno piše Ulrich Bielefeld u knjizi *Stranci: prijatelji ili neprijatelji*, te ustanovljuje: „Nejednoznačnost stranca, čas poricana, čas hipostazirana, ne leži ni u njegovom fiktivnom ni u njegovom konkretnom karakteru, nego u tome što je on fikcija i

Isušene kaljuže, napisati: „A ja sam po svome temperamentu, odgoju i karakteru poluhrvat i polutalijan. Morao bih biti!” (Gašparović 2007: 16).

g) Prema Gašparoviću, Kamov odlazi i dalje, pa tako i mimo granica nacionalnih identiteta, postavljajući pitanje odnosa Ja i nad-Ja. Gašparović tvrdi kako je Kamov uvijek bio i jedno i drugo, baš „poput neke pirandelovske figure” (2007: 24).

h) Značaj pozicije svijeta kulture predstavljen je u njegovoj snazi koja pripitomljava i/ili osakaćuje „autentično ja”⁵. Gašparović izdvaja kako Kamov zaključuje da je „preuzimanjem kulture i svih njenih rafiniranosti izgubio identitet” (2007: 24).

Sve se navedene teze mogu povezati i s Artaudovim, kao i ranim Krležinim stavovima, osobito kada je riječ o pritisku kulture koja pojedinca nastoji pripitomiti, „izgraditi”, te mu na taj način oduzima upravo onu autentičnost koju specifičan tip kazališta, a o kojem Gašparović često piše, želi povanjštiti i afirmirati.

Dakle, i mimo analize Kamovljeva opusa, jedna od Gašparovićevih važnih tema jest gubitak identiteta posredstvom kulture, odnosno preuzimanjem dominacije „kulture”⁶ nad „instinktom”.

3. Teatar i umjetnost kao kritika sistema

Većina autora koji su Gašparovićeva trajna inspiracija, te su na neki način i Gašparovićevi „vodiči”, bave se kritikom društvenog, kao i posljedica „igranja uloga” u svakodnevnom životu nametnutim im od strane dominirajućeg gospodarsko-ekonomskog i ideološkog sistema.

konkretnost. Kroz stranca postaje jasno da fikcija i konkretno ne tvore suprotnost” (Bielefeld 1998: 15).

⁵ Termin „autentično Ja” koristim na način kako ga objašnjava Ionesco u svojoj knjizi eseja, a o kojem će biti govora u nastavku ovog rada.

⁶ Ove su teme vidljive i u Gašparovićevim dramatisacijama, u repertoaru koji je niz godina „slagao”, kao i njegovim brojnim člancima u kojima piše o kulturi, tradiciji, povijesnim zbivanjima, afirmirajući nove pristupe izvedbenoj umjetnosti.

Navedenim se temama, naravno, bavi i sam Darko Gašparović. I on se intenzivno bavio politikom kulture da bi na koncu otišao u područje „onostranog”, neuhvatljivog, nevidljivog, pa tako i u područje duhovnosti. U svojoj knjizi *U duhovno zagledan* Gašparović progovara o putovanju, ali i o Suncu, odnosno o neimenovanom Bogu (navodim upravo ove termine jer ih prije njega koristi i Kamov). Dakle, filozofija jezika, ali i filozofija politike, kao i veze između umjetnosti i politike, važne su do trenutka kada se zbiva „događanje spasa”, do ulaska u prostor „promatrača” gdje je sve Jedno. Nije neočekivano da se njegova prvotna okrenutost spajanju nespojivog unutar dramske književnosti i teatra, pa tako i inzistiranje na simultanosti/paralelnosti prikazivanja postojanja niza ravni života, zatvara u Jedno što objedinjuje sve razine postojanja.

4. Rascijep unutar potencijalnog genija

Jedna od, po meni, važnih tema kojom se Gašparović bavi jest rođenje Hrvatskog Genija. To je tema koja se može čitati i kao metafora. Gašparović se bavi Hrvatskim Genijem analizirajući rad Miroslava Krležę. Rođenje Hrvatskog Genija vidljivo je u razgovoru dvaju intelektualaca: onog „borbenog” i onog „rezigniranog”⁷ (Gašparović 1989: 57). I ovdje možemo primijetiti dva suprotna principa koja mogu funkcionirati tek ukoliko se spoje u jedno. Naime, Gašparović ističe kako je riječ o dvojici intelektualaca ili potencijalnih genija različitih karaktera. Jedan je od njih aktivan revolucionar, a drugi je melankolični sanjar i idealist. Ta razdvojenost dvaju značajnih i trajno izmjenjujućih osobina Čovjeka u dvije ljudske figure onemogućuje puninu života i jednog i drugog. Gašparović govori kako je upravo ova slika personificirano predočenje hrvatske povijesti. A povijest se „iz apstrakcije imena, datuma i događaja probija do koncepta sudbinske zbilje” (Gašparović 1989: 57).

Gašparović propituje koja je dramaturška funkcija Hrvatskog Genija u ranim Krležinim radovima (Gašparović 1989: 59). Naravno, ovo je pitanje upućeno i puno širem fenomenu: funkcioniranju i ulozi „svijeta života” i „svijeta kulture” na svim razinama postojanja. Prema Gašparoviću, Hrvatski je Genij bliži Nepoznatom ili Sjeni, negoli Isusu, Kolumbu ili Michelangelu. „Izgladnio je Hrvatski Genije (...) Odjeven je u robijaško

⁷ Rođenje Hrvatskog Genija vidljivo je u mnogim Krležinim dramama, ali je osobito naglašeno u *Maskerati*.

odijelo”, ističe Gašparović (1989: 58). Gašparović propituje slojevitost odnosa Sjene i Čovjeka, kao i odnos Nepoznatog i Čovjeka (1989: 59).

5. Heretičnost hipersenzibilnog pojedinca

Kao što prepoznaje sličnosti između stavova Kamova i Krleže, jednako tako Gašparović kod ranog Krleže i Kamova prepoznaje i doživljaj svijeta istovjetan jednom od najznačajnijih rušitelja tzv. „građanskog teatra”, kao i građanskog odnosa spram uloga koje trebamo dosljedno igrati u svijetu svakodnevice – Antonina Artauda.

Kao i Artaud, „Kamov je bio prezren od građanskog društva kao boem, razvratnik, psovač i hulitelj, s druge je pak strane nacionalistička proturežimska mladež u njemu gledala jednog od svojih idejnih vođa” (2007: 24). Slično Artaudu, „Kamov silovito razbija sve te okvire, anticipirajući avangardnu stilsku (anti)formaciju” (2007: 24)⁸.

Zanimljivo je na koji način Darko Gašparović uočava i prezentira sličnosti te uspostavlja paralele između Artaudovog i Krležinog pristupa teatru. Sva tri autora (Artaud, Krleža, Kamov), naime, relativiziraju ljepotu, istinitost iskaza posredstvom riječi, kao i bolest, odnosno zdravlje. Hipersenzibilna jedinka za većinu je prosječnih ljudi jedinka koja odstupa od normale, pa tako i od čistoće ili zdravlja⁹: takva je jedinka izdvojena kao nositeljica bolesti i zaraze. Nije za čuditi se da je Gašparović sklon Artaudu koji afirmira teatar okrutnosti. Okrutnost, kako ju Artaud predstavlja, prvenstveno je povezana uz her-etičnu emotivnost, koja istovremeno proizvodi bol, ali i budi ono najtananije u ljudima.

6. Iskaz kao udaljavanje od autentičnog povanjšćenja „unutarnjeg plova”

Pišući o Gašparovićevom radu, ne mogu preskočiti neke od značajnijih autora koji su se bavili iskazivim i neiskazivim, pa tako i Lyotarda. Lyotard govori o „nesvodivoj razlici” između onoga što govorimo i načina kako nas

⁸ „Prije ekspresionista (Ulderiko Donadini, Miroslav Krleža, A. B. Šimić) apsolutno je jedini hrvatski književni (proto)avangardist. Nitko osim Tina nije u hrvatskome pjesništvu toliko iskreno, bolno i potresno iznio vivisekciju vlastite duše”, tvrdi Gašparović (2007: 24).

⁹ Koristim termin „her-etika” na način koji sugerira Julia Kristeva u svojoj knjizi *Moći užasa*, a koji upućuje na uključivost, koja je dijelom „ženskog” principa.

razumiju, između onoga što želimo iskazati i iskazanog, kao i između iskaza te onoga što prethodi samom iskazu. „Tu nesvodivu razliku Lyotard opisuje kao nestabilno stanje i trenutak jezika, gdje nešto što bi trebalo biti uobličeno u rečenice, još to ne može biti. To je stanje koje sadrži šutnju, šutnju koja je također rečenica, negativna rečenica. Ali to stanje priziva rečenice u principu moguće. Ono što nazivamo osjećajem signalizira to stanje” (Crnojević-Carić 2008: 114). Lyotard naime tvrdi kako je ključan „utrobasti osjećaj”¹⁰ koji prethodi samom činu izricanja te je upravo taj osjećaj i unutarnja, gotovo bolna potraga za idealnom sintagmom, svježom i drugačijom od onih već po/trošenih u našem svakodnevnom građanskom svijetu – nešto čemu svaki umjetnik, filozof ili teoretičar teži. Giorgio Agamben¹¹ pak ističe kako živimo u svijetu u kojem je tek naizgled značajna komunikacija. Naime, višak komuniciranja onemogućuje, zamagljuje, ono što želimo posredovati jezikom. On uspostavlja razliku između uporabe i trošenja. O prirodi i karakteru iskaza pišu brojni teoretičari i umjetnici te imam potrebu uputiti na još jedan od stavova koji mi se čine priličnim Gašparovićevom: Eugenio Ionesco drži kako nas svako iskazivanje odvaja od našeg autentičnog „Ja”. Ionesco piše: „Iskaz me čini bezličnim, izjednačava me s ostalima; on, čak, nije ni primarna laž na granici istine, on je izraz svih laži naših predaka (...) umesto da razbija okove, iskaz me baca u okove (...) Hoću da se izrazim, a (...) dospevam samo do autentičnosti jednog neautentičnog „ja” (Ionesco 1990: 9). Iskaz je, dakle, prema Ionescu, laž.

Dakle, baš kao i navedeni autori, Gašparović posjeduje trajnu sklonost propitivanju onoga što stoji „mimo” i/ili „iza” riječi. Ovdje se daje prepoznati i Sloterdijkov stav iskazan u knjizi *Doći u svijet, dospjeti u jezik*. Sloterdijk piše o svojevrsnoj „magmi” iz koje se oblikuju, odnosno porađaju riječi¹² povezane s onim najtananim, a istovremeno ključnim osjećajima što se zbivaju unutar pojedinca.

¹⁰ „Zalog je jedne književnosti, misli Lyotard, jedne filozofije, da svjedoči o nesvodivim razlikama tako što će im naći idiome” (Crnojević-Carić 2008: 114).

¹¹ Giorgio Agamben talijanski je pravnik, profesor estetike i publicist, rođen 1942. godine, koji piše iznimno značajne radove koji se tiču fenomena komunikacije. *Ideja proze* jest jedna od njegovih najznačajnijih knjiga koja tematizira navedeno.

¹² „Prije nego što se uzdignu riječi i rečenice, psiha kaplje jednim tekućim naslućivanjem u boji koje, topeći se u užitku, u dodiru (...) Ali otkad jezik dominira, otkad riječi dominiraju stvarima, ja i svijet dolazi u sve veći raskorak (...) dolazi u početne prostore pojedinačnog života tek ako ga slijedi do u onu nijemu protočnost gdje se još neimenovane stvari igraju na

Odnos unutarnjeg i izvanjskog, nevidljivog i čujnog, artikuliranog, tematizira se i tumači na dva suprotna, ali supostojeća načina: artikuliranost, uobičajena, građanska, jest ona koja prikriva autentični unutarnji plov pa tako i sadržaj, osjeća je, intrapersonalne i interpersonalne odnose; dok „divlja” artikulacija, pa tako i kamovljevska psovka, baš kao i Artaudovi krikovi, dolaze u dodir s onim duboko skrivenim „iznutra”, s onim što Artaud zove afektivnim atletizmom te drži kako ga glumac (pa tako i teatar) treba ispoljavati, povanjštiti. Taj „divlji glas” djeluje snažno, kako na same umjetnike, tako i na gledatelje. To je, rekao bi Artaud, svojevrsna zaraza, kuga, dok je Branko Gavella za sličan fenomen koristio termin „suigra”, odnosno „mitspiel”.

Ovakav je pristup „iskazu”, kako sam već spomenula, naizgled subverzivan u odnosu na sistem, rušilački u odnosu na društvene uzance, red i poredak, „manire” i „građansku uljuđenost”. No, istovremeno, upravo ovakva „hazardna igra”, rizik koji je u to uključen, djeluje kao društveno cjepivo. Ono na specifičan način, unatoč osjećaju zazornosti koji izaziva kod mnogih, unatoč provokaciji i otporu – čini dobro zajednici. Kako bi funkcioniralo kao svojevrsno izlječenje od mrtvila malograđanštine, nužno je prihvatiti nelagodu koja se u tim trenucima osjeća.

7. Glumac kao šetač

Naslanjajući se na Artaudov stav da je teatar svojevrsna zaraza, pa ga u mnogim društvenim krugovima doživljavaju neprihvatljivim ukoliko nije u dovoljnoj mjeri „pripitomljen”, tj. prilagođen zahtjevima vladajuće paradigme, i Darko se Gašparović trajno posvećuje fenomenu glume, ali i teatra u širem značenju te riječi.

Za Gašparovića su glumci, ali i redatelji te ostali kazališni umjetnici, oličenje „homo ludensa”¹³ koji intenzivno proživljava upravo ono što se u „građanskom svijetu” izbjegava: snažne emocije koje stoje mimo, semantički gledano, lako „čitljivih”, pa tako i „površnih” riječi što ih najčešće koristimo u

obalama pojma, a da se ne ukrćuju” (Sloterdijk 1992: 32–33). Ionesco i Sloterdijk uglavnom se slažu kada govore o tradiciji: tako Ionesco govori o laži koju nasljeđujemo, a Sloterdijk piše: „Nemamo mi tradiciju, već tradicija ima nas” (1992: 27).

¹³ Ludizam je za njega značajan fenomen. No, intrigantno je ali i razumljivo zašto se, kao i zbog kojih razloga, u nekim vremenima afirmira i pozitivno vrednuje ludizam, dok se u vremenima uspostavljanja čvrstih granica ludizam tumači kao subverzivan u odnosu na sistem.

svakodnevnici. Za njega je glumac ključna figura, šetač, nomad, ali i onaj koji trajno biva na samoj granici, „između”, „na” samom ožiljku ili spoju „svijeta života” i „svijeta kulture”, kao i onog iskazivog i neiskazivog te svojim djelovanjem propituje temeljne dihotomije zapadne kulture.

8. Posvećeni prostor otpadnika: pozornica

Gašparović primjećuje interes za fenomen glume kod već spomenutih, njemu značajnih, umjetnika. Artaudov je interes za glumu i glumca kao onoga koji vlastitim dubokim transformacijama i zaranjanjima u emocije, kako kolektivne tako i osobne, mijenja i društvo, uvelike poznat. I Krležin je interes spram glumaca značajan, no nikako nije te dubine, ali se za Kamovljevu možda nije dovoljno znalo do trenutka kada o tome piše Darko Gašparović. Kamov ističe određene specifičnosti glumca te progovara o povezanosti društvenog otpadništva i glumčeve društvene pozicije. Glumac, naime, ima ogromnu moć: sposobnost prenošenja svojih osjećaja te buđenje sličnih ili identičnih osjećaja kod gledatelja, artikulacijom, energijom¹⁴, bez obzira na njegova (gledateljeva) građanska uvjerenja. „Načelo neprekidne dinamičke multiplikacije (...) karakteristično za ranog Krležu”, primjećuje Gašparović (1989: 57), karakteristično je i za teatar.

Gašparović, dramaturg, direktor drame, kazališni kritičar i teatrolog, dakle onaj koji je i po svojoj funkciji gotovo u svakodnevnom susretu s glumcima, primjećuje kako se maska lude („The Fool”) često „daruje” glumcima. To je određeni tip dara „ubogom stvorenju” koje se skriva kako bi mu bila dopuštena barem mogućnost povremenog karnevaliziranja, ironiziranja, bježanja od normi te izbjegavanje društvenih formi i zahtjeva na dosljednost.

Na ovom mjestu bih podsjetila na Maxa Dessoira koji 1923. godine, u vrijeme navale nacizma, isključuje glumce kao relevantnu društvenu skupinu. Sklonost glumi izjednačava sa sklonošću „ljudi niže vrsti”. Za Dessoira je gluma nagon koji vlada nižim slojevima društva. On, naime, tvrdi kako se, kada govorimo o glumcima, radi o „nastranom malom narodiću” (Dessoir 2004: 139) koji se nije u stanju pridržavati društvenih

¹⁴ Danas o tome pišu mnogi neuroznanstvenici, primjerice Antonio Damasio, u svojoj knjizi *Osjećaj zbivanja*.

normi, već ga obilježava izvan-povijesnost, sloboda od državom upravljanoj i nalaganog obrazovanja, kao i neovisnost o znanstvenim odredbama.

9. Ludizam i smijeh kao poništavači granica

Ludizam¹⁵ je, također, u vremenima uspostavljanja čvrstih društveno-državnih pa i estetskih granica, bio prepoznavan kao opasnost po društveni sistem, kao i opasnost koja ugrožava naslijeđena „sveta mjesta” određenih kultura. No, s druge je strane „nagon za igrom” (Spieltrieb)¹⁶ onaj koji „uspostavlja ravnotežu među oprečnim tendencijama materije i duha, oslobađajući čovjeka kako od ‘jarma osjećaja’, tako i od ‘jarma uma’ (14. pismo, 44-45, Schiller, prema Benčić 1996: 37). Kako nas Živa Benčić u svom članku „Ludistički aspekti ruske avangarde” podsjeća: „Schiller upravo u igri i njezinoj najuzvišenijoj manifestaciji – umjetnosti – pronalazi sredstvo ‘oplemenjivanja’” (Benčić 1996: 37). Oslobađajući se jarma osjećaja i jarma uma, otvaramo se prostoru smijeha, koji je u stanju poništiti sve granice, pa tako i onu koja nas trajno plaši, a koju svi, gotovo od rođenja, osjećamo ključnom: granicu između prihvaćanja i isključenja, granicu između života i smrti. Glumac je, dakle, onaj koji se smije nasmiijati i samoj smrti. Gašparović piše: „Vrhunac je rugalački cerek samoj smrti (Galgenhumor)” (2007: 19).

10. Dva puta ka ekstazi: profana i religiozna ekstaza

Kad smo kod teme „cereka” (kao i kod teme smrti), odnosno smijeha koji nije reakcionarnog, već je subverzivnog, karnevalesknog karaktera, u kojem sveto i profano mijenjaju mjesta (ili taj smijeh bar odvažno probija opne svetih mjesta), na trenutak ćemo se vratiti ludizmu, ali i ekstazama o kojima piše Gašparović, analizirajući Krležin rad.

Ekstaza se, kod Krleže (ali ne samo kod njega) prikazuje u dva bitno suprotstavljena oblika, tvrdi Gašparović. Prva je predstavljena kao ekstaza koja je profanog karaktera; to je svojevrsna karnevalizacija ili, kako kaže, „do krajnje vulgarnosti dovedena ekstaza pijane gomile” (Gašparović 1989:

¹⁵ Fenomen i pozicija glumca, ali i samog ludizma kao fenomena, jedna je od ključnih Gašparovićevih tema.

¹⁶ „Schiller kao prvi nagon vidi osjetilni nagon (Stofftrieb), dok je drugi nagon – nagon za formom (Formtrieb) što unosi red među dojmove koje pruža osjetilni nagon.” (Benčić 1996: 37).

56). Druga je ekstaza – religiozna ekstaza vjerničkih vapaja i litanija. Te su dvije ekstaze simbolički predstavljene i kao dva različito strukturirana prostora u kojima se skupljaju mase. Riječ je o krčmi (krčma se približava i prostoru tržnice ili „pijace”); odnosno o crkvi¹⁷ (Gašparović 1989: 56).

„Obje te ekstaze opstoje istovremeno, simultano, ispreplećući se i nadvladavajući čas jedna čas druga, ravnopravno stvarajući pjesničko-teatarski prostor” (1989: 57), ističe Gašparović.

Tako se, kod ranog Krleže, „vapijuće litanije pobožnih žena brutalno prekidaju prodorom najprofanije stvarnosti” (Gašparović 1989: 57), a „beskrajni se sprovod” kod Krleže pojavljuje paralelno s tržnicom, „pijacom”, dakle s prostorima što su označeni procesima, odnosno radnjama trženja i prodaje (Gašparović 1989: 57). Dakle, ono što se čini ekstazom profanog svijeta u svojim zaumnim karnevaleskim izletima, dotiče ono „sveto”, a „sveto” je praćeno i prepletено profanim, tržišnim, grešnim i razuzdanim. Sveto i profano međusobno se dodiruju, paralelno egzistiraju, i ma koliko se činili udaljenim, borave na koncu unutar istog prostora – unutar istog pjesničko-teatarskog prostora, kako kaže Gašparović¹⁸.

Darko Gašparović piše o „apsolutnom kamovskom aksiomu” koji zagovara „da se piše život, ma koliko bio ružan ili čak odvratn, i to do kraja iskreno i otvoreno” (2007: 20). Sličan je i Artaudov stav, kao – u krajnjoj liniji – i onaj ranog Krleže. No, pitanje koje se implicitno postavlja je: što život jest? Od čega je život satkan? Što jest „realitet”? To su, naravno, pitanja koja su temeljna, ontološka, pa i epistemološka, a kojima su se teorije umjetnosti i kulturalne teorije u mnogim prilikama otvarale. Pišući o Kamovu, Gašparović spominje (mada ih ne imenuje tako) različite smisaone enklave te ističe „...ma koliko istina bila bolna – ne isključuje, međutim, maštu i snove” (...). *‘Pišem maštom svoje snove’*, kaže na jednom

¹⁷ Na ovakav se način propituju i sami toposi, stalna mjesta.

¹⁸ Upravo tako funkcioniraju sve dihotomije, sva našom sviješću razdvojena polja, pa tako i apolonijsko i dionizijsko, ili „svijet života” i „svijet kulture”. Mjesto smijeha i mjesto koje je u nekoj kulturi označeno „svetim”, nisu uistinu razdvojeni. U Gašparovićevom svijetu trajna je usmjerenost paralelnom postojanju naizglednih suprotnosti, koje tvore Jedno. Pitanje koje se implicite postavlja jest – je li i krčma sveto mjesto? S druge strane, je li i na koji je način crkva mjesto karnevalizacije? Profana je ekstaza istovremeno nešto što masu vodi transcendentnom. Karnevalizacija je preduvjet zdravlja nekog društva.

mjestu Kamov (Gašparović 2007: 22). „Zato je *Isušena kaljuža* premrežena snovima glavnog (i jedinog) junaka” (Gašparović 2007: 22).

Nema, dakle, jasnih granica između zbilje, mašte, snova, stanja snoviđenja, igranja: sve su to raznooblična stanja svijesti koja čine naš život. Svako od tih stanja svijesti na raznolike načine tretira prostor, ali i doživljaj vremena, međuljudske odnose, kao i osjećanje vlastitih osjećaja, emocija, afekata i tjelesnih manifestacija.

11. Duševna groteska

Kamov, primjećuje Gašparović, piše „duševne groteske”. Kod svih se navedenih autora, a kojima se Gašparović bavi, spaja Eros i Thanatos, okrenutost ka kreaciji, ali i ka smrti, te hipersenzibilnost koja označava kako glavne junake dramskih uradaka navedenih autora, tako i same glumce (Artaud), odnosno umjetnike, kao one koji progovaraju o svijetu mnogoznačnosti (Gašparović).

Gašparović često govori o svijetu groteske koja se preobražava u harmoniju, dakle, i sama se groteska preoblikuje u vlastitu suprotnost¹⁹, a ti su obrtaji neprekidni perpetuum mobile. Jednako se tako okreće trajno teatru kao mjestu intenzivnog života, čija je karakteristika da ono trenutno, uvijek iznova porođeno – istoga trenutka umire.

Upravo je u tom krugu, tom suodnosu suprotnosti, tajna transcendentnosti, okrenutosti ka, kako bi, primjerice Kamov rekao, neimenovanom Bogu ili izvoru.

12. Geometrija, trijade i krug

Gašparović u djelima analiziranih autora prepoznaje stanovitu geometriju koja progovara o pozadinskim značenjima, temeljima i ključnim platformama, baš kao da posredstvom geometrijskih odnosa traga za smislom i svrhom života.

Gašparović tako primjećuje i kod Kamova dominantnost paradoksa koji je vidljiv i u prostornim odnosima, odnosno u svojevrsnoj geometriji: „*Zašto ne možemo padati – u vis?!*” - nije, prema njegovom mišljenju, „samo

¹⁹ Prisetimo se Hockea i njegovih knjiga *Svijet kao labirint* i *Manirizam u književnosti*.

genijalna dosjetka jednog fantastičnog književnog uma, nego i misao koja sažeto izriče *‘el sentimiento tragico dela vida’* (...) Kamov je u sebi, uza sav svoj cinizam, psovku, lakrdijaštvo i ironiju, duboko nosio taj tragični osjećaj, izrazivši ga najjače u tragediji *Mamino srce*. A ona nas već privodi dramsko-kazališnom dijelu njegova opusa” (Gašparović 2007: 22).

Zanimljiv je odnos kruga i trijada (dubina, širina, visina), koje na određeni način pokazuju tri faze koje se trajno, ali samo naizgled, izmjenjuju u međusobnom stapanju.

Trijada je i inače jednom od Gašparovićevih tema. On spominje trijadu analizirajući Kamovljeve stavove, ali ne zaustavlja se samo na njemu. No, istaknut ću prvo trijade koje pripadaju Kamovljevom svijetu: jedna od trijada jest: pjesma, znanost, drama. Druga je glavni Kamovljev „movens” – a to je, za Gašparovića – raščlamba duše: „Duša je strasna, potom analitička, na kraju eterična, i to je opet trijada oko koje se sve kreće i opleće, tvoreći nezaustavljiv i beskrajn perpetuum mobile.” (Gašparović 2007: 21). Dakle, uspostavljena je trijada: strast, analitičnost, eteričnost. Gašparović, naravno, spominje i Freudovu trijadu (id, ego, superego). Jedna od, za ovaj rad važnih trijada, jest ona koja izniman značaj pridaje dramskom pismu. Naime, bitna uloga teatra, pa tako i dramske forme, ogleda se i u činjenici da se Gašparović naslanja na Kamovljeve rečenice u kojima pisac razdvaja poeziju²⁰, artizam²¹, te ističe „treći tip književnog pisma koji je sâm pisac u završnome razdoblju života i književnog stvaranja smatrao idejnim htijenjima i umjetničkom biću svoga Ja najprimjerenijim: dramski” (Gašparović 2007: 18).

Pišući o Kamovu, Gašparović također primjećuje središnju poziciju *Pjesme suncu*, koja je „postavljena točno na mjesto simetrične razdiobe” (Gašparović 2007: 16), kao treći član. *Pjesma Suncu* je središte koje stoji kao zrcalo te prikazuje parodijski par: presijeca dominantu „tame, beznađa, mraza, ništavila i užasa” kontrastima – „suncem, toplinom, nadom, ljubavlju, pa tako i „božanskom cjelošću”. Pjesnik se, nakon *Psovke*, zauvijek oprašta i odaziva se zovu Sunca.

²⁰ „Poezija je dno. Poezija je instinktivna, bezobzirna i strastvena Poezija je duboka i elementarna.” (Gašparović 2007: 20).

²¹ „Artizam je Visina: artizam je obzir i odgoj; on je kulturni i hladan (...) artizam je lagan i formalan” (Gašparović 2007: 20). „Tu uključuje i znanost. Znanost je za njega – širina. Dno je poezija, širina je znanost, visina je artizam” (Gašparović 2007: 20).

Gašparović, također, kad god spominje trijade, tematizira i krug unutar kojeg se prepoznaju tri dominantne faze. Sve te trijade, dakle, čine kolo ili beskrajni perpetuum mobile, odnosno krug priličan Suncu. Sunce se, pak, često doživljava kao simbol imaginarne zemlje slobode, sreće i mira (Gašparović 1989: 59).

Krug je jedan od značajnih simbola što označava, između ostalog, neprekidnost; upućuje na put koji nema početka ni konca, pa tako nema ni granica između svakodnevnog i transcendentnog; življenja, ne-življenja (kako bi to rekao Ivo Vojnović) i umiranja.

Krug upućuje i na put spoznaje, kao i na značaj bivanja „ne-A” i „A” na istom mjestu, tezu koju ističe paradoksalna logika, a koja je nasuprotna Aristotelovoj logici²².

13. Trojstvom do cjelosti

Dakle, od samih početaka svojeg rada, kada piše knjigu o Kamovu, pa do konca, kada mu je posthumno objavljena knjiga, Gašparović upravo u spajanju naizgled nespojivog vidi mogućnost realizacije cjelovitosti ili „cijelosti” (kako bi on – pretpostavljam – radije rekao). Nakon smrti, nakon heretičnosti i nestalne fizičke „vrijednosti-vampira” (Biti 1992: 192), tijelo se oslobađa i uzdiže.

Opet je, dakle, vidljiv specifičan Gašparovićev interes spram geometrije. Njegov odnos spram prostora nosi simboličko i metaforičko značenje²³: Uzdizanje pak (uskrnuće spram ditirampskog praska Sunca) završava u raspuknuću, prasku, svjetlosti.

²² „Aristotelovska logika temelji se: na zakonu istovjetnosti, koji tvrdi da je A-A; na zakonu proturječnosti (A nije ne-A) te na zakonu isključivanja srednje mogućnosti (A ne može biti A i ne-A). No paradoksalna logika dopušta i mogućnost bivanja A i ne-A u jednom. Paradoksalna je logika prevladavala u kineskom i indijskom mišljenju, te u Heraklitovoj filozofiji. Heraklit zastupa jedinstvo bića koja se stalno mijenjaju, te stoga nema nepromjenjivog bitka. On je dijalektičar koji podrazumijeva ‘tekuće pojmove’ koji prelazi jedne u druge i čije se granice mogu proširivati” (Crnojević-Carić 2008: 136–137).

²³ Uvijek su prisutne kao ključne kategorije: visina (vis), dubina (dno) i širina.

14. Putovanje sintezi

Neprekidna je Gašparovićeve tema višestruka prostornost: fizička, egzistencijalna i umjetnička, a sve u pokušaju sinteze. Sinteza je viđena, kako sam već navela, upravo u dramskoj formi, odnosno u teatru. No, trijada je, kao mogućnost i obećanje, prisutna i u odnosu spram svih dihotomija koje se tematiziraju. Dakle, sama se granica, kao i dvije strane koje razdvaja, dovodi u pitanje. Granica se prelazi²⁴. Putuje se preko granica.

I Kamov i Krleža²⁵ pišu često o putovanju, Artaud često putuje, pa je tako putovanje nužno i Gašparovićeve tema. Putovanje se odvija na nekoliko razina, simultano, paralelno. Putuje se na različite načine, kroz različite prostore (geografske, vremenske, filozofske, simboličke, metaforičke, semiotičke, žanrovske, „strukovne”...). Putovanje je i duboko poniranje u mračne sfere ljudske duše, koje podrazumijeva i bezuspješna traganja za egzistencijalnim uporištem kao i gubitak Jastva te njegovu disperziju u kozmičkoj entropiji, smatra Gašparović.

Stalno svjestan paralelnog postojanja obaju krajnosti, neminovnosti putovanja prostorima što uključuju i jednu i drugu krajnost, Gašparović ističe Kamovljevu rečenicu (pa tako, kao i svaki autor-čitatelj, uočava ono što i njega, vrlo izgledno, ponajviše intrigira): „Neopozivo poništenje identiteta iskazuje posljednja rečenica romana (*Isušena kaljuža*): „Jer ja – nisam ja!” (Gašparović 2007: 21). Gubitak identiteta, mada bolan, nije ono što trebamo izbjegavati. Možda to i jest put ka svrhovitom – moguće je da je taj pirandelovski „ja” i „ne-ja” uvjet prelaska u „kozmičku epifaniju”.

Vratimo se, dakle, na trenutak, opreci „instinkta” i „kulture” koja je Kamova opsjedala posljednjih godina života, a koju Darko Gašparović naglašava. On je upravo u toj opreci vidio bitne poticajne silnice za po/hod, putovanje i razvoj čovječanstva. Putovanje je, dakle, jedna od opsesivnih tema kojima se Gašparović, kao teatrolog i povjesničar, bavi, baš kao i krugom koji se zatvara, zahvaljujući ponajviše trojstvu, odnosno trijadi.

15. Zaključak

Držim kako je važno naglasiti Gašparovićevo istraživanje teatra, iznova podsjećajući kako se Gašparović bavio teatrologijom, poviješću i

²⁴ Prelazi se, dakle, i granica između subjekta i objekta.

²⁵ Često je prisutna i simbolika vlaka kao prijevoznog sredstva (*Adam i Eva*, primjerice).

teorijom teatra, jednako kao i dramaturškim prilagodbama, kulturnom politikom, kazališnom praksom te osmišljavanjem kazališnih repertoara.

Gašparović, čitavog svog radnog vijeka djeluje i s jedne i s druge strane, i kao kazališni praktičar i kao teoretičar, kao povjesničar, pisac, dramaturg te kao onaj koji aktivno sudjeluje u gradnji suvremene slike teatra – kao višegodišnji direktor drame Ivana Plemenitog Zajca, profesor i mentor. Dakle, Darko Gašparović, od mladosti pa sve do svojih posljednjih dana, spaja teoriju i praksu, istovremeno bivajući svjestan toga kako je teorija praksa, a praksa u sebi sadrži „kodove”, znakove, simbole svega onoga što možemo imenovati teorijom ili pak filozofijom.

Gašparović pokušava, i u tome ponajčešće i uspijeva, realizirati simultano stanje: djelovanja i promatranja. On trajno pokušava spojiti naizgled nespojivo, omogućiti susret onog silom razdvojenog, potvrđujući i svojim teorijskim, ali i praktičnim radom kako je upravo teatar granično mjesto, mjesto spoja, dodira ili ožiljka²⁶ između dvije „kategorije” koje su u zapadnoj kulturi često nepravedno razdvajane.

To mjesto što participira na obje strane kulturom ocrtanih granica, kao i njegovu funkciju, ukoliko ju promatramo iz pozicija podijeljenosti na subjekt i objekt, Julia Kristeva naziva abjectom. Upravo se samim prostorom granice, abjectom, pa tako i zazornim, bavio i Darko Gašparović.

Teatar, dakle, za Gašparovića, predstavlja jedno od ključnih mjesta spoznaje, životnih uvida u svoj njihovoj kompleksnosti.

Autor istovremeno upućuje na značaj teatra za svaki kolektiv, komunu, zajednicu. Ili – ukoliko bih koristila Luhmannove kategorije – teatar se bavi i poigrava socijalnim i osobnim sistemima koji su jedno drugom tek okolina te nisu do konca svedivi jedan na drugoga. Gluma/c, pa tako i predstava, te teatar kao socijalni/komunalni fenomen, čini da se „nesvodive razlike” uočavaju, propituju i upravo na taj način dubinski djeluju kako na ono svjesno, tako i na (osobno i kolektivno) nesvjesno.

Odnos osobnog i socijalnog sistema, kao i onog vidljivog i nevidljivog, sadašnjeg i prošlog, unutarnjeg i izvanjskog, iskazivog i neiskazivog, ideološkog i „nad-ideološkog”, dihotomije su koje je Darko Gašparović, na ovaj ili onaj način, trajno problematizirao.

²⁶ O abjectu kao mjestu dodira piše Julia Kristeva u svojoj knjizi *Moći užasa; Ogled o zazornosti*.

Literatura

- Agamben, Giorgio (2004) *Ideja proze*, pr. Ivan Molek, AGM, Zagreb.
- Artaud, Antonin (2000) *Kazalište i njegov dvojnik*, pr. Vinko Grubišić, Mansioni, ITI, Unesco, Zagreb.
- Bahtin, Mihail (1991) *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, pr. Aleksandar Badnjarević, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad.
- Benčić, Živa (1996) „Ludistički aspekti ruske avangarde”, *Ludizam, zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, ur. Živa Benčić i Aleksandar Flaker, ZZK Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Slon, Zagreb, 35–56.
- Bielefeld, Ulrich (1998) *Stranci: prijatelji ili neprijatelji*, pr. Drinka Gojković, Biblioteka XX vek, Beograd.
- Biti, Vladimir (1992) „Nietzsche, Bahtin i ‘slaba misao’”, *Bahtin i drugi*, ur. Vladimir Biti, pr. Renee Prica, Naklada MD.
- Biti, Vladimir (2000) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Crnojević-Carić, Dubravka (2008) *Gluma i identitet*, Durieux, Zagreb.
- Damasio, Antonio (2005) *Osjećaj zbiljanja*, pr. Miloš Judaš, Algoritam, Zagreb.
- Dessoir, Max (2004) „Muzika i mimika”, *Filozofija pozorišta*, ur. Lazić, R., Biblioteka Teorija dramskih umetnosti, Beograd, 129–147.
- Gavella, Branko (1967) *Glumac i kazalište*, Dramaturški spisi, Sterijino pozorje, Novi Sad.
- Gašparović, Darko (1974) *Artaudova ideja kazališta i drugi eseji*, Centar za kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba, Zagreb.
- Gašparović, Darko (1982) *Pismo i scena*, IC Rijeka.
- Gašparović, Darko (1988) *Kamov apsurd anarhija groteska*, Omladinski kulturni centar, Biblioteka Znaci, Mala edicija, knjiga 33, Zagreb.
- Gašparović, Darko (1989) *Dramatica krležiana*, Cekade, Prolog, Zagreb.
- Gašparović, Darko (2005) *Kamov*, monografija; Adamić, Rijeka.
- Gašparović, Darko (2007) „Predgovor”, u: *Izabrana djela Janko Polić Kamov*, priredio Darko Gašparović, Stoljeća hrvatske književnosti, Matica hrvatska, Zagreb, str. 11–38.
- Gašparović, Darko (2012) *Dubinski rez: kroz dramu XX stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.

- Gašparović, Darko (2016) *Zlatno runo: književni ogledi i ogledi*, DHK, Zagreb.
- Gašparović, Darko (2019) *U duhovno zagledan*, Kršćanska sadašnjost, Rijeka.
- Hocke, Gustav Rene (1984) *Manirizam u književnosti*, pr. Ante Stamać, Cekade; Zagreb.
- Hocke, Gustav Rene (1991) *Svijet kao labirint*, pr. Nadežda Čaćinović-Puhovski, August Cesarec, Zagreb.
- Ionesco, Eugen (1990) *Čovek pod znakom pitanja*, pr. Tatjana Šotra, Alef, Gradac.
- Kristeva, Julia (1989) *Moći užasa, Ogled o zazornosti*, pr. Divina Marion, Naprijed, Zagreb.
- Luhmann, Niklas (1992) *Legitimacija kroz proceduru*, pr. Ivan Glaser, Naprijed, Zagreb.
- Lyotard, Jean-Francois (1991) *Raskol*, pr. Svetlana Stojanović, Knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad.
- Sloterdijk, Peter (1992) *Doći na svijet, dospjeti u jezik*, pr. Mirjana Stančić, Naklada MD, Zagreb.

SUMMARY

Dubravka Crnojević-Carić

“WORLD OF CULTURE” AND “WORLD OF LIFE” IN
DARKO GAŠPAROVIĆ’S WORK

Darko Gašparović was a prominent theatrologist, dramaturge, literary historian, as well as a dramatist and a maker of Croatian cultural landscape of theatre practice. He built his oeuvre in an immensely intriguing way: beginning with an interest in Artaud’s as well as Kamov’s and Krleža’s works, leading to the collection of his literary essays “Zlatno runo” (“Golden Fleece”) – he did travel an interesting road. As much as his interest seemed to fundamentally change over time, just like his attitude towards diverse aesthetics, in this paper I will try to show that his interests remained essentially the same on a deep level. In doing so, I will rely on the theses of several significant theorists (Lyotard, Gavella, Sloterdijk, Bahtin, Kristeva, Bielefeld).

Gašparović worked both as a practitioner and as a theoretician, as a historian and as one who actively participated in the making of the contemporary image of theatre (among other things, as a long-time artistic director of the Croatian drama, and as a director of the Croatian National Theatre Ivan pl. Zajc in Rijeka), trying to realize the conjunction of the seemingly incompatible, and to achieve *concordia discors* (inharmonious harmony), confirming in both his theoretical and practical work that theatre is the borderline or a junction between, that is, a “scar” of these two categories which are often unfairly split in Western culture.

In this paper, I will pay close attention to the correlation between the visible and the invisible, the present and the past, individual and societal systems, the internal and the external, that is, the binary oppositions that Darko Gašparović, in one way or another, permanently problematized. I will analyse Gašparović’s tendency to question what is “in” but also “by” and/or “behind” the words.

Gašparović is permanently committed to the phenomenon of acting but also to theatre in the broader sense of the word. For him, the actor is the key figure, who walks the borderlands of the “world of life” and the “world of culture”. Acting and the actor, as well as the play, and the theatre as a social/communal phenomenon, make irreducible differences noticeable, questionable, and precisely in this way they deeply impact both the conscious and the unconscious bits of an individual and the community.

Key words: actor; “world of life”; “world of culture”; abject; concordia discors; borderland