Dramsko pismo Janka Polića Kamova

Vodušek, Helena

Undergraduate thesis / Završni rad

2012

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:779590

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Preddiplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i Povijesti

Helena Vodušek

Dramsko pismo Janka Polića Kamova

Završni rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

doc. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2012.

Sažetak

Janko Polić Kamov pripadnik je razdoblja hrvatske književnosti koja se naziva moderna. Kamov je posebna individua koja je otvorila put kako modernoj hrvatskoj književnosti tako i modernom hrvatskom kazalištu. U ovome završnom radu pozornost ću usmjeriti na dramsko pismo Janka Polića Kamova. U to dramsko pismo pripadaju „dramatizovane studije“ *Tragedija mozgova* i *Na rođenoj grudi*, Samostanske drame (*Samostan monaha* i *Djevica*), komedija, odnosno tragikomedija *Čovječanstvo* te tragedija *Mamino srce*. Osim tih dramskih djela bitna su i njegova dva izgubljena dramska pisma *Lakrdija našega doba* i *Oh, žene, žene*!. Kamov je napisao i libreto za operu *Kad slijepci progledaju* i crticu *Iznakaženi* koji također pripadaju njegovom dramskom pismu o čemu će u ovome radu također biti riječi. No, prije dramskog pisma Janka Polića Kamova na početku ću se dotaknuti života ovog velikana hrvatske književnosti te njegove uloge u razdoblju moderne na književnoj i kazališnoj sceni.

Ključne riječi: Janko Polić Kamov, hrvatska moderna, kazalište, dramsko pismo

Uvod

Janko Polić Kamov rođen je 17. studenog 1886. godine u Rijeci, odnosno Sušaku, a umro je 19. kolovoza 1910. u Barceloni. Rođen je u brojnoj trgovačkoj obitelji koja se osiromašena 1902. preselila u Zagreb. (Frangeš, 1987: 507)



Prilog 1. Pred rodnom kućom na Pećinama (1895.), Janko prvi s desna, do njega sluškinja „Paprika“, brat Nikola i majka Gemma. Ostali nepoznati.

Istjeran je iz gimnazije (riječke) te prelazi u konvikt Ožegovichianum u Senju odakle je također izgnan. U Zagreb dolazi 1902. godine te sudjeluje u đačkim demonstracijama protiv Khuena i provodi tri mjeseca u zatvoru. Nanovo prekida školovanje i priključuje se putujućoj kazališnoj družini. (Mrduljaš, 1984: 41)

U Zagreb se vraća 1905. te počinje pisati pjesme, drame, novele, novinske članke. Također putuje u Rim i Veneciju, a 1910. gotovo nastavljajući nesretni pomor u obitelji umire u bolnici za nepoznate strance Santa Cruz u Barceeloni, vjerojatno od kuge. U vlastitoj nakladi tiskao je 1907. zbirke pjesama *Psovka* i *Ištipana hartija*, dok će mu roman *Isušena kaljuža* (koji je pisan u razdoblju od 1906. do 1909.) izaći tek 1957. Zbirku novela *Knjiga lakrdija* dovršio je 1908. godine. (Mrduljaš, 1984: 41)

Šicel Kamova opisuje kao najradikalnijeg po svojim pogledima u svojoj generaciji, neobično složena i kontroverzna ličnost, stvaralac posve moderno pisanih tekstova, beskompromisni protivnik građanskih i malograđanskih ustrajalih moralnih i društvenih normi i konvencija, buntovnik i rušilac svih građanskih mitova i legendi. (Šicel, 2005: 266)

Za života nije izvedena ni jedna njegova drama, premda je svoje drame nudio kazalištima. Kamov pripada tzv. „ukletim pisicima" hrvatske moderne, a zanimanje za njega počelo je tek pola stoljeća nakon njegove smrti. (Mrduljaš, 1984: 41)

Pisac-prokletnik, neprestano u nekakvoj unutarnjoj vrućici, s apokaliptičkom vizijom budućnosti i svijeta bez ikakve perspektive i naslućivanja budućnosti, grčevito se uhvatio u koštac sa svime oko sebe, društvom, njegovim moralom, literarnom tradicijom te je postao psovač i buntovnik, a sve to došlo je do izražaja u njegovom djelu. (Šicel, 2005: 270)

Imala je hrvatska književnost i do Kamova svoje uklete pjesnike, Rikard Jorgovanić, Ante Kovačić, Antun Gustav Matoš. Svi su oni ptice u kavezu, u rešetkama skučenih prilika na skučenost osuđene književnosti. (Frangeš, 1987: 272)

Buntovne, nagle, neobuzdane naravi, očajnik s osjećanjem prokletništva, nazvao se Kamov prema starozavjetnom prokletom Kamu. U težnji za bezgraničnom slobodom živio je nesređeno, lutao, putovao, avanturistički: 1904. s glumačkom družinom po Dalmacij i Crnoj Gori, 1906. u Zagrebu je prebolio tešku upalu pluća, od 1907. putuje po Italiji, ljeti 1908. I 1909. kod brata u Puntu na Krku, a 1910. preko Italije putuje u Španjolsku. (Frangeš, 1987: 508)

Janko Polić Kamov, poput njegovog suvremenjaka Ulderika Donadinija, jednog od prvaka hrvatske moderne koji također spada u boemski krug umjetnika, umire nadasve mlad. Rastočen tragičnom spoznajom o svojoj nesukladnosti s vremenom i svijetom kojemu nije htio pripadati. (Mrduljaš, 1984:45)

Kamov se nadahnjivao europskim modernizmom koji im otvara dotada neslužena duhovna obzorja. Glavna je značajka radikalan individualizam, ponekad i anarhizam, pa je stoga shvatljivo da u središtu duhovne inspiracije te generacije egzistiraju programi triju osobnosti novije europske filozofije i umjetnosti: Maxa Stirnera, Friedricha Nietzschea i Henrika Ibsena. (Gašparović, 2005: 270)

Ibsen i Stirner pripadaju simbolizmu. Simbolizam se uklapa u značajke razoblja koje prožima i glasovita parola umjetnost radi umjetnosti kao i neko raspoloženje prožeto razočaranjem, koje je nazvano dekadencija, a izražavalo se najvećim dijelom u nevjerici prema uvjerenjima kakva su vodila realizam i naturalizam. Već se u Zole primjećuje simbolizam, a Ibsen u kasnijim fazama sve se više priklanja tehnici koja upravo u tom smjeru napušta temeljne zamisli naturalizma. (Solar, 2003: 276) Proglasivši apologiju pojedinaca i težeći potpunoj neovisnosti i slobodi umjetničkog stvaranja negirajući dalje moralnu pa i sociopolitičku funkciju umjetnosti, sudionici su moderne te su poticaj i potvrdu za ispravnost vlastitih načela nalazili upravo u mišljenju tih anticipatora jedne po svemu osobne i prijelomne epohe. (Gašparović, 2005: 270)

Upravo te uzore spominje Kamov u svojim dramama. Krut, nervozan, opor, neugodan s neočekivanom hrabrošću da u provincijalnoj sredini stavi na diskusiju sve i nacionalne mitove i ustaljeni moral i međuljudske odnose i sakrosanktnu hrvatsku književnost. (Frangeš, 1987: 271)

Što se tiče hrvatskih uzora. Kamov je sljedbenik prve nesmiljene kritičnosti u hrvatskoj književnosti, Ante Kovačića te je izravni potomak Kranjčevićeva objektivno zakašnjelog, ali toliko djelotvornog protesta, istinski nastavljač Kranjčevićeve poetike, ali s kudikamo većom dosljednošću. (Frangeš, 1987: 272)

Usporedba Kamova s Kovačićem pokazat će svu novost Kamovljeve umjetnosti i avangardnu vrijednost ukupnog Kamovljeva djela. Kamovu je *Isušena kaljuža* isto ono što i Kovačiću *U registraturi.* Kovačića su za života tiskali, a Kamov je pisao za budućnost, njega nisu objavljivali punih pola stoljeća. Kovačić se preodjeva u Ivicu Kičmanovića, Kamov je Arsen Toplak, njegovo potisnuto Ja kojega se junak na kraju odriče. (Šicel, 2005: 270)

Kamovljev cilj bio je započeti u Hrvatskoj pokret intelektualaca koji bi išao za tim da pomoću istine gradi bolje društvo, makar ona bila i ona sramotna, gadna, postidna kao Arsenova u *Na dnu,* no ona bi svima pokazala da Hrvatska ima i kavanu i čitaonicu, stranke, bordele i literaturu. Navodio je kako prije stranačkih programa mora doći studija, moraju doći naučenjaci. Uzev kao ideal istinu, našli bismo kao sredstvo znanost. Takva akcija stvorila bi znanstvenu generaciju, odgojila mladež odgojem koji bi negirao stid, sa stidom sve predrasude starog, gnjilog cmizdravog samostanskog morala. Generaciju antimoralnu (u

starom shvaćanju morala), antisentimentalnu, antipoetsku (u starom shvaćanju poezije), ateističku, anarhističku i znanstvenu. (Frangeš, 1987: 274, 175)

Kamov je jedna od prijelomnih pojava novije hrvatske književnosti, pisac koji je mogao odigrati krležijansku ulogu da je poživio i dospio dohraniti talent. Rijedak slučaj pisca kojemu se glavno djelo objavljuje pola stoljeća nakon autorove smrti, a ostaje svježe i neočekivanoi moderno, ako što je bilo i u času nastanka. (Frangeš, 1987: 274, 176)



Prilog 2. Jedini sačuvani fotoportret Janka Polića Kamova

Do konačnog približavanja našeg teatra Europi dolazi u razdoblju moderne, naročito u vrijeme Stjepana Miletića jednog od najvećih reformatora našega kazališta. Stjepan Miletić hrvatski je kazališni intendant, redatelj, kazališni kritičar i književnik. (Sabljak, 1995: 101)

Imenovan je 11. veljače 1894. intendantom Narodnog zemaljskog kazališta, službeno je na dužnosti od 1.6.1894. i ostao je na njoj do 31. svibnja 1898. kada nakon mnogih političkih intriga i insinuacija, potvoren i obasut objedama, pun gorčine, ali i ponosa napušta kazališnu upravu. (Batušić, 1978: 288)

U vremenu moderne na pozornici su postavljene drame Vojnovića, Šenoe i ostalih dok je Kamov i dalje odbijan. Grad koji je nekoć na čelu imao Miletića i koji se kleo u europeizam, kao da je okrenuo leđa istinskom, pravom Europejcu, hodočasniku europskih, uglavnom talijanskih gradova. (Sabljak, 1995: 102)

Tumačenje Kamovljevih drama iz temelja se izmijenilo zahvaljujući Šicelu koji je Kamova svrstao u avangardu te Flakeru, Ivanišinu i Vučkoviću. Među začetnike nove drame također pripadaju i Josip Kosor te Fran Galović. (Sabljak, 1995: 103)

Janko Polić Kamov i Fran Galović, prvi razbijajući postojeće dramaturške kanone i stvarajući svojevrsni antiteatar, a drugi krećući se između tendencija realističkih i vizionarno-simboličkih otvaraju i naslućuju neke nove svjetove. (Šicel, 2005: 232)

No, noseći u sebi nagonsku potrebu da bude negator, rušitelj i hulitelj svih posvećenih zasada društva, pa i čovječanstva, Kamov taj nagon nerijetko uvodi u dramski diskurs na njemu nepriličan način. Prekidajući nasilno dijalog on daje svojim junacima da nižu dugačke deklamatorske tirade koje vrve patetičnim frazama o najopćenitijim pitanjima čovjeka i onodobnog društva. Uz to upleće naglo i cijele kraće feljtonističke ili novelističke cjeline, pa tako živo kazalište pretvara u puku pripovjedaonicu i propovjedaonicu. Te su mane vidljive u ovim početnim drama, no činjenica je da ih se Kamov nikada nije potpuno oslobodio. (Gašparović, 2005: 272)

Pojedini tumači Kamovljevih drama nalaze u njima konture non-teatra i obrise modernog teatra apsurda, premda raščlamba pokazuje jaku podudarnost s verističkim kazalištem. U svakom slučaju riječ je o nonkonformističkom dramatičaru snažnog autorskog motiva i još uvijek neistraženih pozorničkih mogućnosti. (Mrduljaš, 1984: 45)

Razvoj modernog teatra nezamisliv je bez Ibsena, premda reforma građanske drame počinje još u 19. stoljeću, no te reforme bit će itekako prisutne u novim tendencijama s početka stoljeća. (Sabljak,1995: 105)

Značajno za dramatiku moderne je i to da je ona za razliku od drugih književnih rodova naglasila socijalnu tendenciju koja je prisutna i u Kamova, a to je posve logično budući da je Ibsen koji je izvukao na svjetlo dana problem odnosa pojedinca i društva bio uzor Kamovu. (Gašparović, 2005: 270)

Kamov, doduše, nije bio hrvatski Ibsen, ali bi da je poživio to možda i postao. Ono pak što hrvatska dramatika i teatar u Kamova dobiše tek kao nacrt i naslute, ostvarilo se zaokruženo dva desetljeća poslije njegove smrti u drugom dramsko-scenskom pismu, Krležinom. (Gašparović, 1988: 250)

Iako Boris Senker u svojoj knjizi *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu* navodi kako je početak novog razdoblja u hrvatskoj dramskoj književnosti navijestio Krleža svojim predavanjem u Osijeku 12. travnja 1928. uoči javnog čitanja drame *U agoniji*, neupitan je upravo utjecaj Kamova koji je nažalost u vrijeme pisanja svojih drama bio neshvaćen. (Senker, 1996: 12)

Sam Krleža pri tom susretu naglasio je koje su funkcije moderne hrvatske drame te je izrekao da dramska radnja na sceni nije kvantitativna i da napetosti pojedine scene ne zavisi od izvanjske dinamike događaja, nego obratno snaga dramske radnje je ibsenovski konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivacije pojedinih subjekata koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu. (Senker, 1996: 12)

Upravu u tome prepoznajemo, dakako utjecaj Ibsena, ali i njegovog prethodnika, sunarodnjaka i tada neshvaćenog pisca dramskog pisma željnog promjena u hrvatskom kazalištu i drami, Janka Polića Kamova.

Sadržaj

1.1. Dramsko pismo Janka Polića Kamova.....9

1.2. „Dramatizovane studije“.....13

1.2.1. *Tragedija mozgova*.....14

1.2.2. *Tragedija mozgova*- analiza.....16

1.2.3. *Na rođenoj grudi*.....20

1.3. Samostanske drame- *Orgije monaha* i *Djevica*.....22

1.4. Komedija- *Čovječanstvo*.....30

1.5. Tragedija- *Mamino srce*.....34

1.6. Dramoleta *Iznakaženi* i operni libreto *Kad slijepci progledaju*.....39

1.7. Izgubljene drame- *Lakrdija našega doba* i *Oh, žene, žene!*.....43

2. Popis priloga.....46

3. Popis literature.....47

1. Dramsko pismo Janka Polića Kamova

U pismu Mišku Radoševiću od 18. travnja 1910. nekoliko mjeseci prije smrti, Kamov je zapisao kako smatra da je u drami našao svoje pravo mjesto i izlaz te kako smatra da su mane njegovih radnji zapravo njihova prednost. Navodi kako je išao za time da dramski izrazi ljudsku duševnost i da budu svi faktori, zapleti, kulminacije i raspleti čisto psihološki. Također naveo je kako su njegove drame tek psihološke slike i nejasnoća je tu važna radi realizma. (Gašparović, 2005: 257)

Svoj prvi dramski rad *Tragediju mozgova* napisao je Kamov godinu dana poslije svoje prve knjige pjesama, *Psovke*. Drugo njegovo dramsko djelo, *Na rođenoj grudi,* objavljeno je u tuđini, u Veneciji, godine 1907. Kamov ta djela objavljuje u vlastitoj nakladi u Zagrebu, u tiskari Mile Maravića gdje su u isto vrijeme štampane i Kamovljeve knjige pjesama, *Psovka* i *Ištipana hartija*. (Tadijanović, 2000: 237)

No, njegova najznačajnija dramska djela ostala su nepoznata javnosti. Od šest njegovi drama dvije su izgubljene ili im se zametnuo trag. Sačuvane su u rukopisu*: Orgije monaha, Djevica, Čovječanstvo i Mamino srce*, a izgubljene su *Lakrdija našeg doba* i *O, žene, žene*! Prve dvije drame napisane su 1907. u Rimu, a ostale u Puntu 1908.-1910. godine. Također bitna su i dva njega dramska teksta *Iznakaženi* i *Kad slijepci progledaju*. Jednako mu tako nije išlo za života da te drame objavi. Nakon njegove smrti njegov stariji brat i dobrotvor Vladimir Polić nastojao je objaviti Kamova djela. (Tadijanović, 2000: 237)

Julije Benešić tajnik i urednik Društva hrvatski književnika tražio je od Vladimira Polića Kamovljeve rukopise kako bi ih objavio, no Vladimir je to odbio govoreći kako nema volje davati djela svojega brata onima koji su ga za života ignorirali. Njegove rukopise stavio je na raspolaganje Vladimiru Čerini koji se dao na pisanje studije o Kamovu odmah nakon njegove smrti, dovršivši je u Firenzi koncem lipnja 1913. Dramskim djelima Kamova Čerina je u svojoj knjizi posvetio tri poglavlja (VIII., IX., X.) gdje je opširno prikazao između svih ovih poshumanih drama *Lakrdiju našega doba* koja je neobično oduševila Ivu Vojnovića. (Tadijanović, 2000: 238)

Rukopis *Lakrdije našega doba* kako je već ranije rečeno izgubljen je zajedno s rukopisom *O, žene, žene!* o kojemu je Tin Ujević govorio da ga je čuvao cijelu godinu dana, tj. od 1910. do 1911. te da ga je zatim vratio članu obitelji. Nikola Polić dramu *O, žene, žene!* smatra najinteresantnijim njegovim teatarskim djelom. Gotovo četiri desetljeća poslije smrti Janka Polića Kamova njegov brat Nikola Polić položio je 1948. u pohranu kod Jugoslavenske akademije u Institutu za književnost zajedno s još nekim Kamovljevim rukopisima i četiri njegove drame u rukopisu: *Orgije monaha, Djevica, Čovječanstvo i Mamino srce*. (Tadijanović, 2000: 238)

Da je Kamov osjećao teatar i da se smatrao kazališnim čovjekom dokazuje i činjenica da je 1904. godine u ljeto proputovao Dalmaciju i Crnu Goru kao nesuđeni glumac. Svoje je dramske tekstove bez ikakva uspjeha nudio zagrebačkom kazalištu za izvođenje. Isto tako bitno je napomenuti da od četiri knjižice što ih je Kamov za života tiskao u vlastitoj nakladi dvije čine njegovi prvi dramski radovi. (Gašparović, 2005: 257)

Život i djelo u Kamovljevom stvaralaštvu međusobno se nerazdvojno prožimaju i prepleću, gdjekad i poistovjećuju. Kamov je kao rijetko koji hrvatski pisac, svoj život stvarao, a stvaranje živio, ustrajan u svom osebujnom, drsko izazovnom i polemičnom, sablažnjivom i psovačkom, krajnje usamljeničkom i individualističkom egzistencijalnom kredu. Posve je razumljivo da se sve to u punoj mjeri iskazuje i u njegovu dramsko kazališnom pismu. (Gašparović, 2005: 258)

Kamovljev dramski opus izrazito je ispovjedan. U njega je utisnuta autorova prenapregnuta osobnost, njegove mladenačke opsesije i intimni lomovi. U prve dvije drame Kamov je ogorčeni intelektualac, buntovnik zagađen životom oko sebe, cinik stoga su te drame oslonjene na grotesknost, dramatičnost, isključivost. U vrlo kratkom vremenskom razmaku od četiri godine dolazi do bitnog obrata. Posljednja drama, *Mamino srce*, odaje ga turobnog i nujnog, zarobljenog tihom sućuti spram bližnjega, pomirenog sa spoznajom kako ne može promijeniti ni svijet ni sebe. (Mrduljaš, 1984: 45)

Kao što je Kamovljev život ugušen s nepune dvadesetčetiri godine, prošao u neobuzdanu mahnitanju tijela, ekstazi duše, grozničavoj djelatnosti duha s neprestance naglašenim nagonom spram sablazni, blasfemiji i abnormalnosti, tako i njegovo djelo, u doba nastanka i još dugo poslije smrti svog autora, bijaše motreno i tumačeno kao grčevit, nedorečen,

paradoksan i neujednačen ostvaraj, u jednu riječ torzo. Knjige je za života objavio u vlastitoj nakladi, a nijedno svoje dramsko djelo nije vidio na pozornici. (Gašparović, 2005: 259)

Znano je da se o Kamovljevim dramama u teatru raspravljalo još za njegova života, s proturječnim predrasudama o njihovim dramaturškim vrijednostima i scenskim mogućnostima, pri čemu je prevladalo negativno mišljenje, a sigurno je da se o njima raspravljalo od 1957. godine kad su objavljivanjem postale dostupne javnosti. To što su se Kamovljeve drame dosad rijetko pojavljivale na pozornici razlog je i to što ih je veoma teško prenijeti u konkretan teatarski čin. Vladimir Čerina, Jankov prijatelj, generacijski kolega i suputnik spominjao je da su to samo dramski pokušaji koje možemo čitati, ali ne i gledati. Navodi kako one u sebi sadrže elemente kritike, članaka, novela i autobiografija, feljtona, impresije i kozerije. No nedvojbeno je da je on svoje drame namijenio pozornici budući da ih je nudio kazalištima za izvođenje. (Gašparović, 2005: 260)

Noviji razvoj kazališta doveo je postupno do bitno drugačijih poimanja scenskog i kazališnog, pa su neka neteatarska djela odjednom u toj novoj strukturi teatralnog iskaza otkrila svojstva dotad neslućene scenske podatnosti, u modernom smislu riječi. (Gašparović, 2005: 260)

Čerina je Kamovljevo dramsko stvaralaštvo podijelio u dvije faze. Prva je korelativna njegovoj lirici, a druga novelistici. *Tragedija mozgova* i *Na rođenoj grudi* u svom krajnjem rezultatu jesu tek dramske vježbe talentirana početnika i kao da razbarušenim, neurednim stilom stoje u najužoj sferi s Kamovljevom poezijom iz ranijeg razdoblja. Počev od *Samostanskih drama* vidljiv je preokret spram smišljenije, uravnoteženije i čvršće organizacije dramskog materijala, te preusmjerenje piščeva interesa od općenite društvene problematike koja se istina i ranije prelama kroz izrazite individue na nesmiljenu često okrutnu i morbidnu vivisekciju obiteljske individualne psihopatologije. Taj tip analize dosiže punu zaokruženost i vrhunac u posljednjem Kamovljevu dramskom djelu *Mamino srce*, gdje je kroz dramski prikaz fizičkog nestajanja i psihičkog rasula obitelji Bošković pisac posve očito projicirao osobno umjetnički doživljaj vlastite obitelji i njene sudbe. (Gašparović, 2005: 260)

Kao što je već ranije navedeno na dramsko pismo Janka Polića Kamova uvelike je utjecao Henrik Ibsen. Taj Nordijac, koji je bitno obilježio europsku dramu i kazalište druge polovice 19. stoljeća oprostio se od publike 1900. godine simbolističkom dramskom fantazijom o umjetnosti i smrti *Kad se mi mrtvi probudimo*. Kamov je zasigurno čitao Ibsena. Dakako u

hrvatskom i talijanskim, a ne njemačkim prijevodima. Ibsen je utjecao na Kamova kao i dvadesetak godina kasnije na Krležu. (Gašparović, 2005: 302)

U Kamovu postoji neka čudna raspolućenost bića glede kulturološke utemeljenosti i civilizacije. Ishodište je nedvojbeno rođenjem i životnim putanjama mediteransko. Ali istodobno je on u sebi duboko nosio i kontrasnu, opozitnu crtu sumračna i mistična germanstva, točnije nordijstva. Rijetko ćemo tome pronaći trag u feljtonima, putopisima, crticama, ali u pojedinim pjesmama, prozama i dramama osjeća se takav trag. Ibsen se poput sablasti nadvija ne samo nad pojedninim motivima, već i na nad svekolikim Kamovljevim dramskim pismom. (Gašparović, 2005: 302)

Prostor i atmosfera ibsenovski su počevši od *Samostanskih drama* završno s *Maminim srcem*. To je građanski salon koji ispod vanjskog bezbrižnog sklada i mira krije mnoge tajne, nemire i perverzije ljudskih odnosa. Unutar te ljušture zbiva se kamovski teatar implozije koji je usisan životnim iskustvom od najranijeg djetinjstva prošao njegovom glavom i srcem da bi se istresao na pozornicu. Marija Bride navodi kako istina koju Kamov tako uporno, ponekad i fanatično traži nije neki apstraktni oblik, bitka ni razuma ni njihove veze pa ni aposlut kao takav već je to samo krvava zbiljnost čovjeka, najneposrednija koja se može doživljajem doseći. Ta ideja buđenja čovještva u čovjeku prisutna je u Kamovljevu djelu od prvih njegovih pjesama do posljednje drame u kojoj se vodi borba za budnosti mamina srca, za budnost onoga što je njezinim sinovima najdraže. (Gašparović, 2005: 303)

1.1. „Dramatizovane studije“

U „dramatizovanim studijama“ kako ih naziva sam Kamov, *Tragedija mozgova* i *Na rođenoj grudi*, (uz Psovku i Ištipanu hartiju jedina djela tiskana za njegova života) (Hećimović, 1976: 148) Kamov je zakoračio u dramatiku uglavnom kao i svaki drugi početnik, ambiciozno, vehementno, silno preuzetno. Naslućuje se sposobnost pisanja dobrih dijaloga, postavljenih i vođenih na unutrašnjoj pozornici ljudske psihe, a ne na vanjskoj sceni akcije. S druge strane vidljive su i mane početništva: naglašena je dominacija literarnog koncepta, jer se teatar očito ne domašuje u svom živom i autentičnom biću, već kao mjesto literarizacije zbilje. (Gašparović, 2005: 269)

Likovi, dramatis personae, nabačeni jakim potezima u kojima prevladava strast, u svojim su motivacijama često konfuzni, neodređeni, na svoj način životni, no istodobno prožeti piščevom nesavladivom težnjom da kroz njih baci društvu svoje istine izravno u lice. Kamov to kao i ranije u lirici i novelistici čini bez ikakve mjere prezirući sva formalna pravila i ograničenja. U njega su likovi koji nose dramu beziznimno jedinke izvan socijalne i psihičke normalnosti u potpunom skladu s idejom da je za umjetnost zanimljiva jedino psihologija nenormalnih osoba: luđaka, pijanaca i ubojica. (Gašparović, 2005: 269)

To se uočava i u ove dvije dramatizirane studije. Marije iz *Tragedije mozgova*, cinik i očajnik koji se svjesno ubija alkoholom, te Drago preosjetljivi mladić kojega opsjednutost Marijevog lajtmotiva mogućeg buđenja u grobu i grižnje savjesti zbog njegove smrti tjera u ludilo i smrt. Za dramsku strukturu nužan polemički kontrapunkt predstavlja Đuro, realan čovjek s nogama i mozgom čvrsto na zemlji, primajući stvari onakvima kakve jesu i reagirajući na njih u krajnjim situacijama upravo živinskom instinktivnošću. Već je tu Kamov načeo jedan od bitnih motiva svoga mišljenja i literarnog pisma koji ga je snažno zaokupljao do kraja života: sukob između instinkta i kulture, motren i rasuđivan istodobno kao arhetip ljudskoga ponašanja i kao konkretizacija situacija i odnosa unutar suvremenog društva. (Gašparović, 2005: 270)

1.1.1. *Tragedija mozgova*

Tragedija mozgova izgrađena je na motivima smrti, amoralnosti društva, mladenačkoj osamljenosti i problematičnosti osobne slobode. To je buntovno, anarhističko, hirovito, psovačko svjedočanstvo o društvu. Kamov računa na šokantnost i ne preza od mračne samoraščlambe, egocentričnog uranjanjanja u vlastitu psihu. Kamov se njome opire i konvencijnalnoj dramaturgiji, niječući njene zakonitosti; namjerno gradi statične dijaloge, dosljedno provodi spontan tijek radnje, odbacuje razložnost i deskripciju. (Mrduljaš, 1984: 43)

Kamov je *Tragediju mozgova* napisao godinu dana nakon *Psovki* i ne mogu se poreći izvjesne tematske i strukturne paralele. Ta drama groteskna je farsa o totalnoj izgubljenosti i ništavnosti bića. Sve se zbiva u jednoj ogoljenoj sobi, u kojoj postoji ontološka prisutnost bića u cjelini, zapravo bitka koji je neograničen, neodređen i „besadržajan“ i kao lišenost svakog određenja, on jer zapravo ništa. Kamovljeva drama od ibsenovskog realističko-simbolističkog paradoksalizma i talijanskog verizma prelazi u jedan oblik futurizma i ekspresionizma. Disperzija žanrova od poetskog teatra ka teatru apsurda. (Sabljak, 1995: 106)



Prilog 3. Faksimil omotne stranice *Tragedije mozgova* (1907.)

Drama bitno ističe problem narcizma, libidioznog posjednovanja Sebe onako kako se javlja prije posjedovanja vanjskih objekata. Svi su likovi nezadovoljni svojim vezama bilo da su one ispunjene ili ne. U trenu kad je dualizam ugrožen jer je instinkt samoodržanja stavljen u područje libida, javlja se insinkt smrti, koja i sama služi životu, jer se preko Marijeve smrti vjerojatno spajaju Đuro i Anka, ilustrativno pokazujući kako je dualizam spašen. (Sabljak, 1995: 106)

Cilj drame *Tragedija mozgova* je da se obične stvari pokažu publici u svom apsurdnom obliku. Pitanje dvojnika ovdje je također prisutna i vrlo bitna. Nakon Marijeve smrti Drago preuzima njegove ideje, dvojnik je neizostavno prisutan u projekciji fantazije. Što je obmana, a što stvarnost u igri dvojnika teško je reći, no Kamov i ovdje nalazi orginalno rješenje, Drago kao maska mrtvog Marija biva na kraju umoren, vjerojatno slučajno, ali raspadanje „ja“ koje je započelo s Marijem, završava farsično, bolest na smrt započeta s Marijem nastavljena je s Dragom. Tako dolazi do sloma razuma, odnosno intelekta u sukobu sa nagonom. U drami likovi pokušavaju jedni drugima objasniti tko su i što su. Očajanje kao da je urođeno Mariju,a potom njegovu dvojninku Dragi. Pas Kastor najbolji je posrednik između života i smrti, i čini se da je Marije svjestan tog očajanja koje je zahvatilo njegovo biće. On je svjestan vlastitoga Ja u kojemu ima nešto vječno, a koje je Kamov na tren produžio u Dragi. No pritom ga odmah uništava čime uništava očajanje i bolest kao neposredan izvor očajanja ili barem demistifikacije očajanja ljudske vječne slabosti. (Sabljak, 1995: 106)

Rasprave koje vode Kamovljevi junaci nisu ništa drugo nego pokušaj da sebe vidi u drugome, otuđenog u drugome, kako bi se eventualno uvjerio u svoju besmrtnost. Također ta besmrtnost vidljiva je u *Orgiji monaha* gdje na kraju u riječima sunce se diže, poistovjećuje se s mitom o feniksu, o smrti kao ponovnom rađanju, što je kao ideja, zajedno s idejom o dvojniku, izraz najstarijeg poimanja smrti. (Sabljak, 1995:112)

Dok grotesknost u *Tragediji mozgova* još uvijek nije potpuna u drugim dramama vidljiva je tragikomičnost kao otpor sudbini, odnosno ironiji sudbine.

Premda u tome ima i mladenačke poze, ponešto neiskustva i odveć grčevitosti, *Tragedija mozgova* rijedak je primjer posvemašnje prionjivosti osobe pisca uz vlastitu tvorevinu. (Sabljak, 1995: 106)

Nesvjestan ideal ovog neobičnog pisca bio je pretočiti čitavo svoje biće u autorstvo. (Mrduljaš, 1984: 43)

Osječko je Hrvatsko narodno kazalište godine 1961. izvelo dramu *Tragedija mozgova* u režiji Ivana Martona. Za razliku od riječke, ovo je bila prava kazališna predstava. Istu su dramu 1969. postavili studenti AKFU (danas Akademije dramske umjetnosti) kao svoj diplomski rad. U sklopu Splitskog ljeta 1977. Vlatko Perković postavio je po četvrti puta *Tragediju mozgova* u izvedbi drame splitskog HNK-a. Ta predstava izazvala je priličnu pažnju, pa i kontroverzna reagiranja, od relativno pohvalnih recenzija do političkog osporavanja. Smatrajući da Kamovljev teatar u osnovi počiva na psihološkom realizmu i da se u njemu mogu naslutiti i prve intonacije jedne drame apsurda, jednog blagog grotesknog iskrivljavanja u nekim likovima. Vlatko Perković zamislio je i postavio komad u stilu realističko-psihološkog teatra u podrumima Dioklecinanove palače. Ta predstava označena je kao praizvedba iako je ona bila već peta postava poslije prve, zagrebačke, iz 1928. godine. (Gašparović, 2005: 290)

Godine 2002. U kazalištu Kufer mlada je redateljica Franka Perković postavila *Tragediju mozgova* Janka Polića Kamova. Tim činom *Tragedija mozgova* potvrdila je mjesto najpopularnijeg Kamovljeva komada u redatelja svih generacija 20. stoljeća. (Gašparović, 2005: 292)

Budući da je drama *Tragedija mozgova* prvi pokušaj Kamovljeva dramskoga pisma te kako se u kasnijim dramama vide tragovi i utjecaj ove drame odlučila sam se još malo zadržati na ovoj, za kasnije dramskog pismo, važnoj drami i detaljnije je analizirati.

1.1.2. *Tragedija mozgova*- analiza

Tragedija mozgova napisana je u Zagrebu 29. rujna 1906. godine. Napisana je u tri scene, a vrijeme kroz koje se razvija radnja nekoliko je dana početkom 20. stoljeća. Mjesto događanja glavnih protagonista je jednostavna studentska soba (starinske slike, kreveti, stolice, knjige). Glavni protagonisti su sustanari, studenti Đuro (ogroman, snažan, zdrav) i Drago (nizak, širok s preširokim čelom, mršav i ispaćen više od misli nego od rada) te njihov kolega Marije (mršav, blijed s velikim naivnim očima i pregustim obrvama).

Također prisutne su i ženske protagonistkinje, Gazdarica koja je ljubovala s Dragom i Anka Marijeva djevojka, a nakon njegove smrti Đurina zaručnica. Bitno je istaknuti kako Dragin život s gazdaricom njega ne ispunjava niti emocionalno niti seksualno, već bi se moglo reći

kako ta veza crpi iz njega vitalnu snagu njegova bitka. Također važno je istaknuti kako je u ovoj drami kao i u ostalim dramama naglašeno pitanje vjernosti, odnosno nevjernosti što je u ovoj drami povezano ljubavnim trokutom Marije- Anka- Đuro. (Sabljak, 1995: 107).

Prva scena započinje prikazom Drage i Đure koji se nakon burne noći još uvijek mamurni bude i razgovaraju o Mariju kojega su negdje izgubili i Anki u koju je Đuro nesretno zaljubljen. Đuro se ljuti na Marija koji Anki daje lažne nade. Nakon toga potonji dolazi u njihovu sobu te započinju razgovarati o njegovu odnosu s Ankom. Zaključuju kako je Marije pokušao u njoj probuditi intelektualca, dok je ona željela samo njegovu ljubav.

Odnosno Kamov je ovdje svoju teoriju o odnosu instinkta i kulture razradio na praktičan način: kada čovjek počne osjećati strast, mora biti pripravan na prevlast drugoga nad njim. (Sabljak, 1995: 106)

Drago: Razumijem. On je k njoj pošao s intelektom, ona je k njemu došla s instiktom. On nije u njoj razbudio intelekta, ali je ona u njemu instinkt.[1]

Nakon toga Marije se dotiče tadašnjeg suvremenog hrvatskog društva kojemu nalazi mnogo mana i kojim je nezadovoljan. Govori kako stalno sanja san u kojemu se živ zakopan budi u grobu i ne može si pomoći. Kasnije se doznaje da je taj san zapravo njegov položaj u društvu te će taj lajtmotiv kasnije progoniti i Dragu.

Odnosno u tom djelu Marije kroz motiv tog sna najavljuje svoju smrt te postupno zapada u deliričnu ekstazu. (Mrduljaš, 1984: 43) Također i ovdje je prisutan utjecaj Zole koji se cijeloga života bojao smrti, tj. buđenja u grobu.

Marije navodi kako je držao predavanje pred mladim ljudima, bio je uzbuđen i mislio je kako će ga ljudi njegovih godina razumjeti no duboko se razočarao jer je društvo u kojemu odrastaju krivo. Tadašnji intelektualci nisu marili za studije i knjige, već samo na opijanje i kockanje. Uzrok tome vidi u ljudima samima, u odgoju. Kao što navodi:

[1] Citirano prema: Janko Polić Kamov, 2000. *Drame*, u Drame, uredio Dragutin Tadijanović, Izdavački centar Rijeka, Rijeka.

Sve citate iz navedenog djela u seminaru donosim prema ovom izdanju *Drama* i to tako da na kraju citata u zagradu stavljam broj stranice na kojoj se citat nalazi.

Marij: ...“ Vidjet će, rekoh, kako se iz truleži jednog naroda najprije rađaju klice i najposlije čitavi hrastovi“... (str. 13.)

Pri čemu misli kako se tako društvo vrti u krug uvijek s istim posljedicama. Također navodi primjer Češke u kojoj se djeca od malih nogu usmjeravaju dok u Hrvatskoj u jednu ruku djetetu daju fotelju za zijevanju, u drugu bocu vina pa što prevagne.

Nakon toga poziva Đuru i Dragu da mu se pridruže pri jedinom veselju, opijanju, no to oni odbijaju i on uvrijeđen i ožalošćen odlazi sam. Premda je on unaprijed znao njihov odgovor i zapravo želio samoću.

Scena druga počinje dolaskom Đure koji nosi pijanog Marija. U jednom trenutku oni začuju zavijanje psa Kastora koji godinama nije dao glasa od sebe. Shvaćaju da pas najavljuje prisutnost smrti, a da je to povezano s Marijem. Nakon nekoliko trenutaka uviđaju da je Marije mrtav. Doktor ustvrđuje da je pijan pao te da mu je udarac u sljepoočnicu uzrokovao smrt. Njegovi prijatelji koji su ranije pronašli pištolj kod njega, znaju da je njegova bolest bila duševna, da se nije mogao prilagoditi i prihvatiti ovo društvo u koje je stavljen.

Drago teško prihvaća smrt prijatelja dok Đuro planira prijateljev pokop. Drago se ne slaže s tim načinom opraštanja od prijatelja. Navodi kako je to sve paradoksalno i kako nema veze s Marijevim načinom života, sve protiv čega se Marije borio bit će prisutno na njegovu pogrebu, radi časti, radi društva i ugleda. Ljudi će ga sada mrtvog častiti, a živome se porugivahu. Đuro navodi kako je to ispravno i kako je to u skladu sa životnim zakonom. Ovdje se najbolje uočava prisutnost polemičkog kontrapunkta Đure, realnog čovjeka s nogama i mozgom čvrsto na zemlji, primajući stvari onakvima kakve jesu.

Nakon toga dolazi Anka i priča o svom posljednjem susretu s Marijem. Kako je bio veseo kada je ugledao sunce koje u jesen grije kao da je proljeće i kako se uznemirio kada je došao oblak. Drago shvaća da Marije naslućivao što će mu se dogoditi i da je sve što je toga dana izrekao kod njih istinito.

Treća i zadnja scena započinje iskazom ljubavi Đure i Anke. Oni planiraju lijepu budućnost, daleko od teških i besmislenih razgovora, razgovarat će samo o lijepim temama, o ljubavi i tako graditi zajedno dom. Tu je također dobro istaknuta realnost i prizemnost ovih likova, koji nemaju nikakvih posebnih zahtjeva od života i ideala. S druge strane Drago je i dalje opterećen mislima svog prijatelja. Navodi kako ga sada napokon shvaća i kako smatra da

svakoga određuje njegova prošlost. Njegov otac bio je alkoholičar, a takav će biti i Drago, ma koliko god on bježao od toga. Pitanje prošlosti također je opterećivalo Kamova, što se vidi u njegovim kasnijim dramama, a ponajbolje u *Samostanskim dramama* i *Maminom srcu* u kojoj je genetska prošlost utjecala na život, odnosno smrt potomaka.. Drago govori kako on i Marije imaju zajedničku sudbinu. Prošlost je uzrok zašto su se podali piću i uzrok njihove nesposobnost za nauk, a to je dovelo do sadašnjosti koja ih je odredila da budu mrtvi među živima, odnosno da budu intelekt među mesom. On se ne može pomiriti s takvom sudbinom, ali također nemoćan je da se protiv toga bori. Đuro odlazi iz sobe, vraća se Anka.

Započinju razgovor u kojemu Drago smireno navodi kako njega kao i Marija njih dvoje ne razumiju jer su se prilagodili tome iskvarenom društvu.

U tom razgovoru on se preobražava zaprima životinjska obilježja, dolazi do kulminantnog finala u kojem izbezumljeni Drago pokušava zadaviti Anku na što ga Đuro nošen bestijalnim instinktom ubije udarcem u lubanju koferom punim knjiga. (Gašparović, 2005: 290)

Nekoliko trenutaka kasnije postaje gluh, slijep, glup. Sve to u jednom trenu što je nečijem životu stoljeće.

1.1.3. *Na rođenoj grudi*

Drama se odigrava u jednome danu, u običnoj sobi u koju ulaze i izlaze likovi, a glavni protagonist uvijek u njoj ostaje. Glavni lik dramoleta *Na rođenoj grudi* Ivo naglašen je individualist, žestok antiklerovac, bezbožnik, koji svoju ideju suprotstavlja bez obzira na posljedice. On se nalazi u moralnoj kušnji prema vlastitoj majci, koju na kraju uništava nepokolebljivim istrajavanjem svojiH ideja. (Gašparović, 2005: 271)

Kamov je udario po svetim dogmama društva, propovijedajući upravo obrnute postulate od onih kakve iznosi Biblija, tj. riječ je o neskladu do kojeg je došlo između društvene sredine kojoj je Kamov pripadao i njegovih vlastitih duhovnih vizija (Šicel, 2005: 266)

Ovaj motiv privodi prizoru koji predstavlja jedinstven odstup od temeljnog koncepta Kamovljeve dramatike, koja se temelji na dijalogu. Izravan sukob s masom koja urla na njega izvan prozora napisan u ognjici stvaralačkog žara bez ikakve primisli na scenske konvencije i zakone, zasigurno je najdramatskiji prizor Kamovljeva teatra. Dijalog je ovdje supstituiran, silinom situacije, u sam goli agon, a riječ u urlik, tresaj, tresak najširu skalu zvukovnosti. Te didaskalije podsjećaju na uvodnu didaskalija sekvencu Krležina *Kraljeva* koja je napisana desetak godina kasnije. (Gašparović, 2005: 271)

Taj prizor u doba kada je napisan pa i kasnije shvaćen je kao nesceničan i neteatarski, trebalo je da kazalište dođe do ključa scenskog čitanja Krležinih *Legendi.* Danas se iz aspekta modernog teatralizma čini možda najteatarskijim u cjelokupnoj Kamovljevoj dramatici. (Gašparović, 2005: 272)

Glavni protagonist (Ivo) kao i u prvoj dramatizovanoj studiji *Tragedija mozgova* pojedinac je koji je u sukobu s društvom u kojem se nalazi.

No, dok u *Tragediji mozgova* prevladavaju zasebne sudbine pojedinaca, u *Na rođenoj grudi* dolazi do bitnih promjena. I tu postoji iznimno lice, govornik istine i nosilac bunta, koje je sadržajno još više istaknuto, no ono se sada više ne pojavljuje samo za sebe, već u sklopu obitelji i obiteljskih odnosa. (Hećimović, 1976: 164)

Osim Ive u drami se pojavljuju njegov brat Joso koji je smiren i pomiren s društvom te Ivin prijatelj Rade koji je nekoć bio nalik Ivi buntovan, individualan, željan promjena, spreman

nešto poduzeti kako bi se društvo u kojem se nalazi promijenilo. Rade i Joso u ovoj drami imaju ulogu kao što je imaju Đuro i Anka u drami *Tragedija mozgova*, odnosno oni su suprotnost Ivi, realno gledaju na svijet (doduše Rade nije oduvijek tako gledao na svijet te još uvijek u njemu postoji sjeme buntovništva za borbu za ideale) te su pomireni sa sudbinom i društvom u kojemu se nalaze. No kako je Ivo izbivao iz svog rodnog mjesta šest godina njegov prijatelj primirio se i prihvatio način života svojih sugrađana. U alegoriji koju je napisao i ispričao Ivi izjasnio se kako je pokušavao nešto promijeniti u njihovom mjestu, ali mu nisi dopuštali. Ljudi nisu spremni na takve promjene i na taj način razmišljanja.

Ivo: „…Oh! Tko ti je slomio pero!"

Rade: „Iščupaše mi i jezik. I ja sam pisao. Rekoše mi tako se ne piše. Govorio sam; rekoše mi : tako se ne govori. Agitirao sam; rekoše mi: tako se ne radi…" (str. 47.)

Njegov brat, Rade i majka te mladež koja dolazi pozdraviti Ivu govore mu kako je on njihov uzor te kako su ga čekali da čuju iz njegovih usta na njihovoj tribini ideje za novu, slobodnu, pravednu stranku.

Joso: „…vidiš ti ni ne znaš što značiš u našem krugu. Tvoji članci bili su za nas prava otkrivenja. I više, tvoja pisma…" (str. 42.)

Treći: „… Jer mi, naime mi mladi, slobodoumni, mi svi što smo naučili od vas učiti, mi, što smo u vama našli metodu, a po njoj sistem- mi naime, što priznajemo i znamo da u našem skromnom krugu vi zauzimate prvo i najdoličnije mjesto- želimo vas vidjeti osobno na tome mjestu, na toj katedri, na toj tribini, da tako jednoga dana postanemo organizovana, disciplinirana stranka svega što je zdravo, pošteno i slobodoumno…" (str. 44.)

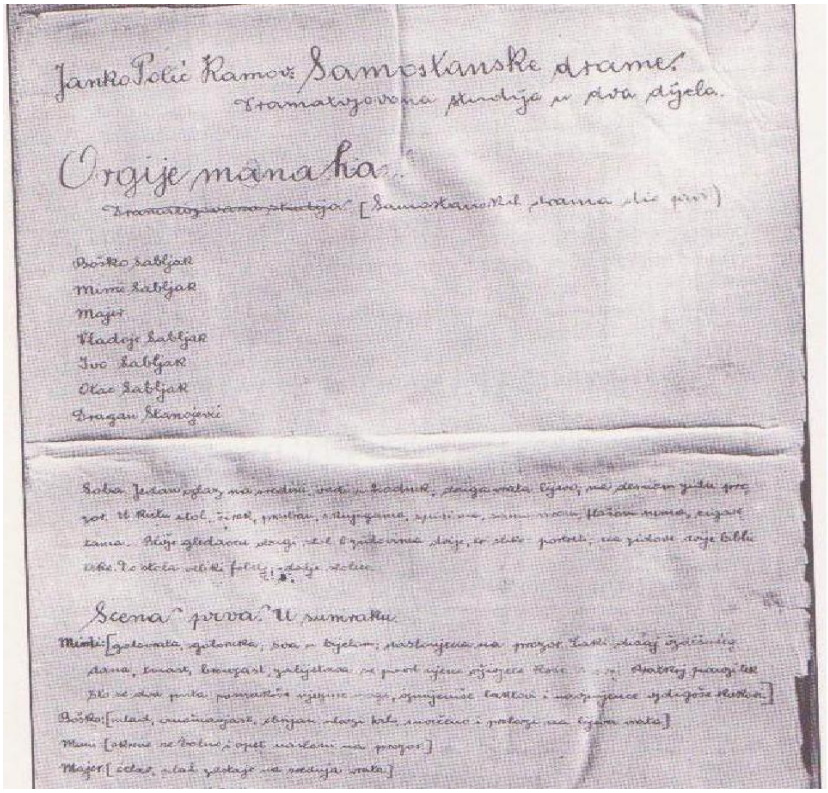
Ivo to sve odbija, priča im priče s kojima bi im se učinio odbojnim testira njihovu lojalnost i nažalost uspijeva ih odgurnuti od sebe. I ovdje je vidljiv utjecaj prve Kamovljeve drame *Tragedije mozgova* u kojemu je prisutno pitanje vjernosti i nevjernosti. Isto tako od sebe odguruje majku koja je vjernica, dok Ivo prezire sve vezano uz vjeru. U sukobu sa svijetom, također uništava i sve do čega je stalo njegovoj majci te ju tako ubija. Na kraju u borbi protiv svih on ostaje sam, odlazi.

„I on se digao… Digao nalik struni s hiljadu glasova u jednom drhtaju… Jer ga bura uspavljivaše… Uzeo šešir, uzeo prtljagu, uzeo kabanicu i izašao…" (str. 50.)

1.2. Samostanske drame- *Orgije monaha* i *Djevica*

Dva dijela „dramatizovane studije“ *Samostanske drame* nose sljedeće nadnevke: *Orgije monaha* Rim, 26.- 29. kolovoza 1907. i *Djevica* Rim, koncem listopada 1907. Ta dramska duologija vremenski koincidira s Kamovljevim feljtonističkim izvješćima o samostanskim skandalima u Italiji ljeta 1907. što je na specifičan način utkano i u središnji dio *Isušene kaljuže*. Da su ta zbivanja imala izuzetno velik odjek u Kamova dokazuje činjenica da ih je metaforički unio i u svoj teatar koji stoji između početnih skica i završnih zrelih ostvarenja. (Gašparović, 2005: 274)

Nikola Polić pripovijeda u *Iskopinama* da su *Samostanske drame* nastale u Italiji, no da se ne događaju u redovničkim krugovima nego u krugu porodice jednog sveučilišnog profesora, u sukobu između dviju generacija, a naziv je samostanski i monasi Janku poslužio samo u simboličnom smislu. (Tadijanović, 2000: 239)


Janko Polić Kamov: Samostanske drame.
Dramatizovana studija u dva dijela.

Orgije monaha.

Božko Sabljar
Mimo Sabljar
Major
Vladje Sabljar
Ivo Sabljar
Otac Sabljar
Dragan Stanojević

Scena prva. U sumraku.

Prilog 4. Faksimil prve stranice Kamovljeva rukopisa Samostanskih drama Orgija monaha (1907.)

U ovome djelu prvi puta se čvršće stvara dramaturška struktura i osmišljeniji scenski koncept, unutar kojih autor raspoređuje izabranu građu, tvoreći dosljedan i zatvoren svijet drame: likova, situacija i njihovih relacija. Već se tu Kamov oslobađa raspojasane anarhičnosti i proizvoljnosti u tretiranju dramatis personae dramskih situacija, kao i težnje da nazočnost socijalne tendencije riješi patetičnim deklamatorstvom vlastitih glasnogovornika. (Gašparović, 2005: 274)

Konceptualni plan prenosi se s pojedinca na obitelj, čime Kamov započinje već u drami *Na rođenoj grudi* pa se tako zadobiva ne samo korespondentnost spram ostale Kamovljeve literature iz kasnije faze već i bitno okružje dramskog i scenskog mišljenja relevantne epohe u europskim razmjerima. (Gašparović, 2005: 274)

Da se radi o bitnu pomaku spram ranijih drama, otkriva se usporedbom ključnih likova, aktera, odnosno njihovih funkcija. Tako središnji akter *Orgije monaha*, Vladoja Sabljak, u *Djevici* preuzima funkciju antagonista. U njemu zasigurno ima i mnogo toga povezanog sa samim Kamovom, npr. opsjednutost kompleksom obitelji, monomanska analitičnost te seksualna perverzija, ali način na koji on funkcionira unutar drame sasvim je drugačiji od protagonista prijašnjih drama. Najuočljivija primjena je u tome što je Vladoje samosvojna dramska i scenska pojavnost, te njegovi iskazi, a potom i cjelokupan dramski diskurs, vrlo rijetko zvuče kao doslovan odjek piščevih ideja i misli. Druga važna promjena vidljiva je u tome što likovi u prijašnjim dramama nemaju nikakva psihološkog i karakterološkog razvoja, ostajući od početka do kraja onakvima kakvi su unaprijed zadati, u *Samostanskim dramama* takav razvoj postoji i upravo je on jednim od temeljnih faktora akcijske progresije. (Gašparović, 2005: 274)

Taj psihološki i karakterološki razvoj likovi jasno naznačuju čitatelju:

Ivo:“ Šta veliš? Mlake su ti riječi. Nema više slikovitosti i rječivosti u tvome govoru; nema zvuka u tvome organu. Ko svi ostali. Ko svi ostali. U svih jedamput krv, polet i snaga. Govordžije! Sada promukoše grla. Ali u njih od pića, u tebe od nenaravnog smijeha, prašine i vode. Oni promukoše od orgija, ti od solidnosti." (str. 103.)

Ivo: „Prestao si biti upitnik, reko bi Boško. Ravan si. Sad si uskličnik! Upisao te život na knjizi naše javnosti! Zadnja si velika riječ malene naše drame, gdje interpunkcije ispunjavaju najcrnja mjesta, jer bi riječi bile previše stare i obične. Uskliknuše blamaže, fijaska, impotense!“ (str. 103.)

Najindikativniji argument za ovu tvrdnju nalazimo u analizi odnosa između Vladoja i Ive, pri čemu je najvažnije uočiti i istaknuti zamjenu njihovih tipoloških oznaka i dramaturških funkcija u dvama dijelovima iste dramske cjeline. (Gašparović, 2005: 275)

Dok je u *Orgijama monaha* Vladoje bešćutan rušitelj posvećenih pravila obiteljskog, respective građanskog morala, a Ivo mu se suprotstavlja, u *Djevici* Ivo preuzima Vladojevu funkciju, postavljajući se kao vehementni buntovnik koji kao i ostali Kamovljevi junaci tragično završava, ovdje i fizičkim skončanjem survavši se s hridine u more. (Gašparović, 2005: 275)

Ivo: „Veliki mužu. Kolike se generacije lome u tebi. Ali ti ostaješ: jer ih ti sam lomiš. Ovako lomiš. Bez srca, jer si umnik. Pucaju, pište, praskaju. Ovako. Ali tvoja je savjest čista, jer je nemaš. Ni pred njim ti nije uzdrhtala ruka, jer bijaše otac, ali ti mu ne bijaše sin, ni pred nama svima, jer ti bijasmo braća, a ti si nas učinio ljudima. Okrao očeva prijatelja, ukrao očevu tajnu, njegovo blago, našu baštinu i ne došao pred sud. I sad kradeš. Ubio si oca i izašao čist. I sada ubijaš. Ali šta? Šta“ (str. 105.)

Obje drame imaju identičnu strukturu: sačinjene su od triju scena, prva predstavlja ekspoziciju, odnosno uvođenje i predstavljanje dramskih osoba, druga sukob i kulminacija usredištene oko ključnog dijaloga, a treća brzo i kratko poantiranje dramske ideje. (Gašparović, 2005: 276)

Poslužívši se za idejno polazište onodobnim samostanskim aferama kasnije se proširuje na cijelo građansko društvo. Smisao se ključne metafore razotkriva istom pri kraju *Orgija monaha* u Vladojevim riječima upućenim Ivi, koje su zapravo solilokvij. (Gašparović, 2005: 276)

Vladoje: " Tu, Ivo. Tu. Bijaše jedamput familija i nema je više: jer braća postadoše ljudi. Bijaše jedamput samostan i pisahu: Mir, Čistoća i Zaborav. Ali raspop je rekao: Orgij, Razvrat i Pohota. I povest će se istraga: raspop će biti tužilac: griješili su oni koji imađahu krv. i branitelj: griješili su oni koji imađahu žene. A vrijeme će biti sudac. I zidine će se porušiti i dve će biti jedno polje... I starci će izdahnuti i đivi će krivci nositi kaznu za grijehe bogova..., ali će nevini dobiti ženu." (str. 81.)

Ibsenovski koncept nesmiljena razobličena dvostrukog morala u građanskoj obitelji proveo je Kamov dramatski najsnažnije do granice sadizma dovedenom u obračunu Vladoja Sabljaka s

ocem. U tom prizoru, vođenom po svim pravilima vrsne psihološke dramatike, konflikt se začinje i razvija nesmiljenom logikom inkvizicijske istrage, da bi se poantirao izvođenjem konkretnog dokaza koji dovodi do konačna uništenja antagonista. (Gašparović, 2005: 277)

Taj sukob oca i sina, u kojem Vladoje otkriva neugodnosti iz obiteljske prošlosti, sukob je generacija. (Sabljak, 1995: 120)

Motiv koji se prostire cjelinom *Samostanskih drama*, tvoreći tako uporišnu točku njihove psihologije je potisnuta i nerealizirana seksualnost koja dovodi do psihopatoloških izopčenja. Njegovim osobama nije dano da izađu u svijet, one poput Čehovljevih junaka ili Krležinih u glembajevskom ciklusu, ostaju čvrsto i fatalno zakovane u njemu i logična je i neupitna posljedica- međusobno gloženje, optuživanje, moralno razobličenje, duševno skidanje do gola pred hipnotičkom, skoro magijskom silom Vladojeve lilčnosti. (Gašparović, 2005: 277)

Orgije monaha drama je koja je napisana 1907. godine, a objavljena u Rijeci 1957. Prvotni naziv ove drame bio je *Orgije manastira*, u rukopisu je izbrisano posljednji pet slova riječi manastira (stira) i napisana su slova a te je ostala tintom napisana riječ manaha te je kasnije a prepeavljeno u o- monaha. (Tadijanović, 2000: 239).

Nalov upučuje na farsu o čovjeku kao monahu, koji mahnito čuva svoje tajne i tajne obitelji kao samostan u kojem kuca lažno srce. (Sabljak, 1995: 121)

Mjesto radnje je stan građanske obitelji, a vrijeme početkom 20. stoljeća. Glavni protagonist Vladoje, skeptični je intelektualac, koji vrativši se vraća kući iz inozemstva s nakanom da napiše studiju o svojoj okolini. Pomoću svoje zagonetne snage prisiljava ljude da govore istinu te pritom saznaje mračne intimne tajne sviju članova obitelji.

Tako Vladoje saznaje da je njegov brat Boško inače pobornik radničkih prava, zaveo mladu radnicu te s njome očekuje dijete. Mlađi brat Ivo koji je pak revolucionar, potajno piše pjesme, a njegov ugledni otac ima izvanbračno dijete.

Vladoje okrutnim cinizmom muči svoje bližnje, sukobljava se s ocem koji potajno spaljuje rukopis bojeći se javnog skandala.

Otac: „ A što sam ti učinio? Sve vam dadoh. Sve. Radio u školi, radio kod kuće. Kod svijeće. Pisao djela ogromna, suvišna, ovoliko. Za vas. Kupovao knjige...Sve... I bili ste mi sve. Prvi božići, prvi uskrsi... Bili ste maleni... Ovoliki... Na mojem krilu, oko moje brade, za mojim

frakom. Sigraste se. I ja s vama. A mama vas grđaše: „Pustite oca; umorio se". A ja sam se smiješio, sad počivam... A ono bijaše mrtvo... Ono ne počinih ja, vaš otac, muž, građanin... Vaše sve... Kunem se?" (str. 78.)

Drama se okončava neprispodobivo okrutnim i makabresknim prizorom: dok prijatelj Majer gleda kroz prozor u sunce Vladoje otvara kutiju u kojoj je zadavljeno novorođenče.

Orgije monaha sumorna je drama intelektualnog i moralnog razgolićavanja, oštra osuda licemjerstva i okrutnosti jednog društva, iznesena do kraja otvoreno, bez skrupula i ublažavanja. Kamovljev obračun s okolinom ovdje je stvarniji, prirodniji i dublji, nego u ranijim dramama, premda i u ovoj drami pretežu intelektualistički razgovori i statičnost radnje, uočljiva je preciznija dramaturgijska gradnja i temeljitost u provedbi ishodišne zamisli. (Tadijanović, 2000: 239)

Suglasno ubraznijem ritmu novoga života, nove dramske situacije, Kamovljev govor je sve kraći, pregnantniji, precizniji i brži. U *Orgijama monaha* Kamov započinje s preciznijim izražavanjem preciznih emocija. Govor likova više nije tako izvještačen, sve je bliži govoru, i mada se još uvijek miješaju proza i drama, dva diskursa, Kamovljeva drama *Orgije monaha* može se smatrati snažnim izrazom kazališnog medija, bez obzira na to što nas autor još uvijek prebacuje s jednog plana realnosti na drugi. Sva lica u svom groteskном, gotovo karikaturalnom obličju ispunjaju prostor pasije. Iako nigdje ne vidimo zidine samostana one kao da su dio kazališne scenografije, mjesto geografskog aspekta sukoba. Lokalizaciju u samostanskim dramama ne smijemo shvatiti odviše realistički jer bi tada metafora gubila na svojem značenju. Tu smo kao nigdje do tada suočeni s metalingvističkim prostornim metaforama koje bacaju potpuno novo svjetlo na samu dramu, ali i na sam teatarski čin predstave. (Sabljak, 1995: 121)

Djevica se nastavlja na *Orgije monaha.* U toj drami pojavljuju se novi likovi, Milka i Slave te dva đaka. Kao što je već ranije navedeno Vladoje i Ivo zamijenili su uloge. Vladoje se primirio u svojem kraju, domovini, dok je Ivo izgubio svoj mir u tuđini.

Ivo postaje opterećen obiteljskom prošlošću (motiv koji se proteže u svim Kamovljevim dramama) u koju je je prvi počeo zadirati Vladoje tražeći da se objavi istina, i neposrednim suočavanjem s Europom, koje ga obeshrabljuje i tjera na porazne usporedbe s vlastitom nacionalnom sredinom te izaziva sumnju u osobne sposobnosti. (Hećimović, 1976: 166)

Ivo: „ A tad se sjetih nema među njima ni jednog našeg čovjeka. Ne dođosmo ni do Europe nacionalizam stade mrljati onaj ideal i zamrljao mene, moju psihu, moj intelekt...“ (str. 106.)

Vladoje: „Slavonski gazda postaje u Americi zadnji radnik; švapski beskućnik postaje u Slavoniji veleposjednik.“ (str. 107.)

Vladoje:“ A ova ljubav jest vječna. Od muške postaje domovinska: seljak ljubi zemlju; od domovinske postaje narodna; intelekt ljubi narod. Jer je seljak bez zemlje što muž bez žene, a intelekti bez publike ljubav bez objekta. Ne budimo u izrazu brutalni- ti me razumiješ.“ (str. 107.)

Ivo kao da je nastavio izgubljen, nesređen karakter i duševno stanje svojega brata iz prvog dijela *Samostanskih drama*. Budući da je Vladoje svoj mir pronašao, u međuvremenu Ivo je svoj mir izgubio te tragičan kraj koji je možda trebao biti Vladojev na kraju pripada Ivi. Tu je također prisutna dvojnost kao i u *Tragediji mozgova,* Drago nastavlja s Marijevim idejama, a u *Samostanskim dramama* Ivo nastavlja s idejama brata Vladoja. Odnosno jedan brat se pronalazeći svoj mir spašava dok uključuje ostatak obitelji kako bi taj mir pronašao, njima ga oduzima, pa Ivo, kojega ni ljubav prema Milki i njezina ljubav prema njemu ne može spasiti, završava tragično, smrću.

Vladoje:“ On ljubi jednu nevinost. Zato je sve moguće. On se je već drugdje razdražio, gdje je blud bez luđačke košulje, a nije ništa tamo naučio. Hoće, a ne zna, zato ne može. A ona je bakfiš. Ubit će ili nju ili sebe.“

Boško:“ Oca nisi uskrisnio. Sve si spleo. Mrežu za ljude, ribu za sebe.“ (st. 112.)

Slave:“ S pećine-

Boško: (stisne grčevito svoj grkljan; oči mu iskaču sve veće, same, ko na tanjuru)

Slave: smrskao se.“

(Obojici ostaju usta otvorena. Ko u gluhonijemih) (str. 112.)

Također u obje drame prisutan je po jedan ženski lik. U *Orgijama monaha,* njihova sestra Mimi, dok je u *Djevici* to sluškinja Milka. Također među tim ženskim likovima postoji izrazita sličnost. Obje su krhke s istančanom osjećanojnosti za obitelj (Mimi s obitelji

povezana genetski, a Milka poslom i ljubavi prema Ivi), majčinskim instinktima, no ipak intelektualno jake, naročito Milka koja se trudi nešto postići, pa prima Vladojeve savjete te čita knjige koje joj preporuča, iako većinu toga što pročita ne razumije.

No, lik Milke još je sličniji liku Lee iz Kamovljeve drame *Čovječanstvo*. Milka je metafora djevice s opasnom pozicijom da destruira, posebice Ivu, čijim nasrtajima jedva odolijeva, to je djevica u jednoj farsičnoj pastoralnoj idili zapravo frojdovska paradigma ljudskog nagona. (Sabljak, 1995: 123)

Također u obje drame prisutan je motiv ljubavi. U prvom dijeli *Samostanskih drama* prisutna je incestivna ljubav, odnosno Vladoje kada priča o manama svoje obitelji (također u tome dijelu saznajemo više o Mimi), navodi i svoje mane:

Vladoje: Razumiješ što to znači ona se je podala- ne jedanput-onome što se je tu sinoć opio i što smo ga nas dvojca položili na Boškov krevet ko zaklanog prasca. Dakle, Mimi nije glupa kokoš i možeš se pred njom momački izražavati i upozoriti svoje kolege na zgodnu priliku, ako želiš zaigrati rolu uličnog halbincidra.

Ivo: (toplo, ganutljivo, oduševljeno) Ma što ti je! Ja je ne prezah zato, nikada, nikada. Sad je ljubim i više! I cijenim!

Vladoje: I drugi fakat. Tvoj brat Boško nije više momak; on je bio muž, sad je otac. Striče! I treći fakat: Tvoj brat Vladoje nije ljubio žene dvije godine i danas, o trećoj uri, osjetio je prvi put nagon u blizini tvoje sestre.“ (str. 71., 72.)

U drugom dijelu *Samostanskih drama* prisutna je čista, djevičanska ljubav sluškinje Milke i Ive i premda među njima nema nikakve fizičke veze, njihova ljubav svima je očita:

Boško: „ Ljubi li on Milku? Ona njega ljubi?

Vladoje: O- ljubi, jest-„ (str. 112.)

Ivo: „ Zaljubljen sam. Pred tri godine upisah u Milkin album: „Oplet ću vas ko bršljan jelu i ispit ću snagu vašu, jer život je vrhovni zakon.“ Onda pođoh. Zaboravih. Nedavno, na osami

u parku, Vladojevo mi je pismo dozvalo sve u pamet i Milka stane drhtati na mojim sanjivim sjenama i kroz suze zagledah ko svećenik dugu, ljubav, mladost.,, (str. 88.)

No ni jedna od ljubavi nije realizirana, prva je bila spriječena genetskom vezom, a druga psihičkom nestabilnošću protagonista koji je završio tragično. Za prvu žensku protagonistkinju (Mimi) u drugom dijelu *Samostanskih drama* saznajemo da se udala za liječnika, dok sudbinu protagonistkinje drugog dijela *Samostanskih drama* (Milka) ne znamo.

Osim svega što je već ranije navedeno u radu (Kamovljeva opsjednutost kompleksom obitelji, monomanska analitičnost te seksualna perverzija) ovdje je također jasno istaknuto koje je europske utjecaje proučavao, kako tadašnje suvremene:

Boško: „Šta nosiš?

Ivo: Rubeninu i Ibsena. Ne znaš tko je prljaviji.

Boško: Ne razumijem

Ivo: Htio je čovjeka slobodna, osamljena i jaka u ***Neprijatelju puka*** *i napisao* ***Sablast.*** *U* ***Stupovima*** *je* ***društva*** *htio istinu i napisao* ***Divlju patku****. Blamirao se.“ (str. 90.)*

tako i prošle (naturalizam):

Boško: „ I niste još bili u Zagrebu?

I.Đak: Nismo. A odavno ga želim vidjeti.

Ivo: I pogledajte ga, pogledajte našu ***Nanu.***

Boško: Ne zanju oni, ko je to.

I.Đak: O da. Zolu čitah ne jedamput.

Ivo: I čitajte ga i deset puta...“ (str. 92.)

Kamov je vrlo dobro poznavao dramu *Sablast* jer je u njezinoj izvedbi, putujući s putujućim kazališnom družinom sudjelovao i kao šaptač, no po implikacijama *Graditelja Solnessa*, kojeg također spominje u nekoliko navrata u drami, nije isključeno da je poznavao i taj Ibsenov komad. (Sabljak, 1995: 124)

Kamov je sklon, kako u ovoj drami, tako i u drugim dramama, zasipanju znanjem, odnosno nekoj vrsti enciklopedijske smjese. (Sabljak, 1995: 116)

1.3. Komedija- *Čovječanstvo*

Shodno svom shvaćanju da obrada psihologije instinkta pripada tragediji, a psihologije kulture komediji, Kamov je *Čovječanstvo* označio kao komediju, a *Mamino srce* kao tragediju. No valja reći da prva drama svojim značajkama zapravo koleba između tih dviju vrsta pa bi najtočnije bilo odrediti je tragikomedijom. (Gašparović, 1988: 241)

U *Čovječanstvu* Kamov je najdublje uronio u problem koji ga je posljednjih godina života posebno privlačio i kome se u svome pisanju često vraćao: odnos instinkta i kulture u čovjeku i društvu. Radnja se događa ljeti, u dva dana na selu, u jednoj sobi sa stolom, sjedalima, divanom, foteljom i izgledom na more. Glavni protagonist jest posjednik, publicist i istaknuti portparol očito liberalne političke stranke koji se zove Srđan Krpan. On jasno nastavlja ondje gdje je stao Ivo u *Na rođenoj grudi* i Vladoje u *Samostanskim dramama*. (Gašparović, 1988: 241)

Cijelo je njegovo djelovanje u tjeranju drugih da se duševno razgolite, pri čemu se služi širokom skalom postupaka, od prividno ravnodušnih opaski preko rafinirane intelektualne igre, sve do brutalnih sredstava. Ujedno u njemu se bore čovjek kulture i čovjek instinkta, pa tako u sebi sažima čitavo aktantsko polje čitave drame i širi njenu referencijalnu sferu u ostalim Kamovljevim djelima koja dotiču identičnu problematiku. (Gašparović, 1988: 242)

Krpan stoji u dvostrukom odnosu. S jedne strane odnos sa ženom Leom, s kojom je već nekoliko mjeseci u braku, no još uvijek nema seksualnog kontakta, ovdje se može povući paralela sa *Samostanskim dramama* u kojoj je Milka također djevica. S druge strane tu je konfliktan odnos s gostima koje je pozvao na svoje imanje, odvjetnikom i pjesnikom Rajčićem, novinarom Kušarom, narodnim zastupnikom i posjednikom Lujom Marasom te

njegovom braćom Ljubom koji je trgovački pomoćnik i Dinkom koji je srednjoškolac. (Gašparović, 1988: 242)

Neobičan je opis Srđanove žene Lee. Prema didaskalijama dalo bi se zaključiti da se radi o neuglednoj, nelijepoj ženi, dok se kasnije otkriva da je to piščeva varka. Uskoro postaje jasno da u njoj tinja pravi erotski vulkan koji je zbog nemogućnosti zadovoljenja duboko potisnut unutra, u psihu. Pokazuje to već dijalog sa Srđanom iz prvog dijela koji započinje znakovitim didskalijskim opisom Leine duševne more, a ona se paralelno iskazuje i tjelesnim mukama poradi neudovoljena seksusa. Neostvareni eros traži izlaz i izraz i nalazi ga u fizičkim radnjama. (Gašparović, 1988: 242)

Odlaze. Čuju se čas još glasovi. Pauza. Sumrak. Još se vide boje mora i neba, ali sve jednoličnije, gušće. Lea ulazi. Obim je rukama uhvatila sise. Zgrčena je. Zatvara vrata. Jeca. Onda se baci na divan. (str. 119.)

Ona nije sposobna da se prene iz sanjarenja, ali kušnja na koju ju je stavio suprug Srđan izaziva možda kod nje podsvjesne želje da izabere bolje.

Srđan: „Slobodna si još uvijek

Lea: Sada! Za koga?

Srđan: Za svakoga: za zakon, za vjeru, za… liječnika… za Rajčića…za suca…za mene…" (str. 121.)

Kako se zbiva metamorfoza lika najbolje prikazuje Lea, koja se posve otkriva u dijalogu s mladim Marasovim bratom Dinkom. Nježna, krhka, neugledna Lea pretvara se u čudovišno superiorno biće koje se nalazi između stida, čednosti i zanosa.(Sabljak, 1995: 130)

Lea:" Ma šta to. Dakle ne pjevate. Ali hoćete, hoćete ja znam, ali- recite. Jeste li je vi-poljubili… (Crveni su oboje)…dugo ga gleda, on ponikne. Usne joj ostadoše žedne, suhe, široke. Smiješi se usiljeno, jeste, jeste." (str. 142.)

Na njezine patnje, Krpan odgovara prividnim ignoriranjem i cinizmom. U takvoj, za Krpana simptomatičnoj reakciji ono neizrečeno, što je važno za Kamovljevu dramaturgiju jer je zasigurno važnije od onog izrečenog, ukazuje na kompleks impotencije. Taj motiv impotencije prisutan je već u Kamovljevom romanu *Isušena kaljuža.*

Srđan: Ne izazivaj društvo. Da otideš, mislili bi štošta. Ovako smo oboje još (podrugljivo, dobrodušno grohoće) tajanstveniji, zanimljiviji, mističniji… u svakom pogledu neobičniji… hahaha…genijalniji.“ (str. 122)

Veoma je bitan ironijski efekt koji izbija iz drastična sraza javne slike Krpanove gdje se on prikazuje s mitskom aureolom, kao idol, nadčovjek, gotovo božansko biće, s njegovom privatnom, intimnom sferom u kojoj je bijednik i nemoćnik. (Gašparović, 1988: 243)

Lea:“ Ti si ih obarao… Ti! Vitez!... Ja sam te gledala velikog, strašnog, lijepog- ko orla- poletnog, oštrog, jakog… To su naša srca, naše duše u njegovim pandžama… Kako ima ošto oko govorahu svi… Kako mora imati ošte pandže, mislila sam ja… „ (str. 120.)

Čovječanstvo je drama u kojoj što se više radnja odmiče, zameće se više zagonetki. Eventualnih, pogotovo jednoznačnih odgovora na njih nema, kao ni razotkrivanja tekstualnog i scenskog značenja drame. Nerješivog problemskog čvora sredstva, a racionalno i logično vođene analize pokazuju se u svakom segmentu djela. (Gašparović, 1988: 243)

Primjer toga vidimo u braći Luji i Ljubi Maras. Lujo je narodni zastupnik, javni radnik, koji pije, ali se ne opija, pa se može nazvati pripadnikom kulture. Ljubo je prostodušan, iskren, koji sam za sebe kaže da je pošteni prostak tako da je on oličenje instinkta. No detalji iz prošlosti navode kako je Lujo kada je bio dječak s prijateljima ubio mačku, a Ljubo se opro i rekao kako je i mačka stvor božji. Lujo će u dijalogu s Krpanom priznati kako smo svi divlji, ubio je mačku kamenjem, ako je to učinio životinji, Krpana bi mogao zadaviti. (Gašparović, 1988: 244)

I sam Srđan navodi:

Srđan:“…Kultura nas je unakazila… skinimo cipele i nećemo više s ekstazom ljubiti ninoge… Bit ćemo hladni… Samo će se topliti… misli…“ (str. 131)

Još uvijek jednako je prisutna ibsenovski konverzacijski tip drame s jakim otklonom od scenskog realizma, naturalizma i verizma i s tendencijom stvaranja posebnog novog tipa teatra- marionetskog. Maska koju navlači Srđan na početku drame, a koju skida na kraju drame sa svog prijetvornog lica nema svojstvo maskerade karnevalskih urnebesa, ona kao da potječe iz vremena kada je maska i nastala, a kada je ljudski rod bio ispunjen strahom od demona. Sve počinje običnom igrom, ali igra je podređena onome što dolazi pa sve jača

ozbiljnost drame, odnosno igre i pretvara tekst u katarzičnu formu antičke drame. (Sabljak, 1995: 129)

Zanimljivo je i to da je zbog oštećenja rukopisa u zadnjoj replici Srđana umjesto riječi *orao*, u Sabranim djelima napisano *jao*, što je dovelo do drugačije kulminacije u završnim akrodima crescenda. Orao je simbol oca, muževnosti i moći, a kada znamo kroz kakvu je kataklizmu prošla Lea tijekom drame, sasvim je logičan seksualna atribucija orla. Vezan s mrakom simbol orla dobiva dvojni aspekt, on simbolizira naglo uzbuđenje i iscrpljujuću strast duha, no u ovom slučaju orao može biti i izraz osjećaja krivnje zbog zabranjenih agresivnih libidinoznih želja koje je Lea izrazila tijekom svojih kočoperenih konverzacija s gostima. (Sabljak, 1995: 128)

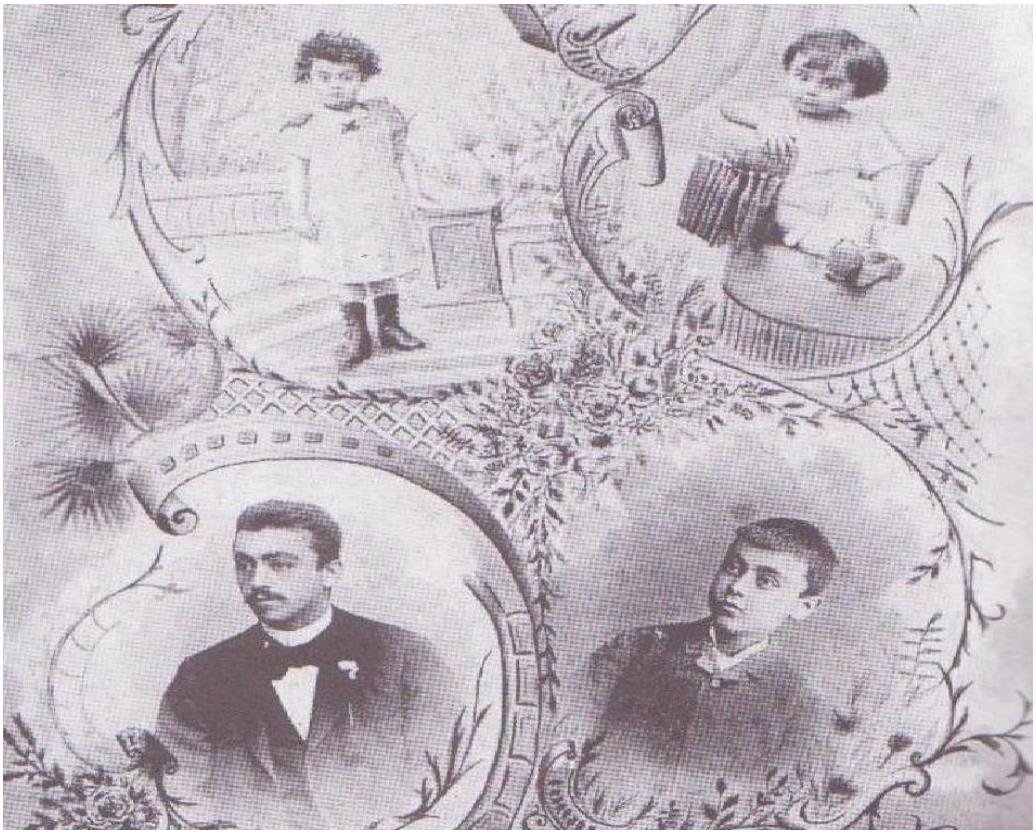
Sama pak naslovno sugerirana tema objašnjava se pri kraju drame Srđanovom interpretacijom biblijske priče o prvom grijehu i izgonu iz raja. (Gašparović, 1988: 245) Otpor koji postoji u naravi *Čovječanstva* prema doslovnom i jednostranom tumačenju, a na koji se nailazi i kad se pristupa njegovu razmatranju na temelju autorovih teoretskih postavki o psihologiji instinkta i kulture, javlja se i kad se naziv komedije *Čovječanstvo* pokušava doslovno objasniti Krpanovom biblijskom pričom o Adamovu protjerivanju iz raja, otkad prema pouci priče datira čovječanstvo, te otkad je izgubljen raj, životninje, besvjestice i instinkta, a zadobiven pakao, ljudi, svijesti i razum. (Hećimović, 1976: 172)

U *Čovječanstvu* dramsko na planu društvenoga kruga radi na poruzi kroz ozbiljnost, čime, naravno, u koničnoj slici uobličuje grotesknost, a na planu pak psihološko seksualnoga kruga na neprestance održavanoj suzdržanosti da bi naposljetku tim silnije kriknulo. Radnja je drame spora i podosta razvučena, likovi su statični karakteri bez razvoja, ne postoji uravnotežen odnos između težine sadržaja o kvantitativnog volumena teksta, ali sve to je svjesna autorova tendencija, nipošto slučajan propust. U ovoj drami bitna je sučeljenost kroz dijalog kojom se postupno, a neumoljivo izvrće, objelodanjuje, uprizoruje, napokon nutrina ljudske duše sve do njenih najmračnijih i najskrivenijih zakutaka. A to je sažeto iskazan temeljni program Kamovljevih drama, ona najvažnija strelica žudnje u Kamovljevu pisanju za scenu. (Gašparović, 1988: 245)

1.4. Tragedija- *Mamino srce*

Drama *Mamino srce* prava je moderna tragedija, ali i duboki odjek istinske tragedije Jankova života. Svi njegovi rastrznati osjećaji spram vlastite obitelji i njezina usuda, osjećaji bolni, mučni, tjeskobni i očajni, sažeše se u dramskom i scenskom izrazu fizičkog nestajanja i psihičkog rastakanja obitelji Bošković. (Gašparović, 1988: 246)

Kao što se zna na temelju indikacija Nikole Polića i kao što se može zaključiti iz usporedbe *Mamina srca* i dostupnih podataka o Kamovljevu roditeljskom domu, on u toj drami obrađuje sudbinu vlastite obitelji, njezin materijalni slom te bolest i smrt pojedinih članova. (Hećimović, 1976: 173)



Prilog 5. Jankova braća (Vladimir i Dragimir, kao djeca i kao mladići)

Nekoliko stvari tu dramu čini posebnom. Ponajprije razvijena, kompozicija gotovo klasične strukuture koje nema u ranijim dramama, a započinje tek u *Čovječanstvu*. Kao u prethodnim dramama mjesto radnje je građanski dom, ali je jedinstvo vremena napušteno. Posljednja tri dijela događaju se godinu dana poslije prvih dvaju, pa se tako cjelina raspada u dva segmenta koje bitno povezuje lik majke Linde. Smrt je zapisana na samom početku kada se spominje pokojna kćer Mila, a umiru i otac Andro i kći Olga. Sve je dakle, kužno i bolesno, morbidno, ali opet kao ni u jednoj drugoj drami prevučeno velom tiha i sumorna lirizma. (Gašparović, 1988: 246)

Dijalog od samoga početka vuče svojoj biti, a to je prošlost kojoj je cilj otvaranje starih rana i sprječavanje normalnog života u sadašnjosti. Također sve je uvjetovano genetskim kodom, fatumum nasljednog faktora, kao što navodi lik Drage u prvom dramskom pokušaju Kamova *Tragediji mozgova*, tako i ovdje najmlađi sin Dušan, u kojemu se prepoznaju Kamovljeve osobine. (Gašparović, 1988: 246)

O*lga: „(okameni se; samo joj se obrve trnu): - postajem joj sve više nalik. Takva je bila i ona, kad ste vi počeli ljubiti mene- kad je ona počela bacati krv; gubiti vlasi, glas i pogled.“* (str. 171.)

Bujić: (bez glasa i volje): To je utvara, praznovjerje. Sami se izjedate u svome jadu, u svjoj žalosti, u svojoj savjesti. Kad ste neizmjerno ljubili svoju sestru!“ (str. 171.)

Također kao u *Samostanskim dramama* i ovdje je vidljiv utjecaj Zole i Ibsena. Dominantna motivacija, kao i u njegovim ostalim djelima, je u proživljenoj i doživljenoj egzistenciji mikro (pojedinca) i makrosvijeta (obitelji, društvo, čovječanstvo). (Gašparović, 1988: 246)

Svi epizodično uhvaćeni momenti iz autentična usuda obitelji Polić u *Maminu srcu* okupljeni su i fokusirani optikom sugestivna drasko-scenskog iskaza.

Značenjska se poanta prvog dijela jezgrovito sažima u završnome dijalogu oca Andra i majke Linde, pokazuje se cijeli život obitelji, uz briljantne psihološke karakterizacije muža i žene. Sve skončava znakovito, kamovski, totalnom oskudicom, posvemašnjim gubitništvom jednoga i drugoga, posredno svih. (Gašparović, 1988: 247)

Ako išta pritišće likove i čini ih neurotičnim bićima tada je to smrt koja grabi jednog po jednog člana obitelji. Oblik tragičnog ritma nalazimo i u *Sablastima* kao i kod Sofokla. Čitava drama govori o rascjepu ličnosti, o rascjepu u ljudskoj prirodi o rascjepu koji izaziva

egzistencijalne dihotomije. Činjenica da se umire nepromjenjiva je i to što je čovjek smrtan bitno utječe na njegov život. (Sabljak, 1995: 134)

Dušan:„(prati je s bolom i mržnjom. Pokuša reći nešto, ali se ne snalazi. U velikom nezadovoljstvu baca cigaretu i u neprilici se vraća k Lindi. Kiselo se smiješi): Još jedna godina, pa ćeš na Badnjak pohoditi tri groba. U sredini rak, a po strani jektika i skrofula." (str. 189.)

Druga dihotomoja vezana je za to kako je život prekratak da bi se njemu ostvarili svi ideli i baš u tom proturječju između ostvarenog i neostvarenog, između onog što se moglo učiniti i što se nije učinilo nalazi se dramska napetost ovoga djela. Izvjesni kalviniza u drami otkriva koliko su ljudi u biti zli i nemoćni.

Konačnu presudu o obiteljskom sindromu u kojemu nema krivnje već samo bolesti i bezumnosti izriče jedina važnija dramska osoba, prijatelj Bujić. (Gašparović, 1988: 247)

Bujić: "A sinovi proklinju sami sebe. Oni da su ubili svoju mater, jer da ih je previše ljubila. Nije li to isto?

Liječnik: (dosadno se okreće. Jedan mu se okrajak usana nasmiješi)

Bujić: „Nije li to fatalno, što je vama smiješno! I vi se usuđujete liječiti ljude od bolesti srca!

Liječnik: (ironično se smješka): To se ne liječi. (Sarkastički naglasuje): To se samo konstituira.

Bujić: I vi se smijete meni, jednom prijatelju ove familije. Ja znam kako se rađaju i kako umiru srca. O čemu vi nemate, razumijete, ni pojma. Ni pojma!" (str.201.)

Neosporna je činjenica da je Kamov s *Maminim srcem* inficirao Krležu za Glembajevski ciklus i ako je Krleža za koga vezan onda je to Kamov, kao što je Kamov tradicijski vezan za Kranjčevića. Krležina ničeovska sumnja u vrijednost građanskog društva, njegov idejni anarhizam i koncept njegove drame vuku korijene iz Kamova. (Sabljak, 1995: 132)

Predstava je u Dubrovnika igrana pod naslovom *Mamino srce ili Pad kuće Boškovića* čime se aludira na Poevu pripovijetki *Pad kuće Usher*, no također mogu se povući paralele s tipičnom obiteljskom dramom *Sablasti*. *Mamino srce* je poput *Sablasti* analitička drama iako je jasno da ona sa svim svojim proturječnostima pripda teatru apsurda. (Sabljak, 1995: 132)

Zamukle dionice oca u dijaloškim sekvencama preuzimaju sinovi, u trećem Dušan, u četvrtom Bruno. Mrtvi otac, nijemo je itekako nazočan, poput teške sjene koja se nadvija nad preostalim još životima. A onda se majčina dionica osamostaljuje, prije nego i sama iščezne u smrt. I tu Kamov razvija do krajnje točke boli i patnje veliku temu koja pokriva posljednje dvije godine njegova pisanja, uobličivši je u potresnu monologu. (Gašparović, 1988: 248)

Linda: „Nije li moja tuga- sreća? Moja bol-spokojstvo. (Velika tišina. Svjetlo blijedi. Romano je uspravan, crn i nepomičan. Linda tiho, kao da pjeva uspavanku): Jučer su se grobovi smiješili kao da i u njima kuca jedno srce. (Stićte ga): A to sam ja kitila svoju grud. (U ekstazi): Grobovi su mi se smiješili kao da mi se smiješe djeca. Cvijeće je mirisalo kao svježe suze. A suze su kapale kao vruća krv... Nije li moja žalost- spokojstvo? Moja sreća-bol? A danas onuda pada snijeg i stišćem grudi kao mrtva čeda. (Lampa užasno cinka. Romano se uhvatio za stol.)



Prilog 6. Jankova majka Gemma Polić rođ. Gerbaz u mlađim danima

Težinu teme, bliskost smrti tolika da joj se doslovce osjeća dah, beskrajna tuga oproštaja, rekvijemski dominantan ton, prekrivaju sasma posvemašnju strukturu posljednjeg Kamovljeva dramskog djela. Pomiču ga iz osnovne matrice njegova literarna pisma spram nečega što jedva bijaše u Kamova zamislivo, iz groteske u tragično. Tragedija, ta od iskona unaprijedna označenost čovjeka, na samu ishodu i u ovom slučaju pokazuje svoje lice vječitog fatuma kojemu nitko i ništa ne može umaći. (Gašparović, 1988: 248)

Peti čin, koji bi zapravo trebao iznijeti odgonetku, ostaje kao privid jedne, može se slobodno reći pogrešno vođene igre. Drama završava u snažnom akordu deluzioniranosti baš kao da se na sceni nalaze likovi iz neke od modernih drama teatra apsurda. Groteskni sadržaj zadnje scene samo je medij posredovanja apsurdnog sadržaja čitave drame. Ambivalencija tragičnog i komičnog, jecaja i grohota, kao da izražava posljednji otpor prema neimenovnoj stvarnosti. (Sabljak, 1995: 137)

Formalnio gledajući, *Mamino srce* nedvojbeno jesti najbolja Kamovljeva drama, kako po uravnoteženosti dijaloga koji je skoro posve lišen deklamatorstva, tako i po karakterizaciji i motivaciji pojedinih dramskih osoba, te osobito po gotovo savršeno izbalansiranu odnosu pojedinih dijelova drame spram cjeline. (Gašparović, 1988: 249)

Tako u ovoj drami Kamov napokon dosiže do tipa drame koja je bliska modernoj avangardnoj drami, punoj kontrasta, destrukcije i kolaža raznih vrijednosti od onih uzvišenih do karikaturalinih. (Sabljak, 1995: 135)

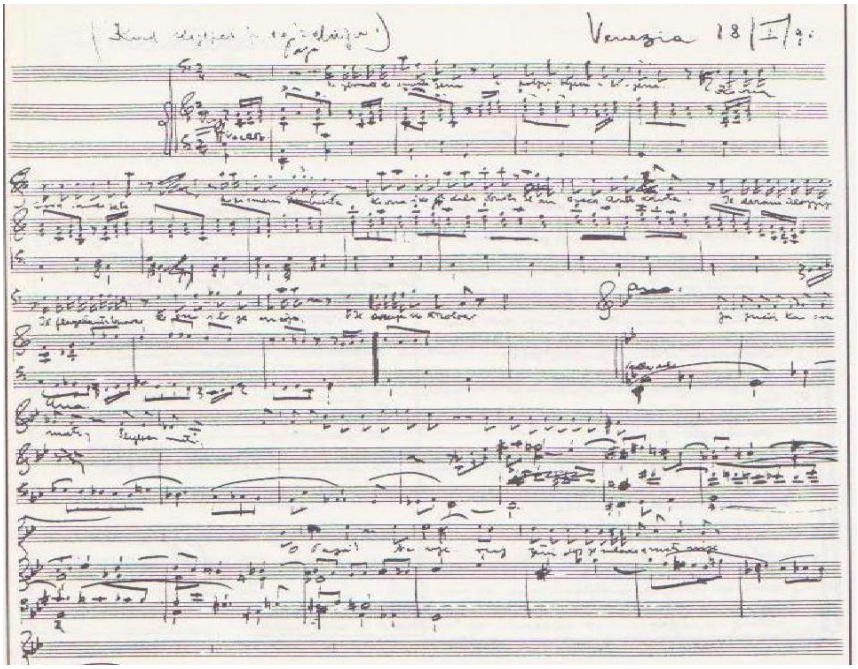
Svi kritičari koji su pisali o Kamovljevim dramama ovu dramau proglasili su najuspješnijom, no ona nije i scenski najzanimljivija. *Samostanske drame* i *Čovječanstvo* sadrže više sceničnih elemenata i mogućnosti te da bi uz neke nužne dramaturške intervencije snažnije i podatnije ušle u prostor suvremene kazališne igre. (Gašparović, 1988: 249)

1.5. Dramoleta *Iznakaženi* i operni libreto *Kad slijepci progledaju*

Neumorni tragač za Kamovljevom zagubljenom književnom ostavštinom Nedeljko Fabrio obznanio je 1988. godinu dana poslije pronalaska i stavljanja na uvid javnosti dramoleta *Iznakaženi,* drugi dotad nepoznati Kamovljev tekst vezan uz njegovo dramsko pismo: operno libreto *Kad slijepci progledaju*. Navodi kako je to bila nakana dvojce braće Polić, Janka Polića Kamova i Milutina da zajednički načine glazbeno-sensko djelo pod naslovom *Kad slijepci progledaju.* (Gašparović, 2005: 265)

Na pisanje tog glazbenog-scenskog djela na Kamova je utjecao njegov stariji brat Milutin budući da je on 1906. na temelju proloženih skladbi bez prijamnog ispita primljen na Liceo musicale Bemedetto Marceloo, u školu mladog, ali poznatog skladatelja Ermanna Wolf-Ferrarija. O prvome pokušaju koji se zbio u drugoj polovici 1906. neposredno svjedoči pjesnik Ljubo Wiesner, kućni prijatelj Poličćevih iz tih dana. (Gašparović, 2005: 266)

Wiesner koji je trebao napisati libreto na prva tri čina Pecijinog Rkaća odustao je, no Milutin nije prestao s pokušajima da se od dramskog predloška stvori opera. On i dalje traga za libretom i piscem i konačno utječe vlastitom bratu koji je stigao u Veneciju kod njega. Tako pada ideja o odluka o operi prema dramskom predlošku Marijana Derenčina. (Gašparović, 2005: 266)



Prilog 7. Faksimil autografa notne skice Milutina Polića za operu *Kad slijepci progledaju* na libreto Janka Polića Kamova

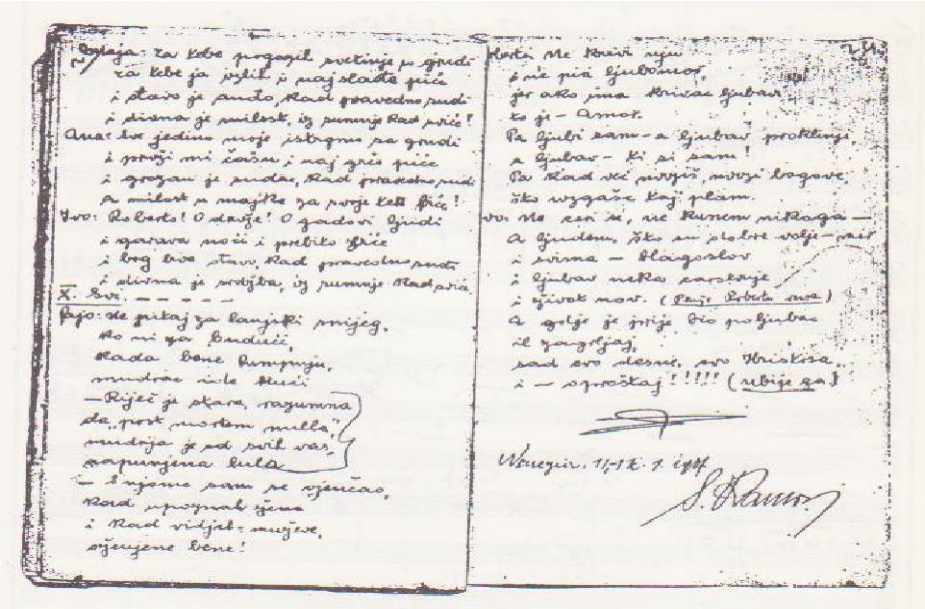
Nije posve jasno kako su braća Polić došla do ideje Derenčinove drame kao predloška za libreto. Vjerojatno je Milutina i Janka privukla tema bračnog trokuta, začinjena preljubom ubojstvom iz ljubomore. Iznesena u verističkoj maniri. (Gašparović, 2005: 267)

Postavlja se pitanje zašto Kamov nije bratu dao vlastiti dramski tekst. Čini se posve naravnim pomisliti da bi jedan pisac, pa još k tome dramski, kad se prihvaća pisanja libreta, uzeo vlastiti dramski preložak. No to nije bilo tako samo kod Kamova. Posljednjih dvaju stoljeća autori libreta ne bijahu i pisci spomenutih tekstova. (Gašparović, 2005: 267)

Osim toga, Kamovljeve drame naprosto nisu, zbog svoje strukture i jezičnostilskih osobitosti- pisane u stihu „tvrokuhane“ proze, nimalo prikladne za pretvorbu u operni libreto. Možda s jednom iznimkom: *Iznakaženi*. Činjenica potpunog iščežnuća tog prvog dramskog teksta iz autorova obzora, pa čak i svijesti, ostaje nerješivom zagonetkom. Zbog tog razloga Kamovljev kazališni prvjenac koji predstavlja potencijalno dobar predložak za veristička opernu jednočinku, nije mogao doći u obzir. (Gašparović, 2005: 268)

Jedanaestog siječnja Kamov počinje pisati libreto i završava ga sedmog siječnja. Milutin je sljedećeg dana, 18. siječnja, komponirao 34 uvodna takta nikad nenapisane opere. Libreto je

koncipiran u deset prizora. Kamov nije samo promijenio naslov Derenčinova predloška, nego i većinu imena protagonista. Jedino je zavodnik zadržao isto ime i zvanje, Robert, slikar. Libreto je napisan u stihu, i to tako da se nepravilan metar ili kontinuirano veže kroz ariju ili je pak razlomljen na više likova. (Gašparović, 2005: 268)



Prilog 8. Završetak autografa Libreta Janka Polića Kamova za ioeru Mlutina Polića Kad slijepci progledaju (1907.)

Premda hrvatska opera u razdoblju moderne, radi Milutinove teške bolesti, nije u *Kad slijepci progledaju* dobila, uz Hatzeov *Povratak orema* Tucićevoj dramskoj jednočinki dobila, još jednu izvrsnu veristička operu, taj libreto ostaje bizarnim i brzopoteznim upadom u Kamovljev opus žanrovski neobičan tekst, potvrdivši i zaokruživši izrazitu poližanrovsku usmjerenost i široku književnu kompetenciju njegova autora. (Gašparović, 2005: 269)

Iznakaženi je crtica koju je Kamov pisao od 17.- 18. prosinca 1904. godine. Djelo je napisano na svega nekoliko strana, radnja se događa u nekoliko sati, dok je mjesto radnje kuća posjednice Mare. Zajedno s Marom sudjeluju još tri protagonista te se spominju i majka i njezin suprug Stjepo.

Stjepo je trbuhom za kruhom otišao u Ameriku i ostavio svoju mladu ženu samu. U međuvremenu ona je u svojoj kuću u kojoj iznajmljuje sobe ugostila komedijaša Juru s kojim je u vezi, a doznaje se kako je bila u vezi s općinskim pisarom Androm koji također stanuje kod nje. Budući da zbog ljubavi prema Juri od njega ne uzima novce, novac traži od Andre

koji zbog ljubomore i nedostatka novaca govori Grgi, Stjepinom bratu za vezu Mare i Jure. Nakon toga Grga fizički zlostavlja Maru te prijeti Juri. Jure zbog toga odlučuje prekinuti spomenutu vezu. Mara ostaje izmučena, očajna i sama.

Juro:"… Eto, ukratko prestaje sve… S Bogom. (Laskavo se smiješeći snizi glas i šapće): Ne moramo se rastati na vijeke… polje je široko, šuma gusta, gdje Grga ne dosiže, ali tu, tu ti je-đavo (ode)

Mara: (Slušala ga tupo, kad iziđe nakupi usne na prezir i gnušanje: „đubreta"- i postane, pa slabeći i klecajući cijela jedva smogne snage izmucati: „nitkov". Onda najedanput tresne, ko čudom, zastav na stolici i stolu izmučena, očajna, izgubita zarida gorko i jako, ko da će u suze retopiti svoju bol, tugu, muku- i nesreću.)" (str. 213)

Iako je ovo djelo dužinom kratko, u njemu su prisutne karakteristike moderne drame. U prvom planu za razliku od Kamovljevih drugih djela nalazi se žena. Ta žena, pravom riječi, protagonistikinja, zbog ljubavi ugrozila je cijeli svoj dotadašnji, dobro situirani, život i bila spremna riskirati sve što je imala samo da bi ostala s Jurom.

Mara: „(zadršće s radosti i sreće): I ne boj se, Juro… Ja sam ti takva, sve za onoga, koji me ljubi i može i hoće da ljubi, a tad, nek dođe stara, neka zagrakće svijet… bit će sbe ui vjetar)" (str. 206.)

No ipak Kamov je u dramu uključio i moralnu stranu, budući da je veza započela prijevarom njezin kraj nije ni mogao drugačije završiti nego tragično za Maru.

1.6. Izgubljene drame- *Lakrdija našega doba* i *Oh, žene, žene!*

Za izgubljene dramske tekstove *Lakrdija našega doba* i *Oh, žene, žene*! Pretpostavlja se da su nastale godine 1909. Od ta dva dramska teksta cjelovitija predodžba postoji svakako o *Lakrdiji našega doba*, jer to djelo opširno prepričava i veliča Vladimir Čerina. Taj dramaturski tekst zainteresirao je i Ivu Vojnovića koji je kao dramaturg zagrebačkog kazališta odbio *Samostanske drame* i *Čovječanstvo*, dok *Lakrdije* predlaže uz laskavo mišljenje kazališnom žiriju za izvedbu u sezoni 1909./1910. Nasuprot Vojnovići i Čerini koji ne posvećuju uopće nimalo pozornosti komediji *Oh, žene, žene!*, iako je poznaju. (Hećimović, 1976: 152)

Jankov mlađi brat Nikola Polić i sam pjesnik i esejist, dakle ne samo književni znalac već i stvaralac u svojim memoarskim *Iskopinama* obrazlaže postanak i raspredajući ukratko sadržaj komedije *Oh, žene, žene!* Ističe to ostvarenje kao najinteresantnije teatarsko djelo Janka Polića Kamova. (Hećimović, 1976: 152)

Zaključak

Dramsko pismo Janka Polića Kamova zasigurno je otvorilo put modernom hrvatskom kazalištu. Kamov se zalagao, mada ne sustavno, za sintetički teatar, koji bi sjedinio više različitih tehnika. U njegovim dramama možemo naći konglomerate i Ibsenov simbolističko-realistički paradoksalizam, ali i Zolin naturalizam. Ono što je u Kamovljevim dramama novo to je način kolažiranja različitih tehnika i sintetički postupak, kojim se želi izraziti unutarnje stanje junaka. Budući da se nije imao obratiti nasljeđu hrvatske drame 19. stoljeća, Kamov se obratio nasljeđu europskog naturalizma, koje je djelovalo i na dramaturgiju Ibsena, Strindberga, Tolstoja, Shawa, Andrejeva i Gorkog. Uz dekoraciju novo je bilo i to da je na pozornici tražio govorni jezik, a ne teatarski. Kamov nije mimoišao niti utjecaj simboličkog teatra, koji potire teatarski spektakl, fabulu i zaplet, u uvjerenju da se u drami treba riješiti misterij života. Sve je podređeno subjektu.

Kamov nije stvarao teatar akcije već teatar stanja. No to je djelomice točno, jer u njegovim dramama ima također i uzbudljivih, teških, morbidnih i strastvenih zbivanja. A opet je istina da Kamov dramske situacije koncipira u statičnom smislu, kao podastiranje individualnih psihičkih i psiholoških stanja iz čijih sukoba kuša izvući sukus dramskog. No već tada u europskom kazalištu to nije bilo ništa ekscentrično niti osobenjačko. Kidajući sa sponama realizma i naturalizma, drama i kazalište već na prijelazu stoljeća postavili su kao svoju nit vodilju shvaćanje po kojemu je pravi prostor teatra „pozornica duše“ sa svim njenim mračnim dubinama, a ne prostor vanjske akcije. Zajedno s time i uvođenjem radikalno postavljenih problema sukoba pojedinca i društva Kamov je svojim prvim dramskim radovima nedvojbeno postao moderan autor.

Iako neshvaćen u svoje vrijeme, njegova djela su svevremanska, njegove misli mogu se upotrijebit i za današnje društvo, tj. Kamov kao da je naviještao budućnost nemoralnog, neiskrenog društva bez pravih vrijednosti. Iako on sam nije imao hrvatske uzore i temelje po kojima bi mogao graditi dramska, odnosno scenska djela, na njegova ostala djela itekako su utjecali domaći autori od kojih ponajviše Kranjčević, a zatim i Kovačić. Nedostatke na području dramske književnosti Kamov je potražio u europskim intelektualcima te mu je tako najvećim dijelom uzor na području dramske književnosti bio već spomenuti Ibsen, a zatim i Zola. Kako sam već ranije napomenula u svoje vrijeme bio je neshvaćen i odbijan, no njegov

utjecaj najbolje se vidi u kasnijim naraštajima, kao npr. u Krležinom dramskom pismu gdje je utjecaj Kamova neporeciv.

U svojim dramama Kamov obrađuje nekoliko bitnih motiva koji se protežu kroz sva njegova dramska djela. Ti motivi povezani su s privatnim životom Janka Polića Kamova. Prvi od motiva je prošlost koja je mučila i samog Kamova. On smatra kako nas prošlost, pa čak i ona genetska, prošlost našim predaka, određuje i kako joj ne možemo pobjeći. Drugi motiv je motiv smrti. Kao što sam navela u radu, Kamov je nažalost svjedočio smrti članova svoje obitelji, što je najbolje istaknuo u drami *Mamino srce*. Također taj motiv možemo povezati i njegovom preranom smrti, koju kao da je predosjećao. U svojim dramama također obrađuje i motive vjernosti, odnosno nevjernosti te istine koju uporno ističe u svakoj drami, pa makar ona bila kužna i nelijepa. Janko Polić Kamov zabrinut je za društvo u kojem se odgaja mlada populacija. Pod utjecajem europske moderne obrađuje motiv pojedinca, individualca spremnog na radikalne promjene. Još jedan motiv izrazito je zanimao Kamova. To je motiv je kulture, odnosno instinkta koji utječe na samog čovjeka kao pojedinca, a zatim i na društvo.

Osim „dramatizovanih sudija" *Tragedije mozgova* i *Na rođenoj grudi*, *Samostanskih drama* (*Orgije monaha* i *Djevice*), komedije *Čovječastvo* te tragedije *Mamino srce*, bitni su i njegova crtica *Iznakaženi* i libreto *Kad slijepci progledaju*. Važno je napomenuti njegova dva izgubljena djela *Lakrdija našeg doba* i *Oh, žene, žene!* koja naši uvaženi književnici i kritičari ističu kao izvanredna književna dostignuća.

Janko Polić Kamov iako neshvaćen u svoje vrijeme zasigurno je ostavio trag u hrvatskoj književnosti. Nažalost svoje drame nije za života vidio na pozornicama hrvatskih kazališta kao i što mnoga svoja djela nije vidio objavljena, no interes za njegova djela i popularnost njegovih djela sve više jača. Ne pristajući na kompromise, težeći istini i svojim idealima posebna je individua koja je otvorila put modernom hrvatskom kazalištu i dramskoj književnosti te zasigurno donio dašak Europe u Hrvatsku.

2. Popis priloga

1. Prilog 1. Pred rodnom kućom na Pećinama (1895.), Gašparović, Darko, *Kamov*, adamić, Rijeka 2005.
2. Prilog 2. Prilog 2. Jedini sačuvani fotoportret Janka Polića Kamova, Gašparović, Darko, *Kamov*, adamić, Rijeka 2005.
3. Prilog 3. Faksimil omotne stranice *Tragedije mozgova* (1907.), Polić Kamov, Janko, *Drame*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 2000.
4. Prilog 4. Faksimil prve stranice Kamovljeva rukopisa Samostanskih drama Orgija monaha (1907.), Polić Kamov, Janko, *Drame*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 2000.
5. Prilog 5. Jankova braća (Vladimir i Dragimir, kao djeca i kao mladići), Gašparović, Darko, *Kamov*, adamić, Rijeka 2005.
6. Prilog 6. Jankova majka Gemma Polić rođ. Gerbaz u mlađim danima, Gašparović, Darko, *Kamov*, adamić, Rijeka 2005.
7. Prilog 7. Faksimil autografa notne skice Milutina Polića za operu *Kad slijepci progledaju* na libreto Janka Polića Kamova, Polić Kamov, Janko, *Drame*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 2000.
8. Prilog 8. Završetak autografa Libreta Janka Polića Kamova za ioeru Mlutina Polića Kad slijepci progledaju (1907.), Polić Kamov, Janko, *Drame*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 2000.

3. Litertura

1. Batušić, Nikola, *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb, 1978.
2. Frangeš, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb- Ljubljana, 1987.
3. Gašparović, Darko, *Kamov*, adamić, Rijeka, 2005
4. Gašparović, Darko, *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, cekade, Zagreb, 1988.
5. Mrduljaš, Igor, *Dramski vodič- izbor iz hrvatske dramatike XX. stoljeća*, Teatrologijska biblioteka, Zagreb, 1984.
6. Polić Kamov, Janko. *Drame*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2000.
7. Sabljak, Tomislav, *Teatar Janka Polića Kamova*, Matica hrvatska, Zagreb, 1995.
8. Senker. Boris, *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 1996.
9. Solar, Povijest svjetske književnosti, Golden marketing, Zagreb 2003.
10. Šicel, Miroslav, *Povijest hrvatske književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb 2005.