

GENERIČKE PERMUTACIJE ŠOLJANOVE ROMANCE O TRI LJUBAVI

ANA GOSPIĆ ŽUPANOVIĆ

Sveučilište u Zadru, Odjel za kroatistiku
Obala kralja Petra Krešimira IV. 2, HR – 23000 Zadar
agospic@unizd.hr

UDK: 821.163.42-12.09Šoljan, A.
DOI: 10.15291/csi.4004
Pregledni članak
Primljen: 7. 9. 2022.
Prihvaćen za tisak: 7. 10. 2022.

Romanca o tri ljubavi (1976) zauzima istaknuto i povlašteno mjesto unutar dramskog opusa Antuna Šoljana, zahvaljujući i tomu što je u cijelosti napisana u stihu. Autorski podnaslovljena kao “sentimentalna farsa”, u književno-teorijskoj literaturi različito se poetički i generički određivala: kao poetska drama, postmoderna drama, neoromantički igrokaz, burleskna komedija i sl., ili kao farsa koja izmiče zakonitostima žanra. U radu se iz pozicija suvremene genologije ukazuje na problematičnost statičnog poimanja kategorije žanra te postavlja teza o mogućnosti teksta da participira u okviru više žanrova. Također, s obzirom na nedostatnost artikuliranih generičkih istraživanja ove drame, ukazuje se na temeljne razlike u shvaćanju pojmova romanca i romansa te se ispituje kako drama funkcionira u kontekstu žanrovskih određenja i konvencija romanse.

KLJUČNE RIJEČI:

sentimentalna farsa, generički identitet, žanr, romansa, Romanca o tri ljubavi

1. UVOD

Zbog svoje stilske i tematske specifičnosti *Romanca o tri ljubavi* zauzima istaknuto, a moglo bi se reći i povlašteno mjesto u kontekstu cjelokupnog dramskog opusa Antuna Šoljana.¹ Napisana je 1976. godine, a prvi je put tiskana i praizvedena već iduće godine (na sceni Teatra ITD u režiji Tomislava Radića).² Iznimnost *Romanca o tri ljubavi* promatrane u kontekstu drugih Šoljanovih dramskih djela, ali i hrvatske dramatike uopće u sedamdesetim godinama 20. stoljeća, očituje se između ostaloga i u činjenici što je riječ o njegovu jedinom dramskom djelu u cijelosti napisanome u stihu, i to u vrijeme kada je stih u hrvatskoj dramskoj književnosti bio potpuno zanemaren. S druge strane, Šoljan se, pišući ovaj tekst, poprilično odmaknuo i u idejno-tematskom smislu ne samo od svog dotadašnjeg dramskog rada već i od glavne struje u hrvatskoj dramskoj književnosti sedamdesetih (i osamdesetih) godina koja je tematski bila obuzeta prije svega društveno-političkim temama.³ Ukratko, Šoljan je svojom *Romancom o tri ljubavi* potpuno iznenadio i zatekao kako svoje suvremenike tako i prve recenzente i kritičare, o čemu zorno svjedoče i prve kritičke reakcije, nazivajući ga igrokazom ili dramoletom.⁴ Od tada pa sve do danas ova “neobična” drama često zaokuplja pažnju ne samo domaćih književnih povjesničara ili teatrologa već i kazališnih djelatnika, te je bez sumnje riječ o Šoljanovu kazališno najizvođenijem djelu, koje se i u recentnoj suvremenosti često postavlja na pozornicu, a pojedini je teatrolozi, poput primjerice Ane Lederer, ocjenjuju i kao “jednu od njegovih najboljih drama” (Lederer 1998: 339).

Iako relativno jednostavne fabularne strukture, temeljna je značajka *Romanca o tri*

¹ Šoljanov dramski opus sastoji se od petnaest dramskih tekstova pisanih za različite medije (radio, kazalište i televiziju). Prema redoslijedu nastanka to su: *Lice* (1963), *Sova* (1964), *Brdo* (1964), *Galilejevo uzašašće* (1965), *Ledeno doba* (1967), *Dobre vijesti, gospo!* (1968), *Potop* (1969), *Klopka* (1969), *Dioklecijanova palača* (1969), *Starci-Mototor* (1972), *Tarampesta* (1973), *Megdan na jeziku* (1977), *Romanca o tri ljubavi* (1976/1977), *Čovjek koji je spasio Nizozemsku* (1984), *Bard* (1985). Osim toga, Šoljan je autor i četiri kratka predložka za videoperformans pod nazivom *Četiri video-igre za eksperimentalni program: Šljunak, Stolica, Izložba, Događaj*.

² Tekst *Romanca* prvi je put objavljen u 9. broju časopisa *Forum* 1977. U tom izdanju tekst je donesen bez podnaslova, uvodna je scenska uputa opširnija, a sadrži i autorove atribucije glede kostima i glazbe. Također, tu je izneseno i autorovo priznanje kako je prvotni rukopis povodom praizvedbe ponešto preinačio zahvaljujući suradnji redatelja i glumaca. Ovdje ćemo se koristiti tekstem koji je pretiskan u sklopu Šoljanovih izabranih djela u ediciji Pet stoljeća hrvatske književnosti iz 1987. godine, a koji se neznatno razlikuje od varijante teksta u časopisu *Forum*.

³ Usp. Senker 2001 i Flaker 1995. Senker eksplicitno navodi kako je ova drama “iznimka i anakronizam u dramskom dijelu književnog opusa Antuna Šoljana, a jednako tako i u hrvatskoj dramskoj književnosti sedamdesetih godina” (Senker 2001: 219).

⁴ O prvim kritičkim reakcijama detaljnije pišu Flaker 1995 i Senker 2001.

ljubavi njezina slojevitost – istodobna višeznačnost ili svojevrsna značenjska zagonetnost ili neuhvatljivost koja upućuje na mogućnost različitih razina iščitavanja njezina tekstualnog tkiva, stoga joj se prilazilo i tumačilo ju se iz različitih analitičkih perspektiva i motrišta.

Jedna od svakako zanimljivijih dimenzija teksta, koja kao da je ostala po strani ili na samome rubu istraživačkih interesa, jest i generička dimenzija teksta odnosno, suvremenijim jezikom rečeno, njegov generički identitet. Situaciju je po tom pitanju djelom zapetljao već i sam autor nadjenuvši joj atipičnu ili “neobičnu” generičku oznaku. Šoljan je naime dramu u podnaslovu ili paratekstualnom napatku označio kao “sentimentalnu farsu”, što se na prvi pogled može razumjeti samo kao svojevrsan oksimoron ili paradoks jer farsa, barem tradicionalno ili u povijesnom kontekstu gledano, gotovo nikada nije “sentimentalna”. Nadalje, u tim uvodnim didaskalijskim ili paratekstualnim napatcima također navodi anegdotu prema kojoj je njegovo djelo nastalo: “*anegdota ove sentimentalne farse potječe iz XVII. stoljeća (Pierre de Brantôme: Les vies des dames illustres)*”. Riječ je o poznatoj zbirci ljubavnih anegdota pod nazivom *Životi galantnih dama* objavljenih u Brantômeovoj knjizi “Uspomena” (*Memoires de Messire Pierre de Bourdeille, 1665–66*) iz čega Šoljan preuzima samo elementarni fabularni sklop. Radnja drame smještena je u razdoblje srednjega vijeka ili preciznije “sasvim površno, u vrijeme križarskih ratova” (Šoljan 1987: 197).

Radi lakšeg praćenja razmatranja koja slijede, nužno je ukratko predočiti ili prepričati fabulu ove dvočinske drame u cjelini. Svi su muškarci otišli u *sveti rat* pa u zamku/dvorcu samuju i dosađuju se Gospa, njezina Službenica (koja je izgubila svaku nadu da će se ikada udati) i Kapelan, koji čuva dvorac i ključ Gospina pojasa nevinosti. Iznenada stiže Vitez kojega mlade žene iznimno gostoljubivo i srdačno primaju raspitujući se o događanjima u “svijetu i modi”. Tijekom razgovora obje se žene u njega zaljubljuju. Iako je namjeravao otići, Vitez ostaje jer se zaljubio u Gospu. Šaljući joj ljubavne poruke i ruže koje neprestano krade iz Kapelanova ružičnjaka, od nje traži potpunu (i tjelesnu), a ne samo platonsku ljubav. Gospa se iz početka opire želeći zadržati svoju krepost (udana je, gospodar dvorca otišao je u rat, a Kapelan je zadužen za njezin *pojas nevinosti*). No, konačno, ona smišlja plan kako će zadržati voljenog Viteza, ali i vlastitu čednost: s Vitezom će noću biti Službenica, dok će njoj pripadati danju. Vitez je pak uvjeren da i noć provodi s Gospom. U drugom činu, nakon početne sreće, susrećemo nezadovoljstvo sve troje ljubavnika. Žene muči nestrpljivost, sumnja da će ih Vitez napustiti i povremena ljubomora, a Vitez preobilje ljubavi, zbog čega postaje sve umorniji, pospaniji i bljeđi. Naposljetku, on počinje halucinirati i u sumanutoj potrazi za nekom pticom i daljinama napušta zamak, no preiscrpljen ne primjećuje da je most napola spušten te upada u jarak i

umire, nakon čega Gospa i Službenica gutaju otrov i umiru slijedeći svog dragog, te na koncu ostaje samo Kapelan koji će na tri usporedna groba posaditi “tri najljepša grma ruža” (Šoljan 1987: 243).

2. PROBLEMATIKA GENERIČKIH I POETIČKIH ODREĐENJA DRAME

U stručnoj se literaturi *Romanca* generički relativno različito određuje, najčešće u usputnim komentarima u radovima koji se bave nekom drugom problematikom. Više nego u vrstovno-žanrovskim kategorijama, češće se pak kao drama poetički određivala, ili su joj traženi potencijalni uzori ili srodnici, no nažalost uglavnom bez temeljitijih ispitivanja ili elaboracije.

Boris Senker po srodnosti dramu prisposobljuje Begovićevim početničkim dramoletima i tzv. malim komedijama, Galovićevoj *Tamari*, Krležinoj *Maskerati* te “medievalističkim ili renesansističkim jednočinkama i dramama europskih neoromantika, simbolista i esteticista, primjerice Rostanda, Maeterlincka, Yeatsa, Hofmannstahla”, zaključujući taj niz potencijalnih srodnika određenjem kako za razliku od nekih drugih Šoljanovih farsi, *Romanca* u konačnici nije politička maskerata već ljubavna drama učenoga pjesnika (Senker 2001: 220–221). Neoromantičarski impuls i utjecaj europskog simbolističkog kazališta zastupa i Branimir Donat, pridružujući Senkerovu popisu simbolističkih autora i Aleksandra Bloka, no ističe kako Šoljan “nije po naravi opterećen idejom esteticizma i upravo je zbog toga njegova dramska riječ stvarnija no što bi bila kada bi se pridržavala isključivo propozicija neoromantizma” (Donat 1993: 152).

Istražujući ironijske aspekte Šoljanove dramaturgije, ni Anita Peti također nije sklona potvrditi oznaku farse kao ključnoga generičkog određenja Šoljanove drame zbog njezine atipičnosti pa tako ističe: “Ali kad Šoljan kaže da piše farsu, moramo računati s tim da on, koliko god prihvatio pravila žanra, uvijek teži osporavanju. Te farse nisu samo jednostavni komadi u maniri onih kako je farsa definirana u *Rečniku književnih termina*” (Peti, 1990: 140).

Na ova će se “kombinatorička” određenja donekle nasloniti i drugi istraživači Šoljanova djela. Tako je primjerice jedni vide kao “kombinaciju simbolističkog i pjesničkog kazališta” (Peričić 2005: 410), drugi ističu prvenstveno intertekstualne postmodernističke postupke, ironiju i ludizam (Lederer 1992: 123–124), premda je eksplicitno ne nazivaju postmodernom dramom. Premda se do sada spomenuti autori nisu upuštali u neke temeljitije raščlambe generičke analize teksta, vidljivo je i iz tih okvirnih i sumarnih pokušaja njezinih generičkih određenja da se na tom planu

neminovno, kako je istaknula i Peti, pojavljuju određene teškoće odnosno problemi.

Detaljnijom se analizom drame i kroz žanrovski usmjerene aspekte uhvatila u koštac Vida Flaker upravo zbog njezine, kako ističe “neobične generičke oznake”. Raščlanjujući sastavnice drame slijedeći dva temeljna impulsa – farsični i poetski, Flaker naposljetku ističe da se zahvaljujući ozbiljnosti pjesničkog jezika koji je bez grubosti i vulgarizama ipak više nego farsi ova drama približava modelu poetske drame (Flaker 1997: 107).⁵ Iz navedenoga proizlazi, odnosno čini se kako autorica proučavajući stilske aspekte teksta primat daje njegovu prvenstveno lirskom karakteru i izražajnosti stiha, pri čemu onda ostaje nejasno zašto je u konačnici i ne određuje kao poetsko-simbolističku ili ljubavnu dramu.

U slobodnom genološkom označavanju drame najdalje ide Branimir Bošnjak navijajući je čak, doduše krajnje usputno, burlesknom komedijom (Bošnjak 2007: 13).

Svojevrstu neodredivost njezina žanrovskog sklopa posebno ističe i Darko Gašparović koji se detaljnije pozabavio paradigmama Šoljanova dramskog pisma, smjestivši *Romanca* (iznenađujuće zajedno s dramom *Dobre vijesti, gospo*) u zasebnu (četvrtu) paradigmatSKU skupinu Šoljanova pisma označenu kao su(igra) jezika i žanrova u nadigravanju pjesništva i vlasti:

U obje drame snažno se očituje autorovo poigravanje žanrovima. Premda u svome temelju romance, one sadrže farsične, groteskne i burleskne elemente. Šoljan suvereno preskače iz lirskoga u farsično i burleskno pa ako bismo doista mogli *Šoljanov neotrubadurski-pararomantički igrokaz nazvati Novelom od lanca* (Tonko Maroević, 2001) isto se tako *Romanca o ljubavi* može čitati kao *sentimentalna farsa ili sanjarija u sanjariji, a igrati kao predstava u kazalištu u kojem likovi nemaju svoju volju, a i kretnje im nisu u rukama sudbine, nego lutkara* (Gašparović 2012: 301).

Sumirajući sada ove različite pokušaje generičkog ili poetičkog određenja u našoj znanosti o književnosti, mogu se dakle uočiti i istaknuti sljedeće odrednice ili atribucije koje su joj se pripisivale: ljubavna drama učenoga pjesnika; farsa koja izmiče

⁵ Prema Flaker, kao i prema Senkeru (koji doduše o nekolicini Šoljanovih drama koje ulaze u kontekst tzv. nove farse radije govori kao o maskeratama, a ne farsama), *Romanca* odudara od tog novog tipa farsi: “Ali, od modela nove, *preobražene farse* – koji je svojedobno dominirao u hrvatskoj dramskoj književnosti – *Romanca* se razlikuje ponajprije svojim istančanim, pjesničkim jezikom bez grubosti i vulgarizama. I kad razotkriva sebičnost i okrutnost ljubavnika, prekomjernost koja uzrokuje njihove obmane i samoobmane, Šoljan se podsmjehuje dajući prednost humoru i komici, a ne groteski, apsurdu i satiri. Osim toga, pjesnički jezik ozbiljnog, značenjski dubljeg sloja *Romance* približava tu neobičnu farsu poetskoj drami” (Flaker 1997: 107).

zakonitostima žanra, poetska drama, postmoderna drama, križanac pjesničkoga i sim-
bolističkoga kazališta, burlleskna komedija, sentimentalna farsa i dr.

Zanimljivo je primijetiti da premda ni Gašparović pobliže ne određuje dramu iz
aspekta naslova odnosno doista kao romancu, barem uočava i taj generički kod, a lako
bi se s obzirom na izrazito intertekstualno obilježen način Šoljanova pisanja (brojni
citati, aluzije i parafraze različitih pjesnika i autora iz svjetske i hrvatske književno-
sti kojima je u velikoj mjeri ispresijecan tekst drame) tom nizu raznolikih određenja
mogla priključiti i odrednica pastiša, koji se prema tumačenju Marka Juvana i ubra-
ja u zasebnu intertekstualnu vrstu, ali i žanrovsku kategoriju odnosno tzv. citacijske
žanrove.⁶ Juvan tako u svojoj studiji o intertekstualnosti ističe kako “pastiš može biti
samostalan žanr intertekstualnog nadovezivanja, karakterističan po učenom artizmu,
konkurentskom oponašanju ili duhovitom mistifikatorstvu” (Juvan 2013: 45).

Može se također primijetiti i da se nerijetko, čak i u tekstovima istog autora, pojav-
ljuju i po dvije različite žanrovske odrednice drame, što sve naravno ukazuje na pro-
blematiku genološkog označavanja, ali i genoloških istraživanja uopće, koja dijelom
proizlaze iz konvencionalnih i danas uglavnom napuštenih ili prevladanih shvaćanja
ili poimanja žanra kao esencijalističke kategorije, u što spada i nužnost pripadanja
teksta isključivo jednom žanru. Kao što je poznato, upravo su postmoderni autori
pokazali da nema homogene žanrovske svijesti, uz to što svojim dramama često na-
dijevaju vrlo maštovite, pa i krajnje provizorne generičke odrednice. Moderni su ge-
nolozi također, posebno oni poststrukturalističke orijentacije, temeljito preokrenuli
razumijevanje žanrova kao monolitnih kategorija, pa tako žanr postaje pomični dis-
kurs “koji u složenom polju uvjeta, pretpostavki i pravila neprestance preuređuje i
prilagođuje svoje žanrovske granice” (Biti 2000: 159). Drugim riječima, suvremenija
genološka tumačenja i teorije žanrove vide kao dinamičku, a ne statičku kategori-
ju, naglašavajući također nestabilnost kategorije žanra uopće, odnosno nemogućnost
svođenja žanrova isključivo na puki repertoar unutaržanrovskih obilježja. Zanimljivo
je u ovom kontekstu istaknuti i u suvremenim genološkim istraživanjima često citira-
nu Derridaovu tvrdnju kako tekstovi ne pripadaju žanrovima, već u određenoj konfi-
guraciji čitanja *participiraju* u njima (usp. Bekavac 2015: 284–285); što naposljetku

⁶ Prema tumačenju Krešimira Bagića, pastiš se temelji na krajnjem ludičkom distanciranju teksta u
odnosu na evocirani izvornik te obično iznevjeravanjem značenja izvornika. “Od slučaja do slučaja,
autor pastiša učinak svoje kreacije gradi na parafrastičkoj imitaciji stila, teme ili formalnih obilježja
(metra, ritma, sintaktičkih struktura) evociranoga teksta” (Bagić 2008). Naslonivši se na Genettova
istraživanja, Juvan ističe i transgeneričku prirodu pastiša, parodije, travestije i sl., no uspostavlja
i kategorijalno razlikovanje kao zasebnih intertekstualnih odnosno citatnih žanrova (usp. Juvan
2013: 243–251).

ipak otvara mogućnost da određeni tekst doista može participirati u više različitih žanrovskih odrednica ili kategorija.⁷

No umjesto daljnjih, često i zakučastih teorijskih razmatranja ovih složenih pitanja i problema suvremene genologije, čini se na ovome mjestu bitnijim ili neminovnim ispitati odnosno uputiti i na bliskost ili dodire Šoljanove drame i s temeljnim teorijskim artikulacijama romanse, posebno i stoga što se izraz *romanca*, kako je evidentno, pojavljuje već i u samome naslovu drame, a što je, kako smo iz prethodnih određenja različitih istraživača vidjeli, doista sasvim zanemaren aspekt u vrstovno-žanrovskim prisposodobama Šoljanove drame.

3. GENERIČKA ODREĐENJA I TUMAČENJA ROMANSE I ŠOLJANOVA ROMANCA

Premda je iz povijesne, ali i uopće genealoške perspektive teško naići na stabilna određenja romanse kao žanra, može se ipak radi lakšeg razumijevanja problematike uputiti na njezina pojedina određenja.

O samom pojmu i njegovim određenjima u različitim kontekstima instruktivno je pisala Maša Kolanović pokušavajući sumirati različitu literaturu, uključujući i enciklopedijsko-leksikonske priručnike, pa se za početak ovog razmatranja može preuzeti njezina pregledno-sažeta raščlamba povijesti samog pojma, kojim se dotiče i problematike opsega njezina žanrovskog označavanja:

Sam se naziv u svojoj originalnoj upotrebi odnosio na grupu tekstova proizašlih iz francuskog feudalizma 12. st., a označavao je priče o viteškim djelima na narodnom starom francuskom, romanskom jeziku, koji se razlikovao od latinskoga kao službenog. Kako se navodi, *enromancier*, *romançar*, *romanz* značilo je prevesti knjige na narodni jezik ili pisati knjige na narodnom jeziku. Tako na starom francuskom romant, roman znači ‘uglađena romanca u stihu’ i doslovno ‘popularna knjiga’, knjiga na narodnom jeziku, što na svojevrsan

⁷ Detaljniju analizu Derridaova članka “Zakon žanra” donosi u svojoj studiji Luka Bekavac ističući navedenu temeljnu problematiku na sljedeći način: “Ako tekstovi, dakle, ne ‘pripadaju’ žanrovima, nego – prigodno, u određenoj konfiguraciji čitanja – *participiraju* u njima (jednom ili više njih), ni znak participiranja neće ‘pripadati’; ako se tekst uopće može nekim svojim karakteristikama manifestirati kao pripadnik *određenog* žanra, upravo se tom čitljivošću znaka ‘pripadnosti’ zapravo osposobljuje za prijestup i izlazak iz tog žanra, za ‘prisvajanje’ (ponovno ‘prigodno’, privremeno itd.) te značajke od strane nekog drugog žanra ili kategorije” (Bekavac 2015: 284).

način odražava napetosti ‘pučkog’ i ‘aristokratskog’ upisane u romansu. Prema da je riječ o ‘uglađenoj’ tematici, jezik na kojem je žanr bio pisan mogao je biti svima razumljiv. U kasnom 17. stoljeću naziv romana upotrebljava se vrlo općenito za označavanje većih fikcijskih djela čija naracija i karakteristike nalikuju viteškim pričama i izbjegavaju realizam ostatka tadašnje prozne fikcije (Kolanović 2006).

Kolanović nadalje nastoji sažeto istaknuti i kako su se određena djela iz perspektive teorije književnosti u 20. stoljeću naknadno označavala ili pak dovodila u vezu sa žanrom romanse, ne razlikujući zapravo nazive romanca i romana, odnosno prihvaćajući tezu o istovjetnosti ovih pojmova barem kada je u pitanju žanrovsko označavanje ili preciznije njihov genealoško-povijesni hod za koji se može utvrditi, kako navodi, da se kretao od forme prema kvaliteti.⁸ Ne ulazeći sada u dubioze oko toga potječe li žanr romanse, koji svoju popularizaciju osobito doživljava kroz ljubavne romane u 20. stoljeću, čime se Kolanović zapravo i bavi, od romance kakva se oblikovala i doživljavala u srednjem vijeku, vrijedi istaknuti da se naziv romanca nakon srednjovjekovlja, kada doista označava popularnu književnost pisanu na narodnim jezicima, od 15.

⁸ “Potonja upotreba pojma navela je teoriju književnosti 20. st. da kao romanse etiketira antičku proznu fikciju iz 2. i 3. st. pr. n. e., poput Heliodorovih *Etiopskih priča*, Longove *Dafnisa i Hloje* te Apulejeva *Zlatnog magarca*. Dok O’Connell smatra da je navedena upotreba žanra za navedena djela donekle anakrona s obzirom na izvorno datiranje samoga pojma u srednjem vijeku, Beer smatra da romanca datira davno prije europske književnosti 12. st., misleći pri tome na spomenute ‘grčke romance’ kao i priče iz *Tisuću i jedne noći*. U 16. će stoljeću Jorge de Montemayor pod utjecajem spomenutih ‘grčkih romansi’ napisati svoju španjolsku *Dianu*, Philip Sidney *Arkadiju*, a završni period Shakespeareovih drama također pada pod utjecaj ovoga tipa naracije. U 20. st., znanost o književnosti imenovala je njegove tragikomedije *Periklo*, *Cymbeline*, *Zimsku priču* i *Oluju*, nastale između 1608. i 1611. ‘kasnim romancama’. Osim toga, renesansa bilježi preporod viteških romanci u Boiardovu *Zaljubljenom Orlandu* (1483.) i njegovu velikom nasljedniku *Bijesnom Orlandu* Lodovica Ariosta (1516., 1521., 1532.), koji se nazivaju ‘sekundarnim romancama’ s obzirom na epske intencije upisane u žanr. Tasso će, sredinom 16. st. pod utjecajem velikih rasprava o konkurentskim vrijednostima epike i romance, svjesno stopiti ovaj tip književne romanse s epikom u svojem *Oslobođenom Jeruzalemu* (1581.). Vrhunski primjer ‘sekundarne romance’ na engleskome jeziku smatra se *Vilinska kraljica* Edmunda Spensera (1590., 1596.), poema koja spaja strukturu i tematiku romance s epskim intencijama angažirane povijesti i političkog trenutka. Žanr koji je poprimio brojne oblike dobio je visoku simboličku vrijednost u engleskoj književnosti 18. st., kada se postupno počeo odvajati od romana. Razdoblje romantizma dalo je žanru nova značenja u obliku ‘gotičke romance’, a u 19. st. žanr se razvio kao izazov determinističkom francuskom romanu realizma te je gotovo promijenjen uskrsnuo u predrafaelitskom razdoblju engleske književnosti. I jedan i drugi ovdje spomenuti teoretičar u svojim književnoteorijskim pregledima razlikuju uporabu pojma romanse kao samostalnoga žanra od romanse kao elementa ili kvalitete književnog djela. U tome smislu ukratko prikazana povijest žanra kretala se od forme prema kvaliteti” (Kolanović 2006).

stoljeća nadalje posebno upotrebljava i razumijeva te ističe i kao sve prepoznatljiviji, preoblikovani oblik španjolske ljubavne lirike, odnosno zasebne pjesničke vrste pučkoga porijekla, spjevane u osmercima, na koju se i znatno kasnije, primjerice u 20. stoljeću umjetnički naslanja i Federico García Lorca. Navedena terminološka zbrka u kojoj se pojmovi *romanca* i *romansa* nerijetko tretiraju kao sinonimi proizlazi i stoga što se u pojedinim nacionalnim književnostima njima označavaju srodne, ali ne i iste vrste pjesama, ili se jednostavno u pojedinim kulturama više udomaćio jedan od naziva za zapravo istu vrstu odnosno žanr.⁹ Osim toga, naziv *romanca* u suvremenim genološkim označavanjima domaće znanosti ponajviše se koristi u glazbenoj umjetnosti za označavanje različitih vokalnih i instrumentalnih skladbi posebno romantičnog ugođaja, a vedrijeg sadržaja od primjerice ugođaja balada. Dakle, kao zaseban pojam u glazbenoj umjetnosti za definiranje i prepoznavanje specifičnog žanra/vrste ustoličuje se od 18. stoljeća nadalje. Pojam *romanca* se i u hrvatskoj književnosti, folkloristici i znanosti o književnosti, kako se čini, doista afirmirao u 19. stoljeću.¹⁰ Tako je među prvima pjesnik i prevoditelj Stanko Vraz u pogovoru svoje prve zbirke na hrvatskom jeziku pokušao također definirati i razgraničiti ovaj lirski žanr svjestan različitosti tumačenja njegovih žanrovskih odrednica. Za njega su tako “romance” one koje ludički pripovijedaju “ženske”, “nježne” “jednostavne” događaje, za razliku od balada koje pripovijedaju “junačke”, “žestoke” i “zamršene” događaje (usp. Delić 2008: 51). Šoljan je, ne treba smetnuti s uma, kao pjesnik i prevoditelj zasigurno bio svjestan i ovog aspekta tradicionalnog pojma *romance* u njezinu epsko-lirskom obliku, kao i njezina izvornoga značenja, pa bi se naslov drame u tom smislu mogao iščitati i kao “pjesma ili priča o tri ljubavi”.

Bez obzira na očigledne teškoće koje se javljaju pri pokušajima uspostavljanja ili stroge demarkacije razgraničavanja vrsta i žanrova, kao i povlačenja njihovih jasno održivih granica, uputno se na ovom mjestu ipak dalje zapitati te podrobnije i sadržajno ispitati koji se to dakle generički signali ili indikatori uobičajeno pripisuju žanrov-

⁹ Sumarno o tome vidjeti u *Rečnik književnih termina*, 674–675.

¹⁰ Simona Delić u svojoj studiji ističe značajne opservacije o udomaćenju termina *romanca* u hrvatskoj književnosti: “*Romanze* je književni termin koji označuje pjesme što su prema Ch. v. Zimmermannu pogodne, između ostaloga, da budu uzete kao građa za proučavanje slike Španjolske u XVIII. stoljeću (Zimmermann 1997). Kad je pak o XIX. stoljeću riječ, kad se žanr *romanca* afirmira u Hrvatskoj, moglo bi se reći da *romance* nastaju kao žanr koji je u vezi sa znanstvenom slikom kakvu romantici stječu o Španjolskoj i o jugu općenito, potiskujući dotadašnje stereotipe. Tako nam se čini da je i hrvatski književni termin *romanca* ‘prosvjetiteljsko dijete’ te znanstvene koncepcije o španjolskoj kulturi” (Delić 2008: 51). Ona upućuje na zbirku pjesama Stanka Vraza “Glasi iz dubrave žeravinske” gdje se Vraz okušao u prevođenju španjolskih romanci, posredstvom Grimmove antologije romanci.

skom obrascu romanse, kako bismo se barem donekle orijentirali odnosno temeljitije ispitali odnos Šoljanove drame u kontekstu žanra romanse.

Najreduciranija definicija romanse, kako je navedena u *Rečniku književnih termina*, kao generičke indikatore na tematskoj razini ističe ljubavnu (najčešće erotsku) tematiku, dramatičan zaplet, iznenadne obrate i neočekivana rješenja te najčešće sretan rasplet; dok na sadržajno-stilskoj razini kao važne aspekte ističe također sklonost humoru i vedrini. Šoljanova se drama u tom smislu u potpunosti, s iznimkom sretnog raspleta, može lako priključiti navedenom generičkom obrascu, isto kao što po temeljnim strukturnim elementima, kako je nastojala pokazati i Flaker (1997), odgovara i određenim žanrovskim načelima ili kriterijima koji se pripisuju određenjima farse.

Zanimljivo je također da otprilike u vrijeme pisanja Šoljanove drame izlazi i jedna od ključnih, pionirskih studija o žanrovskom obrascu romanse kanadskog teoretičara Northropa Fryea,¹¹ koji je već i prije, u sklopu svoje fenomenološke razrade arhetipske kritike književnosti, romansu, odnosno modus romanse, uzdignuo na jedno od svojih ključnih analitičko-mitskih motrišta. Frye je kao bitan element zapleta karakterističan za modus romanse istaknuo pustolovinu te također ističe trodijelnu strukturu ili etape romanse: “Etapa pogibeljnog putovanja i uvodnih manjih pustolovina, odsudna borba i uzvišenje junaka koje po uzoru na tragediju naziva *agon* ili sukob, *pathos* ili borba na život ili smrt i *anagnorisis* ili prepoznavanje, priznavanje junaka, koji je očito dokazao da jest junak čak ako i ne preživi sukob” (Frye 2000: 219). Evidentno je također da se fabularna struktura Šoljanove *Romance* doista može na sasvim određen način, bez ikakvih problema, ukalupiti u gore navedenu shemu, kao što zadovoljava i osnovne tematske kriterije sentimentalne romanse uvažavajući Fryeva ključna topičko-tematska fabularna čvorišta: ljubav i avanturu. No, osobito je, a možda čak i više zanimljivo Fryevo uočavanje ili isticanje svojevrsne polarizacije likova u romansi, pa kao primjer navodi polarizaciju kraljice na gospu dužnosti i gospu užitka, kakvo se nerijetko susreće u likovima i djelima viktorijanske romanse. S toga aspekta gledano, indikativno je i značajno da Šoljan u svojoj drami maštovito kombinira upravo ovakav vid dvojničke polarizacije te navedeno iskorištava kao ključan element zapleta, razdvajajući ljubavne susrete Viteza, Gospe i Službenice i kroz isticanje elementarne opreke dan – noć. Dok suvremenije studije o romansi, o čemu podrobnije u svojoj studiji *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature* piše Janice

¹¹ Suprotno *Anatomiji kritike*, Frye u svojoj knjizi o strukturi romanse (1976) ne zanemaruje sasvim povijesne uvjete žanra, no kritiziran je i zbog raznih drugih aspekata, npr. kategorijalnog tumačenja junaka, pa i stila pisanja i sl.; no i dalje su obje studije, *Anatomija kritike* (1957) i *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (1976), nezaobilazne reference u raspravama o romansi.

Radway ciljajući na fenomen ili procvat popularnih ljubavnih romana u 20. stoljeću, ističu kako je romansa prije svega priča o ženskom subjektu koja prikazuje razvoj ljubavnog odnosa između glavne junakinje i junaka, koji se nakon brojnih međusobnih nesporazuma, konflikata i peripetija okončava njihovim sretnim zajedništvom (usp. Kolanović 2006), vidjeli smo prije da za samog Fryea postoji i mogućnost stradanja junaka, odnosno “prividni” nesretni završetak, kakav se u konačnici oblikuje i kroz kolektivno skončavanje Šoljanovih ljubavnika.

4. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Nakon ovog kratkog pokušaja razmatranja poteškoća i problematike jasnog ili eksplicitnog žanrovskog svrstavanja odnosno određenja ove Šoljanove pseudopovijesne, ljubavne drame, mogu se uočiti temeljna generička određenja oko kojih se isprepliču odrednice drame koja meandrira negdje između ili unutar raznolikih kategorijalnih određenja: farse, burleske, ali i pastiša; a vidjeli smo i da se može po svojim sadržajnim odnosno tematsko-motivskim obilježjima uklopiti i u kategorijalni obrazac žanra romanse. Moglo bi se naposljetku možda pokušati govoriti o *Romanci* kao predstavnicu svojevrsnog hibridnog žanra, ako bismo pristali na takvo genološko određenje odnosno priznali mogućnost postojanja tzv. hibridnih žanrova, ili jednostavno decideranje zastupati tezu o skladnom žanrovskom supostojanju odnosno prožimanju više žanrovskih obrazaca, što se ovim istraživanjem na određeni način i potvrdilo. Ipak, temeljitija rasprava o tom pitanju iziskuje dovođenje u svezu različitih, nerijetko i suprotstavljenih teorijskih artikulacija, te dijelom nadilazi okvire ovoga istraživanja. U tom smislu važnijim se učinilo uopće otvoriti raspravu o različitim genološkim određenjima ove drame, a time i suvremene hrvatske drame općenito, s obzirom na to da je upravo ta problematika u domaćim znanstveno-stručnim istraživanjima u priličnoj mjeri zanemarena.

LITERATURA

- BAGIĆ, Krešimir. 2008. *Postoji li jezik fikcije?* URL: <https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1871&naslov=postoji> (20. kolovoza 2022.)
- BEKAVAC, Luka. 2015. *Prema singularnosti: Derrida i književni tekst*, Zagreb: Disput
- BOŠNIAK, Branimir. 2007. "Postmoderni učinci u radiodrami *Čovjek koji je spasio Nizozemsku Antuna Šoljana*". *Drugi Šoljanov zbornik: Dani Antuna Šoljana u Rovinju 2001. – 2005.* Ur. Boris Domagoj Biletić. Pula i Rovinj: Istarski ogranak Društva hrvatskih književnika i Pučko otvoreno učilište: 9–14.
- BRIJ, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- DELIĆ, Simona. 2008. "Španjolske romance iz knjige *Volkslieder (1778./1779.)* Johanna Gottfrieda Herdera, iz zbirke *Silva De Romances Viejos* Jakoba Grimma (1815.) i njihovi međukulturni odjeci u Hrvatskoj". *Narodna umjetnost* 45, 2: 45–60.
- DONAT, Branimir. 1993. *Bogatstvo vrta: Studija o književnom djelu Antuna Šoljana*. Zagreb: Durieux.
- FLAKER, Vida. 1995. "Šoljanova 'Romanca o tri ljubavi'". *Krležini dani u Osijeku 1993.* Zagreb i Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku i Pedagoški fakultet u Osijeku: 107–117.
- FRYE, Northrop. 2000. *Anatomija kritike: četiri eseja*. Prev. Giga Gračan. Zagreb: Golden marketing.
- JUVAN, Marko. 2013. *Intertekstualnost*. Prev. Bojana Stojanović Pantović. Novi Sad: Akademski knjiga.
- GAŠPAROVIĆ, Darko. 2012. *Dubinski rez*. Zagreb: Hrvatski centar ITI
- HEĆIMOVIĆ, Branko. 1998. "Geneza i značenje Šoljanovih dramskih metafora i parabola i Kušanovih scenskih igara i satira". *Dani hvarskog kazališta* 11: 26–56.
- KOLANOVIĆ, Maša. 2006. "Od pripovjedne imaginacije do *roda i nacije*: Marija Jurić Zagorka u kontekstu žanra romanse". *Zagrebačka slavistička škola*. URL: <https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1769&naslov=od-pripovjedne-imaginacije-do-roda-i-nacije> (5. srpnja 2022.)
- LEDERER, Ana. 1998. "Dramski tekstovi Antuna Šoljana". *Književna kritika o Antunu Šoljanu*. Prir. Branimir Donat. Zagreb: Dora Krupićeva: 329–342.
- REČNIK KNJIŽEVNIH TERMINA. 1986. *Rečnik književnih termina*. Ur. Dragiša Živković. Beograd: Nolit.
- PERIČIĆ, Helena. 2005. "Isprepletanje igre/svečanosti u Šoljanovoj *Romanci o tri ljubavi*". *Dani hvarskog kazališta* 31: 406–415.
- PETI, Anita. 1990. "Ironija u dramaturgiji Antuna Šoljana". *Croatica*, XXI, 34: 121–145.
- SENKER, Boris. 2001. *Hrestomatija novije hrvatske drame II. dio*, Zagreb: Disput.
- ŠOLJAN, Antun. 1987. *Izabrana djela I*. Prir. Branimir Donat. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

**GENERIC PERMUTATIONS OF ŠOLJAN'S ROMANCA O TRI LJUBAVI
[A ROMANCE OF THREE LOVES]**

ANA GOSPIĆ ŽUPANOVIĆ

ABSTRACT

Romanca o tri ljubavi (1976) [*A Romance of Three Loves*] occupies a prominent and privileged place within the dramatic oeuvre of Antun Šoljan by virtue of being entirely written in verse. Subtitled by the author as a 'sentimental farce' in the literary-theoretical literature, it was defined poetically and generically in various ways: as a poetic drama, postmodern drama, neo-romantic play, burlesque comedy, etc., or as a farce that escapes the features of the genre. From the perspective of contemporary genology, the paper points out the problematic nature of the static or notion of the genre category and highlights the hypothesis about the potential of the text to participate in the framework of multiple genres. Also, given the insufficiency of more articulated generic research on this drama, fundamental differences in the understanding of the concepts of 'romanca' and 'romance' are pointed out as well as the play's function according to its genre conventions and definitions.

KEY WORDS:

sentimental farce, generic identity, genre, romance, Romanca o tri ljubavi [A Romance of Three Loves]

