

Boris Senker

DOI: <https://dx.doi.org/10.21857/y7v64tv58y>

Izvorni znanstveni članak

Rukopis prihvaćen za tisak: 27.11.2023.

DRAMA I DRAMATIČARI U POVIJESTI HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI DUBRAVKA JELČIĆA

Sažetak

Na početku članka određuju se mogući odnosi između povijesti književnosti i procesa kanonizacije, a zatim se ustvrđuje da Dubravko Jelčić u *Povijesti hrvatske književnosti* (2. izd. 2004.) nije izrijeком najavio reviziju hrvatskoga književnog kanona, ali je ona posredno provedena u njegovu pregledu hrvatske pismenosti i književnosti od Bašćanske ploče do XXI. stoljeća. Govori se i o kriterijima prema kojima je taj implicitni proces kanonizacije proveden. U članku slijede analiza i ocjena Jelčićeva pristupa dramskim tekstovima i njihovim autorima i pojedinim razdobljima: srednjovjekovlje, renesansa, barok, romantizam, realizam, prva moderna, ekspresionizam, druga moderna i postmoderna. Zaključuje se da je Jelčićev prijedlog hrvatskoga dramskog kanona previše restriktivan.

Ključne riječi: Dubravko Jelčić; povijest hrvatske književnosti; hrvatska drama; književni kanon.

Proturječan odnos između „pisanih povijesti književnosti“ i procesa „kanonizacije“ Andrea Zlatar, oslanjajući se ponajviše o *Zapadni kanon* Harolda Blooma, problematizira u priručniku *Uvod u povijest književnosti. Teme i izazovi*, a u jednoj fusnoti, potaknutoj novijim znanstvenim tekstovima o Marinu Držiću, objavljenim mahom povodom obilježavanja 500. obljetnice njegova rođenja, ovako sažeto određuje taj odnos: „[P]isane povijesti književnosti prostor [su] suprotno usmjerenih silnica – one su prostor kanonizacije autora i fiksacije kanona, dok se, istodobno, u kulturalnoj recepciji očekuje da budu mjesto prevrednovanja i intervencija u kanon“ (Zlatar 2022: 50). Kanon je pak, najkraće rečeno, i to riječima netom spomenuta Harolda Blooma, „vrsta popisa preživjelih“ (Bloom 1996: 193). „Preživjelih“ autora i djela koje ponovljenim izdanjima, pisanjem o njima i čitanjem njih i onoga što je o njima napisano akademska zajednica, nakladnici, knjižnice, nastavni programi (kurikuli, kako se danas uvriježilo govoriti), enciklopedije i leksikoni, televizija, film, kazalište i radio svojim uprizorenjima, odnosno ekranizacijama – o ulozi čitateljstva nešto je

teže donijeti sud – održavaju „na životu“ za suvremenike, ali – upozorit će Zlatar – i za buduće naraštaje, zapravo prije svega za njih.¹

Priređujući godine 2003. pa sljedeće godine redigirajući „drugo, znatno prošireno izdanje“ *Povijesti hrvatske književnosti* – prvo je objavljeno 1997. – Dubravko Jelčić svoje pripovijedanje o hrvatskoj književnoj prošlosti i sadašnjosti nije izrije-kom odredio kao „prevrednovanje“ hrvatskoga književnog kanona i „intervenciju“ u njega. Pregled hrvatske književnosti od srednjovjekovlja, kojemu je granice, očekivano uostalom, postavio u X., odnosno XV. stoljeće, do postmoderne, koju prati od 1971. do prijelaza iz XX. u XXI. stoljeće, previše je ekstenzivan, čak bi se moglo reći i previše otvoren, previše uključiv, na neki način i previše dobrohotan, a da bi pružio izravan doprinos novoj, postmodernoj ili postsocijalističkoj kanonizaciji hrvatske književnosti. Kanonizacija se, dakako, temelji na oprečnim načelima, na strogosti, isključivosti, zatvorenosti. Broj autora i djela s blumovskog „popisa preživjelih“ mnogo je, mnogo manji od broja „nepreživjelih“ autora i djela, a u Dubravka Jelčića to nije slučaj. U nastojanju da ne ponavlja, recimo tako, strategiju prešućivanja kojom su se u prijašnjim razdobljima ljudi i njihova djela brisali iz pisane povijesti pa tako potiskivali iz kolektivnog pamćenja te postupno nestajali i iz kolektivnog sjećanja,² Jelčić sa svojega „popisa preživjelih“, odnosno onih koji zavređuju „preživjeti“ u budućnosti, neće izostaviti ni autorice i autore s kojima se razilazi, prije svega ideološki, ali isto tako i u pitanjima poetike i estetike, nego će im, uz nerijetko nadasve oštru kritiku njihovih stavova i osporavanje njihova prije stečena statusa i ugleda – kadikad, kao u primjeru Igora Madića ili Miljenka Jergovića, i njihova karakter-a³ – posvetiti barem nekoliko redaka. Osobna nacionalna, ideološka i umjetnička uvjerenja nije držao podalje od svojega književnopovijesnog narativa, nije ih skrivao u podtekst. Naprotiv, ta su uvjerenja itekako prisutna i vidljiva u njegovoj *Povijesti*, ali je izbjegao isključivost, barem što se spominjanja imena tiče. Skrbio je o tom da mu osobne naklonosti i nenaklonosti ne postanu osnovni kriterij upisivanja imena i naslova u kroniku hrvatske pismenosti i književnosti, odnosno njihova brisanja iz te kronike, kojoj na početku i za Jelčića stoji „ona temeljna, drevna i najpoznatija kr-šćanska invocacija: V IME OTCA I SINA I SVETAGO DUHA“ (Jelčić, 2004: 7), invo-kacija uklesana u Baščansku ploču, a na kraju korespondencija Ivana Aralice i Zlatka Crnkovića, objavljena u knjizi *Pisac i njegov urednik* godine 1998., te posmrtno, 1992.,

¹ „Kad je riječ o suvremenoj književnosti, tada je *budućnost* ona kategorija koju, kako god to paradoksalno zvučalo, moramo uračunati u susretu sa svakim novim tekstom“ (Zlatar 2022: 70).

² „Svaka povijest književnosti oblik je kulturnog pamćenja i primjer nasljedovanja kulturne baštine, koje u književnoj povijesti pratimo kao nadovezivanje tekstova jednih na druge“ (Zlatar 2021: 55).

³ Madić je, tako, okarakteriziran kao „prevrtljivi novinarski kritičar koji svoju popularnost zahvaljuje ponajviše beskrupuloznoj ambicioznosti“ (Jelčić 2004: 578). O Jergoviću sudi još oštrije: „Njemu je Bosna jedino duhovno uporište, jamstvo njegova identiteta (...), pa je nerazumljivo zašto ju je u danima njezine nesreće izdao i utekao iz nje (...), i to još pobjegao u Hrvatsku, koja mu je toliko antipatična, koristeći još i danas utočište koje mu je ona dala, iako je rat već odavno završio“ (591).

tiskane *Priče iz Vukovara* Siniše Glavaševića, citatom iz kojih i kratkim komentarom tog citata ispisuje „Posljednju stranicu“ *Povijesti hrvatske književnosti*.

Evo što Siniša Glavašević, jedan od malobrojnih književnika koje Jelčić citira, poručuje ljudima što će preživjeti razaranje grada i razaranje zemlje:

Morate iznova graditi. Prvo svoju prošlost, tražiti svoje korijenje, zatim svoju sadašnjost, a onda, ako vam ostane snage, uložite je u budućnost. I nemojte biti sami u budućnosti, a grad, za nj ne brinite, on je sve vrijeme bio u vama. Samo skriven. Da ga krvnik ne nađe. Grad – to ste vi. (Glavašević prema Jelčić 2004: 617).

A Jelčić dodaje: „U toj metafori je sinteza hrvatske književnosti do danas, sukus njene povijesti, a istodobno i projekcija njene budućnosti“ (Jelčić 2004: 617). Postaje iz Jelčićeva komentara Glavaševićeva potresnog obraćanja onima koji će, za razliku od njega, preživjeti rat, razvidno da je revidirana priča o hrvatskoj književnoj prošlosti ispričana koliko radi toga da se suvremenima i onima koji dolaze opiše i prevrednuje prošlost njihove književnosti – u njezinu prevrednovanju Jelčićev svjetonazor ima ključnu ulogu – toliko i radi toga da se autorima koji se tek formiraju propiše kako pisati, ili, barem, da ih se u tom pouči, da im se to savjetuje.

Vratimo se, međutim, na ono što držim najvažnijom značajkom Jelčića kao povjesničara hrvatske književnosti, ostavljajući po strani netom iznesenu pretpostavku o njegovoj nakani da pripovijedanjem o prošlosti književnosti djeluje na njezinu budućnost, a ta je značajka otvorenost, uključivost. Zbog nje se na Jelčića ipak ne može dokraja primijeniti sud, ponovno Bloomov: „Čitati u službi neke ideologije (...) znači uopće ne čitati“ (Bloom 1996: 186). Može se, međutim, reći da je, čitajući i tumačeći književna djela i predstavljajući njihove autore u ključu drugačijem od ključa u kojem su ih čitali, tumačili i predstavljali njegovi prethodnici – ne mislim pri tom, razumije se, samo na malobrojne autore povijesnih pregleda cijele hrvatske književnosti, nego na, recimo tako, dominantne tonove u prijašnjem pisanju o njoj – da je, dakle, čitajući hrvatsku književnost u novom ključu, Jelčić dao i novu, drugačiju, revidiranu priču o njoj tijekom deset, jedanaest stoljeća. Napokon, čemu i pričati priču ako se ona barem u nečemu ne otima već ispričanim pričama ili im se ne suprotstavlja?

Zadaća koju sam si ovim izlaganjem postavio nije određivanje odnosa između Jelčićeve *Povijesti* i dinamičnog procesa kanonizacije kojim se, s većim ili manjim razmacima, revidira hrvatski književni kanon, ili do nekog trenutka važeći kanon razgrađuje te izgrađuje novi, pri čemu se dio „građe“ prijašnjega kanona ponovno ugrađuje u nj, a dio zamjenjuje novim „građevnim materijalom“. Zadaća mi je provjeriti na nekoliko odabranih primjera kako su i koji dramatičari prikazani u *Povijesti* te kako se i koje se njihove drame u njoj spominju. Valja mi, dakako, usput provjeriti i to dovodi li se hrvatska dramska književnost nekog razdoblja u vezu s njoj suvremenom kazališnom umjetnošću.

Počet ću sa srednjovjekovnim prikazanjima, koja su povjesničari hrvatske književnosti i kazališta ponajčešće zanemarivali ili im pridavali rubni značaj, sve do

monografije talijanskoga kroatista Francesca Saveria Perilla *Le sacre rappresentazioni Croate*, objavljene u Bariju 1975. te 1978. prevedene na hrvatski, kapitalne *Povijesti hrvatskoga kazališta* Nikole Batušića, iz 1978., I. dijela hrestomatije *Hrvatska drama do narodnog preporoda* Slobodana P. Novaka i Josipa Lisca, tiskane 1984. u Splitu, i znanstvenog skupa Dani hvarškoga kazališta, održanog iste godine. (Usp. Perillo 1978; Batušić 1978: 1–17; Novak i Lisac 1984: 33–62, 77–114, 147–153; 183–194; *Dani hvarškog kazališta* 1985.) Itekako važni za kulturni i društveni život gradskih komuna, vezani ne toliko uz Crkvu, koliko uz bratovštine, namijenjeni izvedbi, a ne čitanju, jednim su povjesničarima ti tekstovi samozatajnih sastavljača bili premalo umjetnički, a previše pučki, pa su ih uzgred spominjali uglavnom u kontekstu spomenika ili dokumenata srednjovjekovne (glagoljaške) pismenosti, poput Ive Frangeša u *Povijesti hrvatske književnosti* (usp. Frangeš 1987: 28), a drugima su, pak, bili previše pobožni, pa bi ih ili također tek uzgred spomenuli ili prešutjeli. Nažalost, i u Jelčića su prikazanja dobila manje od tisućitog dijela prostora posvećenog hrvatskoj književnoj povijesti, tek koji redak više od pola 23. stranice, i to zajedno s „dijaloškim pjesmama vezanim uz pasionsku tematiku“, kao što je *Prigovaranje Djevice Marije i križa Isusova*, odnosno „dramskim pjesmama“, poput *Plača Marijina*, koji je, piše Jelčić, „sačuvan u više prijepisa“ te „u nekima i formalno dramatiziran, s didaskalijama bilo u prozi bilo u stihovima“ (Jelčić 2004: 23). Marulićev obol duhovnoj drami neće ni spomenuti, a trima Vetranovićevim „crkvenim prikazanjima“ navest će samo naslove i ustvrditi da je autor tim tekstovima „otvorio (...) putove i hrvatskoj drami“ (isto: 58).

Mnogo je bolje prošla Lucićeva *Robinja*, „koja (je) do nedavno slovila kao prva hrvatska svjetovna drama (...), drama vjerne plemenite ljubavi, drama s povijesnim osobama, djelo koje se ističe lirskom dimenzijom teme“ (isto: 59). Jelčić upoznaje čitatelje i s radnjom, koja je „u dramskom smislu izrazito siromašna“ (isto: 60), a to što je mjesto radnje Dubrovnik dokazuje, prema njemu, „da su književna središta u Dalmaciji živjela već tada kao jedinstven kulturni prostor“ (isto: 60). Za razliku od Lucića, zaista nepravedno zapostavljen – uz iznimku vrijednoga zbornika *Pučka krv, plemstvo duha*, objavljena godinu dana nakon drugog izdanja Jelčićeve *Povijesti*, Nikola Nalješković je, što se dramskoga rada tiče, i ovdje spomenut tek kao prethodnik Gundulića i Držića. O Držiću se, pak, Jelčić raspisao, koliko su mu to ograničenja cjelovita pregleda deseto-jedanaestostoljetne hrvatske književnosti dopuštala, kao o „dosad najvećem hrvatskom komediografu“ (isto: 64). Ne upuštajući se u „parafrazu i alegorezu“ (usp. Solar 1974: 73–85), da se poslužim starim Solarovim pojmovnim parom još iz *Ideje i priče*, pojedinih Držićevih dramskih tekstova, Jelčić predstavlja njegov opus i u europskom književnom i u hrvatskom kazališnom kontekstu.

Većih iznenađenja i „intervencija u kanon“ u Jelčića nema ni u sljedećim poglavljima gdje, samo ću nabrojati, očekivanu pozornost dobivaju Gundulićeva *Dubravka*, Palmotićeve „melodrame“ (isto: 93), koje se sve „skladno podudaraju s gundulićev-

skom matricom“ (isto), Frankopanov nedovršeni prijevod *Georgesa Dandina* te dvije „crkvene drame“: *Judit, victrix Holofernis* Ivana Velikanovića, o čijem se autorstvu ne izjašnjava, i *Josip, sin Jakoba patrijarke* Grgura Čevapovića, „vjerojatno posljednje naše djelo toga žanra“ (isto: 131). Tu su i dvije komedije Tituša Brezovačkog, o kojem kaže da je „najznačajniji dopreporodni pisac na kajkavskom jeziku, poslije Marina Držića i najistaknutiji hrvatski komediograf“ (isto: 135). Spominju se, ali samo spominju „adaptacije, prilagođene sredini i vremenu“ Molièreovih djela (isto: 136), prelazi se letimice preko „komedija nepoznatih autora *Ljubovnici, Starac Klimoje* i još nekih“, pa preko Kanavelovićevih *Vučistraha* i *Muke Isukrstove*, koja je „više (...) pobožna drama nego prikazanje“, kao i preko Antuna Gleđevića, koji zbog neizvornosti „nije zapamćen kao dramski pisac“, Vlaha Stullija, „komediograf(a) nove snage, ali očito kratkog daha“ (isto: 137), te najposlijetku i Marka Bruerovića, koji je *Vjerom iznenađa*, „sintezom goldonijevske i lokalno-dubrovačke tradicije, stvorio novi, vodviljski model scenske igre, približavajući se i tako europskim scenskim tendencijama tog doba“ (isto: 141).

I to bi bilo uglavnom sve što se o hrvatskim dramama i dramatičarima do „XIX. stoljeća“ i „hrvatskog književnog romantizma“, kako glasi naslov četvrtoga poglavlja Jelčićeve *Povijesti*, može pročitati na prvih njezinih 140 stranica.

Počevši s preporodnom književnosti, Jelčićeve „intervencije u kanon“ postaju jače. Neću se zaustaviti na svima – a pogotovo ne na svakom spominjanju naslova dramskih tekstova i imena njihovih autora – nego spomenuti tek nekolicinu. Tako će, primjerice, Jelčić izvijestiti svoje čitatelje o „gotovo mitskoj slavi“ koju je „u ono doba“ uživala Demetrova *Teuta* i priznati da ona „jest najbolja drama prvog razdoblja hrvatskog književnog romantizma“, ali neće spomenuti koliko je godina moralo proći od njezina nastanka do praizvedbe i kakav su naboj imale zgodimična njezina uprizorenja. Za Demetra kao autora ustvrdit će da je „značajniji kao pjesnik, i to epski pjesnik“ (isto: 173), ali mu na kraju prikaza sveukupnog djelovanja ipak odati puno priznanje za „nezaobilazan prilog (...) hrvatskom kazalištu“ i „neprolazne“ zasluge za njegov razvoj (isto: 174). Istina, više kazališnim kritikama i organizacijskim radom, sudi, nego *Teutom*. S druge strane, Josipu Freudenreihu priznat će samo to da je „pučkim igrokazom *Graničari* (1857.) (...) naišao na opće oduševljenje publike, začeo (...) specifični kazališni stil i udario temelj hrvatskoga pučkog teatra“ (isto: 202), ali neće spomenuti to da *Graničari* nisu silazili s repertoara Hrvatskoga narodnog kazališta sve do 1941., kao ni to da su Freudenreichove zasluge za razvoj našega glumišta barem usporedive s Demetrovima te njima komplementarne. Bogovićeve drame, među kojima je i *Matija Gubec*, tragedija nacionalnoga i staleškog „junaka za sva vremena“, da parafraziram naslov drame Roberta Bolta, dobile su nepuna četiri retka na stranici 193. To što Šenoina komedija *Ljubica*, njegov kazališni rad i njegove kazališne kritike ostaju u dubokoj, zapravo predubokoj sjeni njegovih pjesama, pripovijedaka, romana i feljtona ne iznenađuje, ali iznenađuje to što se od

dramskih tekstova Josipa Eugena Tomića spominje samo komedija *Bračne ponude*, a ne i *Novi red*, izvrsna satira na Bachov apsolutizam i pohvala domoljublju preporoditelja utjelovljenu u liku „provincijskog plemića Plentaja, čovjeka stara kova i poštenja koji nakon niza godina dolazi u Zagreb i suočava se s ‘novim redom’“ (Hećimović 1979: 47).

Razumije se da je Ivo Vojnović jedini dramatičar koji je u poglavlju o XIX. stoljeću, premda mu tek dijelom pripada, dobio više od nekoliko kurtoaznih redaka, a počasnio mjesto u Jelčićevoj panorami hrvatske književnosti nakon Šenoe stekao je ne zbog toga što se „u njegovim najboljim djelima osjećaju iskustva i Flauberta i D’Annunzia, Ibsena i Maeterlincka“ (Jelčić 2004: 268), nego zbog toga što sve dobre pa i loše strane njegovih drama, od *Psyche*, koja pripada XIX. stoljeću i realizmu, do *Prologa nenapisane drame* iz međuraća, „proizlaze iz autentičnog doživljaja Dubrovnika, dubrovačkih likova i motiva, pejzaža i veduta, što ga je sve zajedno i učinilo pjesnikom. Pjesnikom umirućeg Dubrovnika!“ (isto: 269). Kao i kod većine dramskih pisaca, čitatelji ostaju prikraćeni čak i za osnovne informacije o scenskoj sudbini njegovih drama. Iznimka je, ali u sljedećem poglavlju, „XIX.–XX. stoljeće. Prva moderna“, Milan Begović, kojeg i Jelčić najviše cijeni kao pjesnika, a manje kao pripovjedača i dramatičara. Naslovi i godine nastanka jedine su informacije o njegovim dramama koje *Povijest* pruža – ni riječi o radnji, temi, žanru – a umjesto toga može se pročitati da je bio „nedostižni majstor scene, jedini dostojan takmac Krleži dramatičaru, kako po broju napisanih drama, tako i po njihovoj vrijednosti, a po izvođenosti ga čak i daleko nadmašuje!“ (isto: 293). Ta se tvrdnja potkrepljuje navođenjem europskih i američkih pozornica na kojima su se Begovićeve drame izvodile. Što se Josipa Kosora tiče, a Jelčić je veliki poznavatelj i zagovaratelj njegova opusa, zaslužan uostalom i za spašavanje nekih njegovih tekstova od zaborava, pristup je drugačiji. U *Povijesti* se spominju samo dvije Kosorove drame, dakako *Požar strasti* i *Maske na paragrafima*, ali se govori i o njima i o njihovim izvedbama, odnosno o zabrani objavljivanja i izvedbe *Maski* u doba njihova nastanka (isto: 30–34). S posebnim afinitetom pisat će u tom poglavlju o Jozi Ivakiću, autoru „vječnih maskerata slavonske komedije dell’ arte“, kako citira Vaupotića (isto: 308), i Srgjanu Tuciću, s kojega nastoji skinuti biljeg Tolstojeva oponašatelja. Suzdržan je kad govori o Anti Tresiću Pavičiću i Milanu Ogrizoviću, a dotiče se i kazališta – jednom kad spominje ovacije koje je Viktor Car Emin doživio u „zagrebačkom kazalištu na premijeri drame *Zimsko sunce* (1902.), u kojoj je prikazao borbe i pobjedu istarskih nacionalno svjesnih Hrvata nad talijanašima u svojim redovima“ (isto: 311), drugi put kad ocjenjuje zasluge Stjepana Miletića kao intendanta i mecene Hrvatskoga narodnog kazališta, na koje je, kolokvijalno kaže Jelčić, „spiskao goleme svote vlastita novca, ali je zato, neovisan o državnim dotacijama, samostalno provodio svoju kazališnu politiku“ (isto: 312). U galeriji imena što se nižu do kraja ovog poglavlja još su dva zanimljiva za ovu temu – Janko Polić Kamov i Marija Jurić Zagorka. Kamovu

priznaje da je bio „preteča antiteatra naših dana“ i da je „postao (...) u naše doba jednim od kulturnih pisaca hrvatske književnosti“ (isto: 332), ali te tvrdnje ne potkrepljuje barem nekom informacijom o posebnosti njegovih „dramatiziranih studija“, a Zagorkina su „kazališna djela, koja se uklapaju u oblik pučkog teatra“ (isto: 339), unatoč golemoj popularnosti što su je svojedobno uživala i koju ponovno uživaju zahvaljujući ljetnim Histrionovim uprizorenjima na Opatovini, i u ovoj *Povijesti* gurnuta na marginu njezina književnog rada.

Posljednje poglavlje, „XX. stoljeće“, podijeljeno je u niz potpoglavlja – „Modernizam poslije moderne“, „Dominacija ekspresionizma“ i tako sve do „Postmoderne“ – zaprema gotovo pola Jelčićeve *Povijesti*. Govori se u tom poglavlju i o dramama i o dramatičarima, ali ne iscrpno. Tako Krležine drame nisu dobile ni cijelu jednu stranicu od ukupno desetak stranica posvećenih njemu, uvjetno rečeno njegovoj detronizaciji, a i na toj se nepunoj stranici ponajviše govori o onom što je i Krleža izjavio u razgovoru s Matvejevićem, naime o tom da je „izmislio (...) Glembajeve i glembajevsku lozu da bi mogao demonstrirati ne samo svoje životne poglede, nego još više literarnu metodu napregnutog psihologiziranja“ (isto: 359). Korektno su, dakako u usporedbi s prijašnjim i prethodnim prikazima drama i dramatičara, predstavljeni intendant Julije Benešić, koji je, cijeni Jelčić, „za vrijeme svoje intendanture doveo (...) hrvatski teatar do vrhunca, koji se uopće mogao postići“ (isto: 376), i mladi dramatičari koje je uglavnom on doveo u kazalište: „pravi kazališni čovjek“ Josip Kulundžić (isto), „prvi književnik iz Bosne koji se ‘odlijepio’ od tradicionalne manire brojnih prethodnika“ Ahmed Muradbegović (isto: 377), „superiorni kazališni vještak“ Tito Strozzi (isto: 378), Kalman Mesarić, u kojega najviše cijeni „političku satiru“ *Korak preko rampe...* (isto: 380). Prikazani su, dakle, korektno – što će reći da su navedeni naslovi najvažnijih njihovih drama te da su navedene barem glavne značajke njihovih autorskih rukopisa – kao što će to biti i s važnijim predstavnicima sljedećega naraštaja, Miroslavom Feldmanom i njegovim skretanjem prema „prokomunističkoj tendencioznosti na razini agitacijskog plakata“ (isto: 418) pa tvorcem specifično zagrebačkoga pučkog teatra Genom Senečićem te Riječaninom, Primorcem Dragom Gervaisom.

Podnaslov „U raskolima“ pokriva razdoblje od 1941. do 1952. U njemu, uz nekolicinu autora koji su se oglašili ponekim dramskim tekstom i čija dramska djela nisu nadživjela to nesretno desetljeće, slobodnije rečeno, „ušutkanih muza“, poput Marijana Matijaševića, Ivana Dončevića, Jelene Loboda Zrinski, Drage Ivaniševića i Jure Kaštelana, svoje mjesto nalaze i Ranko Marinković, autor četiriju tekstova od kojih svaki „ima specifičnu i vrlo indikativnu genološku odrednicu“, a „ulaze u repertoar antologijskih djela hrvatske dramske književnosti“ (isto: 465) – ali se ipak ni o jednom, čak ni o *Gloriji*, ne kaže što ih to čini antologijskim, pa onda i kanonskim tekstovima – i Marijan Matković, koji, za razliku od Marinkovića, „posve neovisna“ o Krleži, „nije krio svoje krležijanstvo“, koje je gušilo „u zametku njegove izvor-

ne literarne poticaje“ (isto). Ne zaboravlja Jelčić ni dramatičare ili zgodimične pisce drama među „krugovašima“ i njihovim suvremenicima, od Mirka Božića i Antuna Šoljana do Čede Price i Ivana Raosa, ali njihove prozne i/ili pjesničke radove redovito smatra vrednijim od dramskih. Scenske uspjehe Pere Budaka i Fadila Hadžića ne može, dakako, prešutjeti, nego ih relativizira. Indikativan je sud o Hadžiću: „Hadžićeva djela su svojevrsna društvena kronika gotovo polustoljetnog razdoblja hrvatskog života, revija humora i duhovitih senzacija“ te „nisu uvijek književnost, ali jesu književna publicistika, važna u svakodnevnom književnom životu“ (isto: 501). Isto vrijedi i za „razlogovce“. I u njih se, primjerice u Tonča Petrasova Marovića, drame spominju tek kao „svojevrsna ‘dopuna’ (...) poetskog svijeta“ (isto: 525), a ne kao, recimo, potreba za, barem zgodimičnim, glumišnim otjelovljenjem poetske riječi. Tako Jelčić u drugi ili čak treći plan potiskuje dramske tekstove Ivana Kušana, Nedjeljka Fabria i Ivana Supeka, a samo će Tomislav Bakarić i Ivica Ivanac biti predstavljeni kao dramatičari, reklo bi se ne izrazito visoka dometa. Napokon, među dramatičarima posljednjega razdoblja, „postmoderne“, kojemu je posvećeno posljednjih četrdesetak stranica *Povijesti*, Ivo Brešan izdvojen je prije svega kao autor „karikaturalne drame“ – pitanje je zašto Jelčić ne prihvaća „grotesknu tragediju“ ili „tragičnu grotesku“ kao prikladnu „genološku odrednicu“ – *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, „koja je i u hrvatsku dramsku književnost unijela korjenitu preobrazbu u smjeru intertekstualnog postmodernizma“ (isto: 589). Svi ostali uglavnom su imena uz koja se veže po nekoliko naslova i poneka štura napomena, najčešće o odnosu prema pitanjima nacionalnog identiteta.

Zaključno se postavlja pitanje: Bi li se iz Jelčićeve *Povijesti hrvatske književnosti* mogao izvesti prijedlog „našega dramskog repertoira“, da se poslužim Krležinom sintagmom, bi li se, dakle, mogli izvesti obrisi revidirana hrvatskoga dramskog kanona? Vjerojatno bi, ali ipak nakon ponovljenog i pomnijeg čitanja. Preliminarno, u kanonu bi se našli *Robinja*, nekoliko Držićevih djela, *Dubravka*, dvije komedije Tituša Brezovačkog, *Teuta* (više kao povijesni dokument), Vojnovičeve dubrovačke drame, *Požar strasti* i *Maske na paragrafima*, uvjetno *Gospoda Glembajevi* i *U agoniji*, barem jedna Marinkovićeva drama te *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. „Nije mnogo“, rekao bi Krleža. Ne vjerujem, međutim, da bi on i ovdje dodao: „ali nije ni tako malo, da bi bilo ništa. Mnogo više nemaju ni drugi“ (Krleža 1948: 40), jer ne samo da drugi imaju više, nego su i hrvatski znani i neznani pisci, a ne smiju se isključiti ni autori kongenijalnih lokalizacija i aktualizacija stranih tekstova, hrvatskom kazalištu tijekom nekoliko stoljeća priskrbili malo više drama kojima je mjesto u aktualnom hrvatskom dramskom kanonu. Otvoren, nadasve otvoren u navođenju imena pisaca, nešto manje otvoren kad se dolazi do navođenja naslova njihovih djela, napose dramskih, Jelčić je, rekao bih, previše restriktivan kad – posredno, ne izravno, razumije se – predlaže dramske tekstove kojima bi, prema njegovim kriterijima, bilo mjesto u hrvatskom dramskom kanonu.

Literatura:

1. Batušić, N. (1978). *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
2. Bloom, H. (1996). Zapadni kanon. *Kolo: časopis Matice hrvatske*. God. 5, br. 4, str. 165-195.
3. Frangeš, I. (1987). *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb-Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba.
4. Hećimović, B. (1979). *Dramaturški triptihon*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
5. Jelčić, D. (2004). *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada Pavičić.
6. Krleža, Miroslav. 1948. O našem dramskom repertoaru. Povodom 400. godišnjice Držićeve „Tirene“. *Djelo*. God. 1, br. 1, str. 34-40.
7. Novak, Slobodan P. i Lisac, Josip. 1984. *Hrvatska drama do narodnog preporoda*. I. dio. Split: Logos.
8. Perillo, Francesco Saverio. 1978. *Hrvatska crkvena prikazanja*. Split: Čakavski sabor.
9. Solar, Milivoj. 1974. *Ideja i priča: aspekti teorije proze*. Zagreb: Liber.
10. Zlatar, Andrea. 2022. *Uvod u povijest književnosti. Teme i izazovi*. Zagreb: Leykam international.

Drama and playwrights in Dubravko Jelčić's *The History of Croatian Literature*

Summary

At the beginning of the article, possible relationships between the history of literature and the process of canonization are determined, and after that it is asserted that Dubravko Jelčić in *The History of Croatian Literature* (2nd ed. 2004) did not explicitly announce the revision of the Croatian literary canon, but that the revision was indirectly implemented in his review of Croatian literacy and literature from the Baška tablet to the 21st century. The criteria according to which this implicit process of canonization was carried out are discussed as well. The article further contains the analysis and assessment of Jelčić's approach to dramatic texts and their authors through the Middle Ages, Renaissance, Baroque, Romanticism, Realism, First Modernism, Expressionism, Second Modernism and Postmodernism. It is concluded that Jelčić's proposal of the Croatian dramatic canon is too restrictive.

Keywords: Dubravko Jelčić; history of Croatian literature; Croatian drama; literary canon.

Akademik Boris Senker

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta

Opatička 18, 10000 Zagreb

boris.senker@gmail.com