

Hrvatska drama ratne traume

Prema prepoznavanju podžanra

PREKUPRE

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR I

POVODOM

OSVRTI

AKTIVISTI

VOĐE

POSTAVKE

HEMI

TEORIJA

NOVI PRIJEVODI

NOVE ASPEKTE

DRAME

Govoreći o “književnosti traume” (u okviru književne i psihosociološke analize književnih djela vezanih uz holokaust, Vijetnamski rat i žrtve nasilja), američka znanstvenica Kali Tal, jedna od vodećih svjetskih stručnjaka u oblasti istraživanja umjetničkih oblika suočavanja s traumom, inzistira na tome da je riječ o *književnom podžanru* (“subgenre”) “*književnosti traume*”.¹ Ona, doduše, ustraje na oštrom razlikovanju djela s temom trauma koja su pisale izravne žrtve trauma (“victims of trauma”), dakle umjetničkog svjedočenja, i neposrednog, iskustvenog pristupa, od onih u kojima je netraumatizirana osoba pisala o traumatskom iskustvu (ili traumatskim iskustvima) drugih ljudi (“other people’s trauma”). Takvo razdvajanje relativno je održivo u američkoj književnosti (na kojoj se zasnivaju i unutar koje se zadržavaju istraživanja profesorice Tal), ali je teško primjenjivo na europska iskustva, posebice na hrvatsku dramu s temom Domovinskog rata. Ako, na primjer, američki autor piše o ratu u Vijetnamu iz situacije u kojoj je osobno igrao golf u Bostonu dok je glavni junak njegove drame krvario u azijskoj močvari, uistinu možemo pristati na tezu Kali Tal kako je traumatsko iskustvo u tom slučaju piscu samo sredstvo za gradnju književnog djela iz pozicije traumom netaknute osobe. Ako li je hrvatski pisac, pak, barem sjedio u skloništu dok su njegovi junaci bili na bojišnici, nije moguće, ni sa psihološkog ni sa sociološkog stajališta, proglasiti ga osobom posve netaknu-

tom iskustvom ratne traume. Zbog toga je uočavanje elemenata (upravo onih koje Kali Tal uspostavlja kao presudne za prepoznavanje i označavanje podžanra) drame ratne traume u hrvatskoj dramskoj književnosti moguće i kod autora koji nisu osobno prošli iskustvo istovjetne traume koje svjedoče njihovi likovi i koji su, posredno ili neposredno traumatizirani ratom u svakom slučaju posvjedočili u djelima i svoju osobnu ratnu traumu.

Ono što bismo u hrvatskoj dramskoj književnosti mogli, dakle, izdvojiti u podžanr drame ratne traume predstavlja skupinu dramskih tekstova s temama vezanim uz ratnu traumu Domovinskog rata. Prema usvojenim definicijama podžanra književnosti (drame) traume, riječ je o onim tekstovima u kojima je razvidno *redefiniranje autorske pozicije takozvanog “osobnog mita” u odnosu na društveno općeprihvaćenu i prevladujuću “društvenu mitologiju”, preciznije, na demistificiranje i manje ili više izravno opiranje neupitnosti modela društvene mitologije i temeljnih mitova koji je čine*. U ovu skupinu, prema kriterijima podžanra drame traume i temi Domovinskog rata, ubrajamo većinu dramskih tekstova Ivana Vidića i Nine Mitrović-Nuić, potom *Posljednju kariku* Lade Kaštelan, *Ciglu* i *Ptičice* Filipa Šovagovića, *Dobrodošli u rat!* Davora Špišića, *Krovnu udružbu* Ante Tomića i Ivce Ivaniševića, *Zmijin svlak* Slobodana Šnajdera, *Deložaciju* Mire Gavrana, *Olgu* i *Linu* Pavla Pavličića, *Između dva neba* Renata Ryana Orlića te još

neke tekstove koji dijelom ili u pojedinim segmentima odgovaraju kriterijima uspostavljenim za definiranje podžanra.

Hrvatska drama ratne traume javlja se tako u posljednjem desetljeću dvadesetoga stoljeća unutar korpusa tekstova koji se tematski bave Domovinskom ratom ili njegovim izravnim i neizravnim posljedicama i koji zbog takve tematske usmjerenosti nisu uvijek i nužno drame ratne traume. Cijela ta produkcija, međutim, kronološki pripada vremenu kad se i unutar europskog dramskog pisma uočavaju drame traume izazvane korjenitim demistificiranjima društvenih mitologija koje su izravna posljedica očite (i traumatične) propasti dotad neupitnih prevladajućih mitova. Padom Berlinskog zida euforično oživljen, europski mit kao skup mitova o nadmoći Europe raspao se u samo jednom desetljeću, u nasilju, korupciji i bešćutnosti. U dramskoj književnosti tog vremena, na europskoj razini uočavamo međusobne sličnosti. Spomenimo samo primjere povratka dramskog pisca u središte kazališnog čina (nakon epohe redateljskog kazališta u Europi osamdesetih), ali i jačanje "novog realizma" i kritičnosti u odnosu na društvo u kojemu dramski tekstovi nastaju. Pojam *nova europska drama*, započinjući u Velikoj Britaniji, proširuje se, kako pokazuje Jasen Boko, prvo na Njemačku, a kasnih devedesetih i na Mađarsku i Rusiju, i to ne pukim prijenosom trendova i kopiranjem mode, nego prije kao "plod socijalnih uvjetovanosti, izravna reakcija na europsku postkomunističku stvarnost i utopiju o sretnom i bogatom kontinentu".²

Boko tvrdi da je piscima nove europske drame zajednička u svim dijelovima Europe "svijest o postojanju neispunjenih obećanja. (...) Seks u novoj drami više nije povezan s ljubavlju, očita je potpuna razočaranost društvom, a temeljni su osjećaju pasivnost i nemoć."³

Izuzetnu sličnost ovih svojstava europske drame devedesetih s američkom situacijom dvadeset godina ranije, u vrijeme pada mita o američkoj nadmoći s traumom Vijetnamskog rata, podcrtava činjenica da u oba slučaja pisci posežu za tabuiziranim temama i bolnim mjestima društva koja su pukotine u spomenicima važnih društvenih mitologija. U američkoj drami vijetnamskog ciklusa to su ratni zločin, militarizam, rasizam, seksizam, homofobija, klerikalizam, malograđanština.

Ukratko, svim sastavnicama mita o "dobroj staroj Americi" koji znači Ameriku bijelog protestantskog heteroseksualnog muškarca i njegove podrazumijevajuće nadmoći nad svim što se ne uklapa u tu definiciju. Bogat opus američkih drama "vijetnamskog ciklusa" zbog toga izravno uključuje, u progovoru ratne traume, i traumatska iskustva opresivnih skupina, žena, crnaca, homoseksualaca, pacifista pa čak i intelektualaca kao skupine nad kojom sustav provodi represivnu diskriminaciju. U tom posttraumatskom "pucanju" američki pisci i njihovi dramski tekstovi u samim temeljima podrivaju mitologiju na kojoj je Amerika gradila svoj san prokazujući je kao mačističku, militarističku, šovinističku i agresivno represivnu ideologiju utjelovljenu u mitskoj slici (naravno bijeloga) kauboja – okrutnog, ali nužno pravednog, i svagda pobjednika. Nevjerojatnu otpornost (i upornost) pokazuje slika tog kauboja kroz vrijeme do danas – njegov je konj prvo postao automobil (a kauboj detektiv), potom ratnik (u zrakoplovu ili tenku) pa astronaut (u svemirskoj letjelici), ali je u osnovi ostao uvijek isti odraz militarističke i mačističke američke ideologije u čije su temelje američki dramski pisci vijetnamskih drama zarivali sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća opasno razorna demistificiranja.

U novoj pak europskoj drami Boko prepoznaje dominantne tematske sličnosti u problemima kakvi su "incesti, ubojstva roditelja, silovanja, sadomazohizam, samoubojstva, zlostavljanja".⁴

Cinično bi se moglo primijetiti da neke vrste opetovanje američke situacije šezdesetih u europskoj drami devedesetih nakon puna tri desetljeća odražava točno ono vremensko razdoblje u kojemu Europa kroz dvadeseto stoljeće kasni za SAD-om u industrijskom, gospodarskom, tehnološkom i društvenom razvitku. Sličnost koja nam se u ovom slučaju čini zanimljivijom od toga jest činjenica da je u oba primjera, naime, riječ o *dramskoj književnosti traume*. U oba slučaja dramskim je tekstovima također zajedničko bavljenje društvenim problemima pa posredno i politikom, a i u novoj europskoj drami i u američkoj drami vijetnamskog ciklusa uočava se naglašen ljevičarski prosvjed protiv (malo)građanskog društva, po svojoj naravi desno orijentiranog i konzervativnog. I u jednom i u drugom slučaju pisci demitologiziraju kapitalistički nametnutu ideologiju potro-

šačkog društva i mitove koji ga održavaju. U američkom slučaju ti su mitovi stupovi militarizma, klerikalizma, mačizma i rasizma, u europskom slučaju pak globalizacije i konzumerizma.

U takvom kontekstu nove europske drame, međutim, teško možemo jednostrano i pravocrtno istraživati pojave unutar hrvatskog dramskog pisma devedesetih, a posebno hrvatsku dramu ratne traume. Hrvatska je dramska književnost u to vrijeme prilično izvan tokova i trendova koji definiraju pojam nove europske drame. Kako tvrdi Boko: "Stanje u hrvatskoj dramaturgiji u drugoj polovini devedesetih (...) uglavnom je izvan glavnog toka nove drame."⁵

Kao moguće razloge navodi specifičnosti hrvatske situacije, ratnu traumu i zaokupljenost vlastitim društvenim i nacionalnim problemima. Mi bismo ovdje rekli da je u pitanju različitost uvjetovana *različitošću traumatskog iskustva*.

Iako u nekim (pa možda i u većini) dramskim tekstovima u korpusu nove europske drame jest riječ o drami traume, hrvatska je trauma i njezina reakcija na traumu unekoliko različita u odnosu na onu britansku, njemačku, mađarsku ili rusku.

Devedesetih godina u Hrvatskoj su se, međutim, u samo deset godina, od 1990. do 2000. godine, kako uočava sam Boko u drugom tekstu, "povijesne i umjetničke okolnosti uklopile u vremenski okvir desetljeća".⁶

U takvoj situaciji istodobno su se događali politički preokret (raspad stare države i stjecanje neovisnosti u novoj, vlastitoj državi), potom društvene promjene (pad socijalizma i uspostava višestranačke demokracije zapadnog tipa, početak tranzicije prema kapitalizmu) i odmah agresija i brutalni rat. U okruženju tih promjena događaju se i promjene u dramskom pismu hrvatskih autora unutar kojih nastaju razmatrane drame. To situaciju razmatranja čini složenijom i problematičnijom, jednako koliko i relativna novost razmatranih tekstova stvara probleme pri objektivnijoj analizi kakvu bi nesumnjivo dala veća vremenska distancija (i veći broj razmatranih tekstova).

Na društvenom planu, hrvatsko društvo devedesetih ispunja odjednom oživljavanje nekoliko velikih snova: san o vlastitoj državi, neovisnosti i nacionalnoj samostalnosti, potom san o Europi, kulturološki mitologiziran koliko i povezan sa snom o kapitalizmu kao boljem, bogatijem i ugodnijem životu, zatim san o slobodi, kako nacionalnoj i političkoj, tako i ekonomskoj i gra-

đanskoj. Stari mitovi komunizma ruše se i odbacuju i na njihovo mjesto velikom brzinom uspostavljaju se novi koji se uglavnom uvoze iz zapadnog susjedstva ili pak vade iz arhive i fundusa povijesti, tradicije i baštine, a potom i iz novostvorenih društvenih okolnosti.

Pritom se recikliranje društvene mitologije koristi ranije prokušanim obrascima zamjene mitskih pojmova u postojećim sustavima odbačenih mitologija, a novi se mitovi grade od najraznorodnijih elemenata u rasponu od znanstvenih argumentacija do narodne epike.

Više negoli na iskustvo domaće povijesne drame ili pak ne osobito bogate dramske baštine s ratnom tematikom iz prethodnih razdoblja (i ratova), hrvatski su se pisci mogli osloniti na domaću dramsku književnost socijalnokritičkog ili političkog predznaka, ako već ne na onu nastalu sedamdesetih, a ono barem na dramu nastalu osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Bilo bi logično očekivati da se u toj skupini prepoznaju i naznake kontinuiteta i uspostave odnosi sa suvremenom europskom dramom istog vremena. Hrvatska ratna drama nastaje u trenutku kad je suvremeno hrvatsko dramsko pismo već doživjelo ozbiljnu ekspanziju suvremenih dramskih autora u rasponu od šezdesetih do devedesetih godina dvadesetoga stoljeća. Već su bili uvelike afirmirani dramski pisci poput Ive Brešana, Ivana Bakmaza, Ivana Kušana, Slobodana Šnajdera, Luke Paljetka, Nedjeljka Fabrija, Tomislava Bakarića, trojca Mujčić/Senker/Škrabe, Dubravka Jelačića Bužimskog ili Antuna Šoljana, što su sedamdesetih bitno odredili tadašnje novo hrvatsko dramsko pismo. Potvrdila se i generacija koja je ispunila pozornice tijekom nastupajućeg desetljeća, poput Lade Kaštelan, Mire Gavran, Mate Matišića, Borislava Vujčića, Vladimira Stojsavljevića, a sam kraj osamdesetih i početak devedesetih obilježen je pojavom scene "Suvremena hrvatska drama" koju u Teatru ITD pokreće Miro Gavran. Na toj sceni debitiraju Milica Lukšić, Ivan Vidić, Pavo Marinković, Asja Srnec Todorović, Martina Aničić, Alenko Prpić, Mislav Brumec i mnogi drugi mladi autori.⁷

Za hrvatsku dramu osamdesetih i ranih devedesetih i, naravno, njezine autore, Dubravka Vrgoč ustvrdila je, međutim (jednako kao i Jasen Boko), da uopće nisu u izravnoj vezi s europskim dramskim trendovima svojega vremena.

"Nepostojanje konkretno definiranih pravaca te krajnja stilska, tematska i žanrovska raznolikost, pa i neri-

jetko suprotstavljenost dominantnim scenskim trendovima osnovna je značajka recentnoga hrvatskog dramskog pisma što ga od sredine osamdesetih godina neki naši kritičari vole uobličavati u maglovitu sintagmu drame kraja stoljeća.”⁸

Ono što je, međutim, jedino zajedničko autorima i njihovim tekstovima jest upravo ono važno u ovom istraživanju, ono što omogućava razumijevanja pojma drame traume, a to je *prekid s tradicijom i golema praznina koja je nastala na mjestu odakle je uklonjena tradicija*. I D. Vrgoč i Boko tvrde da je svim hrvatskim autorima suvremene ili “nove” drame zajednički *osjećaj tjeskobe*, o kojem govori Boko, i otklon od ideologija i mitologija, kako piše D. Vrgoč zaključujući da dramski autori “ne žele prazno mjesto ispuniti nikakvim ideologijama, mitovima, izvornim značenjima, tradicijskim tragovima, izjavama, sređenim govorom ili unaprijed zadanim vrijednostima”.⁹

Činjenica je, dakle, da se autori drame ratne traume ni u najbližem okolišu drugih suvremenih hrvatskih dramskih pisaca ni u širem kontekstu prethodnika ne oslanjaju (ili ne mogu ili se ne žele osloniti) ni na kontinuitet hrvatskoga dramskog pisma ni na ideologije niti čak polemiziraju s njima, što uvelike objašnjava izostanak političke drame u njihovo vrijeme, koji uočava i analizira Boris Senker.¹⁰

Tradicija hrvatske političke drame, uostalom, dodatno je opterećena posebnosti hrvatske povijesne situacije. Uvijek unutar većih državnih sustava kojima su vladali (ili prevladavali) drugi narodi, hrvatska je drama, jednako kao i njezina kultura bila izložena represivnim sustavima mitologija koje nisu nužno morale biti (i uglavnom nisu ni bile) identične hrvatskim mitovima. Hrvatska nacionalna kultura gotovo nikad nije ni imala potrebe s pozicija establišmenta braniti vlastite mitologije, nego su se u njoj uvijek represivno s pozicija države branili sustavi tuđih mitologija pa je prvu prigodu za obranu vlastite mitologije s državno-političke razine Hrvatska dobila tek kad je vlastite mitove uspostavila kao vladajuće u vlastitoj državi – nakon stjecanja neovisnosti. Tako se dogodila čudna situacija da su u isto vrijeme, u rasponu od deset godina, u hrvatskom društvu u odnosu na nove društvene mitologije uporedo trajali procesi mitologiziranja (uspostave novih službenih mitologija) i procesi demitologiziranja (problematiziranja i destrukcije tih mitova). Potreba da se brzo, usred rata stvore, uobliče, ustoliče i čvrsto afirmiraju novohrvatski mitovi i

državotvorna mitologija neprirodno je ubrzala proces mitologiziranja za koje je faktor vremena presudan pa je u toj brzini službena mitologija remitologizirala i neke stare, anakrone i kraju dvadesetog stoljeća potpuno neprikladne mitove, a sam proces mitologiziranja učinila u prevelikoj žurbi neizbježno nasilnim i ponekad upravo grotesknim. To je uvelike olakšalo i posao demitologiziranja još uvijek ranjivih, neukorijenjenih ili pak s vremenom potpuno prevladanih mitova, kojima je k tome još i sama nemušnost i brzina mitologiziranja oduzimala ozbiljnost, težinu “mudrosti” i “vječne postojanosti”, toliko nužnu za opstanak svake društvene mitologije.

Kad je riječ o društvenom angažmanu hrvatskih autora i njihovih kritičkih odnosa prema vladajućim mitologijama kroz povijest (novije) hrvatske drame, Igor Mrduljaš ga najpreciznije označuje sintagmom “igra skrivača” unutar koje su pisci razvijali sustave mimikrije kako bi “subverzivnost” tekstova i njihovu demitologizirajuću oštricu zakrili do mjere u kojoj se vlast može udobno pretvarati da ih uopće ne primjećuje. Unutar takve “igre skrivača” uspijevali su u najvećoj mjeri gotovo potpuno izbjeći obrambenu represiju vladajuće mitologije.¹¹

Problem s kazalištem u odnosu prema društvenim mitologijama uvijek i svugdje je u tome što je ono, u odnosu na pjesništvo ili likovne umjetnosti, primjerice, samim (pro)nositeljima društvenih mitologija, kako upozorava Boris Senker, posebno zanimljivo, i kao sredstvo primicanja i dogradnje tih mitologija, ali i kao opasnost za njihovo demitologiziranje.

“Kao skupna i javna djelatnost, koja se zapravo veoma rijetko zadržava unutar granica prostora autonomnoga umjetničkog djelovanja (...) te veoma često i duboko ulazi u područja društvenog, političkog i vjerskog života, kazalište je (...) svakoj nacionalnoj zajednici i svakom političkom režimu potrebnije, ali ujedno i zazornije.”¹²

Senker pokazuje da je od njegova nastanka do danas hrvatsko kazalište također, kao i ostala kazališta u svijetu, bilo podvrgavano sustavu “mrkve i batine” od središta društvenih mitologija – financijski pomagano i u isto vrijeme kontrolirano. Utoliko u hrvatskom kazalištu devedesetih i američkom sedamdesetih nailazimo na isti “zazor” službenog kazališta, točnije njegovih vlasnika, od demitologiziranja društvenih mitova na kojima se temelji sam sustav unutar kojega ta kazališta postoje i koja, kao vlasništvo takvih vlasnika, nužno zastupaju. U Hrvatskoj tih godina, nakon pada socijalističkog

režima, nastaje situacija koju Boris Senker označuje situacijom u kojoj "nitko u kazalištu nije htio provjeriti to je li Hrvatska u razdoblju kad je kazalištu dopušteno sve što mu vlast izrijekom ne brani, ili pak u razdoblju kad mu je zabranjeno sve što mu vlast izrijekom ne dopušta ili od njega ne zahtijeva".¹³

Senker taj odnos države prema kazalištu u vrijeme nastanka hrvatskih drama ratne traume ovako opisuje: "Ne razlikujući se strukturom od prijašnjih režima, unatoč višestranačju, novi režim nastavio je financirati sva naslijeđena kazališta, ali je ujedno pokazao i čvrstu nakanu da ih zadrži pod punim nadzorom. Strah od pada u nemilost državnoga odnosno stranačkog vrha obnovio je u kazališnim administracijama, pa i u umjetničkim ansamblima, tip ponašanja koji možda ponajbolje određuje sintagma 'preventivna autocenzura'."¹⁴

On navodi primjere odgode postavljanja *Andela Babilona* Mate Matišića u Dramskom kazalištu "Gavella" u strahu od mogućih tumačenja destruktivnosti autora u odnosu na vladajuće društvene mitove, kao i primjer potpunog prešućivanja i ignoriranja dramskih tekstova, starih i novih, autora Slobodana Šnajdera u svim hrvatskim kazalištima.

Osim toga, već prije hrvatske drame ratne traume, u sedamdesetim se godinama (vremenu premoći političkoga kazališta), ali i nakon toga, u generaciji hrvatskih dramatičara osamdesetih i početka devedesetih dogodila, iz posve različitih razloga, posvemašna demitologizacija društvenih mitologija. Ona je (tipično za djela koja ni na koji način ne spadaju u književnost traume) izvršena uglavnom na primjerima velikih svjetskih mitova, jednako koliko i na primjerima "vječnih" društvenih mitova.

Kad je riječ o velikim mitovima zapadne civilizacije, generacija koja piše drame ratne traume već je obavila svoj demitologizirajući pristup velikim mitovima kao metaforama za mitologiju uopće, pišući tekstove na predlošcima i u polemičkom odnosu s mitovima od antike preko srednjovjekovlja, Shakespearea, Goethea, do Krleže. Ova potonja generacija pristupa tim mitskim paradigmama tako što ih, kako kaže Senker "nerijetko tretiraju kao laži kojima su ih obmanjivali stariji i moćniji, primjerice nastavnici, roditelji, etablirani književnici i književni kritičari".¹⁵ Ta generacija autora jednako tako, nastavlja Senker, "zanima se za ispitivanje odnosa u suvremenoj, ozbiljno uzdrmano, okrnjenoj ili deformiranoj

obitelji i bolesnom društvu, gdje je moć u rukama sulu-dih, nastranih ili vampirskih roditelja, učitelja, odgajateljica i drugih dušobrižnika".¹⁶

Neovisno o tome je li riječ o *ludizmu*, kako ga karakterizira Senker kod generacije osamdesetih i devedesetih, o modi i trendu vremena ili pak o potrebi zakrabuljene kritike u strahu od represije kod ranijih autora, činjenica je da je demitologiziranje bilo postupak koji je autorima drama ratne traume već bio dobro poznat i koji je, uostalom, već uglavnom demitologizirajuće nastupio u odnosu na gotovo sve relevantne društvene i kulturne mitove pa bi se moglo primijetiti kako piscima drame ratne traume za demitologiziranje nije ni ostalo drugo negoli novi mitovi (ili pak stari upakirani u novo ruho) koji su u tom trenutku uspostavljali novi sustav mitologiziranja u društvu.

Kad je riječ o poziciji hrvatske književnosti ratne traume u odnosu na demitologizirajući pristup društvenoj mitologiji, nju (jednako kao i američku) odlikuje istodobno i posvemašno razočaranje autora u nekoliko bitnih sastavnica koje su mogle tvoriti (ili bar bitno sudjelovati u procesu tvorbe) osobni mit svih razmatranih autora.

Jasen Boko razlikuje "nekoliko osnovnih društvenih činjenica koje su izravno djelovale na domaće dramsko stvaralaštvo i našle svoj odraz u drami vremena",¹⁷ a to su slutnja rata i sam rat te njegove posljedice, koje u našem razmatranju možemo prepoznati kao putokaze demitologiziranja. Boko potom uočava na društvenoj razini "povratak neoromantičarskoj slici Hrvatske kao zemlje dobrih ljudi, predziđa kršćanstva od stoljeća sedmog, pod sigurnim okriljem oca nacije",¹⁸ što možemo prepoznati kao mitologizirajuće pristupe nacionalnoj mitologiji ili postupke mitologiziranja. On navodi kao čimbenik utjecaja na dramsko pismo i nagle smjene društvene euforije "(nacionalne, vojne, nogometne)"¹⁹ s potpunom neizvjesnošću (što je gotovo dijagnostička slika društva izloženog traumi), u čemu vidi uzroke činjenice da je "prevladajući osjećaj u drami razdoblja upravo (je) – tjeskoba"²⁰ i konačno, navodi proces buđenja iz snova o Europi i bogatstvu kapitalizma kroz surovu realnost prvobitnog tranzicijskog kapitalizma, osiromašenje, razočaranje u politiku i slom vjere u velike ideale na kojima je razdoblje započelo, što je, čini se, sastavni dio utjecaja na nastanak procesa demitologiziranja u hrvatskom dramskom pismu. Tri od četiri "osnovne društvene činjenice" koje utječu na oblikovanje suvreme-

nog dramskog pisma, kako ih navodi i predlaže Boko, smjeraju demitologiziranju, a tek jedan mitologiziranju, usklađujući ih prema pristupu kakav smo odabrali u ovom razmatranju. Unatoč tome, s etabliranih *mainstream* kazališnih pozornica može se vidjeti samo taj manjinski dio slike, koji vodi mitologiziranju. Boko navodi ironičan primjer da je središnja hrvatska nacionalna kazališna kuća (zagrebački HNK), primjerice, ušla "u burne devedesete (...) Gundulićevim *Osmanom* (1992.), da bi iz njih, ničim dirnuto, izišlo Gundulićevom *Dubravkom* (premijera 13. 12. 1999.), prošavši tako zanimljiv put scenskog istraživanja od romantičko-junačkog epa do pastorale ranog 17. stoljeća".²¹

U takvoj situaciji, u kojoj se službena državotvorna mitologija kazališno izražava (re-prezentira) potpuno mimo činjenica stvarnosti i čvrsto zatvorenih očiju pred njima, izgubljenost i osamljenost autora demitologizirajuće drame ima, između ostalog, za posljedicu i formalnu premoć monologa nad dijalozima u njihovim tekstovima, u dovoljnoj mjeri da će monolog u suvremenoj hrvatskoj drami Boko označiti kao autorski "temeljni osjećaj svijeta".²²

U hrvatskom se dramskom pismu u to vrijeme također događa pojava vrlo tipična za dramu ratne traume, koja ima potrebu za pričanjem priče, a koju Darko Gašparović upravo tako i naziva: "Tako dolazimo do ranije nespojive sveze drame i narativne proze koja u najvećem broju slučajeva tvori suvremeni kazališni tekst. Posljednje desetljeće prošloga stoljeća i početne godine ovoga i u hrvatskome i u svjetskom teatarskom prostoru obilježava upravo spomenuta sveza, što je i opet uvjetovano povratkom priče u kazalište."²³

To pričanje priče, međutim, nema u djelima ovdje razmatranih autora nikakve veze s realizmom u njihovom dramskom postupku. Uočeni načelni otklon od realizma hrvatske ratne drame (u odnosu na čvrsti i rijetko napušteni realizam američke vijetnamske drame) nije uvjetovan samo protokom vremena (sa svojim dramskim trendovima) u povijesnom razvitku dramskog pisma i kazališta. Kako smo već pokazali, hrvatska drama devedesetih nije ni bila sastavnim dijelom onog što nazivamo novom europskom dramom, a koju karakterizira dosljedni realizam (Boko ga naziva "neonaturalizam"). To svakako unutar razmatranja drame ratne traume jest posljedica redefiniranja osobnog mita, u kojemu je takozvana objektivna slika stvarnosti, zastupljena u realiz-

mu, jednako koliko i povjerenje u čvrstinu i jasnoću realističnih oblika, potpuno napuštena. U tom pravcu Goran Sergej Pristaš upozorava "koliko realizam danas više nema svrhu političkog angažmana u teatru i koliko je slika realnosti presitna da bi govorila o našim životima".²⁴

Otklon od realizma navedeni autori pokazuju i u odnosu prema vremenu u svojim dramama. Primijetili smo da na različite načine svi razmatrani hrvatski autori u odnosu na vrijeme u svojim dramama postupaju s pozicije autora koji su udaljeni od vremena svojih likova, kao informirani pripovjedači, koji pritom predmnijevaju informiranost gledatelja, što je moguće samo u iskustvu skupne traume. Američki pisci polaze od pretpostavke da njihov gledatelj o vijetnamskoj traumi uglavnom ne zna ništa pa mu zbog toga, kroz iskaze i ponašanje svojih likova, sve predstavljaju objašnjenjima i pokazivanjima. Hrvatski pisci nemaju takve potrebe, svjesni da gledatelji o traumi (ako i ne o njezinom izravnom iskustvu) već dosta znaju i da im nema nikakve potrebe pričati priču "od početka" ni objašnjavati "općepoznate" stvari kakve onda jednostavno ugrađuju u iskaze svojih likova kao nešto što se podrazumijeva i što ne treba pojašnjavati. Računaju s informiranim gledateljem, o kojem Pfister piše: "Ta se informiranost pokazuje već u tome što recipijent dramskoga teksta na osnovi svojih, društveno posredovanih znanja i iskustava i na osnovi svog poznavanja konvencija dramskih tekstova unosi u nj informacije koje nisu dostupne fiktivnim likovima."²⁵

Utoliko je mogućnost za "nježnijim" demitologiziranjem u hrvatskih autora veća, otpor gledatelja prema šokantnosti potpuno neočekivanih i novih spoznaja znatno umanjen ili nikakav, a potreba za ponavljanjima, narativnim eskapadama i objašnjavanjima gotovo da i ne postoji, osim u vrlo razumljivom slučaju D. Špišića koji, što zbog potpune novosti iskustva, što zbog snage dojma koji on na njega osobno ostavlja, ima potrebe dodatno narativno pojasniti događaje usporedo s njihovim scenskim prikazivanjem.

Uočili smo i učestalu pojavu "bezimenih" likova koji se nazivaju prema zajedničkim imenicama ili nadimcima što su nazivi njihovih društvenih funkcija (Otac, Majka, Ona, Baka, Učitelj, Braco, Slavonac...).

Boris Senker uočava upravo na toj razini (imenovanja dramskih tekstova, doduše, a ne likova u njima) posebnost dobrih dramskih tekstova nakon Drugog svjet-

skoga rata kojima "zapravo" počinje poslijeratna hrvatska drama. Dramski tekstovi naslovljeni *Glorija*, *Heraklo* i *Aretej* pojavljuju se nakon niza naslova kao što su *Za pravdu*, *Za novi život*, *Iz mraka*, *Veliki korak*, *Na kraju puta*, *Na straži*, *Nad ponorom*, *Mečava*, *Zasjede*, *Kazna*, *Logaritmi i ljubav*, *Dosadna komedija*, *Osuđenici*, *Pet ludih sinova*, *Bijeli leptiri*...Ti su naslovi, piše Senker, "odjeknuli i kao prosvjedi protiv svih poziva na bezličnost, na utapanje u kolektiv, kao svojevrsni manifest individualizma i individualističke drame".²⁶ U prethodnim pak dramama, zapaža Senker, nema "ni jednog jedinog individuuma što je stekao pravo na svoju dramu i njezin naslov. To su pravo, kako vidimo, punih deset godina imali kolektivi, djela, zadaće, ciljevi, odluke, mjesta, pojave i stvari, ali ne i pojedinci."²⁷

Kako stoji s naslovima hrvatskih dramskih tekstova ratne traume: *Groznica*, *Bakino srce*, *Octopussy*, *Veliki bijeli zec*, *Krovna udruha*, *Deložacija*, *Komšiluk naglavačke*, *Posljednja karika*, *Raja bez raja*, *Dobrodošli u rat!*, *Zmijin svlak*... Osim Pavličićeva naslova *Olga* i *Lina*, ne nalazimo ni jedno osobno ime. Riječ je o imenima pojava, skupina ili zajednica, čak i o imenu marginalne krčme, ali, osim u slučaju autora nešto starije generacije (pa i kod njega posuđena iz nacionalne književnosti znatno starijeg datuma), ni traži osobnom imenu u naslovu. Slijede primjeri imena likova u tim dramama: *Ona*, *Baka*, *Djed*, *Majka*, *Profesor*, *Redar*, *Gazda*, *Stric*, *Tetka* ili vrlo tipična hrvatska vlastita imena kao što su *Krešo*, *Darko*, *Ivan*, *Zdenko*, ili pak posve atipična, kao što su *Sirka*, *Ćitro*, *Levi*, *Dana*, ili je pak riječ o nadimcima kao što su *Cigla*, *Kičo*, *Barba*, *Slavonac*, *Tuba*...

Tragom Senkerova opažanja o drami jednog drugog vremena i demitologiziranju njegovih mitova kroz demitologizirajuća imenovanja, mogli bismo zaključiti da u hrvatskoj drami ratne traume nema mjesta za izrazitu individualnost likova. Razloge tome možemo zasigurno naći u samoj autorskoj pozicioniranosti osobnog mita koji ne ostavlja prostor za povjerenje u mitsku snagu heroja, ili kako kaže Vjeran Zuppa: "Ostaje, dakako, svagda otvoreno pitanje subjektivnosti dramskog lika. Ako je dramaturgija ta koja stavlja svoju 'misao' u njega, ako je *raison* njezine strukturacije taj koji i njega strukturira, tada dramskom liku više pripada *determinacija* nego identitet."²⁸

Izdvajanje individuuma iz kolektiva u hrvatskoj poslijeratnoj dramaturgiji, kako piše Senker, "može se zbiti

voljom individuuma, ili voljom kolektiva, odnosno institucije. U ovom primjeru ponajčešće govorimo o dramskom tipu žrtve, u onom pak o tipu buntovnika."²⁹ U primjerima hrvatskih drama ratne traume individuum nema volje izdvojiti se (ni motivacije), on više nema zanos buntovnika, a kolektiv ili institucija likove u načelu ne zanima, kao ni njihove autore, pa se individuum (u odnosu na kolektiv prema kojemu je indiferentan) uglavnom nigdje i ne izdvaja. Pišući o hrvatskim dramskim tekstovima nastalim neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, Boris Senker drži kako u njihovom odnosu prema društvenoj mitologiji ipak nije riječ o "propagandnim, apologetskim dramskim tekstovima, nego o specifičnom obliku dramskog i glumišnog čišćenja savjesti i ublažavanja boli".³⁰ Po tome bismo ih mogli lako usporediti s ovdje razmatranom skupinom britanskih i irskih drama čije ćemo primjere "čišćenja savjesti" i "ublažavanja boli" u potpunom odsustvu demitologizirajućeg pristupa prema (svojim) nacionalnim mitologijama u tretiranju britansko-irskog ratnog sukoba kasnije pokazati. U tim tekstovima, međutim, sukladno Pfisterovoj podjeli, Senker uočava da su likovi "gotovo redovito 'tipovi', pokatkad čak i 'personifikacije', a manje-više nikad 'individuumi'".³¹ U drugom radu tvrdi: "Termin tip u teorijskoj se dramaturgiji ponajčešće rabi za označavanje razmjerno jednostavnih ali ne i posve 'jednodimenzionalnih' likova."³²

Nakon kratkotrajnog povratka u hrvatsko dramsko pismo, taj je dramski lik ponovo u osamdesetim i ranih devedesetih u hrvatskih autora najmlađe generacije, kako uočava Senker, izgubio "i posljednje crte (i inače prividne) autonomnosti".³³

Uzimajući u obzir podjelu koju Manfred Pfister pravi među dramskim likovima, dijeleći ih prema složenosti na personifikacije, tipove i individuume, u razmatranim djelima hrvatske drame ratne traume svakako možemo uočiti potpunu premoćnost personifikacija i tipova u odnosu na individuume.

U hrvatskom slučaju, međutim, za razliku od američke drame s temom Vijetnamskog rata, vrlo rijetko susrećemo tekstove koji su imali bilo kakvu uočljivu intenciju izravnog političkog djelovanja ili čak jačeg destabiliziranja društvene mitologije. Demitologiziranje se u ovdje razmatranih autora, s izuzetkom možda Tomića i Ivaniševića te dijelom Nine Nuić-Mitrović, ograničava na osobni pristup društvenoj mitologiji nužno demitologi-

zirajući zbog činjenice redefiniranog osobnog mita. Agresivnosti u odnosu na sustav društvene mitologije kakvu smo mogli naći u američkim primjerima gotovo da i nema, jednako kao što nema (ili zbog toga što nema) ni tako čvrstog, preko dvije stotine godina sustavno građenog, jedinstvenog i kompaktnog sustava nacionalne mitologije s kakvim se susrećemo u američkom slučaju. Utoliko je i opasnost od eventualnog remitologiziranja u hrvatskom primjeru srazmjerno mala, koliko je mala i iskazana želja i potreba hrvatskih autora da na široj društvenoj razini redefinirane osobne mitove ugrađuju kao sastavne dijelove u zdanje nekakvog novog sustava društvene mitologije. Njihov demitologizirajući učinak na društvenu mitologiju sporiji je i znatno manje destruktivan negoli u američkom slučaju drama takozvanog "vijetnamskog ciklusa". Hrvatska je drama ratne traume u ovom trenutku još uvijek u procesu svojega nastajanja pa je nemoguće donositi zaključke o stvarnim razmjerima njezinih učinaka u odnosu na demitologiziranje društvene mitologije.

Valja imati na umu (uz usvojenu terminološku argumentaciju Kali Tal), da se, kako upozorava Pfister, sociologija sadržaja (prema kojoj smo ovdje u najvećoj mjeri izvršili prepoznavanje i načinili odabir hrvatskih tekstova) "ne smije jednostrano vezivati uz društvene sadržaje u tekstu niti uz društvenu zbilju izvan toga teksta, već njezin predmet mora biti upravo odnos tih dviju veličina. Središnje je pitanje pritom u kojoj je mjeri fikcionalni model svijeta, koji dramski tekst proizvodi, selektivan spram društvene zbilje i na koji je način ta uvijek specifična selektivnost društveno uvjetovana."³⁴

Na osnovu ovih kriterija, navedene dramske tekstove možemo smatrati *prvim hrvatskim tekstovima iz skupine drame ratne traume*, ali sasvim sigurno će mogućnost prosudbe za neko vrijeme omogućiti jasniji uvid u njihov utjecaj na društvenu mitologiju, jednako kao što će im, možda, prema načelu selektivnosti o kojemu govori Pfister, pridružiti još novih naslova i autora. Nedvojbeno će s vremenom zahtijevati još detaljnija istraživanja i razmatranja nego što ih je moguće ponuditi u ovom radu.

¹ Usp. Kali Tal, *Worlds of Hurt – Reading the Literature of Trauma*, Cambridge University Press, 1996.

² Jasen Boko, *Nova europska drama u devedesetima*, Kazalište, 9/10, Zagreb, 2002., str. 164.

³ Isto.

⁴ Isto, str. 167.

⁵ Isto, str. 166.

⁶ Jasen Boko, *Nova hrvatska drama – Izbor iz drame devedesetih*, Znanje, Zagreb, 2002., str. 5.

⁷ Usp. Sanja Nikčević, *Lažna potreba za hrvatskim piscem u teatru devedesetih*, Republika, br. 11. Zagreb, studeni 2003., str. 3-20.

⁸ Dubravka Vrgoč, *Nova hrvatska drama – Primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina*, Kolo, br. 2, ljeto 1997., str. 125.

⁹ Isto, str. 129.

¹⁰ Usp. Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame*, II. dio, 1941-1995., Disput, Zagreb, 2001.

¹¹ Usp. Igor Mrduljaš, *Igra skrivača duga 35 godina, ili od Herakla do Cinca i Marinka*, Kazalište, 9/10, 2002., str. 172-175.

¹² Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame*, Disput, Zagreb, 2001., str. 6

¹³ Senker, nav. dj., str. 34.

¹⁴ Isto, str. 33.

¹⁵ Isto, str. 36.

¹⁶ Isto.

¹⁷ Jasen Boko, predgovor, *Nova hrvatska drama*, str. 7.

¹⁸ Isto.

¹⁹ Isto, str. 8.

²⁰ Isto.

²¹ Isto, str. 9.

²² Isto, str. 25.

²³ Darko Gašparović, *Što je (hrvatska) proza drami?*, Kazalište, br. 17/18, 2004., str. 118.

²⁴ Goran Sergej Pristaš, *O beznačajnom*, Frakcija, br. 5, 1997., str. 29.

²⁵ Manfred Pfister, nav. dj., str. 79.

²⁶ Boris Senker, *Hrestomatija 2...*, str. 19.

²⁷ Isto.

²⁸ Vjeran Zuppa, *Uvod u dramatologiju*, Antibarbarus, Zagreb, 1995., str. 197.

²⁹ Senker, *Hrestomatija...*, str. 23.

³⁰ Isto, str. 17.

³¹ Isto, str. 15.

³² Boris Senker, *Hrvatski dramatičari...*, str. 142.

³³ Senker, *Hrestomatija...*, str. 36.

³⁴ Manfred Pfister, nav. dj., str. 67.