

Drama nezavisne Ukrajine: stilski trendovi u kontekstu društvenokulturnih promjena

Tijekom trideset godina neovisnosti ukrajinska drama u svom razvoju doživjela je složene transformacije. Stilске tendencije najnovije drame predlažemo razmotriti u društvenokulturnom kontekstu, jer su uvelike posljedica kardinalnih društvenih promjena. To je raspad SSSR-a, formiranje ukrajinske državnosti u početnoj fazi, tri revolucije i hibridni rat protiv ruske agresije, koji traje do danas. Takve preobrazbe utjecale su na tematska i sižejna obilježja drame i promjenu stilske paradigme.

Cilj je ovoga članka istražiti najnoviju posttotalitarnu ukrajinsku dramu, njezine strukturne elemente i identificirati glavne trendove u promjeni stilske paradigme. Planiramo dokazati da je dominacija socrealističkog kanona promijenila stilsku polivarijantnost, a među smjerovima predlažemo razmatranje kako opće umjetničkih (postmodernizam, metamodernizam), tako i specifično dramskih: postdramu, dokumentarnu dramu, metadramu, te predlažemo termin “himerična drama” za pojedinačne fenomene. Objekt istraživanja je suvremena ukrajinska drama od 1991. do 2021. godine, uglavnom predstavljena na sceni, budući da dramu sagledavamo kao dvojni umjetnički fenomen između književnosti i kazališta, a predmet su strukturni elementi dramskih tekstova (ideje, zapleti, likovi, kronotop, kompozicija itd.), koji odgovaraju određenim stilskim smjerovima. Aktualnost članka proizlazi iz potrebe sustavnog razmatranja novije drame kao književne i kazališne pojave u kontekstu razvoja suvremenih stilskih pravaca, definiranja zajedničkih i specifičnih trendova u njezinu razvoju. Također, neke najnovije tekstove autorica prvi put uvodi u znanstvenu analizu.

U skladu sa zacrtanim ciljem nudim razmatranje sljedećih zadataka:

1. Razmotriti glavne stilske smjerove karakteristične za dramu spomenutog razdoblja.
2. Analizirati strukturne elemente moderne ukrajinske drame, uzimajući u obzir društvenokulturni kontekst.
3. Identificirati glavne trendove u ovom kontekstu i oblikovati njegov stilski model.

Ciljevi istraživanja zahtijevaju kombinaciju različitih metoda. To je prije svega općeznanstveni (analiza dramskih tekstova, njihova tipologija i sistematizacija), kulturno-povijesni (razmatra se povijesni i književni kontekst drame), a također i strukturno-semiotički (omogućuje definiranje i tumačenje elemenata dramske strukture), komparativno-tipološki pristup (omogućuje definiranje sličnosti / razlika u razvoju drama različitih stilova).

Suvremena dramaturgija bila je predmet znanstvenih radova Olene Bondareve, Tetjane Virčenko, Oksane Koğut, Laryse Onyškevyc'-Zales'ke, Marjane Šapoval, Julije Skybyc'ke, Jevgenije Vasyljeve, Anželike Škljar i drugih znanstvenika s različitim metodologijama: arhetipska kritika, mitokritika, intertekstualnost, žanrovska strategija, postmodernizam, metamodernizam itd. Dramu ovog razdoblja proučavaju uglavnom teoretičari, što svjedoči o elementima noviteta u tekstovima.

Predlažem razmatranje pravaca uzimajući u obzir dominaciju mimetičke ili nemimetičke komponente, bitne za dramu: oponašanje stvarnosti i stvaranje autonomnog autorskog svijeta drame. Poslužimo se tumačenjem teatrologa Patricea Pavis-a:

Krajnji cilj drame je reprezentacija svijeta u slučaju kada pribjegava mimetičkom realizmu ili odstupa od mimezisa, zadovoljavajući se prikazivanjem autonomnog svijeta. (Pavis, 2000: 144)

U ovom članku kao osnovu uzimamo da se kroz povijest umjetnosti i književnosti neprestano odvija “Ijuljanje klatna” s jednog pola na drugi, npr. u razdoblju klasicizma i realizma dominiraju mimetizam i racionalnost, u razdoblju baroka, romantizma, modernizma – nemimetičnost i iracionalnost. Sukladno tome, u sovjetskom razdoblju kultivirao se socijalističko-realistički kanon s krutom dominantom mimeze, ograničavajući nemimetičke tendencije. Iako već sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća vidimo iscrpljenost ovog modela, njenu uzdrmanost i potkopavanje drugim elementima: neoegzistencijalnim, epskim i dramom apsurdna itd., zadržala se dominacija realizma i pseudoklasičnog modela. Ipak,

ukidanje cenzure i ideoloških ograničenja tijekom razdoblja ukrajinske neovisnosti pridonijelo je ubrzanju razvoja različitih smjerova, posebice s dominacijom nemimetičnosti. U skladu s tom oprekom razmotrit ćemo stilske tendencije u najnovijoj ukrajinskoj drami, ističući pravce u odnosu na prikazanu stvarnost: povijesnu dramu, aktualnu i fantastičnu dramu (mistična, animalistička, futuristička itd.).

Da bismo identificirali elemente pojedinih stilskih tendencija u ukrajinskoj drami, najprije ocrtavamo glavne pravce, kako općeumjetničke, tako i čisto dramske, a to su socrealizam, postmodernizam, metamodernizam, postdrama, dokudrama, metadrama i "himerična drama". Definiranje glavnih stilskih smjerova zahtijeva ocrtavanje općeg konteksta i sukladno tome, glavnih tipova organizacije dramskog diskursa povezanih s različitim slikama svijeta: klasičnom, neklasičnom i postneklasičnom. S jedne strane, nastanak svakog od njih povezan je s određenim razdobljem, uključujući i neklasično – na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće modernizam, a postneklasični se uspostavlja od osamdesetih godina 20. stoljeća u postmodernizmu. U desetim godinama 21. stoljeća definiraju se teorije metamodernizma, koje su još uvijek u procesu formiranja. No, intervencija totalitarnog sustava, umjetni prekid prirodnog umjetničkog napretka, pojava metode socijalističkog realizma i njegova destrukcija, obnova zabranjenih tendencija prošlosti i razvoj suvremenih stilova unijeli su svoje promjene u razvoj drame. Bitnija su načela dramske poetike među onima predloženima u djelu O. Bondareve (Bondareva, 2007) klasični tip: logocentrizam, jasne žanrovske strukture s oprekom "komično-tragično", linearno dovršene kompozicije, univerzalnost konflikta, cjelovitost likova, dominacija vanjskog djelovanja, utvrđeni ograničeni kronotop, logičke konstrukcije dijaloga, načelo mimetizma, realističnost, jasna problematika. Neklasični tip karakterizira odbacivanje tradicije, nepovjerenje u logocentrizam, zamagljivanje jasne žanrovske odrednice, nelinearne kompozicijske strukture, modalitet konflikta i dominacija unutarnjeg djelovanja, konvencionalnost kronotopa, psihologizam likova, modeliranje nemimetičkih svjetova, usložnjavanje konstrukcije dijaloga. Postneklasični diskurs karakterizira polivarijantnost žanrovskih i kompozicijskih struktura, njihova otvorenost ili nedovršenost, zamagljenost radnje, formiranje modela igre i varijacija jezičnih igara, dokidanje ili preokretanje opozicija, neprozirna kompleksna problematika.

Do osamostaljenja 1991. godine jedini službeni književni pravac u Ukrajini bio je *socijalistički realizam*, pod kojim je kritika u SSSR-u podrazumijevala *povijesno konkretan prikaz stvarnosti u njezinu revolucionarnom razvoju u svjetlu komunističkog estetskog ideala*. M. Gorki smatrao se njegovim utemeljiteljem u sovjetskoj drami, a O. Kornijčuk vodećim ukrajinskim dramatičarom. Međutim, postojala je razlika između proklamiranih ortodoksnih načela ove

metode i prave biti ovog stila. Konkretno, smatram točniju definiciju socrealizma, koju je predložio I. Košelivec' u članku "Dramaturgija O. Kornijčuka i sovjetska književna svakodnevnica": "pseudoklasicizam s elementima neoromantizma" (Košelivec', 1961: 58).

Zaista, surogat klasične strukture s tradicionalnom kompozicijom i konfliktom, određenim likovima i pseudorealizmom najbolje je odgovarao ideološkim zadaćama. Formalno, ovaj smjer je postojao do raspada SSSR-a, ali je već sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća bio u stanju krize i prodora elemenata drugih stilova, umjetno potisnutih ili zabranjenih (od neomodernističkog do drame apsurdna, epske drame i postmodernizma).

Potkraj 20. stoljeća specifični trendovi u kulturi i književnosti definiraju se kao postmodernizam, pojam koji je prvi promicao Charles Jencks 1977. godine. Među njegovim apologetima su F. Jameson, J. F. Lyotard, R. Barthes, J. Derrida i drugi. Uz sve svoje interpretacije i različitosti u tumačenju, većinom se slažu da se postmodernizam javlja kao svojevrsni nastavak modernizma koji kritički promišlja didaktičko-racionalističko poimanje svijeta Novoga doba. U kontekstu dramaturgije i opozicije u prikazivanoj stvarnosti, za postmodernizam smatram važnim pojam *hiperrealnosti* u teoriji J. Baudrillarda. Tom riječju on naziva "nastanak modela realnog bez dostupnih izvora u stvarnosti, ili hiperrealnost" (Baudrillard, 2004: 247).

U odnosu na opreku mimetičko-nemimetičko, umjesto oponašanja zbilje socrealizma dolazi do utjelovljenja alternativnih svjesti u tekstovima. Postmodernizam također svjedoči o propadanju i totalitarnih ideologija i radikalnih tehnologija modernizma te umjesto toga postavlja glavno načelo *pluralizma* stilova i programa, svjetonazora i jezika. Stvarni svijet kulture u postmodernizmu je lišen hijerarhije – njegovi elementi su sami po sebi vrijedni i ekvivalentni. Stoga se podjela na visoku i nisku kulturu zamagľjuje, granice se brišu. U stvarnoj umjetničkoj praksi to je prvenstveno načelo citiranja, autorovo proizvoljno kombiniranje fragmenata postojećih kulturnih tekstova. Autorova osobnost očituje se i u osebujnoj jezičnoj igri, improvizaciji o elementima koji su već prisutni u kulturi. Umjetničku praksu postmodernizma karakteriziraju i sljedeća obilježja:

fragmentarnost, ironičnost, načelo slobodnog kombiniranja žanrova i stilova (...) karnevalizacija, princip kreativne zajedničke igre čitatelja/gledatelja. ("Postmodernizam", 2001: 615)

Važna promjena estetske paradigme na početku novog tisućljeća bila je pojava post-postmodernizma, odnosno metamodernizma, koji svjedoči o umoru i iscrpljenosti estetike postmoderne te postavlja nove kanone. Ovaj smjer je tek u nastanku i sada nedostaje vremenski odmak za njegovo razumijevanje, a nje-

gove značajke već imaju različita tumačenja. Konkretno, koncept metamodernizma predložili su 2010. Timotheus Vermeulen i Robin van den Akker u članku “Bilješke o metamodernizmu” (“Notes on meta-modernism”). Postoji veza između metamodernizma i postmodernizma, ali ona postoji i s modernizmom. Odnosno, postoji varijabilnost, “gibanje” između različitih polova, “poljuljanost”. Autori članka primjećuju da

metamodernistička struktura percepcije stvara svojevrsnu “poljuljanost” između modernističke želje za smislom i postmodernističke sumnje u smisao svega toga, između modernističke iskrenosti i postmodernističke ironije, između nade i melankolije, između empatije i apatije, između jedinstva i pluralnosti, između poštenja i korupcije, između naivnosti i sveznanja, između autorske kontrole i općeg javnog pristupa, između vještine i konceptualizma, između pragmatizma i utopizma (...) Odnosno, metamodernizam je gibanje, poljuljavanje. Izražava sebe u dinamici. (Vermeulen, Akker, 2010: 2)

Stoga se kao vodeće obilježje metamodernizma može istaknuti sposobnost variranja i kombiniranja načela modernizma i postmodernizma. U Ukrajini su posebnosti smjera u kontekstu suvremene drame i kazališta proučavali J. Skybyc'ka i O. Kovalenko. Jedna od dominantnih značajki metamodernizma, koja nas zanima u kontekstu nove drame, je stvaranje virtualne stvarnosti. Tako u članku “Individualno na pozadini postmodernizma” (“Individual’ne na tli postmodernizmu”) O. Kovalenko na temelju teorije A. Coquelina navodi:

Estetika virtualnosti proširuje estetiku postmodernizma. Ona ne odražava treću stvarnost koja parodira sekundarnu stvarnost klasične umjetnosti, već stvara nove artefakte, fantomske objekte koji nemaju ontološku osnovu i hiperrealan su dvojniki. (Kovalenko, 2013: 42)

Jedan od načina prikazivanja drugoga svijeta jest korištenje misticizma. Sukladno tome, u metamodernizmu se mijenja shvaćanje ontoloških koncepata života i smrti, ne kao suprotnosti, već kao varijabilnosti stvarnosti koje prelaze jedna u drugu. O. Kovalenko dalje navodi:

igra sa smrću dobiva novi prizvuk. Dokazivost hipoteza o antimateriji oživjela je rasprave o postojanju antisvijetova, pa se tako ponovno postavilo pitanje međusobnog prijelaza, obrata života i smrti. (Kovalenko, 2013: 43)

Dakle, varijabilnost stvarnosti i brisanje jasnih granica među njima jedno je od dominantnih obilježja metamodernizma. Vrijedi napomenuti da se nastanak različitih verzija hiperrealnosti javio usporedno sa suprotnim trendom – dokumentarnom dramom, kao što se naturalizam razvijao usporedno sa simbolizmom i nadrealizmom na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće.

Razvijajući “krajnji” realizam, naglašavajući aktualne teme i patološka stanja, poput naturalističkih eksperimenata E. Zole u književnosti ili E. Piscatorea u kazalištu, dokudrama ima svoje specifičnosti u odnosu na prethodne trendove. Dokumentarno kazalište ima različite inačice, od tekstova koji su u potpunosti sastavljeni od dokumentarnih dokaza i svjedočenja do predstava u kojima autori slobodno biraju umjetnička sredstva, uključujući misticizam i fikciju, ali se u svakom slučaju tekst temelji na stvarnim činjenicama. Takva “ekstremna” verzija je metoda *verbatim*, što je tehnika stvaranja teksta uređivanjem doslovnog govora:

Novo dokumentarno kazalište, koje se pojavilo krajem 1990-ih i početkom 2000-ih, povezano je s “književnošću činjenica” (...) jer je njegova glavna ideja točno prenijeti “dokument života”, koja se izvodi tehnikom *verbatim* (lat. – doslovno, engl. – doslovno, bukvalno). (Bolgova, 2018: 387)

Početkom 21. stoljeća javljaju se nove estetske tendencije, posebice termini *postdramskog kazališta* i, sukladno tome, *postdrame*, koje je obrazložio Hans-Thies Lehmann. “Postdramatsko” opisuje koncept kazališta, u kojem se radnja odvija u svojevrsnom “onostranom svijetu” drame. To ne znači poricanje ili radikalno suprotstavljanje zakonima drame, ali odvijaju se težnje u strukturiranju prema varijabilnosti:

Dramske strukture reproduciraju se u obliku ublaženih, laganih oblika “normalnog” kazališta (...) to ostaje temelj za varijabilnost ideja i čini se da nehotice održava funkcionirajuću normu dramaturgije. (Lehmann, 2010: 1)

Drugi postdramski teoretičar i praktičar, H. Müller, svoj postdramski tekst naziva “Krajolikom s onu stranu smrti”, “eksplozijom sjećanja u zamrznutoj strukturi drame”. Opažamo ne razaranje strukture drame, već njezinu sposobnost promjenjivosti, montaže, slobodu kombiniranja dijelova. U Ukrajini je postdramu u monodrami istraživala O. Tanjuk.

Važno je napomenuti da, iako se metadramske tehnike javljaju i u klasičnoj književnosti, u razdoblju prijelaza između 20. i 21. stoljeća uloga metadrame raste. Sam pojam pripada američkom dramatičaru i teoretičaru L. Abelu, koji ga je predložio u djelu *Metatheatre: a new view of dramatic form*, a detaljno obrazložio 1987. godine u knjizi eseja *Important Nonsense*. Jedno od glavnih načela metadrame je pojava “kazališta u kazalištu”, odnosno “igre u igri”, ali vodeći računa o svijesti lika i prirodi igre, “teatralnosti” onoga što se u predstavi događa.

Budući da je razvoj suvremene drame u Ukrajini imao svoje osobitosti i obično nema jasnu podjelu i čistoću smjerova, već čini svojevrsne “hibridne verzije”, predložen je izraz “himerična drama” za označavanje različitih verzija nemimetičkih modela u novijoj ukrajinskoj drami, kao što su mistični, animalistički, teritorijalni, mitološki, futuristički itd. Izraz

“himeričnosti” u postmodernizmu predložio je I. Iljin. Istraživač je posebno naglasio spajanje nespojivog, njenu paradoksalnost:

Himeričnost postmodernizma posljedica je činjenice da u njemu, kao u snu, koegzistira nespojivo: nesvjesna želja, iako u paradoksalnom obliku, za cjelovitim i svjetonazorsko-estetskim poimanjem života, te jasna svijest o početnoj fragmentaciji, suštinski nesintetizirana podijeljenost ljudskog iskustva s kraja 20. stoljeća. (Iljin, 2001: 6)

Himera mutira iz stvarnih oblika u paradoksalne hibride, ne fiksirajući jedno stanje, nastavljajući se mijenjati, bez straha od “pogrešnosti”. U prenošenju ovog pojma u prostor drame – stvaranje je posebnog svijeta u kojem se mogu kombinirati različiti modeli, ali postoje posebni autorski zakoni, drugačiji od realističkih.

Primjećujući prijelaz od umjetno ograničenog socrealizma prema promjenjivoj paleti različitih stilskih smjerova u neovisnoj Ukrajini, treba napomenuti da je socijalistički realizam još sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća doživio značajne promjene i ušao u fazu propadanja. Tako su se u tekstovima autora koji su formalno smatrani “socijalističkim realistima” našli, primjerice, elementi drame apsurdna, poput u *Oprostite, bez šminke smo* (*Probačte, my bez grymu*, M. Zarudnyj). Ovaj kanon i njegova ideološka načela počeli su se urušavati, posebice u najglasovitijoj drami *Divlji Anđeo* (*Dykyj Anžel*, O. Kolomijec), koja je modelirala krizno stanje modernog društva, ali u tekstovima nove generacije, kao što su destruktivno-ideološki modeli sa sukobom generacija i svjetonazora, razotkrivanje laži, artificialnosti i neautentičnosti, preispitivanje vrijednosti, rušenje opreke junak-junak u tekstovima *Drama u zbornici* (*Drama v učiteljs'kij*, J. Stel'mah), *Željezni vojnici* (*Zalizni soldaty*, V. Bosovyč), *Konzerva kondenziranog mlijeka* (*Banka zguščenog moloka*) i *Brate moj* (*Brate mij*, J. Vereščak) itd.

Prekretnica u tom kontekstu bila je monodrama *Plavi automobil* (1990) koja je postavljena u kijevskom Mladom kazalištu. Književnik-junak gomila piramidu raznih klišeja zapleta, likova, tema, lažnih i praznih, ali na kraju dolazi do vlastite “bolne točke”, od koje započinje pravo stvaranje. Predstava je bila ispovjedne naravi i dijagnosticirala je generacijsku dilemu: želju za izmišljanjem umjetnog recepta za uspjeh iza kojeg se izgubila prava bit pojedinca. *Plavi automobil* – autorovo pročišćavanje od društvenih naslaga i potraga za vlastitim identitetom kao izvorom stvaranja.

Raspad SSSR-a prouzročio je i destrukciju njegove ideologije, a formiranje državnosti povezano je s obnovom nacionalne tradicije i potragom za novim identitetom. Tradicionalni nacionalni model za ukrajinsko kazalište i dramu bio je oblik baroknog “Vertepa”, koji se sastojao od dva dijela – stalnog sakralnog i promjenjivog suvremenog. Biblijski siže,

mistični i apstraktni likovi, karakteristične maske ukrajinskog kazališta – sve je to proturječilo sovjetskoj ideologiji. Ovaj autentični oblik bio je proganjan i doživljavao je represije sve do fenomena “strijeljanog Vertepa”, pa je s oživljavanjem te tradicije devedesetih godina 20. stoljeća započela obnova narodnog kazališta. Zato je pisanje i uprizorenje *Vertepa* Valerija Ševčuka (njegova originalna suvremena inverzija) postalo značajan događaj u kulturnom životu. Dramatičar modernizira oba dijela teksta. Autor povlači paralelu između totalitarne vlasti i đavolsko-herodijanske, simbolički izvodi ritual “očišćenja” od totalitarnog sustava i njegovu demitologizaciju.

Veza suvremenih traganja s barokom ugrađena je u zakonitosti razvoja kulture:

U ukrajinskoj je kulturi barok već bio sinergijska proba suvremenog, najnovijeg scenarija s putanjom prema noosferi kulture. Meditativni pokreti suvremene umjetnosti stupovi su iste te putanje. (Kornijenko, 2009: 14)

U drami *Sjaj* (*Svičennja*) V. Ševčuk stvara originalni autorski mit u obliku povijesne drame-fantazije. Radnja se odvija u uvjetnom prostoru starog ukrajinskog sela, gdje je vrijeme stalo, nitko ne umire, a djeca napola spavaju. Ritual prvog sprovoda kao da pokreće smrtonosni virus, koji na kraju dovodi do đavoljeg karnevala i potpunog uništenja. Razlog ovakvom stanju bio je davni zločin utemeljitelja sela. Autor aktualizira kompleks krivnje karakterističan za postkolonijalno društvo. Istodobno, *Sjaj* predstavlja mitološki model društvene transformacije i dijagnostičira potrebu za dubinskom obnovom.

Usporedno s tim procesima destrukcije socrealističkog kanona i obnavljanja verzija tradicionalnih oblika odvija se potraga za novim temama, junacima, izričajem – raznim stilskim sredstvima. Konkretno, jedan od vodećih dramatičara devedesetih godina, Anatolij Djačenko, ispovijedao je principe “dobro napravljene predstave”, ali “naopako”. Paradoks radnje, dobro konstruirana kompozicija, dinamična intriga, ali umjesto “buržoasko drame” s uređenim svijetom i tradicionalnim “sretnim završetkom” dolazi svijet “dna” i totalnog očajja.

Protagonisti njegovih drama uglavnom su usamljeni, otuđeni ljudi. To su beskućnici, kriminalci, gubitnici, luđaci, ljudi netradicionalne seksualne orijentacije – odnosno marginalci. Obično nemaju imena (On, Ona) i autorskih karakteristika. Paralelno s tobože stvarnim svijetom pojavljuju se i irealni: onostrani, kao u drami *Glumci, glumci...* (*Aktory, Aktory...*), ili svijet kukaca, u koji ljudi upadaju, kao u drami *Zaljubljeni leptir* (*Zakohanyj metelyk*). Na kraju se često dogodi neka okolnost koja radikalno preokrene situaciju i promijeni smisao cijeloga teksta. Djela A. Djačenka karakterizira postojanje paralelnih svjetova i mnogostrukost njihovih transformacija. Nekim dramama svojstvena su eshatološka očekivanja. U *Čavli s raspela* (*Cvjahy z rozpjattja*) to je Kristov dolazak, ili dolazak ludog čovjeka ili pak

neprepoznatog. U djelu *Belvedere* (*Bel'veder*) dvije prosjakinje posjećuje Predsjednik, za kojeg se kasnije ispostavi da je luđak koji nalikuje predsjedniku. Autor se služi brutalnim leksikom. Model dramskog recepta A. Djačenka možemo ocrtati kao totalnu opreku prošlim kanonima – montažne kompozicijske strukture s otvorenim završetkom, marginaliziranje likova, korištenje ranije cenzuriranih tema, likova, vokabulara i stvaranje višestrukih irealnih svjetova. Dakle, autor spaja mimetička i nemimetička sredstva.

Sredinom devedesetih godina 20. stoljeća Anatolij Djačenko bio je na čelu dramskog procesa mladih dramatičara, osnovao je Centar za suvremenu eksperimentalnu dramaturgiju s dramaturškom školom. Pokrenuo je Festival drame *Poluotok* (*Pivostriv*) zajedno s radionicom Ceha dramatičara na čelu s Jaroslavom Vereščakom, koji također organizira dramsku radionicu za mlade autore. Ovi laboratoriji, radionice i festivali dali su početak novoj generaciji: Serĝij Ščučenko, Natalja Vorožbyt, Maksym Kuročkin, Neda Neždana, Oleksandr Irvanec', Oleksandra Poĝrebins'ka, Oleksandr Viter i drugi.

Formiranje generacije dramatičara tijekom razdoblja neovisnosti također je nadahnuto ujedinjenjem oko izdavačke kuće i kulturnog centra "Smoloskyp", koji su formirali predstavnici ukrajinsko-američke dijaspor na čelu s Osyptom Zinkevičem. Na temelju natječaja i seminara za mlade nastale su antologije *Čekajući kazalište* (*V čekanni teatru*, 1998) i *U potrazi za kazalištem* (*V pošuku teatru*, 2003). Kasnije je osnovana Konfederacija dramatičara na čelu s Nedom Neždanom. Zahvaljujući izdavačkim projektima i drugama, pojavili su se autori kao što su Anna Bagrjana, Artem Vyšnevs'kyj, Serĝij Žadan, Oleĝ Mykolajčuk-Nyzovec', Svitlana Novyc'ka, Jurij Paskar, Oleksandra Pogrebins'ka, Nadija Symčyč i drugi. Važan čimbenik bilo je stvaranje alternativnoga kazališnog prostora nove drame – ne oponašanje postojećih oblika, već provociranje drugih, suvremenih i originalnih. Jedan od glavnih trendova u drami nove generacije karakterizira naslov predgovora J. Serdjuka prvoj antologiji *Čekajući kazalište*: "Vrijeme bez junaka" – likovi i govor su marginalizirani. Pritom nema glavnog smjera, već postoji višestruko promjenjiv prostor drame.

Na prijelazu tisućljeća proces stvaranja drama se intenzivira, a s njim dolazi i raznolikost dramskih oblika. Predlažem da u suvremenoj ukrajinskoj drami razmotrimo manifestacije gore navedenih glavnih stilskih smjerova, u tri bloka, ujedinjene u odnosu na prikazanu stvarnost: kao povijesno-biografsku, aktualnu i fantastičnu dramu. Ako su početkom i sredinom devedesetih godina 20. stoljeća dramatičari uglavnom napuštali realizam, zbog iscrpljenosti socrealističkog kanona i umjetnog ograničavanja svih ostalih oblika, na prijelazu stoljeća jedan od dominantnih oblika postaje dokumentarni: najprije uglavnom povijesna, a potom i suvremena aktualna drama. Međutim, analiza tekstova pokazuje da autori ponekad mogu

kombinirati i mimetička i nemimetička sredstva unutar jednog teksta.

Pojava značajnog broja tekstova povijesne drame prvenstveno je posljedica potrebe za državotvornom mitologijom i promjenom vrijednosne paradigme. Poznat je izraz "povijest pišu pobjednici", stoga su Ukrajinci nakon dugog razdoblja okupacije različitih imperija morali preispitati svoje nasljeđe u književnosti, a drama nije bila iznimka. Ako su u razdoblju socrealizma u središtu povijesnih drama bili uglavnom svjetski ratovi, u prvom razdoblju neovisnosti takve teme gotovo su nestale. Umjesto toga, fokus dramatičara uglavnom je ili na kozačko doba ili na katastrofe 20. stoljeća, prešućene u prošlosti: Gladomor, Staljinove represije, černobilska katastrofa itd. U fokusu su Kozaci i kozačka vojska, kao bivša matrica neovisne Ukrajine, njezino "zlatno doba". Tako je niz drama posvećenih kozačkom dobu napisao Boĝdan Žoldak, birajući oblik dramske bajke-prispodobe. U predstavi *Začarani Kozak* (*Čarovanyj zaporožec'*) autor radnju gradi na autentičnoj poganskoj mitologiji, ali istovremeno ispunjava tekst povijesnim detaljima kozačkog razdoblja. B. Žoldak stvara moderni mit o gubitku ljudskog "lica". Upravo taj gubitak formulira jedan od glavnih gorućih problema – uništenje ukrajinskog identiteta nakon dugog boravka u okupaciji. Predstava koristi dvoslojnu strukturu – mitološko-prispodobnu i postmodernu travestijsko-ironičnu.

Drugu strategiju odabrao je O. Mykolajčuk-Nyzovec' u predstavi *Alkemija Karla XII*. (*Alhimija Karla XII*), posvećenoj ikoničnim ličnostima u povijesti Ukrajine i Europe – hetmanu Ivanu Mazepi i švedskom kralju Karlu XII. – u poludokumentarnoj formi. U tekstu je prikazano razdoblje prije uništenja i propadanja kozaštva i autonomne državnosti općenito. U središtu pažnje dramatičara je vrhunac povijesti – nakon dugogodišnjeg jačanja Ukrajine – gospodarskog, vojnog, kulturnog, vjerskog – Ivan Mazepa, shvaćajući napad na prava i slobode Ukrajinaca, pokušava se osloboditi pritiska carstva:

MAZEPA: Slavna kozačka vojska! Vi znate kakva se nepravda sada događa u Ukrajini i znate kako naš slobodoljubivi narod sada pati od moskovskog zlostavljanja. Ne možemo više tolerirati nasilje nad našim pravima i slobodama i ne možemo više gledati uništenje i propast Ukrajine! Jednom smo postali saveznici moskovskih careva. Međutim, zlorabivši naše povjerenje, odlučili su zavladati nama. Danas, kao slobodan narod, prekidamo taj savez s njima... (Mykolajčuk-Nyzovec', 2020: 270)

Shvativši da su snage nejednake, hetman odlučuje uzeti Karla XII. za saveznika. Međutim, rizik se pretvara u katastrofu – spaljeni Baturyn, masovna ubojstva, a na kraju i uništenje ostataka državnosti – početak razdoblja ukrajinske povijesti koje će se kasnije nazivati "velikom ruinom". Predstava ima složenu montažnu kompozicijsku strukturu, koristi

elemente kronike. Žanrovski bi se mogla definirati kao “pesimistična tragedija”: junak čini globalni sudbonosni čin za narod, koji vodi ne samo njegovom osobnom krah, već i krah svijeta oko njega. Dramatičar u predstavi dijagnosticira razlog – ne samo radnje neprijatelja, već i izdaja “svojih”. Tako autor stvara model globalne katastrofe cijele nacije.

Sljedeći smjer povijesne drame uglavnom je vezan uz 20. stoljeće – preispitivanje tragedija prešućenih u SSSR-u. Najveća katastrofa bio je Gladomor (Āolodomor) – umjetna glad, najgora u razdoblju 1932. i 1933. godine – vjerojatno najveći zločin u organizaciji sovjetskog režima, u kojem je ubijeno nekoliko milijuna Ukrajinaca. Prema istraživanjima sociologa, posljedicom ovog genocida još uvijek je ukorijenjen strah, jer su Ukrajinci bili uništavani ne samo fizički, nego i moralno. Među brojnim dramama napisanima na tu temu je *Silos* (*Zernoshovyšče*, Natalia Vorožbyt), drama postavljena u Kraljevskom kazalištu u Londonu, i *Crvena hudika i psoglavci* (*Kalyna i pesyġolovci*, Nadija Marčuk) izvedena u američkom kazalištu *Homin* u Chicagu. Dramatičari koriste različite strategije: polurealističnu dramu-kroniku i mitološku parabolu. Tekst N. Vorožbyt blizak je dokumentarnoj drami: korištenje intervju s očevicima tragedije, proučavanje dokumenata, korištenje sniženog leksika itd. Drama je podijeljena na scene obilježene određenim datumima i stvara iluziju autentičnog teksta. Autorica koristi tradicionalnu dramsku situaciju – dvoje zaljubljenih, Mokryna i Arsej, slični su Romeu i Juliji – ali je preklapa sa složenom ideološkom strukturu. To se osobito očituje u sukobu dviju doktrina: tradicionalne kršćanske i nove komunističke. Autorica *Silosa* prikazuje psihički slom uzrokovan glađu: Arsej navodno spašava Mokrynu, ali ovo spašavanje je lažno. Tako, na pitanje voli li, djevojka kaže: “Koja ljubav? Ne osjećam ništa osim straha. Postala sam zvijer, zar ne vidiš?” (Vorožbyt, 2010: 41). Arsej više ne vidi smisao života i odlazi u smrt. Realistički svijet se raspada, a mistični teritorij sjećanja nastaje u glavama potomaka.

U drami Nadije Marčuk *Crvena hudika i psoglavci* fenomen Gladomora razmatra se kao posljedica borbe različitih tipova svijesti i različitih mitologija – kršćanske, autentične poganske i sovjetske ideološke ateističke. U dijalogima autorica koristi poetizaciju, otuđenje, elemente drame apsurda.

Drama *Imaju anđeli nešto od nečistog* (*Je v angeliv vid lukavogo*) Anne Baġrjana nastavila je tematiku katastrofe. Ona obuhvaća različita razdoblja – od Prvog svjetskog rata i ukrajinske oslobodilačke borbe do vremena nakon Drugoga svjetskog rata, a u središtu autoričine pažnje su represije totalitarnog sustava. Središnje mjesto radnje i ujedno glavna metafora je vagon koji vozi junakinje u Gulag. Glavna junakinja Sofija je majka boraca za neovisnost Ukrajine, koja se našla s drugim ženama u ovom kobnom vlaku. Nevina uhićena, zarobljena od strane

okupatora njezine zemlje, na beskrajnog putu, gdje je čeka mučenje ili smrt. Vojnički nadimak njenog sina “Anđeo” postaje okrutna ironija sudbine, jer vagon više slični na pakao. Naturalistički prizori užasne stvarnosti zatvorskih vlaka kontrastiraju sa simboličkim uspomena-snovima junakinja. Kvintesenciju ovih prizora dočarava ulomak iz autorske epigrafske pjesme u drami: “I bit će rata, i bit će metaka za kruh, i ljubavi za isisanu kost, i očaja, i zvijeri, i Sibira, i zatvora, i laži – u okrilju istine...” (Baġrjana, 2020: 425). Kolažna kompozicija predstave briše granice između različitih svjetova i vremena, između života i smrti, što je karakteristično za metamodernističku strukturu drame.

Nesreća nuklearne elektrane u Černobilu, koju nazivaju najvećom tehnogenom katastrofom čovječanstva, također je osnova radnji ukrajinskih drama, ali uglavnom u postdramskom diskursu, koji naglašava situaciju “post”, njeno ponovno promišljanje u suvremenom kontekstu. Tako se u drami Pavla Ariea *Na početku i na kraju vremena* (*Na počatku i naprykinci časiv*) radnja odvija nakon katastrofe. Prema radnji, u “ozračenoj zoni” živi čudna obitelj koja se bori za svoj opstanak, i to ne toliko s radijacijom koliko s društvom, koje se upliće u njihov svijet, bilo preko policajca koji ih želi istjerati, bilo preko lovaca koji love ne samo životinje, nego i žive ljude. Umjetnički razvoj teme katastrofa postao je značajan za ukrajinsku kulturu. Na taj način drama dijagnosticira ovisnost trenutne situacije o njima i potrebu prevladavanja “posttraumatskog sindroma”.

Povijesna drama također se aktivno razvijala u smjeru biografske drame. Razdoblje promjene estetske paradigme prirodno zahtijeva reviziju kulturnih ličnosti, potragu za novim vrijednostima i, sukladno tome, likovima koji ih utjelovljuju ili poriču. Ukrajinski dramatičari preispituju prošlost putem uklanjanja ideoloških klišeja, demitologiziranjem ili vraćanjem sjećanja i čišćenjem od negativnosti koju je nametnulo carstvo. U prvom slučaju radi se o svojevršnom “oživljavanju” spomenika. Ova mogućnost demontaže “starih postolja” pruža pogled kroz prizmu privatnog, intimnog života. Glavni likovi ukrajinske biografske drame uglavnom postaju umjetnici.

U predstavama *Tajna bitka* (*Tajina buttja*, T. Ivaščenko) o bračnom životu Ivana Franka i *Poganski sveci, ili Lav i lavica* (*Poġans'ki svjati, abo Lev i le-vycja*, I. Koval') o obitelji Lava Tolstoja – daje se autorov pogled na skrivenu stranu umjetnikova života. U *Tajni bitka* razvija se tragedija dvoje ljudi ondje gdje se obiteljski život bez ljubavi pretvara u pakao. Konstrukcija djela temelji se na principu montaže. Dijalog je nelinearan, otuđen, uglavnom kao montaža monologa, karakterističan za postdramu. Konflikt nije riješen, ali je sadržajan, finale je otvoreno.

U *Poganskim svecima* autorica prikazuje bračni život kao vječni rat ženskog i muškog načela, nesposobnih da se razumiju. Vrijeme drame postavljeno je u suprotnom smjeru – od smrti do vjenčanja, kom-

pozicija je također kolažna i “obrnuta” – usmjerena ne na rješavanje konflikta, već na pronalaženje njegovog početka. Obje su predstave bliske rodnoj liniji, prikazujući ženski pogled kao suvereno središte, *a priori* drugačije.

Drame o Lesji Ukrajinki također dokidaju tradicionalni klišeji o književnici kao “željeznom, čeličnom borcu” nametnutu ideologijom, umjesto toga naglašava se tema usamljenosti genija. U *Začaranom krugu* (*Začarovane kolo*) Kateryna Demčuk primjenjuje postmoderne princip citata i kolaža, kada iz ulomaka djela Lesje Ukrajinke nastaje tekst s novim značenjem, koji autoricu pretvara u junakinju. Predstava Nede Neždane *I ipak ću te izdati* (*I vse taky ja tebe zradžu*) stvara višeslojnu kompozicijsku strukturu od svjetova snova, inferalnog svijeta, fantazija na temu stvarnosti, pjesama, citata Nietzschea i dramatičara kao demijurga teksta.

Predstava se temelji na tri ljubavne priče kao tri slike preobrazbe duha iz Nietzscheove knjige *Tako je govorio Zaratuštra*, a zapravo je idealni ljubavnik virtualni “genij” s kojim junakinja “izdaje” svoju zemaljsku ljubav. Drama koristi montažnu kompoziciju, citate, ironiju – postmoderne umjetničke tehnike.

U fokusu biografske drame mogli bi biti ne samo umjetnici, nego i političari. Među dramama ovog tipa je drama Jaroslava Vereščaka paradoksalnog naslova *Pakleni put u raj* (*Pekeljna doroga do raju*) i ne manje paradoksalnog žanra “mala predstava o velikom ukrajinskom nadrealizmu”. Paradoksalno, prikaz glavnog lika odvija se bez njegove prisutnosti u predstavi i spaja sredinu prošlog stoljeća sa sadašnjošću. Fokus je na jednoj od najkontradiktornijih i najtragičnijih osoba u povijesti Ukrajine, Stepanu Banderi. U drami se uvježbavaju fragmenti predstave o Banderi, isprobavajući određene uloge, odbijajući ih, ironizirajući i otuđujući. Autor bira oblik metadrame – način “kazališta u kazalištu” i montažnu kompoziciju. Dokumentarističnost je ovdje u kombinaciji s misticizmom. Isprobavajući različite maske, mladi junak, koji isprva s ironijom preuzima ulogu Bandere, postupno počinje otvarati nepoznate stranice ne samo u povijesti, nego i u sebi. Predstava se pokazala proročkom: izazovi pred Ukrajinom u Drugom svjetskom ratu aktualizirani su u kontekstu suvremene ruske vojne agresije, a nove branitelje domovine neprijateljska propaganda iznenada je opet prozvala “banderivci”. Na kraju predstave jedna od junakinja, Marunja, kao u epskoj drami odbacuje “masku uloge” i gleda dvoranu “podrugljivim pogledom”, a autor u primjedbi napominje, kao da se obraća budućim redateljima i gledateljima, odbacujući masku dramatičara:

Kao da nije ona, već smo mi nesprenni boriti se za svoju slobodu i neovisnost. Kao da nije ona, već smo mi opet žrtve političkih klaunova. Kao da to nije ona, već smo mi spremni prodati se za sitni novac... (Vereščak, 2018: 84).

Na taj način predstava aktualizira ideju da se “nenaučene lekcije” povijesti ponavljaju.

Pregled biografske drame i njenih junaka mogu nastaviti istaknute osobe ne samo iz Ukrajine, nego i iz drugih zemalja, kao što su Edith Piaf i Kvitka Cisyk u dramama O. Mykolajčuk-Nyzovec'a, Shakespeare i Molière u V. Ćerasymčuka, Frida Kahlo u T. Ivaščenka i drugi.

Usporedno s povijesnom dokumentarnom dramom razvijala se i mitološka – paradoksalna interpretacija arhetipskih zapleta. Na primjer, inverzija Don Juana u *Oporuci čednog ženskaroša* (*Zapovit cnotlyvoĝo babija*) Anatolija Kryma. Protagonist drame ispovijeda se svećeniku o prevari: ispostavlja se da je on impotentan muškarac, koji je nastojao “naučiti žene letjeti”, otkrivajući im tajne ženstvenosti. Dakle, fantazija je nadmašila svaku stvarnost. A u predstavi *Jesen u Veroni* (*Osinj u Veroni*) ostarjeli Romeo i Julija iskorištavaju legendu o svojoj smrti u komercijalne svrhe. Ovi tekstovi otkrivaju i postmoderne značajke: citiranje pojedinih elemenata radnje, marginaliziranje likova, ironiju i drugo.

Neke od drama ovoga smjera objavljene su u antologijama biografske drame *Tajna bitka* i povijesne *Vrijeme i prostor*, što su projekti dramskog odjela Nacionalnog centra za kazališnu umjetnost Lesja Kurbasa. Rezimirajući, ističemo da se povijesna ukrajinska drama na prijelazu stoljeća razvijala uglavnom kao poludokumentarna drama i mitološka parabola. Tekstovima devedesetih godina svojstven je postmodernizam, a početkom 21. stoljeća pojavljuju se postdramske i metadramske tehnike. U pojedinim tekstovima autori spajaju realistička i nemimetička načela i odgovarajuća umjetnička sredstva.

Razmotrit ćemo koji su se stilski trendovi razvili u aktualnoj ukrajinskoj drami. Predlažemo podjelu u dvije faze zbog razlika u temama i umjetničkim tehnikama – “prije Revolucije dostojanstva” 2014. godine i poslijerevolucijsku. Prva faza uvjetno se može nazvati “vrijeme promjena”, jer se tiče tranzicijskog razdoblja nakon raspada SSSR-a i formiranja nove ukrajinske države, kao i fluktuacija između različitih vektora – istoka i zapada, prošlosti i budućnosti. Najnovija ukrajinska drama naglašava prilagodbu na stalne promjene, postkolonijalni sindrom, društvene probleme modernog doba, emigraciju itd. Jedna od značajki, logična u kontekstu posttotalitarnog društva, može se smatrati dominantnom – svijest o slobodi. Dramatičari eksperimentiraju s različitim oblicima i stilskim smjerovima. Primjerice, drama A. Vyšnevs'kog *Razlika* (*Riznycja*) nudi tehnike drame neopasurda i neo-nadrealizma. Junak djela je slikar daltonist, čovjek koji drugačije vidi svijet. Bezuspješno ga pokušavaju natjerati da vidi “razliku” sve dok se ne pojavi dvojnik “razlike” u obliku ubojice sa sjekirom. Ova bizarna homonimna transformacija otkriva unutarnju bit totalitarizma: ako ne primjećujete Razliku, to ne znači da Razlika ne primjećuje vas. Hermetičnost ne omogućuje izbjegavanje pritiska –

sve do uništenja onog “drugačijeg”. Problem slobode paralelno aktivira i problem izbora. Jedna od najglasovitijih predstava, koja je na desetke puta postavljena u Ukrajini i inozemstvu, je *Onaj tko otvara vrata (Toj ščo vidčynjaje dveri)* Nede Neždane, žanrovski definirana kao “crna komedija za kazalište nacionalne tragedije”. Dvije žene zatvorene su u mrtvačnici i terorizirane telefonskim pozivima nepoznatih ljudi, koji se svaki put različito tumače: onostrano, rat, politički udar, napad zločinaca i tako dalje. Ironijom se prilagođavaju svakoj situaciji, ali najgori je izbor, jer stalni strah i prilagodba ubijaju kreativnu energiju. Romantična aureola “slobode” u imperijalnoj zemlji opada i otkriva potrebu za teškim izborom, “najstrašnijim”:

VIKA: Bacili su ga nama kao pseću kost. Evo vam vašu slobodu, udavite se njome. Možete otići, ili možete ostat, možete biti živi, ili možete biti mrtvi. Ti biraš... Svi smo čekali da netko otvori ova vrata – uzalud. A najgore je što telefon više nikad neće zazvoniti – prošli su pored nas. Uradili su najgore... (Neždana, 2005: 271)

Zapravo, radi se o grotesknom modelu posttotalitarne Ukrajine, koja je u jurnjavi za stereotipnim kontekstima izgubila osjećaj za stvarnost i mogućnost izbora. Tekst spaja elemente naturalizma i apsurdna, misticizma i ironije s paradoksalnim žanrom i simboličkim mjestom radnje. Drama naglašava sliku zatvorenog prostora i problem biti slobode i adaptacije kao zamjene za kreativnost. Drama ima strukturu kolaža i otvoren završetak.

Prijelazno razdoblje između kraja carstva i početka nezavisne države postavilo je i pitanje o biti te nove zemlje, je li ona doista postala nova i promijenjena, jer su na vlasti ostali uglavnom isti ljudi koji su bili u sovjetsko vrijeme. Ovaj problem promatramo u predstavi *UBN Ć. Tel'njuk* (postavljenoj u L'vivskom kazalištu M. Zankovec'ka). To je priča o disidentu, bivšem političkom zatvoreniku koji se borio za slobodnu Ukrajinu, a sada živi kao siromašni pustinjač i kategorički ne prihvaća osvojenu neovisnost. Ne može učiniti nikakav kompromis s vlastima koje predstavljaju bivši agenti KGB-a koji su mu slomili život. U finalu, junak u očaju priređuje požar kako bi protestirao protiv nepravde. Predstava dijagnosticira znakovitost situacije i lika za suvremeno društvo. Tekst autorice, koja je i pjevačica i glazbenica, ima značajke intermedijalnosti, spaja obilježja psihološke drame, poezije i suvremenog rock muzikla.

Sličnu temu varljive neovisnosti, “izokrenute” demokratske slobode, nalazimo u dramama O. Irvanec'a, posebice u djelu *Mali igrokaz o izdaji za jednu glumicu (Malen'ka pjesa pro zradu dlja odnijejji aktrysy)*. Junakinja u invalidskim kolicima postala je žrtva političkih demonstracija zbog izdaje voljene osobe. Međutim, postupno postaje jasno da je stolica kamuflirana, djevojka je agent tajne službe, a ljubavnik je namamljen u zamku. Odnosno, modelira se unutarnja bit društvene transformacije kao igre struk-

tura vlasti. A u drami *Izravni eter (Prjamyj efir)* imaginarni TV studio predstavlja svojevrsni djelić ukrajinskog društva. Autor koristi elemente drame apsurdna – likovi raspravljaju o nepostojećem fenomenu “multiplundizma”. Ovisno o političkoj situaciji, posebice poslije pojavljivanja vojnika s puškama, ljudi kardinalno mijenjaju svoje mišljenje o ovom pitanju: raspravljaju, osuđuju, veličaju, ali autor taj “kult” predstavlja u ironičnom apsurdnom obliku:

Danas je u prijestolnici iz ilegale izašao Centralni stožer multiplundizma i obznanio početak oružanog otpora. Već smo zauzeli željezničke postaje te druge centre komunikacije. Narodnu banku, Centralni telegraf i prvu Povratnu bazu. Na našu stranu prelaze cijele divizije Oružanih snaga. Maločas je, skoro bez otpora, položila oružje čuvarska služba Glavnog telecentra, i, koristeći to, obraćamo vam se, draga braćo i sestre, s pozivom za pomoć i podršku! Multiplundističko učenje predodređeno je za pobjedu, danas ili u najbližoj budućnosti! Dosegnimo ovu pobjedu, ostvarimo je danas! (Irvanec', 2020: 3)

U finalu se ispostavi da je “izravni eter” lažan, a da je situaciju – namjerno stvorio “redatelj”. Granice između stvarnosti i igre, istine i iluzije se brišu. Na taj način tekst dobiva oblik metadrame.

Pitanje prisilne emigracije pojavljuje se u drami Anatolija Kryma *Ilegalka (Neleġalka)*. Ako je prije emigracija bila uglavnom politička, sada je uglavnom socijalno uvjetovana. Glavni lik je samohrana majka, “ilegalka” i u inozemstvu i kod kuće, koja je prisiljena živjeti izvan zakona, jer inače neće preživjeti. Užasna ovdje nije samo dijagnoza – zaruke s ubojicom, već i prognoza – kći postaje narkomanka kao znak izgubljene budućnosti. U predstavi *Buna Vire Makovij* autorica gradi paradoksalnu situaciju – junakinja odlazi u inozemstvo kako bi se brinula o starijoj ženi, dok je vlastita baka, na dijalektu “buna”, ostavljena da sama brine o njenom sinu. Drama naglašava otuđenost, nerazumijevanje generacija. Dakle, čitajući pismo unuke, baka komentira:

BUNA: “Buno i moj dragi Jilyk!” Da, jako dragi, ostavila mi je dijete na moju starost, a pobjegla s konjem... (*smije se*) “...Promijenila sam hrpu poslova.” Što, ti želiš raditi? “...Sada gledam ženu koja ne razumije što radi. Dajem joj žlicu u ruku, a ona ne zna gdje da je stavi, u usta ili u guzicu”. Nije ti bilo dobro da mi ovdje pomažeš, sad briši guzice babama... (Makovij, 2016: 167)

Ako *Ilegalka* teži neoklasičnoj linearnoj kompoziciji, *Buna* ima obilježja dokumentarne drame i otvorenu strukturu.

Tema “slobode” razvija se u svojevrsnu “katastrofu slobode”. Rezonantna *Himna demokratske mladeži (Ġimn demokratyčnoji molodi)* Serġija Žadana, postavljena u Nacionalnom kazalištu I. Franka, postala je velika retrospektiva sukoba našeg vremena: kako se povijest demokratskih promjena i pokušaja izgradnje novoga skladnog svijeta pretvorila u katastro-

fu. Predstava započinje katastrofom, odnosno stanjem “kome” zbog pokušaja samoubojstva. Protagonist ima originalnu kombinaciju zanimanja “borac” i znanstvenik, ali je u oba slučaja postao nepotreban u neovisnoj državi. Sada se pokušava baviti *komercijalom* – namjerava otvoriti “gay klub” zajedno s prijateljima – parodijski simbol demokratskih europskih vrijednosti. Poput tradicionalnog ukrajinskog vertepa, predstava se sastoji od dva dijela: sakralni – s pričom o ljubavi prema slobodi i njezinom deformacijom; i sekularni – apsurdni kaleidoskop sočnih maski modernog doba: poslovnjaka, činovnika, reketara, inozemnih pastora i dr. Postmoderni kolažni princip gradnje protkan je svojevrsnim Harlekinom i Pierrotom koji se pojavljuju u različitim ulogama. U konceptosferi predstave želja za slobodom pretvara se u katastrofu – protagonistova voljena žena razbije se na motoru, izgradnja vlastitog “malog raja” gubi smisao, zbog čega protagonist počinu samoubojstvo. I usprkos spašavanju života, tradicionalnoj burleski i postmodernoj ironiji, predstava prije svega govori o katastrofi “slobode”, koja je pravi protagonist drame.

Naličje “katastrofe slobode” – unutarnje beznađe – pojavljuje se u postdramskoj monografiji *Divlji med u godini crnog pijetla (Dykyj med u rik čornožo pivnja)* O. Mykolajčuka. Sukob dviju Ukrajina – s tradicionalnim načelima ljubavi, očuvanja obitelji i – modernim ciničnim principima “preživljavanja”. Katastrofa i sloboda također ulaze u kobni dvoboj, samo je teritorij borbe ovdje unutarnji – duša žene otjerane u klopku strašnog izbora: učiniti abortus ili ne pobačiti, a zapravo ubiti ili ne ubiti dijete. Svi racionalni argumenti su “za” ubojstvo, pojačani društvo-liderom negativnih pokazatelja: nizak životni standard, broj pobačaja, ovisnost o drogama, AIDS itd. Ovi ubojiti civilizacijski argumenti upadaju u dramu kao pozivi i glasovi drugih. Argument za život je iracionalan i arhaičan, poput žutnjikave narodne pjesme ili okusa divljeg meda koji je spasio baku protagonistice daleke 1933. godine, kada su se ljudi unatoč svemu borili za život i nastavak obitelji. Iako je finale predstave dvosmisleno, otvoreno, autorica naglašava psihološku transformaciju junakinje.

Vrijedi napomenuti da se razvoj monodrame općenito intenzivira desetih godina 21. stoljeća. Uz nekoliko festivala monopredstava, ovom je fenomenu posvećen projekt-laboratorij *MonoLIT* s natjecanjem monodrama i antologije koja izlazi kao rezultat natjecanja *Glas tihog ponora i drugi glasovi (Ġolos tyhoji bezodni ta inši Ġolosy)* u NCTM Lesja Kurbasa zajedno s izdavaštvom Feniks. Monodrame uglavnom imaju postdramsku obilježja.

U suvremenoj ukrajinskoj drami značajno su intenzivirane feminističke tendencije – kako u “ženskom” pitanju, tako i u težnji da se ženski pogled prikaže kao *a priori* drugačiji od muškog. Takvu različitost svjetonazora i percepcije svijeta predstavlja, na primjer, drama Oksane Tanjuk *Ponor zove ponor (Bezodnja klyče bezodnju)*, gdje je ista situacija

prikazana sa stajališta muškarca ili žene. Problem nerazumijevanja između bliskih ljudi, otuđenja i raspada obitelji predstavljen je u predstavi Oleksandre Pogrebins'ke *Znam pet imena dječaka (Ja znaju pjat' imen hlopčykyv)*. Feminističke predstave predstavlja projekt Centra Kurbasa, ženska antologija *Motanka* (2016). Dijalog drugosti promatra se i u muškim dramama, primjerice, u neo-nadrealnom i ujedno postdramskom djelu *Slon, lakši od vjetra (Slon, leğšyj za viter)* Oleksandra Vitera. Pojavljuje se razlika u svjetonazoru muškarca i žene u odnosu prema vremenu kada u čudnom svijetu predstave junakinja vjeruje da je muškarac zaustavio sve satove, ali on misli drugačije:

Iz nekog razloga misli da sam zaustavio satove. Čak je i uvjeren u to. Iznenađena je i uvrijeđena. Ali bi li to imalo smisla? Što mogu učiniti sam? Satovi su davno stali sami od sebe. Samo nije primijetila kako je prvo nestao okus minuta, a onda su nestale i same minute. Satovi su postali nepotreban oklop. (Viter, 2019: 64)

Dakle, aktualnu dramu “vremena promjena” karakteriziraju i obilježja postmodernizma i postdrame, neki koriste apsurd, metadramu i sl.

Sljedeća faza aktualne drame je postrevolucionarna. Revolucija dostojanstva 2013. i 2014. godine (Majdan), koja je započela akcijama podrške pridruživaju EU, prerasla je u jedan od najvećih sukoba između branitelja slobode i branitelja totalitarne vlasti u 21. stoljeću. Majdan je postao način razmišljanja i ujedinjavanja ljudi koji brane demokratske vrijednosti – ne samo u Ukrajini. Očito je da su ti događaji postali teme i zapleti mnogih drama, uključujući i one sabrane u antologijama – *Majdan. Prije i poslije (Majdan, do i pislja)*, 2016) i *Labirint leda i vatre (Labirynt iz kryğy ta voğnju)*, 2019) – projekti dramskog odjela NCTM Lesja Kurbasa.

U kulturnom kontekstu, revolucija je stvorila “mit Majdana”, koji je činio temelj novog identiteta i državnosti, koji se počeo formirati iz ovih događaja. No, suvremeni tekst javlja se uglavnom kao intertekst, a novi mit sadrži reference na tradicionalne mitove. Tako J. Kononenko ističe o književnosti Majdana:

Događaji Euromajdana mogu se sami po sebi ispričati jezikom evanđeoske pripovijesti (...) Ono što je počelo “ubijanjem djece” (premlaćivanje studenata 30. studenog) završilo se Kristovom žrtvom strijeljanja “Nebeske stotine” 18. do 20. veljače i ostavkom tadašnjeg predsjednika na treći dan. (Kononenko, 2015: 73)

Zaista, evanđeoski mit naslojava se na povijest Majdana. Istodobno, analogije s tradicionalnim mitovima ne iscrpljuju “mit Majdana”, koji stvara vlastite mitologije – početak vladinog terora “krvava subota”, “Nebeska stotina” palih revolucionara, kasnije, tijekom rata, “kiborzima” nazivat će branitelje zračne luke u Donec'ku. I u tom kontekstu indikativno je stvaranje suvremenog vertepa – matrice ukrajinskog kazališta – u predstavi N. Marčuka *Vertep-2015*, koja se utjelovljuje već u kontekstu rata s Rusijom. Među-

tim, strategije dokumentarne drame postaju sve aktivnije. Konkretno, jedan od prvih tekstova u tehničkim verbatimima bio je *Dnevnic Majdana* (*Ščodennyky Majdanu*) N. Vorožbyt – kolaž stvarnih intervjuja sa sudionicima revolucije. Drama N. Symčyča *Mi, Majdan* (*My, Majdan*) konstruirana je u složenoj intermedijalnoj formi, gdje je dijalog asocijativna montaža monologa. To su isječci iz intervjuja, postovi, komentari na društvenim mrežama, pjesme. Sama kompozicija drame slična je simfoniji i sastoji se od četiri dijela: kao da unutarnja glazba ujedinjuje protagoniste (ali ne i likove) u semantičku cjelinu, usmjerava njihove radnje. Ako u drami *Dnevnic Majdana* autor igra ulogu promatrača koji uređuje megaintervju, u drugoj – uronjen je u proces i emotivno “uključen” u tekst. U obje drame himna Ukrajine postaje poseban fenomen – paradoks, čudo koje ima magične moći. Tako su u drami N. Vorožbyt likovi zadržani izvanrednom snagom i utjecajem himne – nekontroliranim suzama, od kojih čak pokušavaju pronaći lijek. U *Mi, Majdan* riječi ukrajinske himne pretvaraju se u “čaroliju” protiv metaka i granata u najstrašnijoj noći 18. veljače. Sama pobjeda Majdana činila se čudom, logički nemogućom. Tako N. Symčyč ovaj fenomen bilježi citatom s Facebooka:

Majdan to još ne zna, ali on je pobijedio noćas, 19. veljače ujutro. Kad zadnjih 15 momaka nije pobjeglo s barikade kod Doma sindikata. Kad su bile izgubljene glavne zgrade a šatori spaljeni, kada se veliki Majdan pretvorio u maleni teritorij... Tada se, u potpunom mraku, zemlja vezala za ovih 15 dječaka koji nisu posustali. I kotač povijesti polako se zakotrljao naprijed. (Symčyč, 2016: 119)

Ovo razdoblje kulminacije revolucije – vrijeme kada su snajperisti ubijali ljude na Majdanu – zabilježeno je u drami *Labirint* (*Labirynt*) O. Vitera. Drama se poziva na mit o Minotauru – čudovištu koje živi u labirintu i vrebava svoje žrtve. *Avtozak* (auto za uhapšene) povezuje se sa slikom zamke. U nju dospijevaju različiti ljudi – francuski novinar, elitna prostitutka, sudionici Majdana i policajac koji je odbio pucati. Ali ujedno je to i svojevrsni laboratorij za transformaciju običnih ljudi u revolucionare. Finale predstave je otvoreno – neki od likova bježe, neki ostaju i ne zna se koji izbor je spasonosan, ali ideološko jedinstvo postaje očito kada se riječi ukrajinske himne isprepliću s francuskom Marseljezom.

U Francuskoj je postavljena i predstava Nede Neždane *Majdan Inferno ili S one strane pakla* (*Majdan Inferno, abo Potojbič pekla*). Žanr “uličnog misterija” i sam naziv odnose se na evanđeoski mit, ali ovdje je više prisutan odjek antičkog mita o Orfeju i Euridiki, ali izokrenut. Ovo je priča o mladom paru, Orestu i Ani, razdvojenom krvavom subotom na Euromajdanu. Zbog brutalnog premlaćivanja od strane berkuta, junak se našao u komi, između života i smrti, zapravo, u onostranom, zagrobnom životu. Suvremena Euridika nastoji ga vratiti iz onoga svijeta,

ali ona ne silazi u pakao, nego se zapravo “pakao” diže na zemlju i preplavljuje svijet. Vlasti pretvaraju Kijev u koncentracijski logor, u kojem svatko može biti uhićen i uništen, gdje muče i spaljuju, povezuju se s paklom, a Majdan, okružen vatrom, čak i vizualno podsjeća na onostrani svijet. Struktura kombinira poludokumentarne scene temeljene na stvarnim događajima, mističnima i virtualnima, prevodeći jezik interneta u kazališni. Slika pakla pojavljuje se i u drugoj autoričinoj drami – *Mačka u sjećanje na tamu* (*Kyc'ka na spožad pro teminj*) – postdrami žanrovski definiranoj kao “oproštajni monolog Donbasa”. Glavna junakinja, izbjeglica s teritorija koji je hibridno okupirala Ruska Federacija, prodaje tri mačića – sve što je preostalo od harmonije svijeta koji joj je ukraden. Upravo je zbog tih mačića ostala u ratnom području i dospjela u zatvor okupatora. Predstava naglašava da rat može pokazati i tamne i svijetle strane, a ljudskost počinje od malih stvari – od ponašanja prema životinjama.

Kroz “pakao” mora proći i protagonist predstave *Cis šeste oktave* (*Do-dijez šostoji oktavy*) Igora Juzjuka. I to nije samo zatočeništvo u mučilištu u okupiranom Donbasu, gdje je preživio samo zahvaljujući glazbi – krvniku se svidjelo njegovo sviranje. To je i život nakon povratka kući s bojišta – u kojem ravnodušnost i pohlepa ljudi bole branitelja.

Općenito, u postrevolucionarnoj drami vraćaju se akutni ontološki konflikti i odlučni protagonisti, ali obično ti likovi nisu herojski po svom statusu, već samo po djelima. Strukture predstava su neklasične – to su složene kompozicije ili proizvoljnije postdramske koje spajaju realizam, virtualnost i misticizam. Upravo je s tim razdobljem radikalnih promjena najviše povezana sklonost dokumentarizmu, što ponekad ističu i sami autori, poput O. Mykolajčuka kada definira dramu *Kesten i Đurdica* (*Kaštan i Konvalija*) kao “gotovo dokumentarnu dramu”; a dramu *Ljudi i kiborzi* (*Ljudy i kiboržy*, O. Ponomareva) D. Fertyljo ocrtava kao “dokumentarnu epsku”. Kako navodi istraživač drame J. Vasylyjev:

Oni teže žanru, odnosno metažanru dokumentarne drame (...) odražavaju suvremeni književni trend – brzo reflektirati trenutne događaje, ne izmišljati (za to umjetnik jednostavno nema vremena u ludom tempu geopolitičkih zbivanja i promjena), već koristiti dokumentarnu pripovjednu osnovu. (Vasylyjev, 2020: 75–76).

Usporedno s aktualnim, uglavnom realističkim, u ukrajinskoj drami razvija se još jedan smjer – inverzije alternativnih nemimetičkih svjetova: animalistički, mistični, fantastični itd. Jedna od najglasovitijih predstava je *Stanica ili Raspored želja za sutra* (*Stancija, abo Rozklad bažan' na zavtra*) O. Vitera. Autor predstavlja svojevrsnu “teritorijalnu” fantastičnu parabolu. Tri mlade žene nađu se u fantastičnoj stanici, gdje se ostvaruju želje. Međutim, to se pretvara u mističnu “slijepu ulicu”, zamku iz koje je teško izaći, jer se svaka od žena “izgubila” u životu. Želja se javlja

kao ontološki problem, oruđe borbe za ljudsku dušu. Suvremeni svijet manipulira sviješću, nudi odabir tuđih maski i puteva. Sloboda se ne očituje u ispunjenju bilo kakvih želja, već u potrazi za autentičnim željama, onim koje mogu dati smisao postojanju:

TANJA: Nemoj je srušiti! Možda je to prava želja... Neka je luda, samo da je prava... Žena ponekad ne shvaća tajnu suštinu svoje želje, ali je slijedi i kreće na put... (Viter, 2006: 70)

Autor *Stanice* usredotočuje se na potragu za unutarnjim imperativom, prevladavanje mentalnog nesklada, odbijanje stereotipa koje nameće društvo.

Oblik “animalističke” fantazije predstavljaju drame *Vrlo jednostavna priča (Duže prosta istorija)* M. Lado i *Romeo i Jasmina (Romeo i Žasmyn)* O. Ćavroša. U oba djela autori grade autonomne alternativne svjetove životinja i ljudi u obliku parabole. U drami M. Lado “životinjski svijet” oplakuje dijete koje je obitelj osudila na pobačaj, te se ispostavlja humanijim od ljudskog svijeta. Radnja u djelu O. Ćavroša temelji se na priči o ranjenoj čaplji Jasmini i starom psu Romeu, koji su uspjeli “odletjeti” i tako pobjeći od tragične sudbine. U ovoj predstavi više je naglašena ljudskost zvjerinog i “zvjerskost” ljudskog svijeta. Oni se povezuju s autentičnom Ukrajinom (životinje) i suvremenom lumpeniziranom sredinom (ljudi). Drama ima dva završetka: optimistično-romantični kraj s fantastičnim letom Romea i Jasmine i dvostruki finale, gdje se priprema nova žrtva, koja u biti nivelira prvi završetak. Svijet koji sve dijeli na krvnike, žrtve i čuvare je beznadan. Sloboda je u takvom svijetu osuđena na propast, a jedini spas je bijeg. Tako nastaju slike degradacije i dehumanizacije društva, posebice provincije. Slični oblici, ali već čisto “životinjski” pojavljuju se u predstavama *Noć vukova (Nič vovkiv)* O. Vitera, gdje junaci egzistiraju prema zakonima vukova, i *Vrijeme Č (Čas Č)* O. Mykolajčuka – parodijski sastanak zastupnika u animalističkoj verziji parlamenta. Drama *Detaljiranje (Detalizacija, D. Ternovyj)* je futuristička fantazija, koja spaja realistične ljudske scene s fantastičnim animiranim predmetima – oživljavanje i humanizacija stvari – posuda, žigova, kaldrme. Drama se pokazala proćokom – događaji revolucije na Majdanu odvijaju se prije stvarnih događaja.

Drama O. Tanjuka *Avva i smrt (Avva i smert’)* koju je autor definirao kao “*fantasy*-parabolu s elementima crne suvremenosti”, kombinacija je futurističkih, mističnih i animalističkih pravaca. Izum posebnog recepta za besmrtnost pomoću kriogene medicine, kao fantastičnog prognostičkog elementa, kombinira se s bizarnim prostorom “granice” između života i neživota te ironičnom figurom same Smrti. Najherojskiji “junak” je pas Avva, najodaniji i najpožrtvovniji u drami, odnosno opet suprotstavljanje ljudskog i životinjskog svijeta ne ide u prilog ljudskom, dijagnosticirajući pragmatične porive besmrtnosti i gubitak humanističkih vrijednosti.

Tekstovi *fantasy* drame raznih vrsta široko su zastupljeni u ukrajinskoj dramaturgiji. Slične eksperimentalne drame objavljene su u antologiji *Drugačija Drama (Druža Drama)* autora NCTM Lesja Kur-basa. Nudeći različite definicije podvrsta drame ovoga smjera, istraživačica J. Skybyc’ka, autorica pogovora, definira ih kao metamodernizam, čija su glavna obilježja oscilacija između načela modernizma i postmodernizma, brisanje granica između stvarnosti i virtualnosti (Skybyc’ka, 2019: 5–8). Također predlažem da se fenomen varijanti *fantasy* drama nazove “himeričnom dramom”.

Rezimirajući, definirat ćemo glavne stilske trendove u razvoju ukrajinske drame u predloženom kontekstu. Prije svega, došlo je do procesa destrukcije socrealističkog kanona i stvaranja viševektorskog umjetničkog prostora nove drame. Devedesete godine 20. stoljeća karakterizira demitologizacija sovjetskih ideologema i rušenje stilskih temelja totalitarnog doba, obnavljanje pojedinih stilskih elemenata prošlosti (npr. drama apsurda, nadrealizam). Dramu karakteriziraju modeli s igrom s nemimetičkim prostorima i marginalizacijom likova i govora. Dvjetisućite godine obilježene su pojavom značajnog broja povijesnih drama koje promišljaju fenomen “zlatnog doba” i globalne katastrofe, paradoksalne inverzije arhetipskih zapleta te povijesno-biografskih koje naglašavaju demitologizaciju ili remitologizaciju junaka prošlosti u kontekstu revizije sustava vrijednosti. Istodobno se razvija i aktualna drama koja je podijeljena na faze prije i poslije 2014. godine, “vrijeme promjena” i “postrevolucionarno” doba. One nude različite strategije – i mimetičke i nemimetičke. Tu je i razvoj novih svjetskih trendova, poput postdrame, dokumentarne drame, uključujući tehniku *verbatima* i metamo-dernizam, posebice brisanje granica između stvarnosti i virtualnosti. Istodobno, u Ukrajini nastaje poseban fenomen nemimetičke drame: mistična, animalistička, teritorijalna ili futuristička fantazija, koju također nazivamo i “himerična drama”. Ovo raznoliko pletivo slika svijeta autora različitih generacija pokazuje polifonu strukturu dramskog procesa, što je postalo moguće upravo zahvaljujući slobodnom razvoju umjetnosti neovisne Ukrajine.

S ukrajinskog, po rukopisu, prevela
Darija PAVLEŠEN

LITERATURA

- Bağrjana, Anna 2020. “Gojdalka, abo Je v anđeliv vid lukavožo”, u: *Časo&Prostir*. Kyjiv: “Samit-knyža”.
- Bodrijar, Žan 2004. *Symuljakry i symuljacija*. Kyjiv: Vydavnyctvo Solomiji Pavlyčko “Osnovy”.
- Bolgova, Svetlana 2018. *Poetika novejšej dokumental’noj dramy konca XX – načala XXI vv.* URL: <https://www.dissercat.com/content/poetika-noveishei-dokumentalnoi-dramy-kontsa-xx-nachala-xxi>, pristup: 11. lipnja 2021.

Bondareva, Olena 2000. *Dramatyzm mifu i mifologija dramy*. Herson: Persej.

Irvanec', Oleksandr 2020. *Prjamyj efir*. Biblioteka ukrajins'koji literatury. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=14846&page=3>, pristup: 13. lipnja 2021.

Ilijin, Illja 1998. *Postmodernizm vid vyotokiv do kincja stolittja: evoljucija naukovogo mifu*. URL: <http://knigi4me.org/katalog5/file5241.html>, pristup: 10. lipnja 2021.

Kovalenko, Olena 2013. "Indyvidual'ne na tli post-modernizmu", u: *Kurbasivs'ki čytannja*, br. 8. Kyjiv: NCTM im. Les'a Kurbasa, str. 36–48.

Kononenko, Jevgenija 2015. "Ščo zasvidčuje poezija Majdanu". *Pislja padinnja tjuremnoho myru*. Žytomyr: Ruta.

Kornijenko, Nelli 2009. *Zaprošennja do haosu. Teatr (hudožnja kul'tura) i syneržetyka. Sproba nelinijnosti*. Kyjiv: NCTM im. Les'a Kurbasa.

Košelivec', Ivan 1961. "Dramaturgija O. Kornijčuka na tli radjans'kožo literaturnožo pobutu", u: *Sučasnis't'*, br. 1, str. 58–70.

Lehmann, Hans-Thies 2010. *Po tu storonu teatral'nosti, ili Proščanie s mimesisom*. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/1016#sthash.aVMwrrpg0.dpuf>, pristup: 8. lipnja 2021.

Mykolajčuk-Nyzovec', Oleğ 2020. "Alhimija Karla XII", u: *Časo&Prostir*. Kyjiv: "Samit-knyža".

Neždana, Neda 2005. "Toj, ščo vidčynjaje dveri", u: *Potojbič pauzy. Al'manah molodyh pys'mennykiv stolyci*. Kyjiv: Feniks, str. 254–271.

Pavis, Patrice 2000. *Slovyk teatru*. L'viv: VC LNU im. Ivana Franka.

"Postmodernizm". 2001. *Enciklopedija*. Minsk: Interpresservis; Knižnyj Dom.

Symčyč, Nadija 2016. "My, Majdan", u: *Majdan. Do i pislja. Antologija aktual'noji dramy*. Kyjiv: Svit znan', NCTM im. Les'a Kurbasa.

Skybyc'ka, Julija 2019. "Metamodernists'ka inakšit' novitnjoji ukrajins'koji dramy", u: *Inša drama*. Kyjiv: Svit znan', NCTM im. Les'a Kurbasa.

Timotheus Vermeulen i Robin van den Akker 2010. "What is metamodernism?" *Notes on metamodernism*. URL: <http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/>, pristup: 18. lipnja 2021.

Vasyljev, Jevgenij 2020. "Pjesy ukrajins'kyh dramaturgiv pro ğibrydnu vijnu: žanrovi pošuky", u: *Kurbasivs'ki čytannja*, 15. Kyjiv: NCTM im. Les'a Kurbasa.

Vereščak, Jaroslav 2018. *Centryfuga. Varianty*. Kyjiv: NCTM im. Les'a Kurbasa.

Viter, Oleksandr 2006. "Stancija", u: *Sučasna ukrajins'ka dramaturgija*. Vypusk 3. Kyjiv: Ukrajins'kyj pys'mennyk, str. 45–72.

Viter, Oleksandr 2019. "Slon, leğšyj za viter", u: *Inša drama*. Kyjiv: Svit znan'.

Vorožbyt, Natalja 2010. *Zernohranilišče. – Rukopys*. Arhiv NCTM im. Les'a Kurbasa.

SUMMARY

DRAMATIC LITERATURE OF THE INDEPENDENT UKRAINE: STYLISTIC TENDENCIES IN THE CONTEXT OF SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS.

The article analyzes how the main stylistic trends are manifested in Ukrainian drama of the post-totalitarian period from the 1990s to 2021. The article proposes to distinguish three groups of texts in accordance with the artistic reality depicted in them: historical and biographical drama, realistic drama and fantasy drama. The first type is associated with the processes of de-ideologization and the formation of statehood, rethinking history and cultural heroes. Realistic drama until 2014 mainly focuses on social issues: social transformations and adaptations, postcolonial consciousness, the consequences of the economic crisis and emigration, and so on. The focus of the plays after the Revolution of Dignity is on understanding the phenomenon of the Maidan, the struggle for human rights and against totalitarianism and the Russian occupation. The third group experiments with different forms of fantasy drama: mystical, animalistic, territorial, virtual, and so on. Ukrainian drama of the late twentieth century mostly contains features of postmodernism and semi-documentary drama, as well as elements of trends of the past, supplanted in the Soviet period, such as drama of the absurd. At the beginning of the twenty first century models of postdrama, docudrama, metadrama emerged, and features of metamodernism developed. An artistic phenomenon called "whimsical drama" is also described.

Key words: Ukrainian drama, play, stylistic trends, structure, postmodernism, postdrama, metadrama, metamodernism