

U ŠKRIPCPCU KNJIŽEVNOHISTORIOGRAFSKOGA DISKURSA ILI O MJESTU SUVREMENE HRVATSKE DRAME U NACIONALNOM KNJIŽEVNOM KANONU¹

I v a n a Ž u ž u l

UDK: 821.163.42-2

Imajući u vidu činjenicu da je književnohistoriografski diskurs imao tešku odgovornost biti sucem ili svojevrsnim regulatorom književnog kanona, rad problematizira njegov odnos prema suvremenoj hrvatskoj dramskoj produkciji od 1990. do danas. Svrha rada jest raščlaniti oblikovanje mjesta suvremene hrvatske drame na ljestvici kulturnih vrijednosti te analizirati promjene samoga žanra, ali i književnohistoriografskog i kulturnoteorijskog diskursa o njemu. Interpretirat će se i širi sociokulturalni učinci književnohistoriografskog diskursa, ali i uloga suvremene hrvatske drame u nacionalnom književnom kanonu.

Ključne riječi: suvremena hrvatska drama; kanon; književna historiografija

¹ Rad je napisan u okviru znanstvenoga projekta *Politike identiteta i hrvatska drama od 1990. do 2016.* koji financira Hrvatska zaklada za znanost (broj projekta: IP-2016-06-4316, voditelj projekta: prof. dr. sc. Zlatko Kramarić).

Govoriti o mjestu suvremene hrvatske dramske produkcije od 90-ih godina prošlog stoljeća naovamo u književnopovijesnom kanonu rizično je iz nekoliko razloga. Prvi je bez sumnje recentnost korpusa i manjak vremenskog odmaka zbog kojega ga je teško usustaviti. Drugi je ustroj književnopovijesnog žanra kojem su svojstvene podjele i kriteriji uključivanja te isključivanja. Obje činjenice otežavaju učvršćivanje statusa suvremene hrvatske drame u nacionalnom književnom kanonu. Taj korpus dramskih tekstova prije svega je iscrpnije zahvaćen u Novakovoj jednosveščanoj *Povijesti hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas* (2003.) odnosno četvrtom svesku *Suvremena književna republika* njegove višesveščane *Povijesti hrvatske književnosti* (2004.). U Jelčićevoj *Povijesti hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne* (2004.) korpus nije iscrpnije obrađen pa ću je ovdje ostaviti po strani.² U radu ću se osvrnuti i na Bagićeve *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost* (2016.), koji uključuje samo jedno desetljeće dramske produkcije korpusa koji je predmet ove analize, od devedesetih do dvijetisućite. Ovaj je rad ograničen na Novakov i Bagićeve književnopovijesni prikaz suvremene hrvatske drame, stoga bi bilo pretenciozno ustvrditi da će dati definitivnu sliku njezina mjesta u nacionalnom kanonu. Prije je moje viđenje zamišljeno kao poticaj na daljnji dijalog o neizbježnim konstrukcijama i sljepilu književnohistoriografskog diskursa pri opisivanju korpusa dramskih tekstova kao i bilo koje druge nedavne književne prošlosti.

² Suvremena dramska produkcija nije pomnije obrađena ni u prvom izdanju Jelčićeve *Povijesti hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne* iz 1997. ni u drugom istoimenom, znatno proširenom izdanju iz 2004. godine gdje su evidentirani suvremeni kazališni kritičari i teatrolozi poput Antonije Bogner Šaban, Ane Lederer, Sanje Nikčević i Dubravke Vrgoč. Naravno, ta činjenica proizlazi iz toga da se Jelčićeva povijest književnosti nije upuštala u iscrpniji prikaz ne samo dramske nego uopće najnovije književne produkcije. Budući da mene zanimaju književnopovijesne reprezentacije upravo suvremenih dramskih tekstova objavljenih nakon 90-ih kojih u Jelčića nema, njegova povijest književnosti ostala je izvan fokusa ovog teksta.

Poznato je da se svaki književnopovijesni pregled mora upustiti u *neugodan* posao kroćenja korpusa. Osim toga, danas je dvojbena otkud dolaze kulturnodominantne predodžbe novijeg dramskog pisma:³ jesu li prodornije književnopovijesne, antologijske ili npr. medijske konstrukcije (od kazališnoperatoarnih najava do senzacionalističkih medijskih napisa). Uostalom, nije lako odgovoriti koje su od tih praksi u većoj mjeri oblikovale popis lektirnih kanonskih djela novijeg dramskog pisma u okviru nacionalne kurikularne reforme. Imajući u vidu činjenicu da je izbor pao na Matišića, Gavrana, Sajko, Šovagovića i Štivičić,⁴ čini se da su gradnji kanonske slike pridonijele spomenute prakse, ali i mnoge druge. Čini se da se ideja o autonomnosti, neupitnosti i objektivnosti akademskog diskursa književnih/kazališnih povjesničara u uspostavljanju kanonskih dramskih djela nužno rastače između mnogovrsnih kulturnih praksi od nakladništva do masovnih medija. Zbog toga smatram da su institucionalizacija i profiliranje hrvatske drame od 90-ih godina naovamo razmravljeni i nediferencirani između nagomilanih reprezentacija u izborima, antologijama, hrestomatijama, specijaliziranim bibliotekama ili časopisima, kazališnim izvedbama, festivalima, prijevodima, nacionalnoj i međunarodnoj

³ Novi prijedlog lektirnih naslova za srednje škole u okviru tzv. Cjelovite kurikularne reforme predškolskoga, osnovnoškolskoga i srednjoškolskoga obrazovanja u Hrvatskoj (usp. »Nacionalni kurikulum nastavnoga predmeta Hrvatski jezik«, veljača 2016., <http://www.kurikulum.hr/wp-content/uploads/2016/03/Hrvatski-jezik.pdf>) poziva se na kriterij dominantne kulturne predodžbe o književno vrijednim djelima (2016: 291).

⁴ Oba književnopovijesna teksta koja se analiziraju u ovom radu, Novakova *Povijest hrvatske književnosti* i Bagićeve *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost*, uvrstili su dramske autore čije se zbirke/drame nalaze u prijedlogu lektirnih naslova za srednje škole u okviru tzv. Cjelovite kurikularne reforme predškolskoga, osnovnoškolskoga i srednjoškolskoga obrazovanja u Hrvatskoj: Gavran, Miro, *Ljubavi Georgea Washingtona i druge drame* (2016: 297); Matišić, Mate, *Posmrtna trilogija* (2016: 298); Sajko, Ivana, *Žena bomba* (2016: 299); Štivičić, Tena, *Dvije i druge* (2016: 299); Šovagović, Filip, *Ptičice* (2016: 299). Također zamjetno je da su u prijedlogu mahom medijski eksponirani autori i dramski tekstovi.

kazališnoj, kazališnokritičkoj, književnoj, književnokritičkoj, kulturnoteorijskoj, medijskoj recepciji žanra (u najširem smislu od dnevnih novina, specijaliziranih portala pa sve do nagrada).⁵

O krizi kanona uopće u nekoliko posljednjih desetljeća puno se raspravljalo u suvremenoj humanistici (P. Bourdieu, 1993., J. Guillory, 1993., V. Biti, 2000., G. Slabinac, 2006., M. Protrka, 2008., A. Zlatar, 2012.). U svjetlu tih novih rasprava kanon je pojmljen kao iznimno kompleksan politički i kulturni proces što balansira između književnog i izvanknjiževnog, estetskog i ideologijskog, kulturnog pamćenja i zaborava, dominantnih pripovijesti o kanonu i alternativnih, partikularnih, koje potpisuju različite interpretativne ili interesne zajednice.

Čini mi se da je u hrvatskoj književnoj historiografiji, osobito kad govorimo o sintetskim povijestima književnosti, problem rastakanja kanona još uvijek manje vidljiv od stalne potrebe objedinjavanja nacionalne kulture. Osvrnut ću se najprije na *Povijest hrvatske književnosti* (2003., 2004.) Slobodana Prosperova Novaka, koja se već zbog svojeg žanrovskog habitusa ne može osloboditi tog integrativnog impulsa.

Ta je povijest književnosti tiskana u dvijetisućitima, kada su hrvatski književni povjesničari sa sebe mogli skinuti jaram obaveze posvećenosti nacionalnoj žudnji za samostalnošću. Sloboda je trebala pridonijeti izravni-
jem suočavanju povjesničara s pluralnim kulturnim kontekstima u kojima se rađa dramska produkcija nakon 90-ih prošlog stoljeća. Osim toga, otvorile su se i mogućnosti bržeg usvajanja metodologijskih promjena koje je opći historiografski pa samim time i književnopovijesni diskurs doživio tijekom druge polovice 20. st. Unatoč sve prisutnijim poststrukturalističkim

⁵ Minucioznu analizu problemskih čvorišta oblikovanja nacionalnoga kanona suvremene hrvatske drame, ponajprije u odnosu prema kazalištu i statusu dramskoga teksta unutar izvedbe, nakladništva, književne i kazališne historiografije te međunarodnog konteksta izvela je Martina Petranović u radu *Karika koja nedostaje – Procesi kanonizacije i suvremena hrvatska drama* (usp. Petranović, 2018: 196-212).

čitanjima žanra,⁶ u hrvatskoj književnoj historiografiji i poslije devedesetih 20. stoljeća još se uvijek teško odustajalo od sveobuhvatnog prikazivanja razvoja književnosti i od sigurnih identitetskih pozicija kako u povijesti predstavljenih pisaca tako i od snažnog mjesta povjesničara u profesiji i društvu.⁷

Iako je žanrovski iskorak nagoviješten u Novakovu predgovoru, on se po mojem mišljenju nije dogodio. Imenovanje povijesti književnosti *pričom* na prvi pogled zaista implicira svojevrsno poststrukturalističko shvaćanje žanra. No je li povjesničarevo neprešućivanje neizbježne metaforičnosti vlastitog iskaza u funkciji legitimacije njegove metodologije? Novak, dakle, ne skriva tragove retoričnosti književnopovijesnog diskursa. Međutim tu »pokretnu vojsku metafora« (Nietzsche 1999: 12) ne drži potencijalom za objavljivanje performativnosti ili kontingentnosti jezika povijesti književnosti. Ma koliko taj jezik bio figurativan, on sudjeluje u stvaranju kanonske predodžbe gotovo tri posljednja desetljeća dramske književnosti od devedesetih prošlog stoljeća. Jer svi mi koji, manje ili više, radimo u svojim strukovnim nišama, odgovorni smo za uspostavu aksioloških, estetičkih i političkih silnica koje oblikuju književni kanon.

⁶ »Novost novog historizma počiva u njegovoj kritičkoj snazi: njegovu odbijanju da tekst promatra kao znak nekog prethodnog i stabilnog konteksta; njegovu odbijanju da povijest vidi kao jedinstvenu i koherentnu liniju progresa; njegovu prihvaćanju vlastite pozicije književnog povjesničara u povijesnoj naraciji koju on ili ona iscrta i njegovu naglasku na dinamičnoj i produktivnoj naravi reprezentacije. Foucaultov koncept genealogije i produktivne naravi moći, Certeauov argument da se tekstovi aktivno konzumiraju, Bourdieuova demonstracija da su reprezentacije nositelji simboličke vrijednosti kao i isticanje kulture, kulturalne razlike i kulturalne proizvodnje: svi ti teorijski pokreti omogućili su problematizaciju tradicionalnih književnih studija i književnih povijesti. Istodobno bilo bi neprimjereno u tim recentnim promišljanjima vidjeti konačnu demistifikaciju konvencionalnog historiografskog sljepila« (Colebrook, 1997: 233).

⁷ O tome, kao i o raskoraku između metodoloških koncepcija Jelčićeve i Novakove cjelovite povijesti, izloženih u predgovorima, i njihove izvedbe pisala sam u enciklopedijskom članku *Povijest književnosti* (usp. Žužul, 2011: 431-435).

Pritom naglašavam da ovaj tekst ne zagovara bilo kakvo protjerivanje stilskih figura iz književnopovijesne pripovijesti. One su poželjno oruđe filozofije književnog povjesničara. Drugo je pitanje njihove uloge: krije li se iza njih teorijska pozicija povjesničara, političko-etičko opravdanje njegove metodologije ili su one pak tek »dekorativni pripovjedni umetak«?

Treba istaknuti da je Novakova povijest književnosti, objavljena 2003. godine, među prvim povijestima književnosti koje su na velika vrata uvele suvremeno dramsko pismo.⁸ Zahvatila je cijeli niz suvremenih dramatičara (Borivoja Radakovića, Milka Valenta, Miru Gavrana, Ladu Kaštelan, Asju Srnc Todorović, Ivana Vidića, Pavu Marinkovića, Borislava Vujčića, Matu Matišića, Filipa Šovagovića i Davora Špišića) te redatelja, glumaca i dramaturga (Tomislava Durbešića, Fabijana Šovagovića, Georgija Para, Božidara Violaća, Petra Brečića ili Mani Gotovac). Nadalje, upravo ta povijest osviješteno ističe da se dramski tekst ne treba odvajati od njegova izvedbenog i šireg sociokulturalnog konteksta.

Svoju *priču* o dramskom pismu nakon 90-ih Novak autolegitimira dosadašnjim bavljenjem dramom, osobito dopreporodnom. Tome treba pribrojiti da iskazuje potrebu za posezanjem u dinamičnost teorijske reprezentacije i njezine učinkovitosti u pozicioniranju tog izdvojenog korpusa. Također podcrtava važnost teatrologije kao discipline koja ga opisuje i definira smjerove njegova kretanja. U tom smislu posebno izdvaja rad Lade Čale Feldman i studije *Teatar u teatru u hrvatskom teatru* (1997.) te *Euridikini osvrti* (2001.). Upravo njima, ističe, dogodio se zaokret hrvatske teatrologije prema kulturnoj antropologiji i etnologiji. Ipak, autor nam ne daje naslutiti kako se taj zavrtanj odrazio na njegovu književnopovijesnu reprezentaciju gotovo posljednja tri desetljeća dramske književnosti. Prije

⁸ Bagić u *Predgovoru* svojeg *Uvoda u suvremenu hrvatsku književnost 1970.-2010.* također ističe Novakovu *Povijest hrvatske književnosti* i *Hrvatsku književnu enciklopediju* Leksikografskog zavoda *Miroslav Krleža* kao časne iznimke koje nisu »škrtarile« kad je riječ o prikazu suvremene hrvatske književnosti, osobito od 70-ih godina 20. stoljeća pa sve do godina koje se približavaju tekućoj sadašnjosti.

se može reći da Novakova književnopovijesna naracija ostaje bez teorijske refleksije ili transponiranja raznorodnih teorijsko-metodoloških uvida u nju. Primjerice, pojavom izvedbenih studija u drugoj polovici 20. stoljeća teorijski dijalog o povijesti nacionalnog kazališta doživio je znatne promjene, i to ne samo u granicama teatrologije i izvedbenih studija već i unutar šireg spektra humanističkih i društvenih znanosti. Međutim, u Novakovoj *priči* o teorijskom diskursu posvećenom drami, one su prešućene. Doduše, prikazivanje samih dramskih tekstova na prvi pogled autor usmjerava prema kulturološki obojenom čitanju dramskih tekstova mlađih autora kao znakova poremećene hrvatske sociokulturalne ratne i poratne zbilje. Na taj način književnim reprezentacijama mlađih dramatičara pridaje karakter nositelja promjena u razvoju dramskog pisma, afirmirajući osobito generaciju nakon osamostaljenja Republike Hrvatske. Prema Novaku, ti tekstovi odbijaju propagandnu ulogu drame. I ponovno se čini da Novak – recimo u trenutku kad tekstove najmlađih dramatičara doslovce proziva scenskom revolucijom, a kazalište magičnim mjestom »na kojem se ukrštavaju interesi moći i nemoći, umjetnosti i politike« (Novak, 2004: 240) – najavljuje teorijski sofisticirano istraživanje društvenih funkcija drame i kazališta. Ipak, iznevjerava obećanje jer ne obrazlaže kako reprezentacije najmlađih dramatičara postaju nositelji preobražaja bilo društva bilo kulture niti na koji način kazalište kroz igru umjetnosti i politike oblikuje npr. identitete mlađih dramatičara. Tako bez obzira na to što dramskim tekstovima nominalno pripisuje svojevrsnu produktivnu moć, on ne slijedi praksu novog historizma. Da bi to učinio, morao bi odbiti tekst promatrati isključivo kao puki znak nekog prethodnog povijesnog konteksta. Dramski tekstovi su uvijek više od toga. Zato su i važni učinci načina njihova predstavljanja jer bez autorefleksivnog teorijskog pogleda nema problematizacije tradicionalnih književnih povijesti niti osvješćivanja pozicije književnog povjesničara i posljedica njegove reprezentacije.

Prema istom principu kao posljedice hrvatskog sociokulturnog poratnog i tranzicijskog konteksta Novak definira prevladavajuće teme spomenute generacije hrvatskih dramatičara: gubici, smrti, brisanje granica između života i smrti, neodređenost sadašnjeg i prošlog vremena. Uz teme, važni institucionalni okviri kanonizacije dramskog korpusa prema Novaku jesu: izvođenje u inozemstvu, sustav nagrađivanja, praćenje europskih trendova, zabranjeni i cenzurirani tekstovi. Njih je ta povijest književnosti povlastila u odnosu na druge pa je ocrtavanje konkretnih pojedinačnih dramskih tekstova i poetika palo u drugi plan. Prema tom obrascu Novak prikazuje paradigmatički tekst *Mrtva svadba* Asje Srnc-Todorović utvrđujući opetovanu temu nerazdvajanja života i smrti i činjenicu da je igrana u inozemstvu. Treba istaknuti i da Novakov habitus povjesničara književnosti, komparatista i teatrologa pridonosi razvedenijem načinu tumačenja kazališta koji ne previđa izvedbenu komponentu dramskih tekstova, npr. uspjehe izvedbi *Posljednje karike* (1994.) Lade Kaštelan (Novak, 2004: 235) ili *Ospica* Ivana Vidića u Londonu (Novak, 2004: 238). Usto, uzima u obzir i medijsku ulogu u oblikovanju slike o najmlađim dramskim autorima, ali predstavljajući Ivana Vidića kao dramatičara koji je svojim javnim istupima postao glasnogovornikom cijelog naraštaja ne nudi argumentaciju za tu tvrdnju.

Iz Novakova književnopovijesnog diskursa razvidno je da u njemu traženje zajedničkog nazivnika suvremenog dramskog pisma često proizvodi proturječnosti i nelogičnosti. Kriteriji homogenizacije i klasifikacije katkad su teško primjenjivi i objašnjivi. Recimo grupiranje i razdjeljivanje pripadnika najmlađe generacije hrvatskih dramatičara prema odnosu spram tradicije ili poratne zbilje u Novakovoj književnopovijesnoj retorici čini se donekle nekonzistentnim, prije svega zato što ne bismo smjeli previdjeti pretpostavku da hrvatski dramski autori nemaju jednoznačan odnos prema tradiciji i da se nikad ne mogu u cijelosti distancirati od poratne zbilje u koju su nužno uronjeni. Ipak, dramatičare što tradiciju navodno vjerno baštine Novak proglašava dominantnom strujom. Nju razdjeljuje

od marginalne struje, koja u njegovoj *priči* tradiciju izravno poriče. Taj smjer između ostalih pisaca predstavlja i Ivana Sajko. Znamo da povijest književnosti treba podjele, a načela razvrstavanja nikad nisu samorazumljiva i neproblematična. U tom pogledu je neobično kad povjesničar nagrađivanu i medijski isturenu autoricu poput Sajko reprezentira kao članicu marginalne skupine dramatičara koja negira tradiciju, bez čvršćeg objašnjenja na koji način to čini i po čemu je ta struja dramatičara *zatajena* u odnosu na prevladavajuću. Ta je nedosljednost čudnija s obzirom na to da Novak i sam naglašava da je Ivana Sajko često nagrađivana, prevedena i izvođena (Novak, 2004: 240). Već sam napomenula da je jedan od važnijih kriterija njegove književnopovijesne pripovijesti da dramatičare iščitava kroz prizmu nagrada (npr. Borislava Vujčića) te drugih reakcija javnosti i kritike poput cenzure (Matu Matišića) ili provokacija (Filipa Šovagovića).

Također, kako bi drugu polovicu 90-ih u suvremenom dramskom pismu razlučio od eskapističke prve polovice, Novak koristi pomalo problematične pojmove poput radikalnog bavljenja stvarnošću Šovagovića, Matišića i Vujčića.⁹ Ta je sintagma sporna iz nekoliko razloga. Naime, odnos dramskih tekstova sa stvarnošću jednako je kompliciran bez obzira na to tematiziraju li zbilju izravno ili implicitno. Američki povjesničar

⁹ Bagić na određeni način u *Uvodu u suvremenu književnost* (2016.) konstrukciju »radikalno bavljenje stvarnošću« zamjenjuje »angažiranim referiranjem na nju«. Primjerice, Matišićev dramski tekst prema Bagiću utjelovljuje određene simboličke vrijednosti: kritiku pojednostavljeno shvaćenog domoljublja i vladajućeg diskurza Crkve te političke desnice u devedesetima: »Iako se dosta pisalo o eskapizmu dramskih devedesetih i bijegu od suvremenih ideologija, povijesti i politike, ipak je, posebice u drugoj polovici desetljeća, nastao kritičan broj tekstova koji problematiziraju ratnu i poratnu zbilju te njihove učinke na pojedinačne egzistencije. Angažirano referiranje na stvarnost devedesetih ovdje oprimjerujem dramama *Cigla* [Filipa Šovagovića, nap. ur.] i *Svećenikova djeca* Mate Matišića [...] S malo kritičkoga odmaka od teksta, u toj bi se storiji mogla prepoznati umjetnička reakcija na opasno pojednostavljena shvaćanja domoljublja te na vladajući diskurz crkve i političke desnice u devedesetima, diskurz koji je svojedobno sažet u sloganu 'Obiteljski apostolat: jedno dijete više' « (Bagić, 2016: 130).

Iggers, na primjer, ističe da »iako su mnogi povjesničari ozbiljno shvaćali suvremenu lingvističku, semiotičku i književnu teoriju, oni u praksi nisu prihvatili ideju da se tekstovi kojima se bave ne odnose na stvarnost« (Iggers, 2005: 150). Jednako je složen i neizravan odnos između povijesti književnosti i zbilje. Novakov prikaz razvoja drame nakon 90-ih je konstrukt, ali taj konstrukt nikad ne nastaje u zrakopraznom prostoru nego unutar zajednice koja procjenjuje u kojoj je mjeri taj *izmišljaj* ili dvosmjerni proces između povjesničara književnosti i hrvatske književne prošlosti uvjerljiv. I on ne odražava stvarnost novijeg dramskog pisma, ali je sukreira. O manjku uvjerljivosti Novakova književnopovijesnog prikaza i ranije se pisalo u hrvatskoj znanstvenoj javnosti (Nemec, Rafolt). Dijelom su te kritike potaknute i proturječnostima koje sam nastojala prikazati na ovom književnopovijesnom mikrosegmentu, ali i nedostatkom samosvjesne povjesničarske pozicije koja problematizira vlastitu metodologiju. Poput Barthesa, koji je već u prošlom stoljeću *bučno* objavio da nema neutralnog povijesnog diskursa, i Jenkins u svojoj studiji *Ponovno promišljanje povijesti* ponavlja da postoje jedino povijesti koje su svjesne što čine i one koje to nisu (Jenkins, 2003: 82). Novak očito nije osvijestio učinke vlastitih metoda. Primjerice, dok višak egzaltiranog prepoznaje u memoarskom tekstu *Divlja sloboda* Anje Šovagović, nigdje ga ne vidi u svojem književnopovijesnom diskursu. Ta naša slavna glumica, prema Novaku, »piše stilski zajapurenu autobiografsku knjigu trudeći se da pod ironičnim i lucidnim rečenicama iskaže malo poznatu stranu glumišta u hrvatskoj metropoli« (Novak, 2004: 243-244). Time ne želim reći da književnopovijesni diskurs treba ili može odustati od vrijednosnih etiketa jer su one u književnopovijesnoj retorici neizbježne, ali mogao bi u većoj mjeri biti samokritičan kad je riječ o njezinu sadržaju i metodologiji, koji su odgovorni za oblikovanje kako nacionalnog književnog kanona tako i ovdje razmatranog korpusa hrvatskih dramskih tekstova nakon devedesetih dvadesetog stoljeća.

Za razliku od Novakova, Bagićeve književnopovijesni diskurs već u predgovoru *Uvoda u suvremenu hrvatsku književnost* (2016.) problematizira vlastite političke učinke. Prije svega zato što nema iluziju da će njegov pregled donijeti kulturnu i književnu prošlost onakvom kakva je ona doista bila. Na samom početku, dakle u uvodnom tekstu priznaje da će njegov vlastiti pogled na nju biti nužno *selektivan* i *ćudljiv* (usp. Bagić, 2016: 7). Opet, s druge strane, i taj konstrukt koji ima spoznaju o načinima svoje gradnje¹⁰ sudjeluje u utrci sa svim drugim manje ili više *hirovitim* reprezentacijama hrvatske književne prošlosti. Ta činjenica ipak Bagića obvezuje da obuzda svoju *ćudljivost* i da na određeni način *promijeni* prethodne reprezentacije književne prošlosti. Učinio je to već u naslovu nazivajući svoj uradak uvodom, što sugerira da je njegova reprezentacija književne prošlosti neka vrsta pripreme za buduća čitanja. U Bagićevo odbijanju sveobuhvatnosti slike književnih strujanja posljednja tri desetljeća prošlog stoljeća i prvog desetljeća 21. stoljeća, može se čitati i poziv na još jedan javni dijalog o (ne)mogućnosti kompletne slike književne prošlosti izazvan poststrukturalističkim obratom. On problematizira i svoju ulogu književnog povjesničara koji je aktivno uključen u oblikovanje nacionalnog književnog kanona, što mu ne ostavlja prostora za etički i politički neproblematičan i neutralan pogled. Bagić se na taj način zauzima za dijaloško sučeljavanje s ograničavajućim normama književnohistoriografskog diskursa. Iako, poput Novaka, svoj književnopovijesni diskurs eksplicite naziva *pričom*, njegova izvedba inzistira na prikazu suglasja i proturječja predstavljenog razdoblja s naglaskom na kontekstualna, događajna, politička, kulturološka ili poetička čvorišta uokvirena u četiri desetljeća. Osim toga, tu gestu čitam na tragu Bennettove tvrdnje, koju držim uvjerljivom, da je povijesni diskurs

¹⁰ »Pogled unatrag, osobito ako je promatrač – makar i rubno – svjedočio događajima kojima se vraća, ćudljiv je i selektivan. To dobro znaju povjesničari, kroničari svih vrsta i melankolici. Taj pogled može priskrbiti argumente za različita viđenja i teze jer nerijetko uljepšava, mistificira, pa i konstruira vrijeme i događaje« (Bagić, 2016: 7).

nužno revizionistički po naravi; zato se Bagić i ne libi svoj uvod proglasiti *čudljivom pričom*. Podsjećam na Bennettove postavke koje je iznio u studiji *Izvan književnosti* (1990.), prema kojima povijesna istraživanja svakako mijenjaju prošlost, ali unatoč tome ona dugoročno itekako utječu na njezine javne reprezentacije. Stoga Bennett produktivnost povijesnih istraživanja vidi u njihovu potencijalu da preoblikuju prošlost, i to ne onakvom kakva je bila nego kakva jest. A ona jest trajno podijeljena između napetosti prošlosti i sadašnjosti, i zbog toga je revizionistička. No, prema Bennettu, javnosti ili znanosti to treba obznaniti, kao i činjenicu da su povijesna istraživanja uvijek bez stvarne prošlosti, koja do nas može doprijeti samo retoričkim putem (usp. Bennett, 2005: 49). Ako se, imajući na umu sve navedeno, vratimo u gravitacijsko polje povijesti književnosti, onda treba istaknuti da neizbježne fikcije o književnoj prošlosti nisu bezvrijedne za književnopovijesne istine, niti negiraju postojanje književnopovijesnih činjenica. One ih učinkovito oblikuju. Bennett također ističe:

»Podupirući Nietzscheov koncept ‘djelotvorne povijesti’ Foucault tvrdi da znanje nije stvoreno za razumijevanje nego za rezanje. Prilagodimo li ovu argumentaciju problemima književne povijesti, ona upućuje na to da pitanje odnosa prema književnim tekstovima nije kako ih razumjeti, nego što s njima učiniti – to jest, kako preobličiti oblike njihove upotrebe unutar suvremenih društvenih odnosa. A to zahtijeva književnu povijest koja neće destilirati značenje književnih tekstova time što ih upućuje na povijest zamišljenu da pruža interpretativni ključ za njihovo značenje. Točnije, to zahtijeva književnu povijest koja će, stvarajući znanje o specifičnim i raznovrsnim načinima na koje su književni tekstovi upotrebljavani unutar društvenih odnosa u prošlosti, kao dijelovi strategija moći i njezina osporavanja, funkcionirati poput oštrice u sadašnjosti otvarajući teorijske i političke prostore u kojima bi se književni tekstovi mogli odvojiti od njihovih trenutnih načina društvene upotrebe i pridodati novima. To upućuje na književnu povijest koja se ne bavi toliko hermeneutičkim isprepletanjem prošlosti i sadašnjosti unutar sveobuhvatnog horizonta značenja

koliko uspostavljanjem diskontinuiteta i razlika koji su karakterizirali oblike upotrebe i primjene književnih tekstova u različitim povijesnim okolnostima. Takva je povijest, međutim, moguća samo ako se napuste metafizička povezivanja književno-povijesnoga kupleta« (Bennett, 2005: 66).

Bagićev uvod, odustajanjem od ideje objedinjujuće i kontinuirane pripovijesti koja književne tekstove privilegira kao najvažnije izvore iz kojih se može odgonetnuti književna prošlost, sugerira da su povijest, politika, ekonomija u istoj ravni s književnošću kao i s reklamnim i drugim popularnokulturnim idiomima. Bagić u interpretiranju smjerova književnog razvoja u Hrvatskoj od 1970. do 2010. književno i izvanknjiževno ne razdvaja, niti je jasno što je iz čega derivirano niti što je prvotnije ili bitnije: kontekst ili tekst.¹¹ Na primjer, kada je riječ o dramskom korpusu poslije 90-ih prošlog stoljeća, koji je u središtu ovog rada, glavne crte književnog razvoja u Bagićevu uvodu nisu u samim dramskim tekstovima nego i izvan njih. Kao važnije simptome tog korpusa dramskog pisma Bagić izdvaja: angažman voditelja Teatra &TD-a Mire Gavrana u promoviranju dramskih tekstova uglavnom mlađih dramskih autora (Milice Lukšić, Asje Srnec

¹¹ »Tema knjige je kontekst i tekst hrvatske književnosti od 1971. do 2010. godine. Slijedeći dekadno načelo prikazivanja, koje je poprilično uvriježeno u našoj historiografiji i književnoj povijesti, u četiri sam poglavlja nastojao upozoriti na događajna, politička, kulturološka i poetička čvorišta svakoga desetljeća te posredno ili izravno uputiti na suglasja i paradokse koje su obilježili čitavo razdoblje. U tih četrdeset godina hrvatsko je društvo proživjelo tranziciju iz socijalističkoga u kapitalistički model, iz planske u tržišnu privredu, dramatični rat u kojemu je izborna državnopravna nezavisnost, najposlije milenijski bug i nezaustavljivu spektakularizaciju života u svim područjima. Istodobno hrvatski su pisci kreativno promišljali i beletrizirali fenomene u rasponu od tzv. hrvatske šutnje do reklame – njihovo se pisanje u poetičkom smislu kretalo od modernističke ekskluzivnosti preko postmodernističke trpeljivosti do neorealizma, a u tehničkom smislu od naliopera preko pisačeg stroja stiglo se do dodira prsta s digitalnim sučeljem« (Bagić, 2016: 7).

Todorović, Pave Marinkovića, Mislava Brumeca, Lukasa Nole, Ivana Vidića i dr.) i njihovu postavljanju na scenu u okviru projekta *Suvremena hrvatska drama*; dramski program Hrvatskog radija i pojavu dramatičarki (Asje Srnec Todorović, Milice Lukšić, Lade Kaštelan, Ivane Sajko, Ane Tonković, Maje Gregl, Tene Štivičić) i glumaca koji pišu tekstove za kazališne daske (Filipa Šovagovića, Elvisa Bošnjaka, Ljubomira Kerekeša, Zvonimira Zoričića, Božidara Oreškovića). Hrvatski teatar u 90-ima u *Uvodu u suvremenu hrvatsku književnost* dijelom je odgovor na zbiljski kontekst, ali književnost nije tu usredištena isključivo u povijesti nego i u drugim društvenim sustavima. Na taj se način književni tekstovi čitaju na tragu alternativnih Bennettovih zadataka povijesti književnosti (usp. Bennett, 2005: 72) s obzirom na načine na koje funkcioniraju, ali imajući u vidu modele njihova komuniciranja i s drugim kulturnim sistemima koji sudjeluju u organizaciji književne epohe i njihova položaja u okviru šire društvene ekonomije. Tako Bagićevev uvod istražuje rad dramskih tekstova nakon 90-ih godina prošlog stoljeća, koji je uvjetovan društvenim katalizatorima književne formacije (od pojedinačnog angažmana voditelja Teatra &TD, uloge radijskog medija ili, na primjer, časopisa *Plima*, institucionalnog statusa dramskog pisma koji je diktirao promjene i daljnju organizaciju njegova razvoja, tj. proboj dramatičarki i glumaca koji pišu za kazalište). Naravno, pritom Bagić slijedi čitanja Boke, Rafolta i Ane Lederer, koja su već ranije zamijetila spomenute fenomene.

Usporedi li se Bagićeveva reprezentacija ovdje analiziranog dramskog korpusa s Novakovom, očito je da se u njoj ne traže zajednička stalna mjesta generacije niti ih se razdjeljuje prema bilo kojem kriteriju. Osim toga, dok je Novaku odnos prema poratnoj stvarnosti jedno od ključnih načela klasifikacije dramskog pisma nakon 90-ih 20. stoljeća, Bagić tvrdi da najveći dio dramatičara, osobito mlađih, odustaje od izravnog referiranja na zbilju. U uvodu se pobrojavaju dominantne teme, ali se ni one ne nameću kao kriteriji objedinjavanja, nego hibridnosti i raznolikosti najmlađe generacije

dramatičara.¹² Repertoarna slika razdoblja prije traga za prikazom ondašnjih važnijih institucionalnih praksi koje oblikuju interese mlađih dramatičara. Tako Bagić detektira njihovo zanimanje za klasične tekstove i događaje iz hrvatske povijesti. Kad je riječ o karakteristikama žanra, Bagić ponovno prepoznaje mnogolikost i heterogenost dramskih tekstova:

»U žanrovskom smislu produkcija je prilično raznolika i hibridna. Ana Lederer (1995.) ustvrđuje da dramski tekst u to doba ‘nastaje na onom tankom bridu između tragičnog i komičnog, u širokom rasponu od crne komedije, farse, travestije, do groteske i tragigroteske – ili kako svoje komade podnaslovljuju sami pisci: ‘drama s elementima farse’ (Bakarić), ‘tragigroteska’ (Brešan), ‘krimi-groteska’ (Jelačić), ‘tragična lakrdija’ (Sršen), ‘drama u komediji’ (Silvija Šesto), ‘komična tragedija’ (Brumec), a ponekad je to ‘poetska fantazija’ (Lukić), ‘antropološka melodrama’, komedija, farsa, ili ‘samo’ – drama!« (Bagić, 2016: 127).

Uz tematsku i žanrovsku šarolikost, osobitost Bagićeve reprezentacije zadanog korpusa jest i izbor pet poetski i tematski simptomatičnih dramskih tekstova za devedesete: *Mrtva svadba* Asje Srnec Todorović, *John Smith, Princeza od Walesa* Tomislava Zajeca, *Nemreš pobjeć od nedjelje* Tene Štivičić, *Cigla* Filipa Šovagovića i *Svećenikova djeca* Mate Matišića. Uporišta takvog izbora barem dijelom vidim u opsežnijem zahvaćanju društvenih uloga dramskih tekstova i njihova suodnosa s drugim kulturnim praksama, poput vizualnih umjetnosti, glazbe, stripa, reklame, ekonomije, politike, popularne kulture, kulturalnih studija i kulturne teorije u najširem smislu, koje zasigurno oblikuju dramsko pismo poslije devedesetih dvadesetog stoljeća. To ne znači da u poetikama pojedinih dramskih pisaca, kao

¹² Tematsku raznorodnost Bagić prikazuje ovim dominantnim idejama: »bi-jeg, eskapizam, monolog, introspekcija, ugroženi subjekt. Dobar dio dramatičara (osobito oni najmlađi) odustaje od izravnoga referiranja na ratnu i poratnu zbilju, ideologije ili politiku te se usredotočuje na tematizaciju pojedinačnoga identiteta, mogućnosti komunikacije u suvremenom svijetu, osjećaje samoće, tjeskobe, nesigurnosti i sl.« (Bagić, 2016: 126).

kod Asje Srnc Todorović, ne vidi tragove modernističke (ekspresionizam i poetika apsurda) i postmodernističke dramaturgije.

Bagić u dramskoj produkciji devedesetih prošlog stoljeća ističe i problem identiteta koji se istih godina počinje sve više istraživati u okviru kulturne teorije. Taj suodnos dramskih tekstova s drugim diskurzivnim praksama vidljiv je iz specifičnog pristupa temama: identiteta, komunikacije, traume, ratne zbilje, tranzicije i učinaka globalizacije. Doduše ni Bagić nije ekstenzivno prikazao ovdje analizirani dramski korpus, a u nultima je u cijelosti zaobišao dramski žanr, baveći se globalnim impulsima u prvom desetljeću 21. stoljeća. Unatoč tome, ne treba smetnuti s uma da i dramsko pismo kao i uopće književnost Bagić promatra kao simboličku praksu koja komunicira s već spomenutim medijskim i reklamnim diskursom, političkim i popularnokulturnim idiomima koji se u današnje vrijeme teško mogu ignorirati. Zato on ni razvoj drame ne pokušava osmisliti bez tih diskurzivnih dodira i prepletanja. Uvodeći multimedijalni i širi političko-kulturološki okvir za ocrtavanje razvoja dramskog pisma 90-ih godina 20. stoljeća, iscertava ga kao polje koje se brzo transformira i u kojem se gotovo neuhvatljivo mijenjaju kulturnoteorijske paradigme. Osvrnut ću se i na »jedno od uporišnih obilježja dramskoga pisma devedesetih – monologičnost dijaloga« (Bagić, 2016: 129), koje Bagić na tragu Boke ističe kao, uvjetno rečeno, specifičnu dramsku strategiju produkcije do kraja devedesetih koju oprimjeruje dramom *Nemreš pobjeć od nedjelje* Tene Štivičić. Proturječje sintagme *monologičnost dijaloga* nagoviještena je i u samom podnaslovu *Nemreš pobjeć od nedjelje*: »monodrama za dva lika«. Bagić na taj način dramu daje zadaću teoretiziranja pitanja paradoksalne i hibridne naravi komunikacije. Drugim riječima, dramski tekstovi imaju ulogu propitivanja često apsurdnih i grotesknih učinaka nemogućnosti komunikacije, gdje primjerice dijalog može biti razgovor onih koji se ne čuju niti razumiju, a monolog ili samogovor adresiran na drugog ili neku nevidljivu publiku.

Naposljetku, pitanje je na koji način ovdje analizirani književnopovijesni prikaz pridonosi usustavljanju dramske proizvodnje devedesetih godina dvadesetog stoljeća. Ponuđeni opis mjesta suvremene drame od devedesetih naovamo povijesni, ideološki, tehnološki i kulturni kontekst stavlja uz bok važnim književnim događajima, poetikama, literarnim strujanjima i diskurzivnim praksama.

Imajući sve rečeno u vidu, zaključno bi se moglo predvidjeti da će i svaka buduća književnopovijesna projekcija dramskog pisma od 90-ih naovamo biti inkluzivnija kad je riječ o suvremenim kulturnoteorijskim promišljanjima književne, ali i kazališne historiografije. Teško je sa sigurnošću prognozirati hoće li ona poprimiti formu nekonzistentnih eseja jednog ili većeg broja različitih autora koji odabiru isti problem za koji su se specijalizirali, kombinirajući i ispremrežavajući kulturnoteorijske uvide. U svakom slučaju, kulturološki model književnopovijesnog i kazališnopovijesnog prikaza spomenutog korpusa smatram otvorenijim u metodologijskom smislu. U njemu je dopušteno miješanje filologije s rodnim studijama ili pak teorijama nacije. Vjerujem da ta svojevrsna sloboda modela pridonosi reflektiranju heterogenosti, kontingentnosti i proturječnosti hrvatskih dramskih tekstova od 90-ih prošlog stoljeća naovamo te odbija ulogu pravovaljanog i mjerodavnog proglašenja o njihovu konačnom mjestu u nacionalnom književnom kanonu.

LITERATURA

- Bagić, Krešimir, *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970. – 2010.*, Školska knjiga, Zagreb, 2016.
- Bennett, Tony, *Outside Literature*, Routledge, London – New York, 2005. (1990.).
- Biti, Vladimir, »Povijest književnosti nakon poststrukturalizma, Kriza hegelovskih modela«, u: *Pripitomljavanje drugog*, Mehanizam domaće teorije, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1989., str. 157-216.
- Biti, Vladimir, »Ima li u povijesti zakona?, Posezanje za povijesti – balkanski specijalitet?« i »Intertekstualnost spram kontekstualnosti«, u: *Upletanje nerečenog*, Mala knjižnica Matice hrvatske, Matica hrvatska, Zagreb, 1994., str. 99-122, str. 123-139, str. 140-148.
- Biti, Vladimir, »Teorija i postkolonijalno stanje«, u: *Republika*, br. 5/6, Zagreb, 1998., str. 74-96.
- Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Polity Press, Cambridge, 1993.
- Čale Feldman, Lada, »Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo?«, *Republika*, god. 52, br. 3-4, Zagreb, 1996., str. 29-40.
- Guillory, John *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1993.
- Iggers, Georg G., *Historiography in the Twentieth Century, From scientific Objectivity to the Postmodern Challenge with a new epilogue*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2005.
- Jelčić, Dubravko, *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, Naklada Pavičić, Zagreb, 1997.
- Jelčić, Dubravko, *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, Drugo, znatno prošireno izdanje, Naklada Pavičić, Zagreb, 2004.
- Jenkins, Keith, *Re-thinking History*, With a new preface and conversation with the author by Alun Munslow, Routledge, London – New York, 2003. (1991.).
- Nemec, Krešimir, »Prokletstvo zaborava. Neki problemi hrvatske književne historiografije nakon raspada Jugoslavije«, *Desničini susreti 2005.-2008. Zbornik*

- radova, Filozofski fakultet u Zagrebu – Centar za komparativnohistorijske i interkulturalne studije – Plejada, Zagreb, 2010., str. 46-57.
- Nietzsche, Friedrich, *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, prev. i prir. Damir Barbarić, Zagreb, 1999.
- Novak, Slobodan Prosperov, *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas*, Golden marketing, Zagreb, 2003.
- Novak, Slobodan Prosperov, *Povijest hrvatske književnosti. Suvremena književna republika*, Svezak IV, Marjan tisak, Split, 2004.
- Petranović, Martina, »Karika koja nedostaje – procesi kanonizacije i suvremena hrvatska drama«, *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Književni kanon. Zbornik radova s XX. Međunarodnog znanstvenog skupa održanog od 28. do 29. rujna 2017. u Splitu*, Književni krug – Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb, 2018., str. 196-212.
- Protrka Štimec, Marina, »Kanon, zajednica i kriza humanističkih znanosti«, *Transmisije kroatistike*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2015., str. 141-155.
- Protrka Štimec, Marina, »Književni kanon: norma i kontingencija«, *Jezične, književne i kulturne politike. Zbornik radova 43. Seminara Zagrebačke slavističke škole*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, 2015., str. 93-108.
- Nacionalni kurikulum nastavnoga predmeta Hrvatski jezik, <http://www.kurikulum.hr/wp-content/uploads/2016/03/Hrvatski-jezik.pdf>, veljača 2016. (stranica posjećena 1. ožujka 2019).
- Rafolt, Leo »Slobodan Prosperov Novak, tko je to? Ili: O pozadini jednog projekta kanonizacije književne povijesti«, *Književna republika*, god. 2, br. 3-4, Zagreb, 2004., str. 191-210.
- Škvorc, Boris, »Hrvatska književnost i postkolonijalno podrievanje/otpor kanonu i taksonomiji struke: od stereotipa o »pripadanju« do »pozicije između« (margin?)«, *Transmisije kroatistike*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2015., str. 207-236.
- Škvorc, Boris, »O Brešičevoj, Bagićevoj i Rafoltovoj književno-povijesnoj upisanosti (u filološki »dis/kontinuitet«). Tri suvremena primjera pisanja književne pri/povijesti«, *Fuminensia*, god. 30, br. 1, Rijeka, 2018., str. 237-272.

- Zlatar, Andrea, »Povijest književnosti: kulturno pamćenje i interpretacija«, *Perivoj od slave. Zbornik Dunje Fališevac*, FF press, Zagreb, 2012., str. 489-496.
- Žužul, Ivana, »Novakova književnopovijesna naracija: subverzija ili integralizam?«, *Zbornik sa znanstvenog skupa Poljska i Chorwacja w Europie Środkowej, Bielsko-Biała*, 2007., str. 464-477.
- Žužul, Ivana, »Povijest književnosti«, *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 3, Ma-r, ur. Velimir Visković, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2011., str. 431-435.

STRANDED BY LITERARY-HISTORIOGRAPHIC DISCOURSE OR ON
THE PLACE OF CONTEMPORARY CROATIAN PLAYWRITING IN
THE NATIONAL LITERARY CANON

A b s t r a c t

Bearing in mind the fact that the literary-historiographic discourse, through its genre system, had a serious responsibility to be a judge or a sort of a literary canon regulator, the paper problematizes its relation to contemporary Croatian playwriting production from 1990 until today. The purpose of the paper is to distinguish the constitution of the place of contemporary Croatian playwriting on the scale of cultural values and to analyze the changes of the genre itself but also of the literary-historiographic and cultural-theoretic discourse about it. The wider sociocultural effects of literary-historiographic discourse will also be interpreted as well as the role of contemporary Croatian playwriting in the national literary canon.

Key words: contemporary Croatian playwriting; canon; literary historiography