

## JEZIČNO-STILSKE I KOMPARATIVNE PODUDARNOSTI KAMOVljeVE I KRLEŽINE KNJIŽEVNOSTI

Svako je umjetničko, književno djelo ispisano u neodvojivu kontekstu nacionalne kulture kojoj pripada. Unatoč svojevrstnom mogućem prikrivenom ili otvorenom antagonizmu i hipotetskoj, opponentskoj relaciji prema nacionalnom kulturološkom kontekstu, svako novo umjetničko djelo ponajprije je ispisano pismom kojem 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 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, istrošenost prepoznatljivog realističkonaturalističkog diskursa, modernistička, formalistička fluidnost te kontekst stranačkih podmetanja, ispraznog frazerstva, suštinski su, među ostalim znakovitim i respektabilnim čimbenicima povezanim s osobnošću ovoga hrvatskog književnog klasika, pokrenuli buntovnički Kamovljevego k negaciji tradicijskih, duhovno okoštalih dogmi.

Kamov je, kao iznimno književno talentirani pojedinac, morao stvarati potpuno drukčiju literaturu, nepogrešivo je odvajajući od postojeće anemične estetičnosti te radikalno spajati 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 zasnogda uputio na fenomen »hrvatske književne laži«.

Naime Kamov je bio izravni preteča Krleže te, čini se vrlo izvjesnim, jedna od temeljnih inspiracija u Krležinu prekretničkom tekstu »Hrvatska književna laž«, tiskanom 1919. u njegovu i Cesarčevu »Plamenu«.

Da je Krleža itekako bio svjestan Kamovljeva iznimmog i nezaobilaznog značenja u hrvatskoj književnosti, svjedoči činjenica da je te iste 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.

Vrijedno je uočiti da se Kamov paralelno suprotstavljao ne samo ideologiji svoga vremena već i normama postojećih književnih kanona. Upravo je to bio zacrtani, usudni Kamovljev putokaz k nedostižnoj iluziji o bezgraničnoj, vlastitoj kreativnoj slobodi, baš kao i dekanonizaciji postojećih književnih postulata. Kamov je znatno prije Krleže bio potpuno svjestan istine o postojećoj hrvatskoj književnoj laži koju je Krleža cjelovito inkorporirao u vlastito književno i publicističko stvaralaštvo, pritom paralelno gradeći preciznom logikom premise vlastite slave u vremenu i prostoru u kojemu je postupno suvereno i superiorno vladao hrvatskim kulturnim miljeom, istodobno ciljano ispuštajući Kamova, bizarno i hotimično kreirajući gotovo nedodirljive okosnice individualne, kao i kolektivne nacionalne amnezije usmjerene prema tom jedinstvenom, prerano preminulom piscu hrvatske i europske protoavangardne provenijencije.

Kamov je bolno bio svjestan nemoći i bezizlazja »hrvatske književne laži«, no unatoč uočljivoj perifernosti, u nizu aspekata i inferiornosti hrvatske kulture i jezika u kontekstu onodobne europske kulturne baštine, on iznalazi autentičnu literarnu genezu, nepo-

grešivo slijedeći tragove Ibsena, Strindberga, ali i simbolista, parnasovaca, 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, stvarajući slojevite, danas antologijske, književne tekstove u drugom vremenu i prostoru, no uz bizarno i etički nedopustivo, nijemo ignoriranje neprijepornoga preteče avangardnih stremljenja u hrvatskoj, ali znatnim dijelom i u europskoj književnosti Janka Polića Kamova.

Krajnje je enigmatično u povijesti hrvatske književnosti zašto je Krleža prešućivao Kamova i onda kada ga je, slijedeći puku, zdravorazumsku logiku, odnosno evidentnu povijesno zabilježenu kronologiju događaja, morao spomenuti, a bilo je to, imperativno, upravo u Osijeku 1928. Misteriozno je i znakovito upitno, no istraživački iznimno poticajno, stilističko i tematsko preklapanje književnih djela obaju hrvatskih klasika u različitim vremenskim odsječcima, pri čemu je neoborivo jasno da Krležina šutnja, ignoriranje i bojkot Kamova nisu nimalo slučajne, već odabrane hotimične piščeve mentalne aktivnosti kojima se, nažalost, pokušala znakovito zadržati uočljiva umjetnička poveznica koja trajno kohezijski, neobično intuitivski, estetski i spoznajno spaja književnosti Janka Polića Kamova i Miroslava Krleže.

Vrijedno je izdvojiti i zanimljivu paralelu između Kamova i rana Joycea, odnosno uočiti da u kontekstu europske kulturne baštine Janko Polić Kamov nije posjedovao gotovo sve ono što svjetski književni klasik James Joyce jest, a ponajprije riječ je o superiornoj snazi tisućgodišnje dominantne tradicije engleskoga jezika. I Kamov i Joyce pokušavali su književnošću iznaći izlaz iz postojećeg nacionalnog ideološkog kanona kojemu su pripadali, no upravo se bitna razlika između ta dva europska književna velikana uočava u distinkciji kulturnoga konteksta, hrvatskoga, odnosno irskoga, a kojima je bilo određeno literarno stvaralaštvo dvaju prekretničkih pisaca.

Ono što ih krucijalno povezuje jest ultimativno odbacivanje ideologijskih i kanonskih postulata u literarnom diskursu, u kontekstu prostora i vremena u kojemu su egzistirali. James Joyce, zahvaljujući verbalnom bogatstvu i etimološkoj asocijativnosti engleskoga jezika inkorporiranog u njegovu književnom djelu ima uspješnu mogućnost apsorbirati onu istu europsku kulturnu tradiciju kojoj se izrijekom suprotstavlja.

Janko Polić Kamov nije imao tu privilegiju kao Joyce te je od početka vlastita književnostvaralačkog iskona bio usudno predodređen ostati desetljećima specifično ekskomuniciran, gotovo mistično uklet i tragično, autodestruktivno, kasnije i nevjerojatno planski izgnan, u skladu s umjetničkim imenom, starozavjetnim stilemskim pseudonimom koji je sebi nadjenuo, ne samo iz hrvatske književnosti već i europske literature, a svojevrsno negirajući nacionalni ideološki kanon iz kojega je potekao, avangardno je načinio iskorak te pribjegao dekanonizaciji postojećih književnih normi unutar hrvatskoga književnog 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 neprogresivo 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.

Iako je posjedovao apsurdni neobjašnjivi, razorni strah od Kamova i njegove literature, Krleža na samim počecima svoga spisateljskog stvaralaštva ipak nije mogao biti svjestan krucijalne istine o značenju književnosti Janka Polića, no ubrzo se bizarnom šutnjom i ignoriranjem ograđuje i formalno kobno distancira od svoga starijeg, preminulog umjetničkog preteče te pokušava pod svaku cijenu zamesti tragove njihove književne, tematske, strukturalne bliskosti, a nerijetko i vrlo prepoznatljive kreativne, produktivne podudarnosti.

Znakovito je da Janko Polić Kamov, unatoč sve nagriženijem zdravlju i posvemašnjoj egzistencijskoj oskudici, grčevito i nevjerovatno ubrzano, kozmološkom snagom neshvaćena umjetničkoga genija ispisuje u razdoblju od 1904. do 1910. tisuće stranica književnih tekstova, od kojih su neki od najznačajnijih objavljeni postumno, više od pet desetljeća nakon autorove smrti, odnosno 1958, a znatan je broj neobjašnjivo i, čini se, 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.

## Tragedija mozgova – *nukleus Krležine drame* Gospoda Glembajevi

Kamovljevi su literarni protagonisti uočljivo rezignirani, poraženi, statični intelektualci koji u egzistencijskom nesnalaženju ne iznalaze vitalističkog, ontološkog izlaza. Riječ je redom o muškim likovima kao što je primjerice Lovro iz pripovijetke *Historijat jednog članka*, potom autobiografski lik Marija koji je nazočan u nizu Kamovljevih djela ili pak Diklić iz pripovijetke *Čuška*. Vrijedno je uočiti da Kamovljevi junaci odbacuju stvarnost i moral temeljen na religioznim dogmama te se nerijetko okreću umjetnosti kao ishodišnom izvorištu i smislu života. Usprkos protestu, buntu, krik, ti su junaci naposljetku prazni, slomljeni. Važno je apostrofirati da su Kamovljevi likovi i autobiografski inspirirane osobnosti izravno povezane s ishodištem rarietnoga i provjerljivoga života Janka Polića. Kamovljevi intelektualci, studenti, buntovnici na životnom dnu, bezuspješno pokušavaju iznaći egzistencijski spas, no ne nalaze snagu za nadvladavanje okrutne i pozitivistički logične svakodnevice te bivaju poraženi u donkihotskome sukobu sa stvarnošću, veristički maestralno ovjekovječenom u Polićevoj literaturi.

Krleža je književnoinspirativno, hotimično usmjereno pokušao specifično iskoristiti sve ono što je transparentno i egzaktno jasno

Janko Polić Kamov kroz svoju književnost ostavio u nasljeđe hrvatskoj i europskoj umjetnosti riječi. Doimlje se kao da je kamovljevska energija u Krležinoj literaturi bivala sve veća, što je postajala zrelija, stoga je prešućivanje Kamova bila jedna od mogućih i shvatljivih opcija Krležina opstanka na tronu hrvatske književnosti 20. stoljeća, za koju se svjesno, možda i futuristički proračunato opredijelio. Miroslav Krleža autosugestivno je baštiniio kamovljevsku literarnu opreku između instinkta i kulture, nastavljajući razvijati tematsku osnovicu Kamovljeva stvaralaštva u svojoj književnosti, neumorno tragajući za suprotstavljanjem konvencionalnosti i autohtonosti, bezidejnosti i inovativne kreativnosti. Krleža se uhodano i odlično snalazi u kamovljevske projekcije sebičnog, materijalističkog društva koje razara onog tko se ne uklapa u tu okrutnu, egzistencijski gotovo brutalnu, »darwinovsku« shemu. Takav je lik antologijski Krležin Leone iz drame *Gospoda Glembajevi*, koji ipak nije tako literarno originalan i autentičan jer, čini se, nukleus njegova početka možemo pronaći u Kamovljevoj drami *Tragedija mozgov*.

Janko Polić Kamov u *Tragediji mozgov* društveno okružje doživljava kao sebični materijalistički zatvor u kojemu se razara sve ono što se konformistički ne uklapa u njega. Buntovni intelektualac Marijo u *Tragediji mozgov* simbolično skončava u pijanom deliriju, kobno se udarivši o kamen. Osobito je znakovit Kamovljev lik izgubljenog muškarca Drage koji u naletu nekontroliranog ludila fatalno davi ženu Anku, istodobno uništavajući nesretnu ženu, a i samoga sebe. Upravo je ova šokantna, dramatična scena, psihotična gesta muškog dramskog lika tako znakovito prepoznatljiva, gotovo preslikana u kasnije napisane i objavljene *Glembajeve* koje je Krleža temeljitije stilistički razradio, apostrofirajući osobito zanimljiviju motivaciju koja također ciljano i nepogrešivo kamovljevski navodi literarnoga protagonista Leonea realizirati gotovo identičan zločinački čin – bizarno, shizofreno, bešćutno ubiti ženu.

Slična prepoznatljiva motiviranost koja u Kamovljevoj drami *Tragedija mozgov* navodi Dragu ubiti Anku razvidna je i u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi* u kojoj Leone ubija barunicu Castelli. I Kamovljev i Krležin spomenuti muški dramski lik kao da sinkronizirano, groteskno uigrano, slijede uočljivu amplitudu dramske kulmi-

nacije i kobnog raspleta te izlaz pronalaze u kriminalističkom zločinu, i to nad ženom, a što rezultira kao isti izraz nemoći psihotičnog, iscrpljenog intelektualca nesposobnog oduprijeti se posvemašnjem društvenom nemoralu, egoizmu i bezobzirnosti. I Drago i Leone gube razum u besciljnoj stvarnosti i mizoginistički se odlučuju za skandalozan zločin, istodobno suicidalno prepuštajući se bespovratnom moralnom rasapu i, konačno, egzistencijskom nestajanju.

Kamov je baš u drami *Tragedija mozgova* književno znakovito uputio Krležu na svoj izvorni, protoavangardni, stvaralački, umjetnički put, ne odustajući istodobno i od snage naturalističkog literarnog postupka, raščlanjujući čovjeka bolno osamljenog u društvenoj gomili koji je, veristički ogoljeno, osuđen u potpunosti spoznati apsurdnost svijeta u kojemu traje te u kojemu je neprirodno preobražen u dehumaniziranog, zanimjela aktanta. Zato Kamovljevi dramski protagonisti, na trenutke beketovski, marionetski, nesposobno mašu rukama u dekadentnom društvenom miljeu u kojemu mogu tek mimikom i gestom, kao i automatiziranim, predvidljivim izričajima, nagovješćivati da su poluživi te iz kojih izlaze antidramatski, alijenirani monolozi i dijalozi, nerijetko i moguće spoznatljivi neartikulirani glasovi za koje je ludilo jedno od mračnih rješenja egzistencijskog vakuuma.

Kamovljevi likovi smisleno proživljavaju opasnu paraličnost kulturološkog i društvenog, pa i konkretnog političkog trenutka u kojemu egzistiraju te se postupno i izraženo humanistički rasplinjuju u krajnje nesretne, izgubljene osobnosti koje gube identitet, buntovnost, drskost, vitalističku životnu snagu. Jasne nagovještaje ekspresionizma i književnosti apsurdna, ali i snažne doze naturalistički intoniranih bujica riječi s neprijeporno odvažnim verističkim, stilističkim književnim okvirom koji se nalaze u Kamovljevu književnom djelu, Krleža je trajno inkorporirao u cjelokupno svoje plodno literarno stvaralaštvo, nastavljajući precizno i gotovo vojnički disciplinirano, upravo ondje gdje je Janko Polić stao, istodobno fobično ga se odričući u javnosti, pazeći minuciozno i na najmanji detalj koji bi ga mogao izravno povezati s ovim prekretničkim hrvatskim i europskim protoavangardnim piscem koji je i nezaobilazni ključ za razumijevanje opsežne književnosti Miroslava Krleže.

Sučeljavajući se s krajnje besperspektivnim doživljavanjem stvarnosnoga svijeta, Kamovljevi književni likovi postaju gubitnici, razmrvljene, poražene osobnosti koje se apsurdno vrte u krugu života koji sve manje osjećaju te se u sumanitom vrtlogu besciljnosti i snažno potisnute boli nerijetko okreću autodestruktivnosti kao i zločinačkim epilogima, najčešće bizarnim likvidacijama iritantnih ženskih književnih likova. Identična je pojavnost prisutna i u Krležinoj literaturi s, mnogogdje, matematički preciznom podudarnošću s Kamovljevim originalnim književnim artefaktom. Istodobno i Kamov i Krleža inspirativno izvorište intuitivno pronalaze u nenadmašnoj književnoj, dramskoj ostavštini slavni Nordijaca: Henrika Ibsena i Augusta Strindberga, napose kada je riječ o alijeniranim relacijama, ispraznim dijalozima i šokantnim razračunavanjima među spolovima.

No važno je uočiti da je Krleža, otkrivajući ibsenovsko-strindbergovski književni poticaj u hrvatskoj književnosti koji je odlučio slijediti u svome literarnom stvaralaštvu, a što je egzaktno izjavio u predavanju osječkim gimnazijalcima i studentima 1928, ponovno hotimično i krivotvoreno zanijekao svoga hrvatskog književnog prethodnika Janka Polića Kamova, koji je znatno prije njega pisao drame u kojima se također izravno reflektirao utjecaj neponovljivih Nordijaca. Uostalom, provjerljiva Kamovljeva biografija zorno svjedoči o snažnom utjecaju literature Ibsena i Strindberga na njegovu književnost i cjelokupnu osobnost. Krleža je, ipak, morao znati za tu istinu o Janku Poliću Kamovu, na kojega su doista književno utjecali antologijski Nordijci, ali nije mu odgovaralo objelodaniti je.

U Kamovljevoj drami *Tragedija mozgov* maestralno je prikazan muški lik Drage koji apsurdno preuzima identitet drugog čovjeka nakon njegove smrti, a riječ je o Mariju, nestajući postupno i gubeći životnu bitku u iluzornom suprotstavljanju sa stvarnošću. Slično funkcioniraju i likovi bez identiteta u Kamovljevoj drami *Na rođenoj grudi*, kao što su Šesti, Jedna djevojka, Majka, baš kao i Arsen Toplak u romanu *Isušena kaljuža* koji besperspektivno gubi vitalističku esencijalnost i pokretačku buntovnost, odražavajući svojom usudnom tragikom svu bezizlaznost i paraličnu krizu individualnog doživljaja svijeta na početku 20. stoljeća, a što će ubrzo popri-



miti razmjere cijele stilske formacije – avangarde. I dok Kamov nije imao privilegiju svjesno književno graditi svoj utemeljiteljski avangardni književni doživljaj svijeta koji se nerijetko doimlje metonimijski raščlanjen, pa i fragmentarno prizeman, Krleža je očito, desetljećima poslije, znao o čemu se radi te je potpuno prirodno, kamovljevski podudarno, nastavio književno kreirati antologijske likove, slične, prepoznatljive kobi, nemoćne izdići se iznad besmisleno svakodnevice i kaotičnosti života, poantirajući tako i supstituciju smislenosti književnosti.

Na književno stvaralaštvo Miroslava Krleže, očito, snažno i neporecivo utjecao je Kamovljev dramski prvijenac, djelo *Tragedija mozgov*, koje na koncu teksta ima naznačeno mjesto nastanka i nadnevak: Zagreb, 29. studenoga 1906.

Dramski protagonist Kamovljeve *Tragedije mozgov* Drago reznirano, emotivno snažno i veristički ogoljeno na samome kraju treće scene razotkriva svu bijedu vlastite egzistencijske individualnosti te licemjerstvo muško-ženskih odnosa kroz napeti krešendo usmjeren k ženskom liku Anki. Posebice je prepoznatljiva ubojita rečenica Drage kojom on, gotovo identično kao i Krležin Leone u *Gospodi Glembajevima*, pojašnjava fatalnoj Anki da je sposobna ljubiti i preko živog mrtvaca. I Leone na koncu drame *Gospoda Glembajevi* barunici Castelli upućuje zamjetno identičan iskaz, pripremajući se za zločin. Kamovljev Drago u *Tragediji mozgov* davi Anku, a Krleža je, čini se, još domišljatiji, jer Leone barunicu Castelli ubija ubodima škara. I Drago i Leone identično su nemoćni, zatočeni u beskraj u individualističkog bezizlazja te zločinom, u sveprisutnom poevskom ambijentu strave i užasa, nastoje suditi eroziji morala i paralizi društvenog i humanog života u okružju u kojemu egzistiraju spletom kobnih, determiniranih okolnosti.

Antologijski je kraj Kamovljeva dramskog prvijenca *Tragedija mozgov*, nedvojbeno, Krleži bio nepresušnim inspirativnim poticajem u njegovu književnom stvaralaštvu, a što je razvidno iz ovoga fragmenta:

DRAGO (stade grohotati, istu onu brutalnost što ju je progutao ko šećer, izbacio jednim mahom neprokuhanu napolje): »Ti« i »lju-

bav«. *Ljubi se sebe, a bližnji se vole kao slatkiši. Đuro je slađi, muškiji – Đuro je budućnost: zapremit će visoka mjesta, postat će uvažena ličnost i gospodin s titulom. A vi njegova milostiva kojoj će se cjelivati ruke i skidati šešir. O, ta vama se otvara krasna budućnost! Vi koracate unaprijed štovani, uvaženi i hvaljeni. Razumjeste Marija ko onaj tamo mene. Ali vi se ljubakate preko živog mrtvaca i rugate preko suludog umnika! Vi, živine! Carstvujete u toj zemlji i samo s gluposti ubijate intelekta! (Sve viši, brži, jači slap): Živila živina – ona je život! A ti – crkni! Smrskaj se, lubanjo, kad će na tjemenu navaliti medvjedi kamen i kad će te pseta natjerati u jarak! Iscurite, možđani, kad će se u vama saditi krumpir ko da ste ođubrena zemlja! Crkni, misao, kad ti je prošlost bolesna i zrak kužan! Raznesite nas: imate pandže! Razderite nas: imate zube! I proždrite: imate želudac! Za slavu vaše ženidbe, u slavu živine, što se drugdje ubija umom, a tu – (Nenadno –ko što je strelovit pljusak bio njegov govor – bacio se na nju i stao gušiti.)*

ANKA (hriпти): *Ao! Oa! Ao!*<sup>245</sup>

U ovome dramskom ulomku osobito je indikativna rečenica koja je i krležinski zorno prepoznatljiva: »Ali vi se ljubakate preko živog mrtvaca i rugate preko suludog umnika!«<sup>246</sup>

U Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi* protagonist Leone slično se obraća barunici Castelli, koju će kasnije također kobno usmrtniti: »Vi stojite nad svojim mrtvim mužem isto tako nevino kao što ste tu stajali nad njegovom mrtvom ženom, a upravo ste došli iz sobe svoga ispovjednika!«<sup>247</sup>

I Leone u drami *Gospoda Glembajevi* i Drago u *Tragediji mozgova* prepuštaju se ubilačkom nagonu, tragajući kroz mrak zločina do izlaza iz očajničkog posljednjeg pokušaja suprotstavljanja parazitskom društvenom sloju koji nemoral i egoizam drži jedinim prihvatljivim egzistencijskim smislom. Krvavo umorstvo i potpuna autodestrukcija, izraženo apostrofiranje psihološkog, podsvjesnog aspekta ljudske osobnosti, podcrtavanje nesvjesnih, arhetipskih impulsa u čovje-

---

<sup>245</sup> Janko Polić Kamov, *Drame*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 2000, str. 31.

<sup>246</sup> Ibid.

<sup>247</sup> Miroslav Krleža, *Glembajevi. Drame*, Svjetlost, Sarajevo 1981, str. 111.

ku, snažne su niti poveznice ovih dviju drama nastalih u Zagrebu, Kamovljeve, napisane 1906, te Krležine, s nadnevkom iz 1928. Krleža je nepogrešivo precizno opisao psihotičnu gradaciju Leonea, umnogome karakterističnog, živčano rastrojenog intelektualca, upravo kao što je Kamov prikazao Dragu u *Tragediji mozgov* koji se u jeku žučne rasprave sa ženom preobražava u opasnog zločinca kojemu riječi postaju suvišne jer je instinktivno umorstvo, na rubu verističke animalnosti, jedina strast koja ga još drži na životu: »Leone hoće da je pograbi, ali ona zacvili i suludo cvileći instinktivno poleti spram vrata i van. Leone se ukoči na tren, a onda luđački za njom. Čuje se lupanje vratima, razbijanje stakla, cviljenje Šarlote: Hilfe! Hilfe! i onda mir...«<sup>248</sup>

Miroslav Krleža mogao je pronaći u Kamovljevu dramskom prvijencu *Tragedija mozgov* niz zamjetnih poticaja u stilističkom i tematskom oblikovanju svoga književnog stvaralaštva, kao što je slučaj primjerice s postupkom književnog montiranja iznenađnog stravičnog umorstva kanibalskog sakaćenja ljudskog grkljana koje se susreće u Krležinoj literaturi, od novelističkoga prvijenca *Hodorlahomor Veliki*, posvećenoga Kamovu, do antologijskoga romana *Povratak Filipa Latinovicza*, u kojemu junakinja Ksenija Bobočka Radajeva kobno skončava upravo takvom nasilnom smrću pregrizena grkljana, u lokvi krvi. Je li Krleža toliko bio originalan i duboko literarno inspiriran kada je u svoja književna djela autentično, inovativno inkorporirao ovu eksplicitnu, šokantnu sliku zločina, odnosno mrtvu ženu pregrizena grkljana, ili je, znalačkom književnostilističkom perfekcijom, prepoznao u literaturi drugog hrvatskog autora ovaj ili iznimno sličan, njemu magnetno privlačan i značajan motiv kojega se nije želio odreći, baš kao što nije smogao snage otkriti o kojemu je književnom uzoru riječ, znakovito je pitanje na koje bi se mogao nazrijeti i poticajan odgovor.

Naime upravo na stranicama drame *Tragedija mozgov* autor Janko Polić Kamov u šokantnom dijalogu muškog protagonista Drage spominje takve književne slike koje je Krleža uočljivo mo-

<sup>248</sup> Ibid., str. 127.

gao inkorporirati u svoju književnost, a što je razvidno i iz ovoga ulomka:

DRAGO (istom onom brutalnošću, što ga opija): *O živina u grobu! O onima što umiru kasnije od svećeničkog »počivaj u miru«.* (Ali se u nju izmiješala ona prvanja, žurna, potištena, glibljiva strahota i – prevladala): *Ovako. U lijesu. Otvori oči: mrak. Dahne: smrad. Gane se: vlaga, daske, okovi* – (Stade ponavljati i treći put, a onda ko da su to izrazi nečega, što sam proživljava, trgne se i skoči, ali ne odahne gušljivo ko da mu strahota poput dima napunja nozdrve i grkljan): *A onda, gledaj! Ovamo! Ovako! Grizi! Zubi su oštri i nokti oštri. Krv. A meso ko da nije tvoje. Ko da su tvoji prsti pandže pantere. Ovako. Krv. A glava udara. Kvrge. A mozak curi ko mlijeko. Šta on? On će da budi? On, Đuro? (Ceri se): Đuro uskrisitelj! Đuro Hrist! Đuro sunce! On! (Uhvatio obim rukama glavu)...<sup>249</sup>*

Kamovljevi ekspresionistički izrazi kao što su »krv«, »grkljan«, »meso«, »mozak«, »smrad«, »lijes«, »okovi«, lajtmotivski su uočljivi i u Krležinu književnom stvaralaštvu te je zamjetno da se Krležino cjelokupno literarno stvaralaštvo može argumentirano izravno povezivati s književnošću Janka Polića Kamova. Primjerice u Krležinu novelističkom prvijencu *Hodorlahomor Veliki* uočavamo i ovakve rečenice, izrazito kamovljevske prepoznatljive: » – E, dobra je to stvar! Ljudska krv, mljaska i oblizuje se Hodorlahomor tečno. – Ako sam koju ženu doista ljubio, onako ljubio, ispio sam joj krv. Lijepo mi je zakolju, a ja iz srebrnih kupa srčem toplu žensku krv! Aha!...«<sup>250</sup>

Krleža je u korpusu hrvatske književnosti 20. stoljeća, kojoj je neizbježno potreban složeni proces preslagivanja cjelokupnoga umjetničkoga vrednovanja, napose antologijskih djela, a posebice romana, ostavio znakovit romaneskni zapis, motivski srodan onomu u noveli *Hodorlahomor Veliki*, gotovo identično kamovljevske stiliziran, u fokusu kojega je žena pregrizena grkljana. Riječ je o glasovitu završetku Krležina romana *Povratak Filipa Latinovicza*, napisanom 1932, koji, doimlje se, ipak nije tako autorski nedodir-

<sup>249</sup> Janko Polić Kamov, *Drame*, Rijeka 2000, str. 24.

<sup>250</sup> Miroslav Krleža, *Novele*, Sarajevo 1982, str. 33.

ljiv, originalan, književno autohton jer šokantna, jezovita smrt proizročena očajničkim, ljudožderskim činom duševno poremećena čovjeka naznačena je evidentno i eksplicitno u hrvatskoj književnosti, i to dva i pol desetljeća ranije u Kamovljevu dramskom prvijencu *Tragedija mozgova*, koja je, zasigurno, Krleži bila snažno, trajno i nezaobilazno poticajna: »Na postelji, s objema nogama na zemlji, prebačena preko krevetne daske ležala je Bobočka, sva u krvi: Baločanski pregrizao joj je grkljan. I sve je bilo krvavo: i posteljina i jastuci i njena crna svilena bluza. Oči su joj bile otvorene, te se činilo kao da gleda.«<sup>251</sup>

Pronalazeći inspirativne, pokretačke književne poticaje u svome literarnom, publicističkom, feljtonističkom stvaralaštvu, Miroslav Krleža nije se zaustavio samo na Kamovljevu dramskom prvijencu *Tragediji mozgova*, već je upravo u Kamovljevoj dramskoj ostavštini iznašao čvrst oslonac i značenjsku smislenost svoje kasnije znalački, stilistički napisane literature.

## Samostanske drame *značenjski rekonstruiraju Krležine* Glembajeve

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 je nezaobilazna 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 važno 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 argu-

<sup>251</sup> Miroslav Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*, Svjetlost, Sarajevo 1980, str. 221.

mentirano desemantizirati dominantan ideologem svoga vremena, koristeći se pritom značenjima interpretativnoga diskursa.

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«, napisane u Rimu 1907, te Krležina dramskog ciklusa o Glembajevima, posebice drame *Gospoda Glembajevi*, strukturirane u tri čina, napisane u Zagrebu 1928, i njihovo paralelno tumačenje, neizbježno dovodi do nezanimarivih dvojbi prouzročених 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«, s nadnevkom od 26. do 29. kolovoza 1907, napisane u Rimu, intrigantno su Kamovljevo dramsko djelo koje je 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. 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 k 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 doradenija, zanatski usklađenija, no duboko počiva na ibsenovskim književnim, dramaturškim temeljima i Kamovljevim autentičnim književnim i dramskim, inovativnim postupcima. Ono što je neizbježno važno istaknuti jest činjenica da je Janko Polić prvi put upravo u *Samostanskim dramama* razotkrio svoju snažnu i trajnu povezanost s Henrikom Ibsenom, što izriječkom podvlači u drami *Djevica*.

Upravo je ta neprijeporna činjenica jedan od argumenata, nezaobilaznih dokaza da je Krleža u Osijeku 1928. 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 devetnaestog stoljeća«, u hrvatskoj književnosti s četrdesetgodišnjim zakašnjenjem javlja kvalitativna, ibsenovski konkretna drama, s naglašenom psihološkom objektivacijom pojedinog subjekta.

Krleža je hotimičnim prešućivanjem Kamova želio ne samo negirati ovoga pisca i njegovu književnost već je i upornim nespominjanjem njegova imena i neoboriva obola koji je podario umjetnosti riječi nastojao Janka Polića eliminirati sa scene povijesti hrvatske književnosti. Istodobno razvidno je da je Krleža te iste godine u potpunosti poznao 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 zasnagda egzaktnu posvetu Janku Poliću u spomenutoj noveli.

Jasno je dakle da je Krleža detaljno trebao poznavati biografiju i književno stvaralaštvo Kamovljevo. Ipak, Krleža je stoičkom šut-

njom uporno negirao literarno egzistiranje Kamova, podcjenjujući ne samo toga neponovljivog hrvatskog književnog velikana već i onodobnu kulturnu, pa i znanstvenu javnost, nastojeći, predmnijevamo, moralno iskrivljenom kvaziambicioznošću pokrenuti kolektivno brisanje memorije, i to ondje gdje je to najučinkovitije, a riječ je upravo o mlađim naraštajima, kao što su bili i osječki studenti, odnosno gimnazijalci 1928. godine.

Dana 12. travnja 1928. Krleža je u Osijeku, uoči čitanja i javnog predstavljanja svoje drame *U agoniji*, iznio niz kontroverznih konstatacija kojima je na svojevrsan, specifičan, perfidan način kriotvorio istinu o hrvatskoj književnosti prve polovice 20. stoljeća, podastirući dvojbene premise o vlastitu književnom stvaralaštvu te je u tom kontekstu potpuno minorizirao književno značenje Janka Polića Kamova, na apsurdan način, uopće ne spominjući ga, iako je, ne treba sumnjati, i više nego dobro i precizno bio upoznat s njegovim literarnim, a napose dramskim stvaralaštvom.

Osobito je znakovit fragment iz navedena Krležina predavanja u kojemu nadriučeno i superiorno distancirano eliminira i najmanju asocijaciju povezanu s Kamovom, koji mu je uistinu bio neprijeporni književni uzor i preteča, što je razvidno i u otkrivanju antologijskih ibsenovsko-strindbergovskih poticaja u dramskom ciklusu o Glembajevima. Krleža onodobne hrvatske pisce, od Kumičića do Vojnovića, drži književnostvaralački i avangardnostilistički minijaturama, a jedino iz kolopleta literarne beznačajnosti izdvaja Kosora.

Naime evidentno je da Krleža na predavanju u Osijeku Janka Polića nije ni uzgred spomenuo jer bi, zacijelo, Kamovljevi autentičan književni trag vodio do Krležine nedovoljno kreativne literarne inovativnosti, koja bi se upravo u bitnom aspektu dramskoga dodirivanja s ibsenovsko-strindbergovskim impulsima i kamovljevim dramskim postupcima postupno dijalektički raščlanila do već viđenog i pročitnog, ponegdje i epigonski ambicioznog literarnog pokušaja. No ta istina Krleži nije odgovarala i zato je, čini se vrlo izvjesnim, Kamov postao perfidno i drastično ekskomuniciran te bolno, brutalno, bizarno, doživotno eliminiran iz njegova literarnog diskursa.



Potonje su eksplikacije zorno razvidne u ovome ulomku iz navedena Krležina predavanja u Osijeku 1928, koje ne mogu više biti tako pouzdani putokaz u književnostilističkoj raščlambi Krležine književnosti: »Po našoj književnohistorijskoj shemi izgledalo mi je da bih mogao učiti tu vještinu kod Demetra, kod Markovića, kod Tresića, kod Kumičića, kod Dežmana Ivanova, glavnog inicijatora Moderne i dramaturga Šenoineg *Zlatarevog zlata*, ili kod Stjepana Miletića koji se isto tako u dokolici bavio pisanjem drama. Mislim da nije pretjerano ustvrditi (a to je poznato ovdje prisutnoj gospodi gimnazijalcima) da od tih dramatičara ne može nitko naučiti ništa, pak ni jedan gimnazijalac početnik. Ukoliko se u okviru naše scenske književnosti moglo što naučiti, to nije bilo mnogo: nešto retorike kod Vojnovića i nešto simbolizma kod Kosora. Osim Kosorovog *Požara strasti* čitava naša Moderna nije dala drame, a Vojnovićeva retorika najveća je i osnovna smetnja njemu samome: kao škola, ona je djelovala kao najgori otrov dramskih dijaloga, napisanih u njegovoj sjeni...«<sup>252</sup>

I u nastavku navedena Krležina teksta autor samodostatno niže detalje iz svoga književnog, dramskog stvaralaštva, otkrivajući umjetničku intenciju kojom se okreće, od kvantitativnog ka kvalitativnom dramskom izričaju, po uzoru na Ibsena i Strindberga. Potpuno izostavljajući Janka Polića Kamova, i u spomenutom tekstu, i u svim kasnijim javnim istupima, strahujući i od najnaivnije, infantilne asocijacije koja bi ga mogla povezivati s njim, Krleža koncem dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća transparentno književno stvara, mudro slijedeći, mnogogdje zamjetno hrabro imitirajući Kamova koji je desetljećima vizionarski živio ispred svoga vremena i umjetnički sazorio u, za njega, mračnom, neproduhovljenom dobu u kojemu je odveć bio nepoželjan, suvišan.

U istome tekstu u kojemu se obratio osječkim gimnazijalcima Krleža 1928. izravno spominje dramsku radnju koja je »ibsenovski konkretna, kvalitativna«,<sup>253</sup> apostrofirajući dramsko ishodište u literaturi Henrika Ibsena, osobito naglašavajući psihološke dijalo-

<sup>252</sup> Miroslav Krleža, *Glembajevi*, Sarajevo 1981, str. 356–357.

<sup>253</sup> *Ibid.*, str. 357.

ge koji se u hrvatskoj književnosti prvi put javljaju upravo s njim. Krleža je sebi pripisao ono značenje i specifičnost koje je u hrvatsku književnost svjesno unio Janko Polić.

Svojevrsna Krležina »književna laž« usmjerena prema Kamovu i njegovoj književnosti, ali i hrvatskoj dramskoj literaturi u cjelini, znakovito se zrcalila pri samome koncu znamenitoga predavanja u Osijeku 1928, o čemu posebice svjedoči ovaj fragment: »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 četrdesetgodišnjim zakašnjenjem'...«<sup>254</sup>

U drugome 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 načitanim i informiranim piscem te izostavio Kamova, znakovito je i poticajno pitanje, a jedan od trajnih, istinitih odgovora nalazi se u nepovnljivim dijalozima drame *Djevica*. Naime Krleža je trebao doći do Kamovljevih drama, bilo posredstvom gimnazijskoga prijatelja Vladimira Čerine ili možda utjecajnoga tajnika i redaktora Društva hrvatskih književnika s kojim je dugi niz godina kontinuirano komunicirao, a riječ je o Juliju Benešiću.

Ono što začuđuje više od činjenice Krležina javnog izostavljanja Kamova u predavanju u Osijeku 1928. jest gorka neistina ovoga klasika hrvatske književnosti kojom je nastojao netočno obznaniti da su u njegovim dramama iz ciklusa o Glembajevima prvi put u hrvatskoj književnosti napisani psihološko nijansirani dijalozi po uzoru na Ibsena. No Kamov je prije Krleže pisao po prepoznatljivom,

---

<sup>254</sup> Ibid.

gotovo identičnom obrascu, a u drami *Djeвица*, u psihološki znakovitim dijalozima, spomenut je izravno Ibsen, pri čemu Janko Polić u istom fragmentu niže i antologijska Ibsenova književna djela:

BOŠKO: *Jest, Vlado je veli da je dapače silno cijenjen ne radi toga što bi bio »izumio« kaku novu teoriju, nego što je kriminalnoj antropologiji i teoriji o geniju prinio toliko gradiva da je zadivio nosioce teorija samih.*

IVO (uspravio se).

BOŠKO: *On je naime ispunio svaku jamu, rupu i školjicu –*

IVO: (pošao sobom. Izdaleka grmljavina.)

BOŠKO: *Učvrstio jednom riječi teorije lijepom i gredama. Možeš si misliti da ga i naša literatura interesira.*

IVO (stane, žurno): *Tj. naši literati. (I odmah nastavi šetnju.)*

BOŠKO: *Tako ti je to. On ne daje ništa stalno. Platit će, koliko bude htio.*

IVO (stane opet): *A ti, hoću da kažem... da li ga ti upozoravaš... tj. ... mislim naime, da li mu ti spominješ o našim literatima... I tako dalje... Ti me razumiješ... Hoću naime da kažem, da li mu ti daješ podatke o samom predmetu ili ostaješ samo kod jezika.*

BOŠKO: *Samo kod jezika. U ono ne diram. Neka iznađe sam. U ono ne diram. (Uvuče se nenadno u sebe.) Sprema se nevrjeme. Oni su pošli u selo. Ako ih pretekne kiša, neće doći do sutra ujutro.*

IVO (stane): *A ipak, ti bi mu mogao priteći u pomoć. Biti mu na usluzi. Razumiješ.*

BOŠKO: *Ne diram. Poznam osobno sve starije literate.*

IVO: *Baš zato. (Nestrpljivo.) To baš treba.*

BOŠKO: *A onda, s mlađima me veže prijateljstvo.*

IVO: *To, to. To hoće. (Od nestrpljivosti se je zaduvao i naslonio na stol, ali odmah prosljedio šetati.)*

BOŠKO: *Ali ja neću. (Zašutio sasma. Pauza.)*

IVO (prošao nekoliko puta sobom; tri je puta izmijenio položaj ruku; najprije ih držaše o prsluk, pa u džep, pa odostrag. A onda bez daha sio kod stola): *Daj duvana.*

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 Stupovima je društva htio istinu i napisao Divlju patku. Blamirao se...*<sup>255</sup>

I Darko Gašparović u znanstvenoistraživački neizostavnoj, opsežnoj 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 izraziti je otkriva kao dramatik ibsenovske provenijencije«. <sup>256</sup>

Kamovljeve je *Samostanske drame*, logički pretpostavljamo, trebao pročitati Krleža jer predlošci tekstova upravo te »Dramatizovane studije u dva dijela« prepuni su nimalo slučajnih koincidencija prisutnih 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 ključ Krležina prešućivanja Kamova u Osijeku 1928. i njegova ignoriranja istine da je Kamov znatno prije njega pisao drame po uzoru na Ibsena pohranjen u činjenici amalgamskog povezivanja Krležine literature s kamovljevim književnim, kreativnim diskursom. Sve popularnijem i u hrvatskoj literaturi utjecajnijem Krleži odgovaralo je višedesetljetno neutraliziranje Kamovljeve protoavangardne pojavnosti u hrvatskoj i svjetskoj književnosti, gotovo do blijedog i nevidljivog egzistiranja, a istodobno takav sve nepoznatiji, pomalo egzotični Kamov postao je snažno izvorište Krležine umjetničke, literarne inspirativnosti.

---

<sup>255</sup> Janko Polić Kamov, *Drame*, Rijeka 2000, str. 89–90.

<sup>256</sup> Darko Gašparović, *Kamov*, Rijeka 2005, str. 275.

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. Znakovito je da se Krležina drama *Gospoda Glembajevi* praiszvela 14. veljače 1929, mjesec dana nakon proglašenja diktature kralja Aleksandra, dakle u politički iznimno delikatnom trenutku, u kojemu, unatoč sustavnim kritičarima, kako desne tako i lijeve političke opcije, Krleži nitko nije mogao osporiti sve viši društveni i umjetnički ugled.

O tome svjedoči i činjenica da su gotovo sve uloge na praiszvedbi 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 Glembaya. Jedino je barunicu Castelli-Glembay glumila onodobna početnica, Bela Krleža, Krležina supruga, kasnije proslavljena hrvatska teatarska glumica, što također upućuje 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 praiszvedbu 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 praiszvedbe 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 praiszvedbi drame *Gospoda Glembajevi* zaslužio je i Janko Polić Kamov. No Kamov je, nažalost, 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, mnogogdje i epigonski slijedio, prešućujući svoga hrvatskoga preteču, već i stoga što je u Kamovljevoj

literaturi iznašao autentične literarne motive, kao što je antologijski sukob senzibilna, neurastenična intelektualca s ocem koji ima prvotnu kamovljevsu kob, a koje se Krleža, izgleda, nije mogao osloboditi.

U trenucima zvjezdane 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 antagonistu Oca Sabljaka u okviru kojega se likovi bolno ogoljuju, a u međusobnim prijeporima, optužbama, krivnjama, antagonist biva poražen i uništen.

Vladoje Sabljak jedan je od najupečatljivijih Kamovljevih likova uopće, s uočljivim autobiografskim refleksijama u kojima je Janko Polić izrazito prepoznatljiv, a koji je morao toliko impresionirati Krležu da je više od dva desetljeća kasnije iz pepela zaborava ovoga dramskog Kamovljeva lika kao feniks izrastao jedan od antologijskih Krležinih junaka – Leone Glembay. Nažalost, u onodobnom su hrvatskom književnom miljeu bila dovoljna samo dva desetljeća temporalne distance da se Kamovljevi 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 buntovnik hrvatske drame na početku 20. stoljeća, a što je razvidno i iz ovoga 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...*<sup>257</sup>

Neponovljivu psihološku snagu izoštrenog, intelektualističkog dijaloziranja, s nepredvidljivim epilogiziranjem 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, superiornim 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 Glembay, koji u razornom dijalogu sa sinom Leoneom Glembayem egzistencijski biva zgažen do potpune ljudske ništavnosti. Naime Vladoje Sabljak iz Kamovljeve drame *Orgije monaha* prepoznatljivo strukturalno egzistira kao i Leone Glembay iz drame *Gospoda Glembajevi*, i to uopće nije slučajno. Krleži je nakon dva desetljeća od nastanka dramskoga djela *Orgije monaha*, kada je uprizorena drama *Gospoda Glembajevi*, preostalo uporno i bizarno ignorirati Kamova te zamesti svaki trag koji bi upućivao na takvu, pozornosti vrijednu, književnu koincidenciju. Istodobno Krleža nije štedio svoj literarni talent u onom segmentu u kojemu je bio u prednosti, a riječ je o osobujnom 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 superiornima, Krleža je upravo tim neprirodnim stilističkim zahvatima u ibsenovski krajnje psihološki naelektrizirano

<sup>257</sup> Janko Polić Kamov, *Drame*, Rijeka 2000, str. 68.

dramsko tkivo pokazao ne samo svoju pomodarsku kratkovidnost već i strah od Kamova kojega se nipošto nije smjelo povezati s njim. Naime Krleža se, naslućujemo, pod svaku cijenu, želio književno-umjetnički distancirati od Kamova, pa kad je tako očito i nedvojbeno stožerni literarni motivski sukob, i ne samo njegova dramskog već i proznog stvaralaštva, a riječ je o gotovo istražiteljskom, gradacijskom sukobu oca i sina, tako maestralno preuzet iz Kamovljeve književnosti, onda je barem u stilskoj i leksičkoj doradenosti želio biti umjetnički superioran.

S današnje distance, kada je dosege hrvatske književnosti, napose one 20. stoljeća, potrebno nanovo valorizirati te kriterijski preslagivati, moglo bi biti diskutabilno je li Krležin književni stil u drami *Gospoda Glembajevi* doista superioran u usporedbi s Kamovljevim te je li i njegov leksik u dramskome ciklusu o Glembajevima sa zagušujućim, iritantnim germanizmima tako stilistički nedostižan kroa-tiziranoj lapidarnosti Janka Polića.

U drugome prizoru Kamovljeve drame *Orgije monaha*, koja pripada prvomu 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 dijalogizima, postupno skida ciničan osmijeh i podrugljivost s lica svoga oca kojima mu razotkriva ne samo vlastiti životni kredo već mu i energično te 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 obrascima 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 poluinteli-



genta 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*, dijaloške obrasce kojih je zorno i vojnički disciplinirano inkorporirao u danas antologijski dramski ciklus o Glembajevima, napose onaj dramski diskurs u kojemu je prikazan sukob sina i oca, a koji pripada klasici novije hrvatske književnosti. 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 i cjelokupne novije hrvatske književnosti dakle nije moguće ispravno determinirati bez neizbježnoga strukturalnog paralelizma s Kamovljevim *Samostanskim dramama*, napisanim dva desetljeća ranije, a koje je upravo Krleža apsurdno prešućivao.

Kamov je u *Orgijama monaha* dramski i dramaturški virtuozno prikazao antologijski sukob oca i sina po svim uočenim obrascima ibsenovske dramatikte te je bio nezaobilazni Krležin preteča u dramskom stvaralaštvu, napose njegovu ciklusu o Glembajevima. Krleža 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 vlastita oca, sublimiranog kroz civilizacijski širu i upozoravajuću poruku, u hrvatskom nacionalnom, ali i europskom kulturnom i političkom kontekstu. Sličnu je intenciju neboriva denunciranja malograđanskog

kvazimorala iz Kamovljeve drame *Orgije monaha* nepogrešivo slijedio i Krleža u drami *Gospoda Glembajevi*. Glembajevski prepoznatljivi dijaloški konflikt oca i sina eksplicitno je prisutan u Kamovljevoj drami *Orgije monaha*, a što je razvidno i iz ovoga fragmenta:

VLADOJE: *Htio sam pisati tvoju biografiju i psihologiju. Snovah epopeju čovjeka, pisca i građanina. Za dva si mjeseca imao proslaviti četrdesetgodišnjicu rada. Smišljah konferansu. Bez bakljade na ulici, bez bakljade u dvorani. Ne htjedoh da se pljeskanja oglase u našoj štampi, da se na papirnate lampione pišu tvoje zasluge, da na veteranskoj bandi zapjeva naša poezija, da predavanja pretvore sijela i skupštine u koncerat pivana, s bisovanjima duhovite omladine, s aplauzima smušenih penzioniraca, s posmjesima dražesnih steznika i laskanjima gudalačkoj prostituciji! I jer nisam htio da suvremenost ostavi o tebi budućnosti i historiji referate kostima svečane povorke, a kritika stenografski zapisnik dreke deriščadi!*

OTAC: *I pošao si tražiti korespodensu u prašini i donošati prašinu. (Jadno): Zato –*

VLADOJE: *Zato?*

OTAC: *Nisi trebao. (Suho): Tvoja bi me konferansa profanirala više od svega toga.*

VLADOJE (u boli, u jadu): *Tebe! Tebe!*

OTAC: *Jer si argumentima javne optužbe pošao dizati obranu.*

VLADOJE: *Ne obranih i ne osudih. Konstatirah fakta.*

OTAC (u staroj, porugljivoj, žalosnoj ironiji): *Tvoja fakta! Tvoje evđelje! Tvoje sve!*

VLADOJE: *I vaše ništa. (Pa nehotice porugljivo): Ne ništa. Prekrivate oči ko u staroj prispodobi dijete i mislite da vas drugi ne vidi, dok taj drugi vidi vas svejedno i kroz vaše zatvorene oči, samo vidi još bolje vašu misao, logiku i – glupost! Da, da. Ne vrijeđaj se. Slušaj samo tu mladež: reko bi sami sifilis i razvrat – a prolaze prečesto noći u mašti kod rođene kuće; ili se zadjevaju jezikom u nevinost prolaznica, a po koji nosi u notesu tri Vrazova stiha; ili se podsmijevaju profesoru, što s tolikom ozbiljnošću predaje njima njihov predmet, a snuju u sebi kako će njihovo predavanje jedamput okupljati – zanos...*

*Zrak je pun lijenosti, veli se, zato se u njemu i koti bacil fakinarije, avantirstva i cinizma – ali zdrava ga pluća udišu! Zdrava!*

OTAC (upro prst u njega): *Bravo! – Bravo! – Paradoksi se ne pobi-jaju međusobno, ali složno tuku tebe, gospodine sine! (I opet kimnuo): Bravo!*

VLADOJE (podražava ga u gesti; tad): *Govorismo o atmosferi ka-vana, ulica i birtija. Ne onoj knjiga, novina i katedra. Tamo je sve za-nos, moralnost, solidnost. Tamo je sve – »ko da više«! »Za domovinu valja umrijeti«, vele jedni – »za domovinu valja živjeti«, protuslove drugi. I o tom se vodi polemika: što će donijeti sloboda. – »Poklonite se. Au! Dao je domovini glas! Poklonite se još dublje Beu: dao je svoje pero. Kleknite pred Ceom: dao je svu ostavštinu! Ali na koljena pred Deom: dao je svoju glavu! – Naš je list patriotičan, viču jedni: čitajte mu samo naslov: – Naš je i više, odgovaraju i drugi: čitajte mu samo svaku petu riječ! – Ali naš je najviše, dodavaju treći: pročitajte mu zaplijenjeni stupac! – Ugleđajte se i nasljedujte: Alfa dospijeva držati obrambeni govor pred sobom i nadgrobno slovo na grobu! Ali Beta dospijeva napi-sati »kuharicu« i zbirku pjesama! Ali Mi dospijeva biti tajnik pjevač-kog društva i predsjednik udruge mesara! Ali Ni dospijeva predavati matematiku, iskomponovati operetu i saditi krumpir! Ali, ali Pi dos-pijeva biti pop, sjediti u zatvoru i pisati upute mladoj majci! – I tad se pišu komentari vrhu »Sve za vjeru i za domovinu – Bog i Hrvati, Vjera u boga i seljačka sloga i sve za obraz, a obraz ni zašto« i raspiše natje-čaj za glosu... Onda se konjugira ljubav i deklinira otadžbina, a preko svega se napiše jedan naslov: Moral – i jedan pseudonim: Poštenje.*

OTAC: *A ti bi htio –*

VLADOJE: *Donijeti analizu dviju atmosfera, riječi, pljuvački i plućiju!*

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!*...<sup>258</sup>

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. I dok Vladoje u tom sve usijanijem konfliktu biva svakom novom mišlju dijaloški superioran, emotivno rasplamsaniji, faktično dominantniji, Otac gubitnički postaje sve tiši, nesigurniji, nevidljiviji, nestajući naposljetku iz toga 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.

U morbidnoj duhovnoj atmosferi, s dubokim egzistencijskim strahovima i individualnim kompleksima sablasno paralično prikazanima u Kamovljevim *Samostanskim dramama* i Miroslav Krleža pronašao je temelje književne inspirativnosti svojega 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 Vladoju 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 intelektualac te koji staromodnim germanizmima pokušava sjesti na davno zauzeto mjesto koje mu u povijesti hrvatske književnosti, ipak, ne pripada. Antologijski literarni sukob Leonea i Ignjata Glembaya iz drame *Gospoda Glembajevi* ima svoje ontološko ishodište u kontekstu hrvatske literature i drame u Kamovljevim *Samostanskim dramama*, a posebice u drami *Orgije monaha*, koja je Krležu morala trajno nadahnuti vrsnom psihološkom dramatikom i skandaloznim dijalogima sina i oca, što je zamjetno i u ovom fragmentu:

---

<sup>258</sup> Ibid., str. 77–78.

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 bezgaćnike da stvoriš familiju poretka, buržoazije... Zato sam napisao...*

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

VLADOJE: *Ali oni ne dospješe kao ti. Oni. Toliki. Oni žive u isto vrijeme tvoju profesuru i tvoje momaštvo. Razapeti.* (Gorko): *I ništa ne mogu ubiti – mogu biti samo ubijani; ništa prevariti – mogu biti samo varani; i ništa ne mogu stvoriti, izgraditi, dati: ni familije, ni beskućnike...*

OTAC (ponavlja tiše, daleko tiše): *Napisao...*

VLADOJE: *Ali ti ne progovorih samo zato, oče. Ovo je prošlost. A ovo je sadašnjost.* (Zašutio; tad odsječno): *Fakta dolaze još.*

OTAC (malo se ustresne, ali se sustavi lagano iz prikrajka na spise).

VLADOJE: *Ti imaš sina Boška. Znaš ga.*

OTAC (nesabrano): *Da.*

VLADOJE: *Ali slušaj.* (Odložio spise i pošao k ocu gledajući i govoreći kratko u njegovo lice, pod nos): *Ti imaš sina Boška. On je dospio u tvoj nekadanji položaj, zaveo jednu i postao otac.*

OTAC (tupo): *Zaveo i postao –*

VLADOJE (nestrpljivo, bliže njegovom licu): *Da, tvoj sin Boško. Razumiješ sada.* (I udaljio se. Pauza.)

OTAC (počešao se): *Sada... Da... (Pauza.) I on.* (Onda pogledao u svoje ruke patnički, suludo): *Što se to zbiva! Što se to zbiva?* (Uhvatio glavu): *U ovoj noći...»<sup>259</sup>*

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 je-

<sup>259</sup> Ibid., str. 79.

dinoj kobnoj noći. Bahata superiornost i oholi cinizam gotovo su značenjski 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.

Apostrofirani prepoznatljivi dramski obrazac Krleža je 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 20. stoljeća, pronašao u dragocjenoj književnoj ostavštini Janka Polića Kamova, koja je trajno obilježila cjelokupno Krležino djelo.

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 osebnim dramskim diskursom razbiti zrcalno lažnu, montiranu predodžbu svijeta. Krleža je, stvarajući na sličnim idejnim, stilskim, filozofskim, književnim koordinatama, desetljećima kasnije, morao osjetiti vulkansku, stvaralačku energiju svoga hrvatskog, književnog prethodnika, preteče i uzora Janka Polića Kamova, literatura kojega je neslućenu njegovu prešućivanju i ignoriranju usprkos, amalgamski, argumentirano, nerazdvojno, trajno povezana upravo s književnošću koju je desetljećima stvarao te istodobno nosio prestižnu titulu najutjecajnijega hrvatskoga pisca 20. stoljeća.

Sukob Sabljakovih oca i sina iz Kamovljeve drame *Orgije monaha* kafkijanski se dva desetljeća kasnije preobrazio u konfliktni antagonizam Glembajevih oca i sina iz Krležine drame *Gospoda Glembajevi*, koji unatoč drukčijem kroju odijela aktanata i iritantnim, krležinskim, pomodnim germanizmima, odnosno uklopljenim rečenicama ispisanim na njemačkom jeziku, u sličnim, statičnim dramskim prizorima izgledaju jednako bijedno, egzistencijski izgubljeno u mraku obiteljskih nemoralnih tajni. Očevi i sinovi međusobno se verbalno ujedaju do konačnog sloma slabijih, argumentima dotučenih antagonista.

I Krleža, prateći disciplinirano Kamovljevu teatarsku ideju vodilju, kroz superiorni ibsenovski dramski koncept, hotimice pronalazi faktične, 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, a što je uočljivo iz ovoga fragmenta drame *Gospoda Glembajevi*:

LEONE: *A što bi bilo kad bih ja imao materijalnu podlogu? Moral insanity po tebi je dakle potrebno ustanoviti juridički?*

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?...<sup>260</sup>*

Krleža u drami *Gospoda Glembajevi* 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 Glembay u samo jednoj fatalnoj noći nestaju s literarno ozbiljene, dramske, životne pozornice, no vjerojatno sasvim egzaktno u jednom od potencijalno mogućih književnih svjetova koji su čudnim spletom 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

<sup>260</sup> Miroslav Krleža, *Glembajevi. Drame*, Sarajevo 1981, str. 88.

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 spine, pa još, papiriće, odreske, još... i sunuo na lijeva vrata, bez očiju. Duh.)<sup>261</sup>

Kraj »Čina drugog« Krležine drame *Gospoda Glembajevi* znakovito podsjeća na završetak također drugoga 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 zvonno negdje daleko u hodniku. Tišina. Sluge nema. Glembaju je zlo. Njemu se muti u glavi. Pošao je do stola i tamo natočio drhtavom rukom vode iz vrča i ispio nekoliko kapi. Sluge još uvijek nema. Pošao je nervozno do zida i tamo zvoni. Čuje se kako zvonce neugodno ječi u tišini. Vratio se teškim korakom do prozora, udahnuo je ponovno zraka, a zatim oteturao do naslonjača...«<sup>262</sup>

Zamjetna sličnost, umnogome i podudarnost drugoga 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, od kojih je jedan bio preteča i uzor drugom, a taj isti drugi, ovjenčan ovozemaljskom slavom, bizarno je i apsurdno negirao tvrdoglavom šutnjom prvoga.

I hrvatski znanstvenik, kroatist, teatrolog Darko Gašparović u nezaobilaznoj i značajnoj monografiji *Kamov* upućuje na ovu knji-

---

<sup>261</sup> Janko Polić Kamov, *Drame*, Rijeka 2000, str. 80.

<sup>262</sup> Miroslav Krleža, *Glembajevi. Drame*, Sarajevo 1981, str. 93.



ževnu paralelu antologijskoga dramatskog sukoba: otac – sin, kamovljevske-krležinskog literarnog ispreplitanja te znakovito zaključuje: »Trebalo li uopće dvojiti da se time prepoznaje u svemu analognim drugom činu *Gospode Glembajevih*, gdje se kroz konfliktni odnos Leonea i starog Glembaya i strukturalno i psihološki upravo doslovno ponavlja spomenuti obrazac, tek, dakako, leksikom i stilistikom dijaloga, bogatije i razvedenije...«<sup>263</sup>

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 besmislenu.

Krleža je slijedio Kamovljeve značenjske paradokse koje je značajki iščitavao u njegovim književnim djelima, nastojeći na sličnim, prepoznatljivim, pa i identičnim premisama odgonetnuti ljudsku egzistencijsku zagonetku te u krajnje apsurdnom ironijskom kontekstu subjektivizirati kriterije kronološke vjerodostojnosti, s dominantnim, proizvoljnim vremenskim odnosima, odnosno uočljivo psihološkom doživljavanju vremena. Izrazita kamovljevska 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.

<sup>263</sup> Darko Gašparović, o. c., str. 276.