



SANJA NIKČEVIĆ

Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

sanja.nikcevic@uaos.hr

<https://orcid.org/0000-0003-1877-0946>

Hrvatska drama u potrazi za identitetom ili

Između politike, emocije, praznine – skica za studiju suvremene hrvatske drame od šezdesetih do 2000¹

Croatian drama in search of identity

or

Between politics, emotions, emptiness

– a study outline about contemporary Croatian drama from the 1960s to 2000

Sažetak: Članak proučava posljednjih pola stoljeća hrvatske književnosti (od šezdesetih kao prekretnice do 2000.) analizirajući korpus kanonskih drama i njihove potrage za vlastitim identitetom kroz odnos drama prema stvarnosti u kojoj pisci žive. Analiza dokazuje da se drame kreću u trokutu dominantnih tema: politike, emocija i praznine, s time da svaka od njih dominira u jednom vremenu. Dominacija politike i utjecaja vanjskog svijeta na identitet očituje se u dramama šezdesetih i sedamdesetih jer se pokušava definirati tko smo tako da pokazujemo tko nas sprječava da budemo ono što jesmo. Budući da takav subverzivni prikaz svijeta nije bez opasnosti, pisci su mimikrirali političke

¹ Prva verzija teksta objavljena je u časopisu „Republika“ 2006, br. 1, s. 34–47. pod nazivom „U potrazi za glasom između emocije, politike i intertekstualnosti. Skica za studiju o četvrt stoljeća hrvatske drame“. O toj sam temi govorila na skupu „Nova dramaturgija II“ u sklopu festivala Nova drama u Slovačkoj (12.–17.05.2014., Bratislava), što je i objavljeno u *Nova dramaturgia, novi dramaturg II / New Dramaturgy, New Dramaturge II, Zbornik prednašok z medzinárodnej konferencie 15.05.2014. / Contributions from the international conference held on May 15, 2014*, Divadelní ustav, Bratislava, 2015. Tekst na slovačkom „V hladani hlasu alebo politika, emocie a identita – nacrt studie o poistoroci chorvatskej dramy“ (s. 153–173) prevela je Vladislava Fekete, a na engleski „In Search of Voice or Politics, Emotions or Identity – an Outline Study of Half a Century of Croatian Drama“ (s. 174–195) preveli su Martina Herbst i Maria Mikšík. Za ovu prigodu tekst je ažuriran, ispravljen i proširen.

poruke u „niže“, naoko manje opasne žanrove (povijesne drame, fantastiku ili komediju), a najznačajnija je bila tzv. politička groteska (Ivo Brešan, Ivan Kušan, Dubravko J. Bužimski, Slobodan Šnajder, Ivan Bakmaz, Škrabe/Mujičić/Senker). Osamdesete su pokušale pobjeći od politike i pronaći identitet u samome liku, njegovu unutrašnjem životu, okrećući se nama samima, zato dominira svojevrsna potraga za *emocijama* (Miro Gavran, Lada Kaštelan, Mate Matišić). Zbog odvajanja Hrvatske iz Jugoslavije devedesete su pokušale definirati hrvatski identitet (ratna drama, povijesne drame, religiozne drame) koje su u sebi nosile i afirmaciju svijeta i temeljnih ljudskih vrijednosti, ali su u glavnoj struji zavladale drame koje su, slijedeći europske trendove, pokazivale potpuni gubitak identiteta odnosno *prazninu*, crnu sliku bezličnog svijeta kao negaciju identiteta (Ivan Vidić, Asja Srnec Todorović, Ivana Sajko), čime glavna struja bježi od politike i stvarnosti. Uz dominantne teme (politika, emocija, praznina) svaka ta dominantna linija ima i svoj odnos prema intertekstualnosti, odnosno upotrebljava literaturu i njezine žanrove (političku dramu, komediju i fantastiku) na svoj način i s različitim ciljem, a i rezultatom. No, u svakom desetljeću na rubovima postoje drame drugaćijeg odnosa prema stvarnosti i identitetu, koje unatoč kvaliteti, na žalost, nisu ušle u glavnu struju, ali zavređuju proučavanje.

Ključne riječi: hrvatska drama, identitet, politička drama, emocije, fantastika, komedija

Summary: The article studies the last half century of Croatian literature (from the 1960s as a turning point until today) by analyzing the corpus of canonical plays and their search for their own identity through the relationship of the plays towards the reality in which writers live. The analysis proves that the plays move in a triangle of dominant themes: politics, emotions and emptiness, each of them dominating at particular time. The dominance of politics and the influence of the outside world on identity is seen in the plays of the 1960s and 1970s, attempting to define who we are by showing who is preventing us from being what we are. Since such a subversive view of the world is not harmless, the writers mimicked political messages into “lower”, seemingly less dangerous genres (historical plays, fiction or comedy), and the most significant was the so-called political grotesque (Ivo Brešan, Ivan Kušan, Dubravko J. Bužimski, Slobodan Šnajder, Ivan Bakmaz, Škrabe-Mujičić-Senker). The eighties tried to escape from politics and find an identity in the character, his inner life, by turning to ourselves, resulting in the dominance of the search for emotions (Miro Gavran, Lada Kaštelan, Mate Matišić). Due to the separation of Croatia from Yugoslavia, the 1990s tried to define Croatian identity (war drama, historical plays, religious plays) which carried the affirmation of the world and fundamental human values, but the mainstream was dominated by plays which, following European trends, showed a complete loss of identity or emptiness, a black image of the impersonal world as a negation of identity (Ivan Vidić, Asja Srnec Todorović, Ivana Sajko) whereby the mainstream escapes from politics and reality. In addition to the dominant themes (politics, emotion, emptiness), each of these dominant lines has its own relationship to intertextuality, namely it uses literature and its genres (political drama, comedy and fiction) in its own way and with different goals and results. Every decade sees various plays at their margins with different attitudes toward reality and identity, that, in spite of their literary quality, did not get into mainstream but deserve full attention.

Keywords: Croatian drama, identity, political drama, emotions, fantasy, comedy

U proučavanju hrvatske drame od drugog svjetskog rata naovamo, ukazale su se tri zanimljive činjenice.

Prvo: prilikom periodizacije hrvatske drame zaokruženi korpus suvremene hrvatske drame moguće je dobiti ako se granica uspostavi sa šezdesetima jer se upravo tada dogodila važna estetska prekretnica². Do tada je popustila stega politike i u društvu i u kazalištu pa je kazalište krenulo samosvojnim putem, a suvremena drama u traženje vlastite estetike i odnosa prema umjetnosti i društvu.

Drugo: unatoč velikom broju drama koje se svako desetljeće pišu³, kao i različitim estetskim i tematskim preokupacijama, postoji brojčano ograničen popis drama koje su u određenom vremenu proglašene vrijednima, ušle u tzv. glavnu struju, odredile svoje desetljeće i nastavile djelovati u drugim desetljećima i tako utjecale na dalji razvoj hrvatske drame. Taj svojevrsni kanonski popis određuje kazališna i kritičarsko-teorijska recepcija pojedinog autora.

Treće: analiza tih kanonskih drama pojedinog desetljeća pokazuje dominaciju određenih tema u desetljeću. Kao organizacijsko načelo cijelog korpusa uzimam *odnos drama prema stvarnosti u kojoj pisci žive u pokušaju određivanja vlastitog identiteta*. Da je potraga za vlastitim identitetom kroz odnos drama prema stvarnosti u kojoj pisci žive legitimno organizacijsko načelo, dokazuju tri činjenice koje su se pokazale u korpusu:

Prvo: jasna podjela dominantnih tema koje su odredile pojedino desetljeće:

1. politika/kritika društva ili shvatit čemo tko smo ako pokažemo tko nam ne da biti ono što jesmo (šezdesete i sedamdesete),
2. emocija ili shvatit čemo tko smo ako pogledamo što se krije unutar lika (osamdesete),
3. praznina ili teško je gledati kad nema ničega (devedesete).

² Teatrološki skup *Krlezini dani u Osijeku* čak je dvije godine (1995. i 1996.) kao temu imao: „Suvremena dramska književnost i kazalište od 1968/71 do danas“, čime je teatrološka struka pokazala da je razdjelnica hrvatske drame krajem šezdesetih.

³ Tri su dokaza velikog broja napisanih drama: natječaj Ministarstva kulture za Nagrado Marina Držića na koji svake godine dolazi od četrdeset do sedamdeset novih tekstova (više na: <https://www.min-kultura.hr/default.aspx?id=180> [pristup: travanj 2020]); dramski program Hrvatskog radija koji je svake godine premijerno izvodio pedesetak naslova i godišnjak Hrvatskog centra ITI-UNESCO *Hrvatska drama*, koji je osamdesetih i devedesetih u svakom broju donosio osnovne podatke o pedesetak novih drama (izvedenih ili objavljenih), a nakon prestanka objave podaci se mogu vidjeti na: <http://www.hciti.hr/>. Ovo su podaci o profesionalnoj dramskoj produkciji. Amaterska je produkcija također aktivna: godišnje se u Hrvatskoj postavi gotovo dvije stotine amaterskih predstava, od čega je više od dvije trećine nastalo prema suvremenim dramskim tekstovima.

Drugo: svako je desetljeće temeljnu temu prelamalo kroz tri oblika – povijesnu dramu, komediju i fantastiku (s raznim inačicama).

Treće: svako se desetljeće služilo intertekstualnošću (dakle drugi žanrovi, epohe, pisci), ali s različitim ciljem i rezultatom.

Naravno da ovom tekstu nudim jednu od mogućih struktura podjele suvremene hrvatske drame. Naime, suvremena hrvatska drama od šezdesetih do danas nije ni izdaleka dovoljno teorijski obrađena niti sustavno predstavljena ni vlastitoj ni stranoj javnosti⁴ pa je važno ponuditi strukturu proučavanja korpusa. Ova je podjela primjenjiva (djelomično ili u cijelosti) i na dramsko pismo ostalih republika bivše Jugoslavije, što dodaje njezinoj validnosti.

1. Šezdesete i sedamdesete ili u potrazi za najboljim izrazom političke subverzije

Društvo. U Jugoslaviji (pa tako i Hrvatskoj) bitka za stabiliziranje političke vlasti je završena. Politički obračuni s neprijateljima i onima koji drugačije misle intenzivno su se vodili od 1945. do polovine pedesetih. Kao rezultat u šezdesetima je bila uspostavljena dominacija jedne partije i jedne ideje. Zato je i politička stega šezdesetih popustila u društvu, što se poklopilo i sa svjetskim trendom „oslobađanja“ od raznih društvenih konvencija (slobodna ljubav, djeca cvijeća). Šezdesete su pokrenule proces političkog traženja veće slobode za Hrvatsku u sklopu Jugoslavenske zajednice, što je kulminiralo političkim pokretom, tzv. Hrvatskim proljećem 1971. No, zahtjevi su odbijeni na vrhovnom političkom tijelu (Centralnom komitetu Komunističke partije Jugoslavije) koje je taj proces osudilo. Politički vrh moći u Hrvatskoj (Centralni komitet Hrvatske) smijenjen je, a neki članovi i oštiri kažnjeni. Reperkusije su bile ne samo u politici nego i u kulturi, za kulturne djelatnike: od otpuštanja, preko micanja s funkcija do zatvora.

Sve se to odrazило i u umjetnosti: domaće dramsko pismo⁵ u šezdesetima je procvalo, a pisci se otvaraju različitim temama i žanrovima. Međutim, najvažnije iz tog vremena je *političko dramsko pismo*⁶. Dominacija političkih drama ostala je i u sedamdesetima čineći ta dva desetljeća kao jednu cjelinu, koja je trajala sve do naprasnog, političkog prekida cvata tog pisma kao i na-

⁴ Iznimka je tek nekoliko imena: Ivu Brešana i Slobodana Šnajdera analizirali su hrvatski teatrolozi, a Miru Gavrana ponajviše strani teatrolozi uz rijetke hrvatske iznimke.

⁵ U hrvatskoj teatralogiji vlada teza da je u hrvatskoj drami do šezdesetih vladao socrealizam, no kako ga je teško pronaći u repertoarima hrvatskih kazališta pa je to očito teza koju treba preispitati ozbiljnom analizom.

⁶ B. SENKER: *Hrestomatija novije hrvatske drame II dio (1941–1995)*. Zagreb 2001, s. 30.

prasnog smanjenja kazališnog prostora za domaću dramu u osamdesetim godinama.

Termin *politička drama* rabim u značenju koje je prihvaćeno u teatrologiji: kao dramu koja prikazuje sukob pojedinca i društvenih silnica moći koji za pojedinca završava uvijek negativno ili tragično. Kako je to Siegried Melchinger rekao u knjizi *Povijest političkog kazališta*, politička drama prikazuje *nasilje vlasti nad pojedincem*⁷. Ako gledamo *causu eficiens* ili podjelu drame prema poticaju što je *odnos pisca prema vladajućem svjetonazoru*⁸, hrvatsko političko dramsko pismo je izrazito subverzivno u odnosu na stvarnost. Ono prikazuje načine kako vrlo konkretna politička ideologija u kojoj smo živjeli (komunizam koji je prešao u socijalizam) uništava pametnog i sposobnog pojedinca (uglavnom intelektualca) uz pomoć sitnih, pokvarenih i/ili zlih aparatčika vlasti (koji tu vlast koriste za ostvarenje svojih ograničenih osobnih ciljeva).

Potreba za kritikom vlasti krenula je u pedesetima koje su pokušavale pisati političke tragedije, dok su šezdesete krenule drugim putovima, ali sva su djela uključivala neku vrst bijega, „mimikrije“ ne bi li lakše pobegli *oku vlasti*⁹ koje kritiziraju. Najčešće se radilo o žanrovskoj mimikriji, i to u tri oblika koja su ostala i kasnije prisutna u hrvatskoj drami: povjesna drama, komedija i fantastika.

1.1. Povijest: *mimikrijska povjesna drama ili na primjeru naših starih*

Proces je započeo bijegom u žanr povjesne drame i razotkrivanje stvarnosti kroz konkretnе povjesne likove. Taj žanr subverzije započeo je Marijan Matković (1958.) koji je u drami *Heraklo* vrlo hrabro progovorio o kultu ličnosti. Heraklo je bivši junak, ostario, bez snage, volje ili moći, ali oni oko njega održavaju njegov kult jer im je nužan za vladanje narodom. To su svi pročitali kao parabolu s Titom, tadašnjim predsjednikom države i neprikosnovenim vladarom Jugoslavije od kraja II. svjetskog rata, a koji je u to vrijeme već zašao u neke godine. No, to prepoznavanje je mogla biti ozbiljna opasnost za

⁷ S. MELCHINGER: *Povijest političkog kazališta*. Zagreb 1971, s. 8–9.

⁸ Četiri Aristotelove kauze primjenjene na kazalište vidi u: S. NIKČEVIĆ: *Melodrama, pučki komad, igrokaz, čarobna gluma... ili jesu li to dobro skrojeni komadi?*? U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, sv XIX*. Vrsta i žanr. Ur. V. GLUNČIĆ-BUŽANČIĆ, K. GRGIĆ. Zagreb-Split 2017, s. 138–157.

⁹ S.P. NOVAK: *Planeta Držić*. Zagreb 1984, gdje se govori o dubrovačkoj vlasteli kao *oku vlasti* pred kojim se prikazuju Držićeve drame i implicira vječno *oko vlasti* koje gleda sve drame u javnom kazalištu.

pisca. Tek nakon što je Matković „preživio“, Miroslav Krleža napisao je *Are-teja* (prosinac 1959.) sa sličnom temom. Tada su zaredale povijest i povijesne ličnosti kao teme djela starijih pisaca (Ivan Supek *Heretik* 1969.), ali i brojnih mlađih autora tog doba: Nedeljko Fabrio (*Reformatori* 1967.), Antun Šoljan (*Dioklecijanova palača* 1969.), Tomislav Bakarić (*Smrt Stjepana Radića* 1970.).

Svi ti pisci govore o povijesti da bi rekli nešto o stvarnosti pa ih zanimaju oni povijesni likovi čija im je priča mogla poslužiti kao podloga za prikazivanje paradigmatskog ponavljanja mehanizma nasilja vlasti nad pojedincem, odnosno za prepoznavanje mehanizma suvremene vlasti u nekim oblicima iz prošlosti. Prikladan naziv tog trenda bio bi *mimikrijska politička povijesna drama*. No, mimikrija se brzo prozrela.

Tako je, na primjer, Nedeljko Fabrio u *Reformatorima* prikazao protestantskog vođu Martina Luthera kao osobu velike karizme (koju je s vremenom „prodao“ za materijalno bogatstvo, užitke i vlast), njegove najbliže suradnike (koji nisu mogli slijediti osnovnu ideju) i Matiju Vlačića Ilirika, istarskog protestanta (koji je ostao dosljedan ideji, ali izdan i sam). Komad doslovno slijedi povijest: opisuje stvarne događaje, navodi doslovne replike do te mjere da bi danas bio smatran povijesnim *verbatimom* (dokumentarnom dramom), ali je izazvao reakciju kod suvremenih političara. Naime, u svakom od glavnih likova prepoznala se trenutačna vlast¹⁰, uključujući i samog Josipa Broza Tita (skromno porijeklo, velika karizma, ali izdani ideali o ravnopravnosti i boljitetu naroda za ugodu i bogatstvo) jer, kako kaže Igor Mrduljaš: *Povijesno ruho poslužilo je dramatičaru za kazališno govorenje o bitnim dvojbama današnjice*¹¹. Jozo Puljizević je odmah nakon premijere napisao u kritici u „Vjesniku“ da je Fabrio umio *veoma snažno poistovjetiti glas prošlosti sa suvremenim dilemama i problemima*¹² jer je prikazujući tragičnu sudbinu i zablude jednog povijesnog vođe otvorio našu polemiku o „čovjeku od bronce“¹³, kako su zvali druga Tita. Predstava je skinuta nakon nekoliko izvedbi.

Na taj način odabiranja konkretnih povijesnih likova i situacija koje su paralele sa sadašnjim stanjem stvari funkcionalizirale su sve mimikrijske povijesne drame, što se i prepoznavalo kao takvo.

¹⁰ Taj se odnos likova može prispodobiti Titu kao karizmatskoj ličnosti koja uživa u plodovima ostvarenja svojih idea, Kardelju i Dolancu kao kompromiserima koji slijede vođu, a pri tome nisu u stanju primijeniti vođine ideje i Hebrangu koji ostaje vjeran osnovnoj ideji, ali je odbačen od svojih upravo zbog toga.

¹¹ I. MRDULJAŠ: *Dramski vodič od Vojnovića do Matišića* (Hrvatska dramatika 20. stoljeća). Zagreb 1997., s. 161–162, s. 162.

¹² J. PULJIZEVIĆ: *Fabrijevo kazalište*. „Vjesnik“, 13.03.1968.

¹³ Ibidem.

1.2. Komedija: *mimikrija političke groteske ili samo se malo šalimo*

Najeksponiraniji dramski diskurs tog vremena unutar političke drame je svakako *politička groteska*¹⁴ kako ju je nazvao Zvonimir Mrkonjić. Jedna od njezinih osnovnih karakteristika bila je intertekstualnost koju su hrvatski dramatičari svjesno upotrebljavali krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih: najpoznatija i paradigmatska drama Ive Brešana *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja. Groteskna tragedija u pet slika* (1971.), u kojoj malo selo postavlja *Hamleta* kao predstavu, pri čemu se vrlo slična nepravda dogodila i kod njih. Iako se u drami sve razotkrije, na kraju nevini stradaju, a krivci pobijede. Tu su i Ivan Kušan (*Svrha od slobode. Povijesna dražba sa svrhom i pjevanjem* 1971.), Stjepan Šešelj *Krnjeval* (1976.) i trojac Škrabe/Mujičić/Senker (*Priobalni triptih ili Domagojada. Skaz u kojem se...*, 1975.; *Glumijada* 1979.).

Za razliku od kasnije uporabe intertekstualnosti kao tehnike koja je nosila *postmodernu poruku o raspadu velikih sistema i velikih ideja*¹⁵, u hrvatskih dramatičara ove generacije intertekstualnost je bila svjesno prikrivanje subverzivne političke poruke iza velikih književnih imena (Shakespearea kod Brešana, Plauta kod Senkera/Mujičića/Škrabea) kao prva razina mimikrije.

Druga razina mimikrije tih djela bila je u žanrovskom bijegu u tzv. niže žanrove (*komedija, groteska, mim, farsa, skaz...*, kako i sami podnaslovi djela kažu) jer je u svakom dobu *oko vlasti* strože pratilo tzv. visoku umjetnost. Niži žanrovi poput komedije izgledaju bezopasni jer su teme kojima se bave bezopasnije: uglavnom su to emotivni problemi i pokušaj zadovoljenja osnovnih nagona poput seksualne žudnje ili nagona za hranom i pićem. Komedija tako pokazuje aberacije manifestacija prirodne vlasti (koja je u nama u obliku instinkta), ali se ne bavi razotkrivanjem mehanizma društvene vlasti koja nad nama vlada.

Freyeva trodijelna formula komedije ili ABA princip znači: A: idealna slika svijeta (pričaz normalnih prirodnih nagona, na primjer, mladić i djevojka se vole) / B: poremećena idealna slika svijeta s nekom preprekom koja ometa/ruši idealnu sliku (zbog aberacije nekog prirodnog nagona, na primjer, starac u svojoj podivljaloj seksualnoj žudnji želi oženiti mlađu djevojku i ometa mladića u tome) / A: ponovno uspostavljena slika svijeta, ali s društvenim priznanjem (mladić i djevojka se na kraju ožene, a starčeva je nakaradna žudnja razotkrivena i kažnjena, ali time i oproštena)¹⁶. U takvom

¹⁴ Z. MRKONJIĆ: *Preobrazbe farse*. U: IDEM: *Ogledalo mahnitosti*. Zagreb 1985, s. 65. Iako je Mrkonjić u političku grotesku ubrajao i povjesne drame (npr. Matkovićeva *Herakla*), dakle gotovo sve mimikrijske oblike, ovdje termin rabim samo za političke komedije.

¹⁵ D. ORAIĆ TOLIĆ: *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb 2005, s. 11.

¹⁶ N. FRYE: *Anatomija kritike*. Zagreb 1979.

se okruženju moglo dopustiti izrugivanje starijima (dakle autoritetu) ili čak i predstavnicima vlasti i države (razni suci, *milesi gloriosusi*, policajci i ostalo pomoćno osoblje komedije) jer zadržavanjem osnovnog tropartitnog principa ABA komedije sretan kraj poništava sve ubode i žalce. Na kraju su poremećeni prirodni nagoni ispravljeni i ponovno je uspostavljen savršen svijet u kojem živimo, a društveni principi nisu dovedeni u pitanje.

Komedija svijet u kojem živimo prikazuje kao, ako već ne najbolji, a ono svakako dobar; on unatoč svim manama i problemima – ima smisla jer je dio Božjeg nauma. Što bi definicija rekla: *Komedija je dramska vrsta koja prikazuje rješive sukobe društvenog ili psihološkog karaktera sa sretnim krajem i junacima nagrađenim prema zasluzi (dobri nagrađeni, a loši kažnjeni) pri čemu izaziva smijeh i pozitivne emocije poput radosti, zadovoljstva i sreće te time afirmira temeljne vrijednosti društva*¹⁷. Pa koja bi se vlast bunila protiv toga!

Hrvatsko političko dramsko pismo zato je namjerno uzimalo komediju, ali je u nju upisivalo subverziju ne samo tragičnim tonovima priče i događanjima koje opisuju (tema je redovito bio vrlo opasan poremećeni nagon za vlasti koji proizvodi ne-rješive sukobe) nego i potpunim izbacivanjem trećeg dijela, sretnog kraja s uspostavom idealnog svijeta na kraju. Formula ABA subverzirana je u ABB, pa je na kraju pobijedila prepreka koja se suprotstavlja idealnom svijetu, a ne taj svijet. Odnosno, slika svijeta koja je uspostavljena na kraju svojim je nakaradnim grotesknim licem iscereno u publiku pokazivala u kakvom svijetu zapravo živimo (dobri su slabi i kažnjeni, zli su moćni i nagrađeni, sretan kraj samo za zle, sukobi rješivi u korist zlih) i tako poništila žanr iz kojeg je krenula i prešla u grotesku jer govori o *temeljnem zlu u ljudima, koje uništava sve ono dobro, o pokvarenosti koja uništava ideale korišteci vladajuću političku paradigmu*¹⁸. Upravo zato većina je tih djela završavala divljim kolom (Brešanov *Hamlet*) ili satiričnom pjesmom.

1.2.1. Satira ili političke komedije o suvremenom društvu

Očito je cijela ta komediografska mimikrija bila satirična, ali su bili rijetki čisti žanrovski primjeri satire¹⁹, najvjerojatnije zbog lakoće prepoznavanja

¹⁷ S. NIKČEVIĆ: *Neuništiva komedija ili afirmacija temeljnih vrijednosti društva*. „Književna revija“ 2011, br. 1, s. 13–43.

¹⁸ A. PENJAK: *Povijest političkog kazališta – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novoj povijesti*. „Adrias“ 2020, br. 17, s. 103–121.

¹⁹ Komedija je žanr koji kreće od grčkog piscu Menandru u kojem imamo prikazane osobne mane i Freyevu tripartitnu strukturu te se na njih odnosi definicija. Satira kreće od Aristofana u čijim su djelima ismijavani i izvrgavani rugli zbog grijeha konkretni javni ljudi, najčešće političari, a izrugivao se i drugim ljudskim manama. Taj žanr izruguje volji za moć konkretnog pojedinca pa je i u Grčkoj izazivao prosvjede političara koji

moćnika protiv kojih je bila uperena. *Toranj* (1971.) Ivana Kušana o korumpiranom komunističkom moćniku jedan je od rijetkih.

Istina, postojala je službena komediografsko-satirična linija Fadila Hadžića koji je bio i umjetnički voditelj Satiričkog kazališta osnovanog 1964. godine pod nazivom „Jazavac“ a 1994. preimenovan u današnji naziv „Kerempuh“. No, Hadžić je u žanru satire radio obrnuto od političke groteske. Teme su mu bile vezane uz volju za moć, ali je poništavao satiru uspostavljajući na kraju komada idealnu sliku svijeta i prikazujući pobjedu dobra u liku pošteneh drugova ili mladih, progresivnih idealista (*Državni lopov* 1977., *Punjena ptica* 1980., *Gospoda i drugovi* 1983.). Budući da je pisao komedije i afirmirao društvo u kojem živi, ne čudi da je ta linija službeno zvana satira i službeno podupirana, dok je politička groteska imala problema.

1.2.2. Na rubovima: komedija s rješivim problemima

Iako je cijelo desetljeće bilo okrenuto političkoj drami, postojala je i linija komedije koja primjenjuje ABA formulu i afirmira svijet oko sebe unatoč problemima koje pokazuje. Najpoznatiji autori takvih djela bili su Mladen Kerstner: *Mejaši* 1970. (o seoskom životu u Podravini); Robert Tomović: *Koncert za ženski glas i hrkanje* 1974. (o bračnim problemima dalmatinskog para); Zvonimir Bajšić: *Gle kako lijepo dan počinje* 1974. (o neobičnom susretu dvoje ljudi u godinama); Hrvoje Hitrec: *Plavi devet* 1978. (o ljubavnim peripetijama zagrebačkih navijača). Komedija je sedamdesetih cvala i u okviru radiodrame²⁰ kao i u sklopu dramskog programa (serije *Mejaši* i *Gruntovčani* Mladena Kerstnera ili *Naše Malo misto* Miljenka Smoje). Sva su ta djela prikazivala suvremenu stvarnost i nosila u sebi toplinu prema likovima. Komedije su bile vrlo popularne, ali nisu pripadale tzv. glavnoj struji, a ni struka ih nije cijenila upravo zbog nedostatka politike u njima.

su ga na kraju i zabranili. Satira nema tripartitnu Freyevu strukturu (u formi najčešće ima neki okvir radnje s dodavanjem scena lagano povezanih s okvirom) i ne ulazi u definiciju komedije. Iako je i satira napisana u borbi za temeljne vrijednosti, to se postizalo kritikom društva bez sretnog kraja.

²⁰ Vidi antologiju: *Panoptikum, izvorna hrvatska radiokomedija 1966.–2006.* Zagreb 2007 te nekoliko antologija koje je uredio Nikola Vončina (npr. dvotomna vidi: *Antologija radio drame*. Zagreb I 1998, II 2000).

1.3. Fantastika: *mimikrija fantastike* ili političke priče o pomaknutoj stvarnosti

Dok je jedna linija odlazila u mimikriju povijesti, druga u niže komične žanrove, postojala je i snažna linija koja je odlazila u žanr *pomaknute stvarnosti*. Ti pisci priču o našoj stvarnosti smještaju u neki fantastičan svijet neobičnog pomaka. Dubravko Jelačić Bužimski u drami *Gospodar sjena* (1979.) govori o profesoru koji razvija mimikriju stapanja s podlogom u strahu od vlasti, a onda mu jednu večer dolazi student s posebnom namjerom. Student pridobije profesorovo povjerenje, ali kad mu profesor otkrije svoju tajnu, i mi otkrivamo pravi identitet studenta. Izvrsna predstava u Teatru ITD²¹ bila je odmah prepoznata kao politička metafora. Ivan Bakmaz napisao je *Vježbe u Goethe institutu* (1977.) i *Vjerodostojni doživljaji sa psima* (1979). Bakmazove drame su doživljene kao kritika društva, ali su toliko metaforične da više nisu omogućavale prepoznavanje političke subverzije publici, nego samo teatrološkim stručnjacima. Te su drame bile cijenjene, ali ne i popularne, pa tako nisu bile politički smatrane opasnim.

1.3.1. Kritika religioznog osjećaja svijeta: Krleža ili subverzivna prikazanja

U ovu liniju fantastike išla bi i subverzivna prikazanja Miroslava Krleža koji je sedamdesetih napisao novi tekst (*Put u raj*, 1973.) a intenzivno su mu igrani stari tekstovi (*Michelangelo Buonarotti* iz 1918. i dvije iz 1922. *Golgota*, *Adam i Eva*). Ta je linija također bila kritična, ali prema religioznom osjećaju svijeta.

Spomenute drame pokazuju transcendentne dimenzije svijeta: likovi su u *Putu u raj* doista na kraju u raju, u *Golgoti* se pojavljuje Bog, kao i u *Adamu i Evi* gdje se naslovni likovi nakon smrti opet nađu u nekoj vrsti čistilišta i kreću u ponovni život. Kršćanski elementi u priči su namjerno uzimani jer se željelo pokazati da kršćanski svjetonazor (koji tvrdi da je svijet dio Božjeg nauma, da taj naum ima duboki smisao jer je vođen Božjom ljubavlju prema svijetu i čovjeku) ne funkcioniра. Zato je u *Putu u raj* svijet mračan do te mjere da je jedini izlaz samoubojstvo, a raj vječnost blaziranih i licemjernih ljudi. U *Golgoti* otac izda drugove radnike koji štrajkaju ne bi li spasio sina, ali lik koji je prefiguracija Boga oduzima život tog djeteta. U *Adamu i Evi* dvoje se preljubnika svađaju jer su zarobljeni u vezi koja ih razdire, a nakon

²¹ Režija koje je uredio Nikola Vončina Georgij Paro, a antologijske uloge odigrali su Pero Kvrgić kao profesor i Ivica Vidović kao student.

što se oboje ubiju, ponovno se susretnu u nekom limbu i očito kreću u isti ciklus života...²²

1.3.2. Na rubovima: teatarapsurda ili gomilanje

Odmak od stvarnosti bio je i teatarapsurda čiji je najznačajniji predstavnik Radovan Ivšić, pisac starije generacije. Međutim, iako je i ova linija krenula iz ideje kritičnosti društva, *Kralj Gordogan* (napisan 1943., ali u Hrvatskoj prazveden 1976.) naslonjen je više na francusku liniju Bretonovih nadrealista jer je identičan *Kralju Ubu* Alfreda Jarryja i ne pripada ovoj dominantnoj liniji borbe sa stvarnosti. Metaforičnost teatraapsurda svojim je hiperboličnim gomilanjem nasilja poništavala direktno prepoznavanje i povlačenje paralela s političkim nasiljem u životu, čime je otupljena i oštrica subverzije. S druge strane, sam Ivšić je i nakon rata smatran „dekadentnim“ piscem, izbačen iz Društva hrvatskih književnika (predsjednik Suda časti bio je Miroslav Krleža) i otišao živjeti u Francusku. Tako da je drama profesionalno u Hrvatskoj izvedena tek krajem sedamdesetih (prepoznavši je kao političku parabolu), a vrlo su je često igrali amateri. No, njezina je političnost, kao i kod Bakmaza, bila previše metaforička da bi politiku zabiljala.

1.4. Ukratko šezdesete i sedamdesete: dominacija političke drame ili želja pisca da mijenja svijet nabolje

Ova dva desetljeća karakterizira osjećaj pisaca da su važni i da mogu promijeniti svijet²³, kao i da će, pokazujući one koji nam ne dopuštaju da slobodno živimo i budemo ono što jesmo, shvatiti što to doista jesmo. Upravo zato dominira političko pismo mimikrirano u druge žanrove (od komedije preko fantastike do povjesne drame), naročito u tzv. niže komediografske žanrove kao *politička groteska*. Dramsko je pismo potpuno podređeno osnovnoj ideji političkog diskursa. Ideji je podređena i forma i sadržaj djela jer se sve koristi radi razotkrivanja stvarnosti koju pisci smatraju pogubnom

²² S. NIKČEVIĆ: *Prikazanja ili o afirmativnom kazalištu koje uzdiže i ojačava gledatelje*. U: R. KUPAREO: *Prebivaо je među nama. Tri suvremena prikazanja o jednom davnom događaju*. Zagreb 2019, s. 1–59.

²³ U pedesetima i šezdesetima prošloga stoljeća, kao studenti, vjerovali smo da kazalište može mijenjati svijet. U mojim studentskim predstavama *Ars longa vita brevis* i *Vietrock ja sam* vjerovao da se to može postići kazalištem. Rekao je u razgovoru Miroslav Međimorec. Vidi: A. TUNJIĆ: *Hrvatska stalno počinje ispočetka*. „Vijenac“, 20.03.2014.

za slobodnog individualca/intelektualca, lika koji je najčešća žrtva političkih drama. Zanimljivo je da je jačina te ideje protjerala svu emociju iz drame, što se događalo i drugim političkim dramama. Tako je i Brecht, kao najznačajniji glasnogovornik žanra političke drame svoje *epsko kazalište* definirao kroz protjerivanje i emocija, i uživljavanja, i katarze vjerujući da će gledatelj očišćen od svega tog suviška moći shvatiti svijet i djelovati u njemu.

No, specifičnost ove hrvatske inačice političke drame je da nedostatak emocije nije značio stvaranje nekomunikativnih (ili agresivnih) pamfleta u ime ideje (što se često znalo događati političkoj drami, pa i samome Brechtu). Hrvatsko političko dramsko pismo ovih dvaju desetljeća, naročito u političkoj groteski, imalo je osim osnovne ideje subverzije političkog sistema kao drugu ideju vodilju dopiranje do publike uz pomoć komedije i pučkog teatra. Komunikacija s publikom se postizala ponajčešće komikom do te mjere da je većina predstava iz kategorije političke groteske imala status kazališnih uspješnica jer ih je publika doista voljela. Glumačka družina Histrion započela je svoje ploveće kazalište s *Domagojadom Škrabe/Mujičića/Senkera* i sve su njihove komedije igrali ploveći brodom po Jadranu, gdje su ih oduševljeno primali sve do najmanjih otoka.

Unatoč svim tim bjegovima i mimikrijama, ne samo publika nego je i vlast vrlo brzo shvatila o čemu se tu radi. U pozadini većine dramskih subverzija bila je ne samo kritika komunističkog sistema nego i uzlet hrvatskog proljeća i ideje samostalne hrvatske države. Naime, lik koji je trpio represiju političkog sustava bio je jasno određen kao Hrvat postavljen često kao metafora cijele Hrvatske i njezine povijesti kao kod Škrabe/Mujičića/Senkera (*Domagojada, Historijada*) ili Kušana (*Svrha od slobode*). Tako da je *oko vlasti* uskoro krenulo s presijom²⁴.

Brešanova *Hamleta* napao je kritičar u *Dnevniku*, najvažnijoj informativnoj TV emisiji koju bi cijela zemlja gledala u 20 h. *Domagojadu* je nakon nagrade na sarajevskom kazališnom festivalu MESS Miro Lasić napao zbog političkih stavova. Njegov je kasniji napis prenijelo nekoliko novina (sarajevski „Odjek“ i „Oslobodenje“ te beogradski „Komunist“!). Nakon *Krnjevala* Stjepana Šešelja Branko Nadilo je u kulturnom tjedniku „Oko“ pitao tko to manipulira s mladim glumcima u političke svrhe²⁵, a zaštitnici jugorežima govorili su da je na liniji hrvatskih proljećara i nacionalista²⁶. Sve su to sedamdesetih godina bile ozbiljne optužbe koje su imale i svoje posljedice. Autori i ravnatelji su pozivani na razgovore, predstave su skidane s repertoara i sl. Politika je

²⁴ I. MRDULJAŠ: *Igra skrivača duga 35 godina ili od Herakla do Cinca i Marinka*. „Kazalište“ 2002, br. 9–10, s. 172–176.

²⁵ B. NADIL: *Jadranska operacija Histriona ili glupost u kojoj ima sistema*. „Oko“, 04.11.1976, preuzeto iz: J. KERBLER: *Što je glumac bez slobode*. Zagreb 1985, s. 42.

²⁶ Z. VITEZ: *Između glumišta i politike*. Zagreb 2013, s. 277.

shvatila da kazalište može biti subverzivno u svemu, pa i onome što naoko izgleda potpuno benigno²⁷.

2. Osamdesete ili u potrazi za emocijom

Društvo. Nakon političke čistke koja je provedena krajem sedamdesetih osamdesete su izgledale vrlo mirne. Dapače, bilo je to najprosperitetnije razdoblje u povijesti Jugoslavije (i ekonomski i kulturno), ali uz brigu da se na površini ne „talasa“ previše dok su ispod površine krenuli novi procesi za osamostaljenjem Hrvatske.

Kazalište. Nakon negativnog iskustva sedamdesetih uprave kazališta (čije su ravnateljske fotelje i budžeti ovisili o politici) shvatile su da je domaći dramski pisac opasan jer je izvor mogućih problema s vlasti (čak i kad komediju piše) pa se u osamdesetima naprasno smanjio prostor za suvremenu hrvatsku dramu u našim kazalištima. Dok su šezdesetih i sedamdesetih posvuda rađeni domaći tekstovi, a i Ministarstvo kulture je od kazališta kao obavezu tražilo postavljanje domaćih tekstova, osamdesetih su ravnatelji kazališta u najavama sezona uveli izjavu: *jedan novi suvremeni domaći tekst bez naziva djela i imena piscia*. Uz objašnjenje da će, ako se pojavi *neki genijalan novi domaći tekst*, postaviti ga direktno na scenu, a do tada ne žele nekim određenim izborom tom djelu zatvoriti vrata. Naravno da ti *novi genijalni tekstovi* nisu dolazili...²⁸.

Ipak, unatoč tako nepovoljnem okružju za hrvatsku dramu, u tom su desetljeću uspjela stasati tri značajna dramska pisca: Lada Kaštelan, Miro Gavran i Mate Matišić. Koliko god bili različiti i samosvojni, njih troje imaju dvije zajedničke karakteristike koje proizlaze iz odnosa prema drami i svijetu. Prvo je da sve troje izlaze iz dominacije subverzije i političke ideje i ulaze u prostor emocije pokušavajući u osobnim problemima pronaći uzroke stanja lika i izgleda svijeta kao takvog. Drugo je da to rade na tri načina koja nastavljaju tri dominantne linije prošlog desetljeća.

²⁷ O „podobnim i nepodobnim“ likovima u hrvatskoj komediji i drami vidi u: V. PERKOVIĆ: *Komedija i drama u zamci državnog pragmatizma*. U: V. PERKOVIĆ: *Kazališna mišolovka*. Split 2012, s. 128–134.

²⁸ To su mi govorili ravnatelji kazališta kad sam ih, radeći osamdesetih u *Večernjem listu* kao novinar i kazališni kritičar, intervjuirala o novoj sezoni. Moram priznati da sam se, kao mlada novinarka, neko vrijeme čudila zašto se taj genijalni tekst ne pojavljuje dok nisam shvatila da se radi o izgovoru koji piscima zatvara vrata.

2.1. Fantastična drama: Lada Kaštelan ili pomaknuta stvarnost

Lada Kaštelan (*A tek se vjenčali* 1980., *Adagio* 1987., *Posljednja karika*, 1995.) nastavlja liniju pomaknute, fantastičke stvarnosti. Mimetički, realistički okvir, koji prikazuje ljude oko nas u nekoj naoko običnoj situaciji (bračni par se oženio, dvoje ljudi se vole, žena ima ljubavnih problema i organizira proslavu rođendana) autorica lagano pomiče do ruba fantastike: u *A tek se vjenčali* oženjeni nisu živi, u *Posljednjoj karici* na proslavu dolaze mrtve žene iz obitelji, majka, baka i prabaka sa svojim muškarcima, itd. Pri tome Lada Kaštelan i dalje zadržava osnovnu mimetičnost, zadržava prepoznavanje stvarnosti, ali situacija koju prikazuje više ne nosi politički, nego emocionalni problem i sukob koji se nastoji razriješiti, neki temeljni ljudski problem oko prirodnih potreba i nagona za ljubavlju, toplinom, društvom... No, problemi njezinih likova se uglavnom ne rješavaju (osim u *Posljednjoj karici* gdje žena na kraju odluči ne samo živjeti nego i zadržati dijete koje je začela s ljubavnikom koji ju je ostavio).

2.2. Povijest: Miro Gavran ili emocija u povijesti

Miro Gavran kao dvadesetvogodišnji dramski pisac debitirao je 1983. godine s dramom *Kreontova Antigona* čime je nastavio liniju povjesne drame i uzimanja povjesnih likova (od Čehova do Washingtona). No, on više nema motivaciju prošlog desetljeća subverzije stvarnosti (dakle ne uzima primjere iz prošlosti da bi pokazao da je naš svijet najgori od svih svjetova), već uzima klasičan tekst ili povjesnu osobu ne bi li *pokazao neki emotivni, ljudski problem*²⁹. I sam je u napomeni na kraju drame *Ljubavi Georgea Washingtona* (1988.) rekao da piše *istinu ljudskog srca a ne istinu povjesnih fakata*³⁰. Gavran tako uzima velike ljudе u svakodnevnim situacijama i problemima koje imamo i mi obični ljudi u publici i zbog kojih prepoznajemo Gavranove likove kao bliske i žive: bračni problemi američkog predsjednika ili poznatog pisca i njegove žene glumice (Čehov je Tolstoju rekao zbogom, 1989.) ili problem kralja koji kao tiranin teško može imati prisne prijatelje (Noć bogova, 1986.). Kod Gavrana problemi se najčešće uspiju razriješiti na ovome ili onome svijetu (*Kreontova Antigona*).

²⁹ G. MUZAFERIJA: *Kazališne igre Mire Gavrana*. Zagreb 2005, s. 34.

³⁰ M. GAVRAN: *Odarbane drame*. Zagreb 2001, s. 76.

2.2.1. Politička povjesna drama (*bliska povijest*)

Iako je ovo desetljeće bilo apolitično, u osamdesetima su neki politički pisci iz prošlog desetljeća nastavili pisati iz svojih započetih oblika. Tako je Ivo Brešan nastavljaо liniju političke groteske, s time da su njegovi tekstovi premijerno izvođeni u Ljubljani (*Nečastivi na Filozofskom fakultetu*, 1982., ili *Hidrocentrala u Suhom Dolu*, 1985.) ili Beogradu (*Viđenje Isusa Krista u kasarni V.P. 2507*, 1988.), dakle u drugim republikama bivše Jugoslavije!

U osamdesetima za političku dramu je dominantan pisac Slobodan Šnajder koji nastavlja liniju povjesne drame, ali sada kreće u obračun s jednom drugom političkom krivicom. Dok su pisci sedamdesetih (uključujući i njega samoga) željeli razotkriti sadašnjost vladajućeg komunizma i politiku svog vremena, Šnajder se u osamdesetima želi obračunati s nacizmom i fašizmom, odnosno hrvatskom bliskom prošlosti i hrvatskom krivnjom, što je u tom trenutku bilo sigurnije područje za pisca. Paradigmatska je drama *Hrvatski Faust* (1981.) koja kroz povjesni događaj (izvedba Goetheova *Fausta* u HNK u Zagrebu 1942. iz koje je glumac Vjeko Afrić otisao u partizane da bi se nakon II. svjetskog rata vratio kao pobjednik na tu istu scenu) upisuje u literarno djelo *Fausta* sudbine stvarnih hrvatskih glumaca. Ta je drama istovremeno hvaljena kao važna (igrana po cijeloј Jugoslaviji), ali i napadana kao povjesni falsifikat.

Istu temu – obračunavanje s avetima II. svjetskog rata – imala je i paradigmatska drama Fabijana Šovagovića *Sokol ga nije volio* iz 1982., ali iz drugačije pozicije od Šnajdera. Ova drama nastavlja liniju političkih drama o hrvatskom stradanju, ali bez komike političke groteske iz sedamdesetih. To je teška priča o slavonskom selu i kolonama koje svaka vojska odvodi u smrt te načinima na koje seljak pokušava preživjeti sve te vojske uključujući i novo društvo.

2.3. Komedija: Mate Matišić ili groteska o krivici roda

Treća je linija Mate Matišić (*Bljesak zlatnog zuba* 1987., *Božićna bajka* 1989. ili *Cinco i Marinko*, 1992.) koji kreće iz komedije, ali je do kraja komada pomicе u grotesku. No, ni on ne piše iz političke ideje, već iz emotivne situacije. Naime, iako izgleda kao da nastavlja Brešanovu liniju jer su mu likovi iz iste regije (Dalmatinska zagora kao izrazito nerazvijen i siromašan kraj Hrvatske), a i povremeno se spominju neki politički problemi, kad Matišić razotkriva pokvarenost, ona je regionalna³¹ ili rodovska (a ne odraz trenutačnog političkog odnosa moći) i upravo to prijeći razrješavanju problema. Uz to, te

³¹ L. LJUBIĆ: *Propitivanje sela kao mjesto radnje*. „Kazalište“ 2004, br. 17–18, s. 76–84.

drame u sebi nose neku toplinu jer su i likovi prepuni emocija, a i na kraju prihvataju svoju sudbinu.

2.3.1. Na rubovima: komedija ili nekad se problemi uspiju riješiti

Uz tu glavnu struju Matišićevih groteski postoje i „klasične“ komedije koje imaju ABA princip pa njihovi likovi na kraju uspiju razriješiti svoje (uglavnom emotivne) probleme. I dalje plodno piše Fadil Hadžić, ali najznačajniji predstavnik komedije osamdesetih je Milan Grgić. On je krenuo s političkom dramom (*Mali trg*, 1968.), kasnije je odlučio pisati komedije i njegove su komedije (*Volim Njofru*, 1982., *Probudi se Kato*, 1983., *Juhica*, 1988.) dominirale osamdesetima, ali je ostao na kazališnom rubu. Bile su to uspješnice koje je publika jako voljela, a kritika podcjenjivala.

2.4. Ukratko osamdesete: dominacija emocije ili što je to loše u nama samima

Ako su sedamdesete kao osnovnu motivaciju imale pisca koji želi promjeniti svijet, sada je pisac pokušao razumjeti svijet oko sebe tako da shvati tko čovjek jest zalazeći u njegovu nutrinu, emocije. Sva su tri značajna pisca ovog desetljeća dominantno kretala iz emotivne ljudske situacije i na različite načine tu situaciju lomila u dramskom pismu kroz različite oblike (povjesnu dramu, fantastiku ili grotesku) stvarajući tople i sjetne drame. Nitko od njih nije kretao iz ideje političke drame i subverzivnosti prema stvarnosti. Kretali su iz odslikavanja temeljnih ljudskih emocija i sukoba koji u tome nastaju pokušavajući razumjeti svijet oko sebe kroz razumijevanje unutarnjeg emotivnog svijeta lika. No, sve je troje u različitom obimu dalo i kritiku društva koja se kao takvom očitavala pogotovo u nedostatku eksplicitne političke drame (ponajviše u djelima Mate Matišića jer je bio nastavak Brešanove linije prikazivanja istih prostora).

3. Devedesete ili pogled u prazninu

Društvo. Devedesete su bile naročito burne. Nakon prvih višestranačkih izbora 1990. pobijedila je Hrvatska demokratska zajednica, stranka koja je obećala osamostaljenje Hrvatske iz Jugoslavije, što je i provela. Iako je Jugoslavija službeno bila federacija republika, što znači da je bilo moguće i odvajanje pojedinih članica, ideju raspada nije prihvatile. U ime obrane jednog

dijela stanovništva (Srba u Hrvatskoj) JNA (Jugoslavenska narodna armija) vojno je napala Hrvatsku potpomognuta paravojnim srpskim snagama, što je rezultiralo Domovinskim ratom. On je službeno vođen od 1991. do 1995., kad je Hrvatska ostvarila svoj cilj, samostalnost, ali je do kraja devedesetih vladao strah od mogućeg ponovnog izbijanja sukoba. Neki su dijelovi zemlje bili doista pogodjeni ratom (Vukovar, Osijek, Zadar, Dubrovnik, Sunja...) dok je glavni grad Zagreb bio pošteđen. Osim rata, najveća promjena u društvu je i promjena političkog sistema (kapitalizam umjesto dotadašnjeg socijalizma) i nove ideologije (tzv. neoliberalizam umjesto marksizma).

Ne čudi da je nakon sušnih osamdesetih hrvatska drama bila u potrazi za vlastitim glasom, to više što je odvajanje iz Jugoslavije u kojoj smo se uvek definirali negativno (*Mi nismo Srbi, Mi nismo Slovenci...*) pokazalo potrebu za pozitivnim određenjem našeg identiteta (*Hrvati su... Mi smo...*). Tako da je devedesete karakterizirala brojnost i raznolikost dramskog pisma, s time da neki od pisaca nastavljaju linije iz osamdesetih, neki iz sedamdesetih, neki prelaze iz jednog modela u drugi, a piše se i ratna drama kao potpuno iznimka od trendova. No, već se tijekom devedesetih, a naročito u idućem desetljeću, moglo vidjeti da je u tom vremenu bilo kanonizirano kao važno samo ono što se poklopilo s europskim trendovima iako su devedesete, upravo zbog ratnih vremena, na kazališnim rubovima imale i iznimke, i to u svim trima linijama dramskih oblika. To su drame koje su istovremeno pokušavale definirati identitet i biti kritične prema suvremenom društvu, ali su završile u praznini. No, brojnost drama posljedica je i ratne situacije ma kako to paradoksalno zvučalo, jer su za to vrijeme prestali važiti vladajući trendovi pa se kazalište okrenulo svojoj biti – dramskom tekstu koji nosi emociju i katarzu. Tako da je ratno vrijeme otvorilo prostor za potpuno drugačiji pogled na svijet u svim trima dramskim oblicima što je, na žalost, ostalo na kazališnim rubovima.

3.1. Fantastika: svijet je jedno ružno mjesto ili implozija emocija

Asja Srnec Todorović (*Mrtva svadba* 1990.), Ivan Vidić (*Putnici* 1993., *Groznica* 1995., *Ospice* 1997.), a kasnije i Ivana Sajko (*Naranče u oblacima* 1998.) koja je kao autor dominirala u dvije sučitima, najistaknutiji su pisci desetljeća koji su slijedili fantastičarsku liniju, od Bužimskog do Lade Kaštelan. Oni kreću iz mimeze, iz neke uobičajene situacije koja ne nosi u sebi političke implikacije (poput Bužimskog), nego je naoko emotivna (dakle bliža Ladi Kaštelan). Međutim, vrlo brzo se ispostavi da je ta situacija zapravo obrnuto emotivna, odnosno u njoj u potpunosti nedostaje emocija, što je glavni razlog crnila svijeta. Upravo nedostatak emocija ove drame odvodi u fantastično, ali u neku noćnu moru u kojoj ne postoji izlaz. Kao da je implozija

emocija načinila od svijeta neku zastrašujuću crnu rupu u koju svi likovi propadaju. U dramama likovi zbog nedostatka emocija razaraju druge likove ili sebe same zbog mračnih poriva koji vladaju njima. Budući da u drami ne postoje društvene sile koje vladaju pojedincem (o svijetu u kojem likovi žive saznajemo vrlo malo), ta drama ne nosi u sebi nikakvu namjeru političkog razotkrivanja društva.

3.1.1. Realistični tužni junaci

Bez politike ali s puno tužnih emocija likovi su Trpimira Jurkića *Milosrdni Samarijanac* 1996. (o sukobu u zatvoru), Dubravka Mihanovića *Bijelo* 1998. (o dvama molerima koja razgovaraju dok kreće stan) i Tena Štivičić *Nemreš pobjeć od nedjelje* 1999. (o rastanku dvoje mladih). Iako su ti pisci bili dominantni u dvjetisućitima, pojavili su se krajem devedesetih kao nastavak emocije iz osamdesetih, s time da su okruženja u koja stavlju likove realistična.

3.1.2. Na rubovima: religiozne teme ili svijet je dio Božjeg nauma

Kako rekoh, devedesete su, upravo zbog ratnih vremena, na kazališnim rubovima imale i iznimke, i to u svim trima linijama dramskih oblika.

Od kraja II. svjetskog rata do 1990. na hrvatskim profesionalnim scenama postavljene su 52 premijere religioznih tema hrvatskih pisaca, od čega su njih 45 bile subverzivne prema kršćanskomu svjetonazoru, programatski pi-sane protiv vjere i Crkve. Pri tome je napisano čak 13 novih tekstova, uglavnom antimirakula, od prve drame *Glorija Ranka Marinkovića* (1955.) preko *Dumanskih tisina* Slobodana Šnajdera (1987.) do *Legende o sv. Muhli Mate Matišiću* (1988.). Neki su pisci (N. Fabrio, M. Grgić, A. Šoljan, I. Supek, I. Bakmaz, I. Brešan) koristili prikaz Katoličke crkve kao totalitarne institucije koja uništava pobunjene heretike kao metaforičku kritiku totalitarizma i neslobode komunističkoga društva, što ne umanjuje njihovu subverziju kršćanskog svjetonazora jer jedino ona ostaje vidljiva i nakon što je prošla politika koju su kritizirali.

U tih 45 godina na profesionalnim scenama postavljeno je samo 7 prikazanja afirmativnih prema kršćanskomu svjetonazoru. To su isključivo stara prikazanja koja su postavljana na ljetnim igrama kao istraživanje renesansne baštine, i to tek od kraja šezdesetih (1968. *Ciprijan i Justina* na Dubrovačkim ljetnim igrama i *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* na Splitskom ljetu).

Potpuno je drugačija situacija od 1990. do 1994., kada je postavljeno dva desetak kako starih (dominiraju scenski prikazi Kristove Muke ali i životi svetaca) tako i novonapisanih prikazanja (Ivan Bakmaz: *Stepinac u pustinji* 1992.; Hrvoje Hitrec: *Dan kada se rodio Isus* 1992.; Hrvoslav Ban: *Krađa Marijiniog kipa* 1993.; Šimun Šito Čorić: *Spavaj mali Božiću* 1993.; Vesna Kosec Torjanac: *Videl sem Jezuša* 1994.; Jasen Boko: *Zdenac mudraca* 1994.; itd...)³². Na potrebu za definiranjem vlastitog identiteta, ali i pronalaženjem smisla svijetu u ratnim vremenima, taj je ciklus religioznih drama odgovarao smještajući sve događaje i likove u Božji naum, čime im je dao smisao, ali je taj smisao i mjesto unutar Božjeg nauma dao i publici. Promjenom političkog sustava preko 90 posto stanovnika se izjasnilo kao katolici pa je vjera očito bila temelj identiteta većine ljudi. Ratno vrijeme tu je činjenicu podiglo iz privatne i na javnu, društvenu raznu poput kazališta.

3.2. Povijest: intertekstualnost ili literarna igra o mračnom usudu

Dva su pisca devedesetih, Pavlo Marinković (*Filip Oktet i čarobna truba* 1991.) i Mislav Brumec (*Smrt Ligeje* 1993.), nastavljali Gavranovu liniju povijesne intertekstualnosti, dakle uzimanja povjesnih priča ne bi li prema njima nastala nova djela. Pri tome se inspiracija sve više udaljuje od života i odlazi u umjetnost samu. Dok je intertekstualnost u sedamdesetima služila političkom teatru i odslikavanju stvarnosti, u osamdesetima je govorila o prepoznatljivim ljudskim emotivnim problemima, sada je u devedesetima poslala literarna igra. Njihovi junaci nisu uspijevali u svojim naumima, ali ne zbog politike, nego zbog mračnog usuda kojem ne mogu izbjegći. Upravo je taj usud bio razlog piscima da posegnu za tim starim pričama.

3.2.1. Na rubovima: tko su Hrvati ili zrinsko-frankopanske teme

Drugi tematski rub devedesetih bio je unutar povijesne drame. To su bile drame iz ciklusa o Zrinsko-Frankopanima koji se u hrvatskoj kazališnoj i dramskoj povijesti otvarao uvijek kad je društvo pokušavalo definirati vlastiti identitet, pa tako i početkom devedesetih. Od 1990. do 1993. postavljeni su stari tekstovi (Tito Strozzi: *Zrinski* 1991.; Milan Ogrizović: *U Bečkom Novom Mjestu* 1991.; Milutin Cihlar Nehajev: *Vuci* 1992.; Higin Dragošić: *Po sljednji Zrinjski* 1992.), ali pisale su se i nove drame: Mejrema Lukanić: *Katari-*

³² S. NIKČEVIĆ: *Andeli na sceni ili religiozno kazalište u Hrvatskoj 1945–2002*. U: S. NIKČEVIĆ: *Što je nama hrvatska drama danas?* Zagreb 2008, s. 44–75.

na Zrinska 1991. te ciklus Vladimira Stojasljevića o Frankopanima (*Katarina Zrinska od Frankopana* 1993).³³ Te su drame pokušavale dati povijesni kontekst hrvatskom identitetu kao i likove uzore koji su za ideju Hrvatske rado polagali živote. Problem je što su stare drame napisane iz temeljne ideje 19. stoljeća: plemići iz vremena kraja srednjeg vijeka ginu za ideju nacije koja je nastala u 19. stoljeću i koju oni kao takvu nisu poznavali. Građanski pisci „koristili“ su zrinsko-frankopanske junake za svoje političke ciljeve formiranja nacije, ti su likovi davali ideji povijesni legitimitet. Devedesetih je politička situacija bila različita pa tako te drame nisu imale većeg odjeka iako su, barem što se publike tiče, bile iščekivane i tražene.

3.3. Komedija: groteska ili adrenalin urbanih likova

Devedesete nastavljaju i prijašnje linije odnosa prema društvu kroz grotesku sliku svijeta, dakle komediografska linija koja je odvedena iz ABA principa u ABB princip gdje pobijeđuje prepreka. Uvjetno je nastavljena Brešanova odnosno Matišićeva linija jer su djela često puna duhovitih scena iako se sada radi o izrazito urbanim piscima, odnosno piscima koji prikazuju urbane likove poput Borislava Radakovića iz Zagreba (*Dobrodošli u plavi pakao* 1994.) i Davora Špišića iz Osijeka (*Godina dobre berbe* 1995.). Unatoč tome što likove uzimaju iz stvarnosti i što je Radakovićeva drama izrazito duhovito napisana, ti su likovi cijelo vrijeme prenapregnuti, u krajnjoj adrenalinскоj napetosti. Zato ovi pisci vode svoje drame na razinu groteske u kojoj (za razliku od regionalizma Matišića i Brešana) imamo urbanu subkulturu kao razlikovni element začudnosti. Iako su to naoko politične drame (i pisci su ih takvima najavljujivali), one to nisu jer nose u sebi jedan fatalizam potpune zadanoosti svijeta, a sav taj adrenalin koji pršti u njihovim dramama skriva osobnu muku likova kao da u svakome od njih postoji jedna rupa u kojoj sve te emocije nakon nekog vremena propadnu pa tako se lik ne može ni razviti niti izaći iz krize bez obzira na društveni sistem u kojem žive. U toj je kategoriji i *Cigla* Filipa Šovagovića (1998.) koja govori o disfunkcionalnoj zagrebačkoj obitelji, ali ne toliko zbog pisca, jer je on sam više pripadnik realistično-fantastične linije, nego zbog režije Paola Magellija koji je tu dramu na Splitskom ljetu 1998. postavio kao urbanu grotesku punu nasilja.

³³ S. NIKČEVIĆ: *Što su nama Zrinski-Frankopani ili junaci romanse u ironijskom modusu*. U: S. NIKČEVIĆ: *Što je nama hrvatska drama...*, s. 17–43.

3.3.1. Na rubovima: ratne komedije/drame ili afirmacija temeljnih ljudskih vrijednosti

Treća iznimka koja se dogodila upravo u okviru komedije najneočekivanija je jer se radi o ratnim komedijama.

Rat koji se dogodio pokazao je da je kazalište puno važnije nego što smo to mislili jer su u ratom zahvaćenim područjima kazališta igrala, a publika dolazila u kazalište unatoč opasnosti. Također se pokazalo da u poremećaju uobičajenih odnosa vlasti u društvu – kazalište se vraća svojoj biti. Tako da u ratnim područjima nije vladala europska kazališna moda mračnih trendova (implozije emocija ili adrenalinske groteske), nego afirmacija smisla života i afirmacija temeljnih ljudskih vrijednosti s obaveznom katarzom na kraju koja je pročišćavala negativne emocije u publici i ojačavala za život.

Kazališta u Osijeku, Dubrovnik i Zadru (najteže pogodenim gradovima) postavljala su komedije, a pisci su za njih pisali ratne kabarete (*Bratorazvodna parnica*, Boris Senker / Tahir Mujičić 1991.), klasične komedije o vrlo stvarnim i proživljenim situacijama (Zvonimir Zoričić: *Tatarski biftek* 1994. o lažnim braniteljima, Miro Gavran: *Deložacija* 1995. o protupravnom ulasku u tuđi stan) jer je smijeh služio olakšanju napetosti i umanjivanju objekata straha³⁴. Za vrijeme rata pisale su se i vrlo duhovite afirmativne drame sa sretnim krajem (Nino Škrabe: *Dvije sestre* 1992.). Sve su to djela bez ideologije i mržnje, ali se znalo tko koga napada jer su pisci svjedočili tim situacijama. No, čak i kad je junak poginuo na kraju, publika je doživljavala katarzu jer je nakon junaka ostalo živjeti nešto dobro – ljubav (Matko Sršen: *Farsa od gvere/rata* 1992. o dvama starcima koji sjede na klupi i raspravljaju o svojoj zajedničkoj ljubavi dok Jugovojska granatira Dubrovnik), priateljstvo i plemenita žrtva (Milan Grgić: *Sv. Roko na brdu* 1992. o svećeniku koji ne želi napustiti crkvu, a domaćica ga tjera da odu), domoljublje (Miroslav Mađer: *Srijemska put* 1995. o čovjeku iz Vojvodine koji zamijeni kuću za drugu u Slavoniji, ali otkrije da je zauzeta i zatim zaredaju tragični događaji)³⁵, a tragični konflikti se mogu razriješiti oprostom (L. Scheuermann Hodak: *Slike Marijine* 1992. kad baka prihvaca svoju tek rođenu unučicu iako je svjesna da je začeta silovanjem)³⁶. Ova linija ratne drame pripada komediji jer su i najtragičnije teme bile „umotane“ u duhovitost (*Farsa od gvere*, *Sv. Roko na brdu*), ali je ratno pismo duhovitost koristilo obrnuto od Brešan/Matišić/Radakovićeve linije groteske. Dok je ta groteska imala komične elemente da bi u jednom

³⁴ Antologija hrvatske ratne komedije 1991.–1997. Vinkovci 2013.

³⁵ Antologija hrvatske ratne drame 1991.–1995. Zagreb 2011.

³⁶ Iako napisana za vrijeme rata, drama je objavljena u Antologiji poratne drame jer je objavljena/izvedena nakon 90-ih. Vidi U: Antologija hrvatske poratne drame 1996.–2011. Zagreb 2014.

trenutku okrenula na tragični rasplet koji je potvrđivao pobjedu zla, u ovim ratnim dramama tragični rasplet nije potvrdio pobjedu zla. Ostale su živjeti vrijednosti junaka, a svijet junaka je bio dio veće slike svijeta u kojem postoji Božji naum koji daje smisao svemu pa i najtragičnijem događaju (smrti junaka). Tom porukom te su drame izazivale katarzu u publici.

3.3.2. Na rubovima 2: literarni kabare

Literarni kabare Borisa Senkera spaja u sebi dvije do sada dominantne linije: komediju i povjesnu dramu. Njegove su *Zagrebačke zagrebulje* (1999.) dovele na scenu mrtve hrvatske pisce (Matoša, Krležu i Zagorku) jer su se željeli kandidirati na predstojećim izborima za predsjednika društva književnika. Koristeći i povijest i literaturu kao intertekst, Senker stvara novu formu kabarea u Hrvatskoj, istovremeno i duhovito i pametno i suvremeno. Senker će u dvijetusućitima nastaviti tu liniju s *Fritzspielom* (2002.) u kojem osnovnu radnju Krležinih *Glembajevih „provede“* kroz sve žanrove i oblike.

3.5. Ukratko devedesete: crnilo praznine ili slijedeњe europskih trendova

Dok su sedamdesete bile u političkoj ideji bez emocija ali duhovite, osamdesete dominantno emotivne, devedesete su ponudile brojne glasove koji su svi nekako pokušavali definirati identitet vlastite zemlje i sebe samih. Unatoč blizini epoha, ipak je vidljivo da je kao kanonsko dramsko pismo priznata (igranjem, uvrštavanjem u antologije, odobravanjem kritike i kasnjom recepcijom) linija Ivana Vidića, Asje Srnec Todorović i Ivane Sajko. Druga potvrđena linija bili su Marinković i Brumec (iako je jačina te afirmacije bila stepenicu ispod Vidić/Srnec/Sajko). Te linije glavne struje nisu mogle ili se usudile prepoznati novo društveno uređenje i njegovu ideologiju, pa su prazninu koja je nastala u društvu preslikale na likove.

Svi su oni prikazivali crnu sliku svijeta s poništenjem emocija bez ikakvog političkog odnosa prema stvarnosti, sliku svijeta koja bi se mogla nazvati *novi pesimizam*³⁷. Njihovi su se radovi uklopili u suvremene teorijske trendove *postmoderne* (citatnost, metatekstualnost, miješanje stilova i oblika, otvorenost forme) i *dekonstrukcije* (dokidanje značenja i svijeta drame i lika – plošni likovi reducirane psihološke dimenzije, bez razvoja ili

³⁷ S. Nikčević: *Nov pesimizam – antologija na hrvatskata drama od osumdesetite i devedesetite*. U: *Antologija na novata hrvatska drama (Antologija nove hrvatske drame)*. Skopje 2002, s. 5–16.

psihokarakterizacije)³⁸. Međutim, te drame su se upravo zbog ovog dokidanja značenja svijeta drame zbivale u gotovo zrakopraznom prostoru pa onda nisu mogle ni prikazati, a kamoli definirati političke silnice koje određuju pojedinca.

Dok su osamdesete, iako pišući iz emocija, ipak progovarale o suvremenom društvu i zadržale prepoznavanje, ova je kanonizirana linija devedesetih ponudila imploziju emotivnosti (potpuno poništenje emocija, posebno pozitivnih) i apolitičnost (nepostojanje odnosa prema konkretnoj stvarnosti).

To je slijedilo europska kazališna strujanja, naročito dominantan trend devedesetih – tzv. *nova evropska drama* (Sarah Kane, Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg i njihovi odjeci). Ta se drama nudila (i nametala čitavoj Europi) kao izrazito lijeva i politička iako su njihove šokantne slike s ruba društva bile također i apolitične i emotivno implozivne s vrlo zadatom uskom slikom društva i odnosa (droga, promiskuitet, nasilje kao oblik komunikacije)³⁹. Čak je neko vrijeme u zemlji vladao i trend redateljskog traženja novih pisaca koji će odgovoriti na suvremenost, ali na zadani način europske nove drame, pa je iz suradnje s redateljem Paolom Magellijem proizašao i jedan zanimljiv autor, glumac Filip Šovagović (*Cigla*, 1998.) kojeg se igralo iz spomenutog trenda iako je njegovo dramsko pismo puno bliže onoj grotesknoj liniji Matišića.

Iako su linije glavne struje željele i definirati identitet i biti kritične prema društvu – one su prikazujući nedefiniran svijet dokidale i bilo kakav uvid u nutrinu lika i njegovu motivaciju. Tako nisu odgovorile na pitanje definiranja identiteta, nego su „pobjegle“ u crnilo europskih trendova. Zbog toga je, unatoč želji da bude kritična, glavna struja potragu za identitetom završila u globalnoj praznini, crnoj rupi prepunoj izgubljenih i tužnih, mračnih i nesretnih likova. U tu je hladnu i crnu rupu bilo teško gledati pa su predstave bile kratkotrajna igranja, ali velikog kritičkog odjeka.

Tri linije koje su pokušale ozbiljno dogоворити на vrijeme u kojem smo živjeli i na pitanje identiteta (zrinsko-frankopanske teme, religiozne teme i ratna drama) jer su pisale o konkretnim situacijama i prepoznatljivim likovima (a koje, naravno, nose i univerzalne probleme) igrali smo samo za vrijeme rata kada nisu vladali europski trendovi, nego se kazalište okrenulo svojoj biti. Čim je u dvijetusućitima postalo jasno da rata više nema, u kazalištu glavne struje ponovno su zavladali europski trendovi, a ove tri linije smo u potpunosti zanemarili i zanijekali jer se nisu uklopile niti u jedan europski trend. To je

³⁸ O toj mladoj hrvatskoj drami devedesetih pisali su Boris Senker, Ana Lederer, Velimir Visković, Andrea Zlatar, Adriana Car Mihec, a o suvremenoj hrvatskoj drami uz navedene autore pisali su i Borislav Pavlovski, Mira Muhoberac, Sibila Petlevski, Lada Čale Feldman, Igor Mrduljaš, Helena Peričić, Vlatko Perković i drugi.

³⁹ S. NIKČEVIĆ: *Nova evropska drama ili velika obmana* 2. Zagreb 2009.

šteta jer mi se čini da su upravo te linije dramski najsnažnije, a i najpotentnije u pitanju definiranja vlastitog identiteta kroz odnos prema stvarnosti.

Zanimljivo je da i ova tri pravca iznimke slijede ona tri smjera iz prve dekade. Zrinsko-frankopanske teme su povjesna linija, prikazanja svojom transcendencijom su linija fantastike a ratna priča pripada komediografskoj liniji. Sve su bile izrazito afirmativni žanrovi jer su afirmirali načela i vrijednosti kršćanskog svjetonazora. Sve tri linije imale su poruku da svijet ima smisla (čak i u ratnim dramama koje su prikazivale vrlo realne i doista proživljene patnje lika), da postoji dobro i zlo, da lik ima slobodu izbora između dobra i zla (čak i kad lik trpi radnju koju ne može izbjegići, može odlučiti hoće li mrziti ili oprostiti kao glavna junakinja *Slika Marijinih*) i da, ako napravi loš izbor, ima izlaza iz njega (*Dvije sestre*, *Farsa od gvere*). To su temeljne karakteristike kršćanske poruke, pa ne čudi da su sve te drame imale na kraju i katarzu koja je publiku pročišćavala, ali i ojačavala za život⁴⁰.

4. Dvijetusućite ili kako biti političan i prazan

Dvijetusućite u potrazi za glasom laviraju između slijedeća trendova koje istovremeno od pisca traži bezličnu i opću sliku društva, ali i kritiku tog istog društva jer se samo „oštra kritika društva“ danas smatra vrijednom dramom. No, nitko ne govori o stvarnim silnicama koje vladaju našim svijetom danas niti o stvarnim problemima, nego se ta kritika društva iscrpljuje između zadanih krivica (homofobija, rasizam, seksualne perverzije), ispitivanja problema oko pada komunizma (što bi bila povjesna linija kao npr. Teatar Ulysses Rade Šerbedžije i *Shakespeare u Kremlju* Ive Štivičića 2013.), a završava u poratnoj drami koja zlo prikazuje kao imanentno ili pak konkretnu krivicu hrvatskog branitelja. Čak i kad prikazuju konkretnu krivnju u dramama (Mate Matišić: *Sinovi umiru prvi* 2005., Nina Mitrović: *Komšiluk naglavačke* i *Kad se mi mrtvi pokoljemo* 2003., Davor Špišić: *Crne oči*, 2012.) ili kasnije još radikalnijim redateljskim projektima (Oliver Frljić: *Aleksandra Zec* 2014.; Miran Kurspahić: *Pad* 2016.), te su predstave daleko od političnosti i zapravo pripadaju fatalističkoj literaturi. Prikazuju zlo tako duboko ukorijenjeno da niti ima dobra niti ima izlaza iz tog zla. Ta krajnja negacija identiteta u dvijetusućima (od samo implozije emocija u crnoj slici svijeta do konkretne krivice hrvatskih branitelja i cijelog roda hrvatskoga) ne pomaže puno u definiranju identiteta jer se predmet ne može definirati negativnim odrednicama. No, ta je linija kanonizirana u našem kazalištu kao i u europskim trendovima glavne kazališne struje. Pa onda ne čudi da su mlađi pisci u traženju vlastitog identiteta završili u angloameričkoj slici svijeta jer doista ta slika vlada svijetom (Tomislav Zajec, Dino Pešut).

⁴⁰ S. NIKČEVIĆ: *Prikazanja ili...*, s. 1–59.

5. Zaključak ili povratak biti kazališta otkrio bi i našu bit!

Unatoč bogatstvu dramskog pisma i različitim pogledima na našu stvarnost kanoninizirane su drame političkog teatra u sedamdesetima s duhom vitim odmakom od stvarnosti, emotivna drama u osamdesetima s dominantnom emocijom sjete te hladna i crna implozija emocija u devedesetima.

Posljednjih pedeset godina hrvatska drama očito traži svoj put. S jedne strane je određuje politička situacija: političko zatopljenje šezdesetih pa zahađenje osamdesetih, nova politička situacija i rat u devedesetima, nova ideologija (liberalizam) koju je donijelo novo društveno uređenje (kapitalizam). S druge strane je određuje potreba pisaca da budu relevantni u društvu i odgovore na važna pitanja. Zanimljivo je da su pisci u komunizmu pokušavali imati vlastiti glas (bilo politički bilo emotivni), ali nakon samostalnosti Hrvatske kazališne glavne struje (a naročito redatelji) u potpunosti slijede europske trendove (nova europska drama s određenom slikom svijeta, kritičnost prema vlastitoj zemlji s određenim manama). Iz toga se generira glavna struja kazališta (igra se, hvali u medijima, nagrađuje nagradama), a sve drugo što postoji zanemaruje.

Ipak, vjerujem u snagu hrvatske drame. Pokazalo se da se u trenutcima poremećaja svijeta (rata) kazalište okreće nekim temeljnim vrijednostima, šalje neke vječne poruke, pronalazi snagu za katarzu... Da se vraća svojoj biti. Pitanje je samo imamo li snage i u „normalnim“ vremenima upitati se što je bit kazališta. To je ključno pitanje jer će nam upravo ono odgovoriti na pitanje o identitetu. Samo ćemo povratkom biti kazališta otkriti i tko smo mi, zapravo, otkriti vlastitu bit. Posljednjih dvadeset godina pokazalo je da nam slijedeće trendova u tome neće pomoći.

Dobra vijest je da afirmativni žanrovi (i povijesni i komički i fantastički/transcendentni) kontinuirano, pa i u dvijetusućima, postoje izvan medijskog svjetla – na rubovima, rubovima glavnog grada (samostalnim grupama ili *off* kazalištima), izvan glavnog grada (u provinciji), izvan profesionalnog kazališta (kazališni amaterizam⁴¹) ili unutar nekog prezrenog žanra poput komedije ili religiozne drame⁴². Pitanje je samo kada ćemo se usuditi i u glavnoj struci (kako u kazalištu tako i u teoriji) pogledati u tom smjeru.

⁴¹ Godišnje se za državni Festival amaterskog kazališta prijavi do stotinu i pedeset novih predstava, od čega se kroz selekciju po županijskim smotrama izabere dvadesetak predstava.

⁴² Festival kršćanskog kazališta pokrenuli su 2015. franjevci konventualci u Zagrebu, a na natječaj se prijavljivalo svake godine gotovo stotinu predstava, od čega se odbiralo do 10–15 odličnih predstava.

Aneks 1

SEDAMDESETE



Fot. 1. Mujičić/Senker/Škrabe: *Priobalni triptih ili Domagojada*. Glumačka družina Histrion, 1975. (predstava je putovala brodom po Jadranskoj obali).

OSAMDESETE



"Kreontova Antigona"
"Dramsko kazalište Gavella",
Zagreb 1983.
Anja Šovagović i
Drago Meštirović
režija: Damir Madarić

Fot. 2. Miro Gavran: *Kreontova Antigona*. DK Gavella, Zagreb, 1983. Na slici: Anja Šovagović (Antigona) i Drago Meštirović (Kreont).



Fot. 3. Lada Kaštelan: *Posljednja karika*. DK Gavella, Zagreb, 1995. Na slici: Biserka Ipša (Baka) i Krešimir Zidarić (Bakin muž).

DEVEDESETE



Fot. 4. Lydia Scheuermann Hodak: *Slike Marijine*. HNK u Osijeku, 2004. Na slici: Tatjana Bertok Zupković (Marija).



Fot. 5. Milan Grgić: *Sv. Roko na brdu*. Hrvatska kazališna kuća, Zadar/GK Komedija, 24.04.1993.

Na slici: Ljubomir Kapor (don Ante) i Marija Kohn (Luce).

Aneks 2

SUVREMENA HRVATSKA DRAMA ILI U POTRAZI ZA IDENTITETOM od 1960-ih do 2000. Dominantne teme, oblici, imena pisaca, nazivi drama			
desetljeće	ŠEZDESETE/SEDAMDESETE		
DOM. TEMA	POLITIKA / mimikrija političke drame / kao kritika društva ili shvatit čemo tko smo ako pokažemo tko nam ne da biti ono što jesmo		
MOTIV	želja pisca da mijenja svijet		
EMOCIJA	duhovito		
OBLIK	POVIJEST	KOMEDIJA	FANTASTIKA
SMJEROVI	<i>Politička povijesna drama (daleka povijest)</i>	<i>Politička groteska (ABB)</i>	<i>Politička pomaknuta stvarnost</i>

GLAVNE STRUJE	Marijan Matković <i>Herklo</i> 1958. Miroslav Krleža <i>Aretej</i> 1959. Nedeljko Fabrio <i>Reformatori</i> 1967. Antun Šoljan <i>Dioklecijanova palača</i> 1969. Tomislav Bakarić <i>Smrt Stjepana Radića</i> 1970.	Ivo Brešan <i>Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja</i> 1971. Ivan Kušan <i>Svrha od slobode</i> 1971. Škrabe/Mujčić/Senker <i>Priobalni triptih ili Domagojada</i> 1975. Stjepan Šešelj <i>Krnjeval</i> 1976.	Dubravko J. Bužimski <i>Gospodar sjena</i> 1979. Ivan Bakmaz <i>Vježbe u Goethe institutu</i> 1977.
		Komedija (ABA) službeno zvana satira Fadil Hadžić <i>Državni lopov</i> 1977.	Subverzivna prikazanja Ranko Marinković <i>Glorija</i> 1955. Ivan Supek <i>Heretik</i> 1969. Miroslav Krleža <i>Put u raj</i> 1973. (igranje starih naslova na tu temu)
NA RUBOVIMA		Komedija (ABA) Mladen Kerstner <i>Mejaši</i> 1970. Robert Tomović <i>Koncert za ženski glas i hrkanje</i> 1974. Zvonimir Bajšić <i>Gle kako lijepo dan počinje</i> 1974. Hrvoje Hitrec <i>Plavi devet</i> 1978.	Teatarapsurda Radovan Ivšić <i>Kralj Gordan</i> (1943./1976.)
desetljeće	OSAMDESETE		
DOM. TEMA	EMOCIJA ili shvatit čemo tko smo ako pogledamo što se krije unutar lika		
MOTIV	želja pisca da shvati čovjeka		
EMOCIJA	toplo i sjetno		
OBLIK	POVIJEST	KOMEDIJA	FANTASTIKA
GLAVNA STRUJA	<i>Emocija u povijesti</i> Miro Gavran Kreontova <i>Antigona</i> 1983.	<i>Groteska roda (ABB)</i> Mate Matišić <i>Bljesak zlatnog zuba</i> 1987.	<i>Tužna pomaknuta stvarnost</i> Lada Kaštelan <i>A tek se vjenčali</i> 1980.

	<i>Politička povijesna drama (bliska povijest)</i> Fabijan Šovagović <i>Sokol ga nije volio</i> 1982. Slobodan Šnajder <i>Hrvatski Faust</i> 1982.		
NA RUBO-VIMA		<i>Komedija (ABA)</i> Milan Grgić <i>Volim Njofru</i> 1982.	
desetljeće	DEVEDESETE		
DOM. TEMA	PRAZNINA ili teško je gledati kad nema ničega		
MOTIV	odustajanje pisca od shvaćanja		
EMOCIJA	hladno i crno		
OBLIK	POVIJEST	KOMEDIJA	FANTASTIKA
GLAVNA STRUJA	<i>Povijest kao literarna igra</i> Pavo Marinković <i>Filip Oktet i čarobna truba</i> 1991. Mislav Brumec <i>Smrt Ligeje</i> 1993.	<i>Urbana groteska</i> Borislav Radaković <i>Dobrodošli u plavi pakao</i> 1994. <i>Davor Špišić Godina dobre berbe</i> 1995. Filip Šovagović <i>Cigla</i> 1998.	<i>Implozija emocija</i> Asja Srnec Todorović <i>Mrtva svadba</i> 1990. Ivan Vidić <i>Putnici</i> 1993. Ivana Sajko <i>Naranče u oblacima</i> 1998. (dominira u dvijetusućima)
			<i>Realistični tužni junaci</i> Trpimir Jurkić <i>Milosrdni Samarijanac</i> 1996. Dubravko Mihanović <i>Bijelo</i> 1998. Tena Štivičić <i>Nemreš pobjeć od nedjelje</i> 1999.
NA RUBO-VIMA	<i>Zrinsko-frankopanske teme</i> Međurema Lukanić <i>Katarina Zrinska</i> 1991. Vladimir Stojasavljević <i>Katarina Zrinska od Frankopana</i> 1993. (igranje starih naslova na tu temu)	<i>Ratna komedija /afirmativna drama</i> Senker/Mujičić <i>Bratorazvodna parnica</i> 1991. Zvonimir Zoričić <i>Tatarski bijtek</i> 1994. Miro Gavran <i>Deložacija</i> 1995. Nino Škrabe <i>Dvije sestre</i> 1992.	<i>Religiozna drama</i> Ivan Bakmaz <i>Stepinac u pustinji</i> 1992. Hrvoje Hitrec <i>Dan kada se rodio Isus</i> 1992. Hrvoslav Ban <i>Krađa Marijinog kipa</i> 1993. Šimun Šito Ćorić <i>Spavaj mali Božiću</i> 1993. Vesna Kosec <i>Torjanac Videl sem Jezuša</i> 1994.

		Matko Sršen <i>Farsa od gver/rata</i> 1992. Milan Grgić <i>Sv. Roko na brdu</i> 1992. L. Scheuermann Hodak <i>Slike Marijine</i> 1992./1999.	(igranje starih naslova na tu temu)
		<i>Literarni kabare</i> Boris Senker <i>Zagrebulje zagrobne</i> 1999.	

Literatura

- Antologija na novata hrvatska drama (Antologija nove hrvatske drame).* Skopje, Fakultet za dramski umjetnosti, 2002.
- Antologija hrvatske ratne komedije 1991.–1997.* Vinkovci, Privlačica, 2013.
- Antologija hrvatske poratne drame 1996.–2011.* Zagreb, Alfa, 2014.
- Antologija hrvatske ratne drame 1991.–1995.* Zagreb, Alfa, 2011.
- FRYE N.: *Anatomija kritike.* Zagreb, Naprijed, 1979.
- GAVRAN M.: *Odabране drame.* Zagreb, Mozaik knjiga, 2001.
- KERBLER J.: *Što je glumac bez slobode.* Zagreb, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, 1985.
- LJUBIĆ L.: *Propitivanje sela kao mesta radnje.* „Kazalište“ 2004, br. 17–18, s. 76–84.
- MELCHINGER S.: *Povijest političkog kazališta.* Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1971.
- MRDULJAŠ I.: *Dramski vodič od Vojnovića do Matišića (Hrvatska dramatika 20. stoljeća).* Zagreb, AGM, 1997.
- MRDULJAŠ I.: *Igra skrivača duga 35 godina ili od Herakla do Cinca i Marinka.* „Kazalište“ 2002, br. 9–10, s. 172–176.
- MRKONJIĆ Z.: *Ogledalo mahnitosti.* Zagreb, Cekade, 1985.
- MUZAFERIJA G.: *Kazališne igre Mire Gavrana.* Zagreb, Hrvatski centar ITI, 2005.
- NIKČEVIĆ S.: *Melodrama, pučki komad, igrokaz, čarobna gluma... ili jesu li to dobro skrojeni komadi?* U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, sv XIX. Vrsta i žanr.* (zbornik). Ur. V. GLUNČIĆ-BUŽANČIĆ, K. GRGIĆ. Zagreb–Split, Književni krug Split–Filozofski fakultet Zagreb, 2017, s. 138–157.
- NIKČEVIĆ S.: *Prikazanja ili o afirmativnom kazalištu koje uzdiže i ojačava gledatelje.* U: R. KUPAREO: *Prebivao je među nama. Tri suvremena prikazanja o jednom davnom događaju.* Zagreb, Citadela libri, 2019, s. 1–59.
- NIKČEVIĆ S.: *Nova evropska drama ili velika obmana 2.* Zagreb, Leykam, 2009.
- NIKČEVIĆ S.: *Što je nama hrvatska drama danas?* Zagreb, Naklada Ljvak, 2008.
- NIKČEVIĆ S.: *Neuništiva komedija ili afirmacija temeljnih vrijednosti društva.* „Književna revija“ 2011, br. 1, s. 13–43.
- NOVAK S.P.: *Planeta Držić.* Zagreb, Cekade, 1984.
- ORAIĆ TOLIĆ D.: *Muška moderna i ženska postmoderna.* Zagreb, Naklada Ljvak, 2005.
- Panoptikum, izvorna hrvatska radiokomedija 1966.–2006.* Zagreb, Hrvatski radio, 2007.

- PENJAK A.: *Povijest političkog kazališta – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novoj povijesti.* „Adrius“ 2020, br. 17, s. 103–121.
- PERKOVIĆ V.: *Kazališna mišolovka.* Split, Književni krug Split, 2012.
- PULJIZEVIĆ J.: *Fabrijevo kazalište.* „Vjesnik“, 13.03.1968.
- SENKER B.: *Hrestomatija novije hrvatske drame II dio (1941–1995).* Zagreb, Disput, 2001.
- TUNJIĆ A.: *Hrvatska stalno počinje ispočetka.* „Vjenac“, 20.03.2014.
- VITEZ Z.: *Između glumišta i politike.* Zagreb, Kapitol, 2013.