

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.
Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod međunarodnom licencom Creative Commons Attribution 4.0.



<https://doi.org/10.31820/f.32.1.6>

Boris Senker

DOPRINOS DARKA GAŠPAROVIĆA STVARANJU HRVATSKOGA DRAMSKOG KANONA

dr. sc. Boris Senker, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, boris.senker@gmail.com, Zagreb

izvorni znanstveni članak

UDK 821.163.42.0-05Gašparović, D.
821.163.42.09-2

rukopis primljen: 15. studenoga 2019; prihvaćen za tisak: 20. veljače 2020.

Nakon uvodnog obrazloženja teme i ukazivanja na relativizaciju pojma kanona u postmoderni, u članku se predlaže „operativna definicija” kanona prema K. Nemecu i M. Solaru. Potom se, zbog središnjega mjesta koje drame M. Krleže imaju u Gašparovićevu kritičkom i teatrološkom radu, kao i zbog Gašparovićeve dosljednog krležijanstva u smislu kritičkog preispitivanja svih sudova, opširnije izlaže Krležin odnos prema hrvatskom dramskom kanonu. U kratkom pregledu područja kojima se Gašparović kao sveučilišni profesor, urednik časopisa, kazališni kritičar, teatrolog, dramaturg i intendant bavio ustrajava se na njegovu zagovaranju „otvorene dramaturgije”, koje navješćuje esejom o mogućnosti kritičkog angažmana u suvremenoj hrvatskoj drami iz 1968. a razvija u sljedećim tekstovima o hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu 20. st. U nastavku članka raspravlja se o Gašparovićevu doprinosu stvaranju hrvatskoga dramskog kanona u knjigama Dramatica krležiana, u kojoj se revaloriziraju Krležine rane drame te predlaže promijenjen izbor njegovih kanonskih djela, Kamov, u kojoj odgovor na pitanje mogu li Kamovljeve drame ući u u kanon ostavlja otvorenim, i, napokon, Dubinski rez, sintezi Gašparovićeve teatrološkog rada, u kojoj su najvažnija poglavlja posvećena kanonskim dramatičarima 20. st., od Vojnovića, preko Krleže, Fabrija te Šoljana i „krugovaša” do Šnajdera i „prologovaca”.

Ključne riječi: Darko Gašparović; Miroslav Krleža; hrvatska drama; kanon

Na kraju rujna godine 2017. održan je u Splitu XX. međunarodni znanstveni skup iz niza Komparativna povijest hrvatske književnosti. Udomio ga je Književni krug u okviru manifestacije Knjiga Mediterana, organizirao Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, a „[i]zlaganja domaćih i stranih znanstvenika bila su posvećena temi kanona u književnosti, procesu kanonizacije, hijerarhijskim odnosima unutar kanona, dekanonizaciji i rekanonizaciji, odnosu kanona različitih umjetnosti, odnosu različitih nacionalnih kanona itd.” (Pavlović 2018) Jedan od odsutnih znanstvenika na koje se sudionici ovakvih skupova u svojim izlaganjima pozivaju – ponekad radi toga da njihovim autoritetom osnaže svoje teze, ponekad da im se sučele, ponekad pak radi toga da stupajući u dijalog s njima svoje tekstove uključe u raspravu što se u akademskoj zajednici vodi o nekoj temi – a ujedno i jedan od velikih znalaca koji se u svojim tekstovima nisu zadržali unutar granica nekoga užeg područja na ovom je skupu bio i teatrolog, povjesničar hrvatske književnosti, napose dramske, te kazališni kritičar, dramaturg i autor dramatičara, urednik časopisa i kazališni čovjek Darko Gašparović. Pozivala se na njega Ana Gospić Županović s Odjela za kroatistiku i slavistiku Sveučilišta u Zadru u tekstu pod naslovom „Slučaj Kamov” – kulturno pamćenje Kamova u drami i izvedbi: preispitivanje i/ili revalorizacija” (Gospić Županović 2018). Zaokupljena pitanjem „tzv. odgođene kanonizacije” (Gospić Županović 2018: 180) Kamova, napose kao dramatičara,¹ autorica u uvodnom dijelu rasprave ustvrđuje da su „najvažniji Kamovljevi kazališni zagovornici te bezrezervne pristalice revalorizacije i rehabilitacije njegova kazališnog pisma” u sedamdesetim i osamdesetim godinama, kad se i poduzimaju prvi zaista relevantni i dobro argumentirani pokušaji njegova uvrštavanja u hrvatski književni i kazališni kanon, bili „ponajprije Šnajder, u svojstvu urednika, kritičara i dramatičara, a potom i Gašparović u znanstvenom kontekstu” (Gospić Županović 2018: 181). Premda autorica spominje i druge teatrologe i kritičare koji su se bavili (pre)kasno objelodanjenim dramama Janka Polića Kamova i njihovim dosad više nego skromnim uprizorenjima, primjerice Tomislava Sabljaka i Igora Mrduljaša, riječi Darka Gašparovića jedine se u tom uvodnom dijelu nekoliko puta isprepleću s njezinima. Dakako, u tekstu posvećenom zasad tek djelimice uspelim nastojanjima da se za dvije do tri bolje Kamovljeve

¹ Termin „odgođena kanonizacija” autorica preuzima iz teksta Krešimira Nemeca „Ivo Frangeš i konstrukcija hrvatskoga književnoga kanona” (Nemec 2010: 40).

„dramatizovane studije”² nađe mjesto u hrvatskom kazališnom kanonu, čime bi i on postao kanonskim dramatičarom, nitko i nije mogao biti zastupljen onoliko koliko je zastupljen Darko Gašparović jer nitko drugi nije tako predano i tako pomno iščitavao Kamovljeve dramske tekstove, nitko drugi se nije toliko snažno i ustrajno zauzimao za to da njegovo nasdasve nekonvencionalno dramsko pismo napokon doživi „istinsko i pravo kazališno čitanje” (Gašparović u Gospić Županović 2018: 184). S Darkom Gašparovićem Ana Gospić Županović dijeli i nadu da hrvatskom kazalištu takvo „kazališno čitanje” Kamova „tek [...] predstoji – u trećem tisućljeću” (ibid.).

Kamov je, kako je maloprije rečeno, hrvatski dramatičar čiju je kazališnu kanonizaciju, pa makar i „odgođenu” u odnosu na već provedenu književnu kanonizaciju,³ Darko Gašparović dugo i strastveno – kadikad, valja reći, i proturječno – što poticao, što očekivao, što dovodio u pitanje pa su njegovi tekstovi o Kamovu i morali dobiti primjeren tretman u studiji što problematizira odnos Kamova i kanona. Jednako tako, pitanja o hrvatskom dramskom i kazališnom kanonu te o kanonu i Kamovu nisu se mogla zaobići ni u razgovoru što ga je teatrologinja Martina Petranović vodila s Darkom Gašparovićem za *Hrvatsku reviju* povodom Nagrade Marko Fotez, koju je dobio za knjigu *Dubinski rez* (usp. Gašparović 2013).⁴

Kamov, razumije se, nije bio jedini dramatičar za kojega se svojim kritičkim tekstovima Gašparović zauzimao, nego jedan u strogo probranom nizu dvadesetostoljetnih naših dramatičara o kojima je sudio da su s

² „Dramatizovanim studijama” Kamov je nazvao jednočinku *Na rođenoj grudi* i duologiju *Samostanske drame*. Usp. Polić Kamov 2000.

³ Nekoliko antologijskih pjesama iz zbirke *Psovka i Ištipana hartija*, groteskne kratke priče i roman *Isušena kaljuža* ušle su u hrvatski književni kanon tijekom druge polovice šezdesetih godina te u sedamdesetim godinama prošloga stoljeća zahvaljujući revalorizaciji (povijesne) književne avangarde.

⁴ Razgovor je to na koji ću se još nekoliko puta pozvati zbog pomnje kojom je Gašparović formulirao svoje odgovore na širok spektar pitanja, odgovore koji su pokatkad prerasli u male eseje na „zadanu temu”. Zasad samo napomena da Kamova u njegovu „imaginarnome kanonu” nema zato što je on „po cijelome svojem habitusu i (anti)estetici apsolutno izvan svih kanona”, premda to „ne niječe njegov golem utjecaj” (Gašparović 2013: 85) na sljedeće naraštaje književnika, od Krleže do Šnajdera, pa „[nj]jegovo mjesto danas čvrsto stoji u samome vrhu novije hrvatske književnosti, kojoj je otvorio putove prema modernome i avangardnome prije svih drugih” (Gašparović 2013: 85-86), što će reći da Kamov za Gašparovića, ako i nije kanonski dramatičar, ipak jest sudionik stvaranja našega dramskog kanona.

pravom već našli ili da bi s jednakim, ako ne i većim pravom, tek trebali naći svoje mjesto u tom kanonu, ili da se o tome je li im mjesto u kanonu još mora raspravljati.

Nego, prije osvrta na to za koje se dramatičare Darko Gašparović zauzima, samo nekoliko riječi o kanonu, napose hrvatskom kazališnom kanonu, i kanonizaciji, kao i o najvažnijim područjima Gašparovićeve kritičkog, teatrološkog i kazališnog rada.

Premda su „[s]uvremene rasprave o kanonu istaknule”, kako argumentirano ustvrđuje Martina Petranović u svojem prilogu komparatističkom zborniku u koji je uvršten i netom citirani tekst Ane Gospić Županović, „niz problemskih očista i polazišnih pozicija iz kojih se mogu promatrati procesi tvorbe suvremenoga nacionalnog dramskog kanona” (Petranović 2018: 199–200),⁵ u ovoj je prigodi poželjno izbjeći svaku relativizaciju pojmova *kanon* i *kanonizacija* – jer bila bi upitna svrha rasprave o doprinosu nekoga nečemu o čemu sudimo da je neodređeno, zapravo i neodredivo – te ću stoga posegnuti za nadasve jednostavnom i funkcionalnom „operativnom” definicijom *kanona* kakvu je ponudio Krešimir Nemeč u posredno već citiranom članku o Ivi Frangešu:

Najkraća operativna definicija kanona glasi: kanon je popis pisaca i književnih djela kojima razne institucije, prije svega akademska zajednica, pripisuju uzornost, a time i središnju važnost za određeni nacionalni i kulturni entitet. Kanon je stoga bitan ne samo s estetskoga nego i sa sociološkoga stajališta: on je sredstvo utjecaja, kulturni, identitetski i vrijednosni orijentir, važan čimbenik u integraciji zajednice odnosno – da se poslužimo terminom Pierrea Bourdieua – kanon je nositelj nacionalnoga kulturnog kapitala. (Nemeč 2010: 39)

Dakako da se uz ovako formuliranu definiciju kanona može postaviti niz pitanja, da se ona može potkopavati i osporavati s različitih stajališta, da ju se može dokraja relativizirati. Tko sastavlja popis pisaca i djela? Tko određuje svrhu kanona i njegovu važnost? U ime koga ili čega? Komu kanonska djela trebaju poslužiti kao uzor? Tko im je i s kojih pozicija priznao

⁵ Valja odmah reći da je i Darko Gašparović bio svjestan kako u XXI. stoljeću stoje stvari s kanonom – bolje rečeno kanonima što jedni drugima konkuriraju u istom kulturnom, recimo tako, *kronotopu* – pa je odgovor na pitanje o razlikama između hrvatskoga književnog i hrvatskoga kazališnog kanona i započeo s konstatacijom u dvojbenu statusu kanona u postmoderni, ali o tom poslije.

uzornost? Nastoji li ova ili ona *elita* promišljenim izborom kanonskih djela nadzirati i usmjeravati svekoliku kulturnu produkciju? Ako je umjetnička vrijednost, odnosno „estetska vrsnoća”, kriterij prema kojemu se sastavlja popis kanonskih djela, tko i prema kojim kriterijima određuje što je umjetnička vrijednost, što je u književnosti izvrsnost? Govori o tom i Nemeč u nastavku definicije kanona:

Jednom uspostavljen, kanon nije zauvijek zadan, statičan i petrificiran nego se stalno mijenja, rekonstruira, dekonstruira, preispisuje. On podliježe mijenama ukusa, senzibiliteta, svjetonazora, pa čak i mode. Osim toga, poznato je da kanon velikih djela ne počiva samo na njihovoj estetskoj vrsnoći nego, kako je pokazao Foucault, i na politici moći, vladajućoj ideologiji, političkim i klasnim interesima. Revizija kanona redovita je pojava, a obavljaju je nove, nadolazeće generacije, umjetnički pokreti, društveni/politički prevrati. (Nemeč 2010: 40)

Bez obzira na legitimnost svih onih pitanja, kao i drugih pitanja koja se mogu postaviti i koja je u humanističkim znanostima itekako poželjno postavljati, kanoni u praksi postoje.⁶ Istina, nitko ozbiljan u znanosti o književnosti i teatrologiji, kako napominju citirane autorice i autori, više za kanonska djela neće reći da su *univerzalne* i *vječne* vrijednosti, a za kanon stvoren u određenim okolnostima da je trajan i stalan. *Kanonizacija*, *dekanonizacija* i *rekanonizacija* neizostavni su dijelovi istoga procesa, procesa u kojemu je, da ne izgubim iz vida *naslovnog junaka* ovog priloga, i Darko Gašparović izravno sudjelovao od sredine šezdesetih godina prošloga stoljeća do drugog desetljeća ovoga stoljeća. Kanon je, kao i mnogo toga što se donedavna držalo *prirodnim*, *nužnim* i *trajnim*, kulturni konstrukt, vremenski i prostorno ograničen, podložan preispitivanju i promjenama, čak i odmjeravanju sa suparničkim kanonima. Malo je djela koja su stoljećima bila i ostala kanonskima jer granice između *visoke* i *niske*, *umjetničke* i *trivijalne* umjetnosti u povijesti se nisu pokazale nimalo trajnijim od, primjerice, državnih granica. Međutim, sastavljen „prema nekom kriteriju,

⁶ Pod *praksom*, govoreći ovdje o doprinosu jednoga čovjeka stvaranju hrvatskoga dramskog kanona, prije svega mislim na repertoare kazališnih institucija, a uz njih i na izdavačku politiku rijetkih nakladničkih kuća koje sustavno objavljuju domaće dramske tekstove, na organizatore znanstvenih skupova i obilježavanja obljetnica, i na rasprave što se u akademskoj zajednici i kulturnoj javnosti vode o tome tko jest, tko ne bi smio biti, a tko bi pak i morao postati kanonskim dramatičarom – vrijeme je da počnemo govoriti i o dramatičarkama – i koja bi njezina ili njezina dramska djela valjalo uvrstiti u kanon.

najčešće onome umjetničke vrijednosti ili onoga što zbog ugleda, utjecaja ili popularnosti dominira u određenom vremenskom razdoblju” (Solar 2007: 179), kako sugerira i Milivoj Solar u svojoj natuknici o kanonu, svaki se kanon ipak formira unutar granica koje su se u tom razdoblju i toj sredini poštovale te se nisu prelazile, barem ne u glavni kulturnih i obrazovnih ustanova. Važno je stoga reći da se naslovna sintagma „hrvatski dramski kanon” odnosi na vremenski i prostorno točno određen vrijednosni izbor dramskih djela, koja su se od sredine šezdesetih godina naovamo u šire shvaćenoj akademskoj i umjetničkoj zajednici držala primjernima za svoju vrstu te neizostavnima na repertoaru nacionalnih i dramskih kazališta, a Darko Gašparović svoj je izbor u tom razdoblju svjesno suzio na dvadesetostoljetnu dramsku produkciju, prepustivši izbor iz prethodnih stoljeća drugim znalcima. Kad se apsolvant komparatistike i romanistike u prvom broju časopisa *Prolog*, koji je u redakcijski potpisanom uvodniku navijestio da će biti ne samo komentator postojeće dramske i kazališne produkcije, nego i njezin ambiciozni kreator,⁷ predstavio esejom „Mogućnost kritičkog angažmana u suvremenoj hrvatskoj drami” (Gašparović 1968), kojemu je pripalo povlašteno prvo mjesto među autorskim priložima i o kojem će poslije biti više riječi jer njime zapravo počinje Gašparovićevo promišljanje hrvatskoga dramskog kanona, u nas se o tomu što jest a što nije kanonsko djelo i tko jest a tko nije kanonski dramatičar dobrim dijelom odlučivalo u duhu Krležina i krležijanskog kritičkog – u Krleže i njegovih epigona nažalost ne i primjerno utemeljena i argumentirana – (pre)vrednovanja hrvatske petostoljetne dramske tradicije. Zbog toga, kao i zbog mjesta koje je Krleža imao u Gašparovićevu znanstvenom i kritičkom radu, potrebno je reći nešto više i o Krležinim pogledima na dramski kanon, istina ne samo hrvatski.⁸

⁷ Usp.: „Zašto istupamo?” (Prolog 1, 1, 3–5). Pretposljednja rečenica tog uvodnika glasi: „Naziv časopisa ‘Prolog’ odražava u jednoj riječi našu osnovnu intenciju pri njegovom pokretanju: želimo da on bude uistinu PROLOG VEĆ NAPISANOJ, ALI NEOTKRIVENOJ, ILI JOŠ NENAPISANOJ SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMSKOJ RIJEČI, PROLOG ISTINSKOM KAZALIŠNOM ČINU I DOGAĐAJU KOJEG PRIŽELJKUJEMO I KOJEM ZAJEDNIČKI TEŽIMO.” Kao član Redakcije, uz glavnoga i odgovornog urednika Antu Rumoru te Dragu Kekanovića, Miru Međimorca, Vladimira Roksandića i Slobodana Šnajdera, Gašparović je nedvojbeno dao važan obol uvodniku.

⁸ Pisao sam o tom opširnije u tekstu „Kazalište i kanon” tiskanom također u zborniku *Komparativna povijest hrvatske književnosti – zbornik radova XX.: Književni kanon* (usp. Senker 2018).

Esejom „O našem dramskom repertoaru”, s podnaslovom „Povodom 400. godišnjice Držićeve ‘Tirene’”, objavljenim godine 1948. u prvom broju kratkovjeka zagrebačkog „časopisa za politička, ekonomska i kulturna pitanja” *Djelo*, potom pretiskanim 1950. u jedinom broju „časopisa za kazališne probleme” *Scena*, koji je, također u Zagrebu, uredio Marijan Matković, te uvrštenim u treću knjigu *Eseja* u Zorinoj nakladi Krležinih sabranih djela, a fragmentarno pretiskavanim u raznovrsnim publikacijama, Krleža, koji je i prije toga izricao kritičke, pokatkad i poražavajuće sudove o drami i kazalištu, upustio se u vrednovanje svekolike, kako je on govorio, „južno-slovljenske” dramske tradicije te predložio izbor iz nje djela za „[j]užno-slovljenski repertoar, koji treba da panoramski obuhvati čitavu našu scensku produkciju kroz vjekove” (Krleža 1963: 141). Nakon velikih pohvala Držiću, prije svega kao komediografu koji se „odvaja” od „tmastog savonarolskog, akvinskog, protuhelenskog neba naše književne panorame šesnaestog stoljeća” (Krleža 1963: 144) – i pokuda njegovim suvremeniciima, pri čemu je, kako je u svojoj „polemičkoj raščlambi” Krležina odnosa spram „naše literarne baščine” pokazao Mirko Tomasović, učinio i nekoliko većih pogrešaka (usp. Tomasović 2013) – Krleža je ustvrdio:

[D]a bi se sastavio repertoar našeg prvog, renesansnog scenskog perioda [...], bilo bi potrebno da se dramaturški ispita, obradi i obnovi sveukupno djelo Marina Držića [...]. Zatim, da se isto tako ispita čitav materijal našeg mitološkog teatra bez obzira, da li su to kompilacije, prijevodi ili plagijati. [...] to znači: deset do petnaest takvih komedija, pastorala i drama treba da postanu sastavnim dijelom našeg klasičnog repertoara, koji bi našoj omladini služio – prije svega – zornim primjerom za proučavanje narodne žive knjige, po današnjem nastavnom planu pretvorene u mrtvo slovo maturantske gnjavaže. (Krleža 1963: 154)

Potom se letimično osvrnuo na smješnice, koje je nazvao komedijama dell’arte, i frančezarije pa su predmetom njegovih analiza i uglavnom izrazito negativnih ocjena postale „[n]aša romantična drama, kojoj slavimo prvu stotu godišnjicu” (Krleža 1963: 155). Govorio je zatim, podjednako negativno, i o „realističkoj drami sardouovskog tipa, koja kod nas traje sve do münchenske i bečke Secesije” (Krleža 1963: 161). Na kraju toga poduljeg eseja izrekao je sud, koji se razmjerno često citirao ili parafrazirao te pridonio ako ne izravno stvaranju dramskog kanona, onda utvrđivanju kriterija prema kojima se on oblikuje:

Preostaje nam da zbrojimo. Pet komedija Marina Držića, dvije-tri scene iz mitološkog teatra, zatim „Dubravka”, „Ljubovnici” i dvije ili tri molijereskne frančezarije kao varijante komedije dell’arte, svega deset do dvanaest stvari za razdoblje od šesnaestog do osamnaestog stoljeća. Zatim: tri stvari Sterije Popovića i tri do pet drama za period romantičnog teatra u devetnaestom stoljeću, po izboru poslije točne ekspertize. Od simbolizma i secesije deset do petnaest drama, plus Cankar tri, plus Nušić tri, svega trideset, dakle ukupno trideset i pet do četrdeset drama do Prvog svjetskog rata 1914-18. Nije mnogo, ali nije ni tako malo, da bi bilo ništa. Mnogo više nemaju ni drugi. (Krlježa 1963: 163)

Krlježin zaključak zaista djeluje poput prijedloga *južnoslovljenskog* dramskog kanona, ali on to nije. On je tek prijedlog dramskog repertoara. Godine 1948. Krlježa je, naime, kulturnoj i stručnoj javnosti – a ciljana su mu publika prije svega bila umjetnička vodstva profesionalnih kazališta i svi oni koji su administrativno i financijski mogli utjecati na repertoarsku politiku – na stranicama časopisa priopćio svoj sud o „južnoslovljenskoj” dramskoj književnosti od renesanse do simbolizma i secesije, prepuštajući budućim kritičarima sud o svojim dramama i dramama svojih suvremenika. Esej mu ima dvadesetak stranica i pisan je dobro znanim, povišenim tonom, s nizanjem imena i pojmova, u bjelodanoj nakani da se s jedne strane pokaže autorova iznimno dobra upućenost u povijest dramske književnosti, u kulturni i politički kontekst njezina nastanka te da se o njoj izrekne kompetentan sud, a s druge strane zauzetost za suvremenu dramu i kazalište. Ako ne kao znanstvenika, onda taj esej svojega implicitnog autora želi predstaviti kao književnoga i kazališnog znalca, kao legitimnoga *arbitra* u pitanjima dramske književnosti i kazališta.

Esejom „O našem dramskom repertoaru” Krlježa se sučelio i dalje prisutnom ako ne i dominantnom „jednoglasnom mišljenju naših desnih ‘arbitara književne elegancije’” (Krlježa 1963: 151–152), prije svega povjesničara (dramske) književnosti, koji su, ponovno prema njegovu sudu, obrazovnim institucijama i kazalištima desetljećima nametali (dramski) kanon oblikovan prema svojim kriterijima, „jezuitskim” ili „nazoviaristokratskim” reći će on. Ako je točno ono što na tragu Bourdieuova shvaćanja „književnoga ili umjetničkog polja” kao „*polja sila*”, koje svojim odnosima onda tvore određenu strukturu, ali „također i *polja borbi* koje teže preobra-

ziti ili očuvati to polje sila” (Bourdieu 1993: 30; kurziv u izvorniku), odnosno tu strukturu – što je, uzgred rečeno, analogno Souriauovu određenju „dramske situacije”⁹ – mnogi teoretičari i kritičari povezuju i s književnim kanonom, odnosno njegovom tvorbom, onda je Krleža esejom iz 1948. dao svojoj ciljanoj publici do znanja da promjene i prevrati do kojih je u nas doveo Drugi svjetski rat zahtijevaju i radikalne promjene u prosvjeti i kulturi. Dao joj je do znanja i to da takve promjene moraju obuhvatiti i kanon jer je, pojednostavljeno rečeno, starom kanonu isteklo vrijeme pa je nastupio trenutak za oblikovanje novoga kanona. Istodobno je pokazao i bjelodanu nakanu da on, prije svega kao dramatičar koji sebe drži nastavljačem najvitalnijega a nepriznatoga dijela naše dramske tradicije – on će taj dio nazvati *pučkim* – u tom oblikovanju ne kani ostati po strani. Napokon, sugerirao je i to da i kazalištu pripada važno mjesto u procesu, kako se obično kaže, institucionalizacije i socijalizacije novoga kanona.

Krležin prijedlog dramskog repertoara, dakako, ne moramo prihvatiti – ne moramo ga čak ni držati relevantnim – ali njegovo razumijevanje dramskoga kanona i funkcije kazališta u procesu kanonizacije dramskih tekstova djeluje aktualnim. Za Krležu je, kako se može iščitati iz tog eseja, kanon podložan promjenama. Oko kanona vode se estetički, klasni i svjetonazorski ratovi, svaka od zaraćenih strana ima svoje interese i tim interesima podređen izbor kanonskih autora i kanonskih djela. Javljajući se u doba razgradnje jednoga te uspostave drugoga poretka i drugih odnosa moći, Krleža zahtijeva i razgradnju staroga te oblikovanje novoga dramskog kanona.¹⁰ Što se tiče pitanja o kazalištu i njegovoj ulozi u stvaranju kanona, čak i dramskoga kanona, na nj kao da nema konačan odgovor. Reklo se da Krleža kazalištu dodjeljuje ulogu, recimo tako, laboratorija u kojemu se provjerava kvaliteta dramskih tekstova koji bi možda mogli ući u kanon, ali konačni pravorijek o tom ipak prepušta nekoj drugoj instanci. Unatoč tome

⁹ „Dramska je situacija”, piše Souriau, „*strukturalna figura* koju u određenom momentu radnje oblikuje stanovit *sustav sila*”, a [s]jila je dramaturška samo ako nailazi na otpor”. (Usp. Surio [Souriau] 1979: 42; 71; kurziv u izvorniku)

¹⁰ Razumije se da Krleža ovdje govori i *pro domo sua*, da predlaže sastavljanje kanona prema kriterijima što će u konačnici dovesti do uvrštenja njegovih djela, a ne, primjerice, Pecijinih, u „južnoslovenski” dramski kanon i, susljedno, na repertoar kazališnih institucija diljem zemlje, ali to ne umanjuje aktualnost njegova pristupa. Ono ključno što je u njemu implicite rečeno o kanonu – zauzimanje ne toliko za zatvaranje postupka kanonizacije u području drame i kazališta koliko za otvaranje neprekidnoga procesa rekanonizacije – važno je pak imati na umu u raspravi o Darku Gašparoviću i njegovu odnosu spram kanona.

što ga je hrvatsko glumište nakon početnoga odbijanja prihvatilo te bez ikakve dvojbe izravno pridonijelo kanonizaciji njegova dramskog opusa, napose trilogije o Glembajevima, on kao da nikad nije stekao puno povjerenje u kazališnu umjetnost i kazališne umjetnike – napose redatelje – te bi se reklo da ih nije držao kompetentnima za ravnopravno sudjelovanje u tvorbi dramskoga kanona.

Valja ovdje reći da se stječe dojam kako i dobar dio današnjih teoretičara književnoga kanona, napose u britanskoj i sjevernoameričkoj akademskoj zajednici, zaobilazi ili jednostavno previđa kazalište te govori o odlučujućoj ulozi nakladnika, akademske zajednice, ministarstava i zaklada, medija, ali ne i kazališta u procesu kanonizacije dramskih djela.¹¹ Čini se da prevladava uvjerenje kako je funkcija kazališta u tom da publici posreduje, ako u tome nalazi i neki svoj interes, djela iz već institucionalizirana i socijalizirana kanona.

Dva su razloga zbog kojih sam naoko previše mjesta u tekstu o Darku Gašparoviću posvetio Miroslavu Krleži. Prvi je razlog, dakako, taj što su Krleža i Krležina dramatika jedna od provodnih tematskih niti što se provlače kroz cijeli Gašparovićev teatrološki i kritički rad, od maloprije spomenuta priloga tiskana u prvom broju *Prologa* do knjige *Dubinski rez*, sinteze Gašparovićeva četrdesetgodišnjega sustavna proučavanja i vrednovanja hrvatske drame i hrvatskoga kazališta. Gašparović je, k tome, kao umjetnički voditelj Hrvatske drame bio zaslužan za jednu od „dviju kulturnih predstava” koje je s riječkim ansamblom ostvario slovenski redatelj Vito Taufer.¹² Bio je, naime, zaslužan za uvrštenje na repertoar Krležina *Kraljeva* uprizorena 1991., dva desetljeća nakon, također kultne, Radojevićeve redateljske interpretacije iste Krležine mladenačke *legende*, o kojoj je Gašparović, za razliku od pretežitog dijela onodobne kazališne kritike, pisao podosta suzdržano (Gašparović 1970). Riječ je zapravo o dvodijelnom eseju, a ne o uobičajenoj kazališnoj kritici, koji baš na ovom mjestu zavređuje nešto veću pozornost. U prvom dijelu eseja Gašparović, daleko prije Viktora Žmegača i njegove analize *Kraljeva* kao „totalnoga teksta” i „prv[og]

¹¹ Razlog bi mogao biti status kazališta, koje je u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama jedna od najvažnijih „industrija zabave” pa repertoarskom politikom, napose na West Endu i Broadwayu, ravnaju tržišni a ne kulturni interesi. Kapital što se u tu „industriju” ulaže i profit koji se ostvaruje financijske su, a ne kulturne naravi.

¹² Usp. mrežne stranice Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca: <https://hnk-zajc.hr/clanhnk/vito-taufer/> (pristupljeno 31. listopada 2019.).

primjer[a] ekstatičnog, mahnitog teatra u Europi uopće” (usp. Žmegač 2001: 67–68; 63), ustvrđuje: [U]pravo je čudesno kako Krleža, pisac maloga naroda smještena na rubu Europe, u ono doba porobljena i gotovo u svakom pogledu provincijalna, prije Brechta, Artauda, happeninga i kazališta rituala, otkriva, intuitivno dakako, svu laž i licemjernost iluzionističkoga kazališta! (Gašparović 1970: 42)

Pozivajući se na Antonina Artauda i njegovo tumačenje slike *Lotove kćeri* Lucasa van den Leydena (usp. Artaud 2000: 31-34), u nastavku prvog dijela eseja ističe u *Kraljevu* ključne crte Žmegačeva „ekstatičnog teatra” i „totalnog teksta”:

Krležino *Kraljevo* [...] se temelji baš na ova tri [Artaudova, nap. B. S.] elementa: Kaosu, Čudu i Ravnovjesju. Kaos je u samom korijenu pjesnikova nadahnuća [...] Čudo nalazimo u morbidnoj fantastici uzajamna čvrsta vezanja svijeta živih i mrtvih u neraspletni koloplet [...], a Ravnovjesje se pojavljuje uvijek kad silan intenzitet zvukova, pokreta i krikova prijeti da se prelije preko granica mogućeg, da bi omogućilo novi divlji uzlet prema ekstazi i transu. [...] Iz osjećaja nedostatnosti verbalna obuhvaćanja takva [iracionalno ustrojena, nap. B. S.] svijeta, Krleža se obraća didaskalijama koje su zapravo najbolji i najsceničniji dio *Kraljeva* [...] U njima, a ne u dijalogu, leži ključ i mnogobrojne poteškoće i zamke pri scenskoj realizaciji. (Gašparović 1970: 43; podcrtao B. S.)

U drugom dijelu, pozivajući se sad na Branka Gavellu i njegovo isticanje neotplaćena duga hrvatskoga glumišta Krležinoj ranoj dramatici – u čemu ima, priznaje Gavella, i njegove krivnje (usp. Gavella 1970: 28) – Gašparović ocjenjuje da su Radojević i ansambl Dramskoga kazališta, koje je od *Kraljeva* i počelo nositi Gavellino ime, propustili prigodu odgovoriti na zov Krležina teksta te, umjesto toga stvorili predstavu koja je išla „vlastitim i neutabanim stazama u otkrivanju scenskih dimenzija Krležinoga poetskog teatra”, što bi bilo za pohvalu [...] da pri tome nije zaboravljeno temeljno ustrojstvo KRLEŽINA *Kraljeva*. I to zanijekano dosljedno u svim njegovim glavnim konstitutivnim elementima od stilske pripadnosti do jasno naglašenih značajki otvorene dramaturgije. Radojevićevo *Kraljevo* započinje i završava upravo suprotstavljanjem načelu otvorene dramaturgije *Kraljeva*. (Gašparović 1970: 45)

Esej završava u prologovskom duhu, okretanjem prema budućnosti, pozivanjem kazališta da na sebe preuzme obveze i rizike koje je iz različitih razloga izbjegavalo preuzeti:

Za budućnost hrvatskoga kazališta bit će u tom smislu ponajvažnijim kriterijem upravo ispitivanje vlastitih mogućnosti na dramama iz ranog razdoblja Krležina dramskog stvaranja. To je iskušavanje već sad nezaobilazivo i neizbježno. (Gašparović 1970: 46)

Zbog ovih riječi, koje pozivaju na rekanonizaciju ne samo Krležina dramskog opusa, nego i dvadesetostoljetne hrvatske drame, Gašparovićev se esej napisan u povodu premijerne izvedbe *Kraljeva* može smatrati početkom njegova trajnog zauzimanja za uvrštenje barem te *legende* ako ne i još dviju-triju ranih Krležinih drama u hrvatski dramski i kazališni kanon, zauzimanja koje će preko knjige *Dramatica krležiana*¹³ napokon i dovesti do riječkoga „kultnog” uprizorenja *Kraljeva* kao ispunjenja, nakon dva desetljeća, netom citirana zahtjeva.

Drugi je razlog posvećivanju posebne pozornosti Krležinu posrednom definiranju odnosa između kanona i repertoara taj što je Darko Gašparović autentičan krležijanac, ali ne po tome što bi na bilo koji način bio Krležin epigon, prihvaćao njegove sudove i samo ih dodatno razrađivao, varirao i argumentirao – kao što je to činio veliki i iskreni Krležin poklonik Marijan Matković¹⁴ – pa ni po tome što je njegov svjetonazor bio blizak Krležinu, nego po tome što ništa, pa ni Krležine sudove o hrvatskoj dramskoj književnosti i o vlastitu opusu nije prihvaćao a da prije toga sve nije kritički propitao. Štoviše, kao i Krleži, svagda mu je veći izazov bio ići protiv glavne struje, biti aktivan, braniti svoj stav, upuštati se u polemike, a ne prepustiti se mnogo komotnijem pasivnom plutanju niz maticu koja nosi većinu. Stoga netom spomenuta njegova ocjena *Kraljeva* u Dramskom kazalištu

¹³ Knjigu je godine 1977. objavio zagrebački Centar za kulturnu djelatnost kao treću u prvom kolu novopokrenute Biblioteke Prolog, a drugo, dopunjeno izdanje tiskano je 1989. Činjenica da su rijetke, iznimno rijetke teatrološke knjige koje su u nas doživjele ponovljeno izdanje – primjerice Miletićevo *Hrvatsko glumište* i Gavellina knjiga istoga naslova – podosta kazuje o tom koliko je Gašparovićevo viđenje *dramaticae krležianae* bilo važno, traženo i čitano.

¹⁴ Jedan od prvih primjera ambiciozna krležijanskog propitivanja (dramskoga) kanona bila su upravo Matkovićeva *Dva eseja iz hrvatske dramaturgije: Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje; Hrvatska drama XIX. stoljeća*, Zora, Zagreb, 1950.

Gavella, različita od usuglašenih ocjena što su nakon premijere tiskane u novinama i čitane na radiju, nije bila iznimka nego pravilo, načelo. Jedan od utemeljitelja časopisa *Prolog* – a velika je važnost tog časopisa, s kojim je čvrsto povezana i istonaslovna biblioteka, za hrvatsku dramsku književnost, kazalište, kazališnu kritiku i teatrologiju već sugerirana u njegovu prvom spominjanju¹⁵ – kritički, oporbenjački, polemički krležijanski duh pokazivao je Gašparović na svim područjima kojima se bavio, a tih nije bilo malo. Bio je član uredništva *Prologa* i njegov glavni urednik od broja 4 (1969.) do broja 13 (1971.) pa onda 1987. brojeva 3 i 4 jednoga od dvaju usporednih nizova tog povremenika, *Prolog/teorija/tekstovi*. Uređivao je *Domete*, *Most/The Bridge* i *Književnu Rijeku*. Predavao je na Filozofskom fakultetu u Rijeci i Hrvatskim studijima u Zagrebu, gostovao na Sveučilištu u Seulu. Gotovo četvrt stoljeća, naime od 1974. do siječnja 1998. bio je prisutan u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca, koje je zahvaljujući i njegovu zauzimanju službenim nazivom postalo hrvatsko, prvo kao dramaturg, pa kao umjetnički voditelj Hrvatske drame te cijeloga kazališta u sezoni 1993/94., a napokon, u nepune četiri sezone (1994/95. – 1997/98.) i njegov intendant. Na pozornici tog kazališta izvedene su mu i dramatzacije dvaju romana, Fabrijeve novopovijesne „kronisterije” *Vježbanje života* (1990) – predstava je, kao izniman kulturni i društveni događaj, neprijeporno jedna od najvažnijih u povijesti riječkoga teatra – i Nehajevljeva povijesnog romana o Frankopanima *Vuci* (1992), a za mnogoljudni je ansambl što su ga tvorili lošinjski amateri, riječki i zagrebački profesionalni glumci te klape i pjevački zborovi godine 1994. adaptirao i cresku *Muku* „zložen[u] u pisni po Franiću Vodaricu Crisaninu naravi težaške kopaške” (usp. Vodarić 1993).

I kao kazališni čovjek, i kao sveučilišni profesor, i kao urednik časopisa, i kao kritičar, Gašparović je, pokatkad izravno, pokatkad posredno, pridonosio stvaranju hrvatskoga dramskog kanona. Bolje rečeno, pridonosio je zamijeni dramskoga kanona stvorena po mjeri, recimo tako, *naraštaja 45.* i *naraštaja 48.* kanonom po mjeri *naraštaja 68.* i *naraštaja 71.*, jer sudjelovanje u procesu kanonizacije autora i djela za njega je uključivalo i polemiku sa starijim, ili istodobnim ali njemu bar dijelom neprihvatljivim, prijedlozima kanona. Stvaranje jednoga značilo je rastvaranje drugoga, stvaranje novoga značilo je rastvaranje staroga. Kanonizaciju nužno prate,

¹⁵ Usp. bilješku 7.

rečeno je, dekanonizacija i rekanonizacija, a znanstvenom habitusu Darka Gašparovića ove su dvije potonje sastavnice istoga procesa zapravo bile bliže od one prve. Dalo se to naslutiti iz prvoga, već spomenutoga, njegova teksta objavljena u *Prologu*: „Mogućnost kritičkog angažmana u suvremenoj hrvatskoj drami”. U tom eseju, naime, Gašparović govori o „hrvatskoj dramaturgiji”¹⁶ od 1949. do 1968., od Božičeve drame *Povlačenje*, u kojoj autor „u tematici ne odlazi dalje od onoga što mu nameće i dirigira njegovo vrijeme, ali u dramaturškom strukturiranju pokazuje već zavidnu vještinu, to više, što dramu gradi ne na akciji, već na crtanju situacija” (Gašparović 1968: 7), do Šnajderova prvijenca *Minigolf*, tiskana u istom, prvom broju *Prologa* (str. 39–61), koji „po otvorenosti kojom postavlja problem političke dezorijentiranosti i izgubljenosti mladih ljudi u društvu gdje se kriteriji mijenjaju gotovo iz dana u dan, podsjeća na mladog Krležu” (Gašparović 1968: 11). Premda izrijekom ne govori o hrvatskom dramskom kanonu niti je izravna nakana njegova teksta bila pridonijeti njegovu stvaranju – unatoč nimalo skromnim ali, pokazat će sljedeća dva i pol desetljeća, posve utemeljenim ambicijama časopisa *Prolog* da bude pokretač, a ne komentator hrvatske drame i hrvatskoga kazališta, urednici i prvoga broja i autori prvih tekstova u njemu još nisu imali onu moć koja se hoće za kompetentno sudjelovanje u procesu kanonizacije – Gašparovićev postupak razdvajanja vrijednoga od nevrijednoga u hrvatskoj poslijeratnoj „dramaturgiji” istovjetan je postupku sastavljanja „popisa pisaca i književnih djela” prema određenom kriteriju. Ključni je kriterij u Gašparovića naslovom formuliran kao „kritički angažman”, a u tekstu se potom pojašnjava da se vrijednim i kazališno relevantnim dramama drže one kojih je „tema [...] po svojim pravim dimenzijama univerzalna”, ali su njihove radnje istodobno „čvrsto locira[ne] u rodno tlo”, a njihovi likovi živa bića „od krvi i mesa s karakteristikama naših ljudi” (Gašparović 1968: 8). Odbacujući mogući prigovor o skučenosti i isključivosti takva odabira, Gašparović dodaje:

Evidentno je da takvo shvaćanje ostavlja najšire moguće granice za najrazličitija i najsuprotnija dramaturško-teatarska, literarna i idejna opredjeljenja, pod jednim jedinim uvjetom: da problematski izvire iz našeg povijesnog, kulturnog, jezičnog, društvenog ili političkog habitusa. (Gašparović 1968: 9)

¹⁶ Riječ *dramaturgija* rabi u tada još uvriježenom značenju *dramatike*, *dramske književnosti*.

Malo je, vrlo malo drama napisanih i izvedenih u dvadesetak godina što prethode objavljivanju prvoga broja *Prologa* zadovoljilo tadašnje Gašparovićeve kriterije. Dokraja ih je zapravo zadovoljila samo Marinkovićeve *Glorija*, dijelom su ih zadovoljili *Na kraju puta*, završna drama Matkovićeve ciklusa *Igra oko smrti*, i Roksandićeve *Ptice bez jata*, Božićev *Pravednik*, te Matkovićeve *Snjegović* i Šoljanovo *Brdo*. Ostale Šoljanove farse, čak i gotovo jednodušno hvaljena *Dioklecijanova palača*, te nekoliko Božićevih i Matkovićeve drama, kao i tekstova Ivice Ivanca, Vanče Kljakovića, Mirjane Matić-Halle i drugih autora – Ivo Brešan još nije stupio na scenu – koji nekritički nasljeduju tko Millera i Williamsa, tko Anouilha i Giraudoux, tko Sartrea i Camusa pridonijeli su tome da „slika suvremene hrvatske dramaturgije”, kako ju je Gašparović vidio, „ispada prilično porazno i obeshrabrujuće” (Gašparović 1968: 10).

Napokon, u posljednjem dijelu eseja Gašparović povezuje dva dramatičara koji će u desetljećima što slijede postupno izrasti u stožerne autore hrvatskoga dramskog kanona: Krležu, i to „mladog Krležu”, i Šnajdera, koji svojim dramskim prvijencem, kako je već rečeno, na njega podsjeća. Sličnosti koje pronalazi dovode ga do toga da formulira svoj stav o istinskom nasljedovanju Krleže, koje za njega ne smije biti „mehaničko” preuzimanje „Krležina utjecaja” – pa stoga, kako sam već rekao, ni Gašparovićevo krležijanstvo nikad nije bilo epigonstvo – a Šnajderu, tada još devetnaestogodišnjaku, poručuje da „njegov razvoj može uspješno ići samo ako veza s Krležom ostane na planu po duhu sličnog kritičkog određenja prema društvenoj stvarnosti” (Gašparović 1968: 11).

Nepunih deset godina nakon „Mogućnosti kritičkog angažmana u suvremenoj hrvatskoj drami” Darko Gašparović u prvom kolu Biblioteke Prolog objavljuje prvo izdanje knjige koja već jest izravan poziv na rekanonizaciju Krležina dramskog opusa, a time i na rekanonizaciju suvremene hrvatske drame. Za razliku od većine povjesničara književnosti te književnih i kazališnih kritičara, koji su previše doslovno shvaćali Krležino „osječko predavanje” kao potpuno odricanje od navodno dramaturški promašenih ranih drama – Krleža je i na to, kao i na druga iskrivljavanja njegovih riječi, s podosta ironije reagirao u razgovoru s Predragom Matvejevićem (usp. Matvejević 1969) – Darko Gašparović zauzima se za revalorizaciju Krležinih dramskih tekstova sabranih u knjigama *Legende* (*Legenda, Saloma, Maskerata, Kraljevo, Adam i Eva, Kristofor Kolumbo, Michelangelo Buonarroti*) i *Tri drame* (*Galicija, Golgota, Vučjak*), a potonjima, koje dijeli u dvije skupine, dodaje *Hrvatsku rapsodiju*, premda su je i Krleža i pretežit dio

krležologa isključili iz korpusa dramskih tekstova, i dramu *U logoru*, tretirajući je kao novi tekst, a ne inačicu *Galicije*. Uključivanje *Hrvatske rapsodije*, koju je i kazalište u doba Gašparovićeve rada na knjizi prihvatilo kao predložak za predstavu,¹⁷ te njezino povezivanje s *Galacijom* i *Golgotom* u trijadu prikazanu u poglavlju pod naslovom „Povijest i politika kao mit” (usp. Gašparović 1989: 45–83), svjedoče o tom da je Gašparović u odnosu na dotad uvriježene klasifikacije Krležinih drama nastupio s „revizionističkoga” stajališta. Da je predložio revidirati i izbor Krležinih kanonskih djela, razvidi se pak iz ove pohvale *Kraljevu* i njegovoj „otvorenoj dramaturgiji”, koju vrijedi citirati s neznatnim kraćenjima:

Kraljevo se rađa usred sveopćeg europskog ludila i klanja kad je pamet ljudska [...] pala na najniže, diluvijalne grane, a čovjek bio sveden na razinu nižu od životinjske. U toj situaciji, koju je uostalom iskusio i na vlastitoj koži, Krleži je postalo jasno da bi svako daljnje simboličko predstavljanje stvarnosti preko [...] ezoteričnih sižea i slika bilo bespredmetno i lažno. Iz takve spoznaje probija nova dramaturgija, vlastit izvoran i izravan dramski izraz postojeće stvarnosti, čiji je *Kraljevo* prvi i možda najvredniji rezultat. Otkrivajući dotad neslućene mogućnosti modernoga kazališta, suprotstavljena vladajućoj okoštaloj tradiciji putem korištenja specifična scenskog znakovlja i iznalaženja navlastita kazališnoga jezika, te predstavljajući u svom najdubljem smislu snažan umjetnički krik protiv besmisla svijeta i vremena, *Kraljevo* nije samo djelo iznimno značajno za daljnji Krležin dramski rad i razvitak, već i događaj revolucionaran u hrvatskim, europskim i svjetskim razmjerima. Njegova je tragedija da je nastalo u maloj sredini koju je svojim vizionarstvom premašilo za više desetljeća [...] (Gašparović 1989: 27–28).

Ciklus o Glembajevima Gašparović, dakako, cijeni i posvećuje mu punu pozornost, ali na kraju poglavlja o dramama *Gospoda Glembajevi* i *U agoniji* te o komediji *Leda* izrijekom ustvrđuje da se „distinkcij[a] ‘kvantitativne’ i ‘kvalitativne’ dramaturgije, odnosno vrednovanja glembajevskog ciklusa u odnosu prema cijelom ranijem Krležinom dramskom djelu [...], kako ju je 1928. godine upotrijebio Krleža, danas više nikako ne može održati!” (Gašparović 1989: 147–148). Stoga nimalo ne iznenađuje da su *Gospoda Glembajevi* i njihov i dalje – ili ponovno – povlašteni status u Krležinoj dramatici bili nezaobilazna tema u razgovoru s Martinom

¹⁷ Tekst je 1974. uprizorilo Narodno pozorište u Zenici, u režiji Ljubiše Georgievskog, a 1975. režirao ju je Miro Medimorec s ansamblom Zagrebačkoga kazališta mladih.

Petranović, kao ni to da Gašparović, unatoč novim izvedbama u režiji Ivice Buljana, Vite Taufera i Branka Brezovca i unatoč njihovim nekonvencionalnim čitanjima te drame, nije ublažio svoju kritičnost. Bio je izravan i oštar te ostao dosljedan svojoj „reviziji” popisa Krležinih kanonskih djela:

Razumljivo da se mogu povući paralele između glembajevskog svijeta i današnjeg hrvatskog društva, pa i globalnoga liberalnoga kapitalizma, no dramaturška je forma tu po mom mišljenju zastarjela i ne korespondira sa živim oblicima suvremenoga postdramskog kazališta. (Gašparović 2013: 85)

Umjesto da zajedno s epigonima raspravlja o nedostacima „kvantitativne dramaturgije” *legendi* i o prednostima „kvalitativne dramaturgije” *Glembajevih*, Gašparović od početka na Krležin opus gleda s drukčijeg motrišta. On, naime, govori o iznimnoj poticajnosti „otvorene dramaturgije” *Kraljeva*, *Michelangela* i drugih ranih Krležinih drama, te o skućenim mogućnostima „zatvorene dramaturgije” *Vučjaka*, *Glembajevih*, *Agonije*...

I Gašparovićeva monografija o Kamovu doživjela je dva izdanja, kao i *Dramatica krležiana*, ali uz nešto veće promjene. *Kamov*, *apsurd*, *anarhija*, *groteska*, kako je glasio naslov prvoga izdanja,¹⁸ u drugom je izdanju postao kratko i jednostavno *Kamov*.¹⁹ Naslov je promijenio zbog toga, kaže autor u „Proslovu”, što mu se nakon sedamnaest godina, koliko ta izdanja dijeli, učinio „ne samo preopsežnim nego i pleonastičnim” (Gašparović 2005: 7). Monografiju je proširio i dvama novim poglavljima, jednim o Kamovljevim člancima, feljtonima, putopisima i pismima, pod naslovom „Peterovršni izraz egzistencije” (usp. Gašparović 2005: 93–103), drugim o recepciji njegovih dramskih tekstova u kazalištu, „Kazalište po Kamovu” (usp. Gašparović 2005: 287–303). Kamov je nedvojbeno autor kojemu je Gašparović, uz Krležu i Šnajdera, posvetio dobar dio svojega znanstvenog i kritičkog rada. Unatoč tome, za temu Gašparovićeva doprinosa stvaranju hrvatskoga dramskog kanona on i nije ključan, i to iz dva razloga. Prvi je već spomenut – ne poričući mu iznimnu važnost i izniman utjecaj, Gašparović ga ne svrstava u kanonske pisce. Pogotovo ne kao dramatičara.²⁰ Za njega, čak i u drugom izdanju, otvorenim ostaju pitanja koja postavlja u zaključnom dijelu poglavlja o Kamovljevim dramama, a konačan odgovor

¹⁸ Cekade, Zagreb, 1988.

¹⁹ Adamić – Filozofski fakultet, Rijeka 2005.

²⁰ Usp. bilješku 4.

na njih prepušta hrvatskom kazalištu koje tek dolazi, kazalištu „u trećem tisućljeću”, jer kazalište koje je već prošlo u razmjerno kratkom i razmjerno skromnom provjeravanju glumišnosti Kamovljevih dijaloga – a Gašparović u njima vidi posezanje za „nordijskom školom” dva desetljeća prije Krleže (usp. Gašparović 2005: 302–303) – do tih odgovora nije došlo:

Bitno je: mogu li Kamovljeve drame, može li njegova dramska riječ, uza svu djelomičnu tematsku i sadržajnu, pa i stilsku preživjelost, još uvijek nešto priopćiti gledatelju, našem suvremeniku? Može li struktura tog dramskog pisma – dakako uz određene zahvate i prilagodbe – izdržati zahtjevnosti moderne scene? I – kakav uopće smisao ima, ako ga ima, taj teatarski i životni program *hic et nunc*? [...] S ključnim upitnikom: je li u današnjem kazalištu Kamov konačno i neopozivo anakron? (Gašparović 2005: 286)

Pitanja su to koja se ne postavljaju o pojedinim dramama, nego o svim Kamovljevim dramskim tekstovima. Valja priznati – pa je to Gašparović i učinio – da se o dramatičarima koji već imaju status kanonskih pisaca i o onima koji tek prolaze proces kanonizacije takva pitanja više ne postavljaju.

Drugi je razlog taj što je razmjerno malen dio svoje monografije – ni punih pedeset od ukupno tristotinjak stranica teksta Gašparović posvetio Kamovu kao dramatičaru jer, kako će reći u „Proslovu” knjizi *Dubinski rez*, „njegovi najviši dosezi i najvažniji prevrati dogodili [su se] u pjesništvu i pripovjedačkoj i feljtonističkoj prozi” (Gašparović 2012: 14). Međutim, izravan i posredan Gašparovićev doprinos uspostavljanju veza Kamov-Krleža-Šnajder, odnosno Krležina (prešućenog) nasljedovanja Kamova te Šnajderova programskog nasljedovanja i Kamova i (mladog) Krleže neupitan je.²¹

Netom spomenuta knjiga *Dubinski rez*, opsegom, širinom, poznavanjem građe, uvidom u hrvatsku dramu prošloga stoljeća i metodičnošću usporediva s *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba* Branka Hećimovića,²² velika je sinteza svih dotadašnjih Gašparovićevih nastojanja oko hrvatskoga dramskog kanona. Ona je ujedno i njihova dopuna, dijelom i korekcija. Naime, posebna je odlika Gašparovića, ovdje iskusna teatrologa

²¹ Kao mentor, Gašparović stoji i iza doktorata Tatjane Stupin na temu Krležina duga Kamovu, tiskanog u knjizi *Kamov i Krleža* (Matica hrvatska, Zagreb, 2016.).

²² Znanje, Zagreb, 1976.

i povjesničara dramske književnosti, kritičnost kojom se osvrće na sebe i svoje radove u, krležijanski rečeno, „davnim danima”. Ne prešućuje on svoje nekadašnje sudove, čak i kad se više uopće ne slaže s njima, ne briše ih dokraja iz svojega novog rukopisa, ali takva mjesta ponovno ispisuje ne toliko s promijenjena stajališta, koliko s boljim uvidom i u tekstove o kojima je nekad govorio i o kojima sad govori, i u njihov širi kontekst, i u okolnosti u kojima su nastali njegovi rani eseji i njegove rane kritike. Stoga je *Dubinski rez* u punim značenjima te riječi Gašparovićev *palimpsest* s namjerno tek ovlaš ostruganim tragovima starijih rukopisa. A njih je, tih starijih rukopisa, na kojima je ispisana nova knjiga, prema autorovoj „Bibliografskoj bilješci”, više od dvadeset i sežu od početaka Gašparovićeve istraživanja hrvatske drame u kasnim šezdesetim godinama prošloga stoljeća do godina uoči pripremanja *Dubinskoga reza* za tisk (usp. Gašparović 2012: 493–495). Dobar je primjer za Gašparovićev analitički postupak i strog, nepomirljiv kritički odnos spram sebe u mladosti poglavlje o Ivi Vojnoviću. U poduljoj fusnoti uz tekst iz 1969. koji pretiskava u *Dubinskom rezu* zapisuje ovo:

Danas ih [riječi tada napisane i ponovno objavljene, nap. B. S.] čitam s čuđenjem i nevjericom, štoviše s priličnom mjerom indignacije. Kad se čita prosudba o Vojnovićevoj „bolesnoj vezanosti uz jednu vremenom pregaženu i u društvenom smislu nazadnu klasu”, očito je da to zbori mladac obuzet ne samo Krležinom literaturom nego i ideologijom. Prosudbe o dramaturškoj promašenosti *Dubrovačke trilogije*, iz čega se onda izvodi promašaj Vojnovićeve kasnije drama, pokazuju dvostruku promašenost. Prvo je tipično mladalačka težnja da se bude drukčiji od svih drugih, a drugo vrlo površno čitanje dramaturške strukture tog djela. (Gašparović 2012: 26)

Nakon kratke konstatacije o Vojnovićevu velikom majstorstvu upravo u dramaturgiji, postavlja pitanje: „Zašto, onda, ipak sad objavljujem taj mladenački ogled, premda ga danas u koječemu ne bih više potpisao?” I odgovara: „Zato jer svjedoči o pretencioznom pokušaju da se kratkim ogledom apsolvira značajno djelo, uz to s još apsolutno nedostatnom kritičkom i teorijskom spremom za takav poduhvat” te upućuje da ga u knjizi „valja čitati u kontrapunktu s nadovezanim ogledom *Što je Ivu Vojnoviću sloboda?*” iz godine 2009. (Usp. Gašparović 2012: 26) Unatoč tome što tako oštih polemika s „mladcem” iz nemirnoga prijelaza šezdesetih godina u sedamdesete godine prošloga stoljeća – a s jednakom se „indignacijom” mogao, primjerice, osvrnuti i na svoje brisanje Šoljana s popisa relevantnih

dramatičara u eseju „Mogućnost kritičkog angažmana u suvremenoj hrvatskoj drami”, o čemu je već bilo riječi – zahvaljujući razmjerno čestu ukazivanju na dopune i korekcije starijih tekstova na kojima je gradio knjigu, *Dubinski se rez* može čitati i kao kronika sazrijevanja jednoga kritičara i teatrologa, sazrijevanja koje ga je napokon i dovelo do toga da s onolikim pouzdanjem u svoju prosudbu koliko si pouzdanja kritički duh poput Gašparovićeve može dopustiti predloži, premda ne izrijeком, popis kanonskih hrvatskih dramskih pisaca dvadesetoga stoljeća. Neupitna su na tom popisu imena trojice „modernih klasika”, kako ih određuje naslovom tog dijela knjige: Ive Vojnovića, Miroslava Krleže i Nedjeljka Fabrija (usp. Gašparović 2012: 17–159). Janko Polić Kamov i Radovan Ivšić izbor su iz skupine „modernista i avangardista” (usp. Gašparović 2012: 161–235), a Slobodan Novak, Čedo Prica i Antun Šoljan predstavnici „krugovaša” (usp. Gašparović 2012: 237–314).²³ Iz drugih se skupina – „Na Krležinu tragu” i „Dramski krug oko *Prologa*” – izdvajaju Marijan Matković, Ivan Supek, Ivan Bakmaz, Ivan Kušan i Ivo Brešan (usp. Gašparović 2012: 315–369), a Slobodan Šnajder, za Gašparovića najvažniji predstavnik i „dramskoga kruga oko *Prologa*” i dramatičara „na Krležinu tragu”, dobiva u knjizi mjesto i status ravne mjestu i statusu Vojnovića, Krleže, Fabrija i Kamova, zahvaljujući prije svega „dramama biografije” kao što su *Kamov*, *smrtopis*, *Hrvatski Faust* i *Nevjesta od vjetra* (usp. Gašparović 2012: 371–442).

Knjiga *Dubinski rez* nije, dakako, iscrpno i detaljno obrazložen popis hrvatskih kanonskih dramatičara prošloga stoljeća, ali je autor njome naznačio smjer kojim bi bilo poželjno da se razvija proces kanonizacije, a svojim analizama i vrednovanjima ujedno pokazao koje bi kriterije bilo poželjno pritom primjenjivati, te sustavno priveo kraju svoje sudjelovanje u procesu stvaranja hrvatskoga dramskog kanona. U njemu je, da ponovim, sudjelovao gotovo punih pet desetljeća i kao kazališni kritičar, i kao teatrolog, i kao dramaturg, i kao intendant, i kao autor dramatisacija, i kao urednik časopisa, ali sam je o svojem doprinosu i svrhovitosti bavljenja kanonom govorio s velikom skepsom. Naime, na izravno pitanje Martine Petranović:

²³ Novak se među dramatičarima našao, dakako, zbog iznimno uspjele Violićeve dramatisacije njegova romana *Mirisi, zlato i tamjan*, premijerno izvedene u Teatru &TD godine 1974.

Koliko se, kada je riječ o pojedinim hrvatskim dramatičarima pa i o Krleži, razlikuje hrvatski književni i kazališni kanon, i postoji li [...] neki dramski pisac ili neko dramsko djelo čije bi mjesto u kanonu ili izvan njega još trebalo revidirati ili prevrednovati? (Gašparović 2012: 85)

ponudio je i, kako je već najavljeno,²⁴ odmah relativizirao dijelom, ali samo dijelom drukčiji popis kanonskih autora:

Ako je kanon po definiciji sklop utvrđenih vrijednosti u okviru kakva povijesnog i kulturološkog konteksta, onda je u današnjem stanju općega relativizma teško govoriti o bilo kakvu kanonu. Stoga je upitno ima li uopće smisla danas prevrednovanje kanona koji je još samo povijesna okamina, a ne živa stvarnost. Ipak, recimo ovako. [...] U svojoj knjizi pod pojam modernih klasika uvrstio sam uz Krležu i Vojnovića i Fabrija. Tu svakako ulaze i Milan Begović i Josip Kosor, kojima se nisam bavio. Ako pak sagledamo cijelo 20. stoljeće, u tom će imaginarnome kanonu svoje mjesto, po mom mišljenju, naći i Ranko Marinković, Radovan Ivšić, Antun Šoljan, Ivo Brešan i Slobodan Šnajder. (Gašparović 2013: 85)

Vođen ne kriterijima „umjetničke vrijednosti“, odnosno „estetske vrsnoće“, što bi onda i moglo dovesti do stvaranja „okamina“, istina „lijepih okamina“ kojima se izdaleka divimo, nego kriterijima glumišne poticajnosti „dramaturške strukture“ te društvene, političke, idejne i kulturne aktualnosti – dubinske, esencijalne aktualnosti, a ne takozvane aktualnost temeljene na površinskoj sličnosti – dramskih djela što dobivaju mjesto u kanonu, pa bio on i „imaginaran“, Gašparović je dao popis kojemu se zasad nema što ni koga s neoborivim argumentima dodati,²⁵ ali ni oduzeti. „Nije mnogo, ali nije ni tako malo, da bi bilo ništa“, da na kraju ponovim Krležine riječi. „Mnogo više nemaju ni drugi.“ (Krleža 1963: 163)

Literatura

- Artaud, Antonin (2000) *Kazalište i njegov dvojniki*, preveo Vinko Grubišić, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb.
- Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, New York.

²⁴ Usp. bilješku 5.

²⁵ O Kamovu i njegovu (ne)kanonskom statusu usp. bilješke 3 i 4.

- Gašparović, Darko (1968) „Mogućnost kritičkog angažmana u suvremenoj hrvatskoj drami”, *Prolog*, 1, 1, 6–11.
- Gašparović, Darko (1970) „Nedosegnuto *Kraljevo*”, *Prolog*, 3, 11, 41–46.
- Gašparović, Darko (1988) *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, Cekade, Zagreb.
- Gašparović, Darko (1989) *Dramatica krležiana*, Cekade, Zagreb.
- Gašparović, Darko (2005) *Kamov*, Adamić – Filozofski fakultet, Rijeka.
- Gašparović, Darko (2012) *Dubinski rez: kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Gašparović, Darko (2013) „Teatrološki rad započet u zatvoru”, razgovor s Martinom Petranović, *Hrvatska revija*, 13, 4, 82–87.
- Gavella, Branko (1970) *Književnost i kazalište*, priredili Nikola Batušić, Georgij Paro i Božidar Viočić, Kolo Matice hrvatske, Zagreb.
- Gospić Županović, Ana (2018) „‘Slučaj Kamov’ – kulturno pamćenje Kamova u drami i izvedbi: preispitivanje i/ili revalorizacija”, *Komparativna povijest hrvatske književnosti – zbornik radova XX.: Književni kanon*, uredile Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz, Književni krug – Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb, 180–195.
- Krleža, Miroslav (1963) „O našem dramskom repertoaru. Povodom 400. godišnjice Držićeve ‘Tirene’”, *Eseji III, Zora*, Zagreb, 139–163.
- Matvejević, Predrag (1969) *Razgovori s Miroslavom Krležom*, Naprijed, Zagreb.
- Nemec, Krešimir (2010) „Ivo Frangeš i konstrukcija hrvatskoga književnoga kanona”, *Republika*, 66, 6, 39–43.
- [Pavlović, Cvijeta] (2018) „Uvod”, *Komparativna povijest hrvatske književnosti – zbornik radova XX.: Književni kanon*, uredile Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz, Književni krug – Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb, 5.
- Petranović, Martina (2018) „Karika koja nedostaje – procesi kanonizacije i suvremena hrvatska drama”, *Komparativna povijest hrvatske književnosti – zbornik radova XX.: Književni kanon*, uredile Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz, Književni krug – Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb, 196–212.

- Polić Kamov, Janko (2000) *Drame*, uredio Dragutin Tadijanović, Izdavački centar Rijeka, Rijeka.
- Solar, Milivoj (2007) *Književni leksikon: pisci * djela * pojmovi*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Senker, Boris (2018) „Kazalište i kanon”, *Komparativna povijest hrvatske književnosti – zbornik radova XX.: Književni kanon*, uredile Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz, Književni krug – Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb, 213–222.
- Surio, Etjen [Souriau, Étienne] (1979) *Dvesta hiljada dramskih situacija*, prevela Mira Vuković, Nolit, Beograd.
- Tomasović, Mirko (2013) „Miroslav Krleža o Marku Maruliću (i o drugim hrvatskim ‘starijim’ piscima)”, *Miscellanea. Rasprave, ogledi članci*, Ex libris, Zagreb, 9–30.
- Vodarić, Franić (1993) *Muka*, Katedra Čakavskog sabora Cres – Lošinj, Zavičajna biblioteka, knjiga 7, Mali Lošinj.
- „Zašto istupamo?”, Prolog 1, 1, 3–5.
- Žmegač, Viktor (²2001) „Scenska djela u krugu europske dramske književnosti”, *Krležini europski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*, Znanje, Zagreb, 58–70.

Summary

Boris Senker

DARKO GAŠPAROVIĆ'S CONTRIBUTION TO THE FORMATION OF THE CROATIAN DRAMA CANON

The article opens with an explanation of the topic and pointing out of the relativization of the concept of canon in the Postmodern, followed by the 'operative definition' of canon according to K. Nemeč and M. Solar. Due to the central position of Miroslav Krleža's plays in Gašparović's theatre criticism and historiography, as well as to Gašparović's Krležianic critical examination of all cultural values, Krleža's interpretation of the Croatian dramatic canon is also discussed to an extent. The concise review of Gašparović's work as university professor, theatre journal editor, theatre critic, scholar, dramaturg and theatre manager given here focuses on his constant commitment to the 'open dramaturgy' which was announced already in his essay on the possibility of critical engagement in the contemporary Croatian drama published in 1986 and further developed in his later writings on the Croatian drama of the 20th century. Gašparović's contribution to the formation of the Croatian dramatic canon is discussed in the second part of this article: the revalorisation of Krleža's early plays and the proposed new selection of his canonical plays in the book *Dramatica krležiana*; the unanswered question of whether Janko Polić Kamov's plays have a canonical status in his monograph *Kamov*; the synthesis of Gašparović's almost five-decade long studies of Croatian drama in his book *Dubinski rez (Deep Cut)* in which the most important chapters are dedicated to the canonical Croatian playwrights of the 20th century – from Ivo Vojnović and Krleža to Nedjeljko Fabrio, Antun Šoljan, Slobodan Šnajder and the other playwrights connected with the literary journal *Krugovi (Circles)* and theatrical journal *Prolog*.

Key words: *Darko Gašparović; Miroslav Krleža; Croatian drama; canon*