

Adriana Car-Mihec

POSTMODERNA DRAMA (TERMINOLOŠKI ASPEKTI)

dr. Adriana Car-Mihec, Filozofski fakultet u Rijeci, izvorni znanstveni članak; Ur

UDK 886.2-2(091)"19":801.3

Ukazivanjem na mnogobrojne aporije (i razloge njihova pojavljivanja) u svezi korištenja termina postmodernizam - postmoderna autorica u svome radu nastoji razriješiti neke od nedoumica koje proizlaze iz nedosljednog i nonšalantnog korištenja temeljne periodizacijske, tipologizacijske i kulturnopovijesne pojmovne aparature u književnopovijesnim, teorijskim, književnokritičkim i teatrološkim tekstovima posvećenim hrvatskoj dramskoj književnosti od osamdesetih godina do danas.

Postmoderna je heterogen i mnogoznačan pojam koji se veže uz naše doba, riječ koja se poziva u pomoć kada se ne zna kako bi se označilo nešto od ove naše (postmoderne) pojavnosti. Činjenica jest da uslijed zbunjujućih i često međusobno izmjenjujućih načina uporabe ni do danas ne postoji suglasnost oko načina njegove uporabe (kao ni upotrebe njegovih izvedenica). Unatoč tome on i nadalje napreduje i to u obliku dvostrukog paradoksa: poslije toliko godina još se uvijek mučimo opisati to *-post* koje nije potisnuo niti jedan drugi, noviji, prikladniji oblik. Nasuprot, pak, njemu neprestano stoje još uvijek moderni/avangardni ili neo-trans-moderni/avangardni termini koji snažno osporavaju pretenzije *-post* termina. Čini se zapravo da već desetljećima prisustvujemo pravom tihom ratu termina čiji je ishod još uvijek neizvjestan. Sigurno je stoga da ono što se u umjetnosti i književnosti, arhitekturi i kazalištu, muzici i plesu, filmu i videu danas naziva postmodernim valja tek detaljno istražiti, a slično je i s područjem triju rodova književnosti: prozom, poezijom i dramom.¹

¹ Ne treba pri tome zaboraviti da ono što se definira postmodernim u jednoj umjetničkoj grani nužno sukladno s postmodernim u drugoj pa će stoga i rezultati potrage, ovisno o mediju, odnosno

Ma koliko god danas vladala sveopća sumnja u mogućnost formiranja estetskih, nacionalnih, generičkih, stilskih ili periodskih korpusa, kao i ucrtavanje oštrih granica među njima, te nejednakost postajala činjeničnim stanjem naše današnjice – bilo da se radi o okviru pojedinih nacionalnih zajednica ili o onom globalnom različitim svjetskih kultura - sigurno je ipak jedno - da pojam *postmoderna* (bez obzira na primjedbe o njegovoj površnoj sklepanosti, zloupotrebi i feljtoniziranom tonu) svoju snagu ne crpi, kao što bismo nasumce mogli pomisliti, iz pojedinačnih interesa, već iz nejasne, ali djelotvorne svijesti o epohalnoj promjeni na polju estetičke produkcije. U takovu kontekstu pojedina periodizacijska rješenja ili bilo kakva druga pojmovna određenja ipak ne treba posvema odbacivati, ali ih u isto vrijeme ne valja ni primati zdravo za gotovo, već treba međusobno odmjeravati i analizirati razloge njihova pojavljivanja, kao i posljedice njihove primjene. Stoga će i ovaj moj rad biti usmjeren i ograničen na proučavanje načina na koji se u našoj književnoznastvenoj i književnokritičkoj literaturi koristi i objašnjava termin *postmoderna drama*, a širih ću se periodizacijskih ili tipoloških određenja dotaći samo toliko koliko se oni tiču područja dramske umjetnosti kao nerazlučivog dijela književnoumjetničkog procesa.²

*

Termin *postmoderna*, kao istodobno periodizacijski, tipologijski i kulturnopovijesni pojam začet u *književnoznastvenim krugovima 60-ih god.*, *etablira se u široj intelektualnoj javnosti 70-ih god. prije svega u knjigama I. Hassana Komadanje Orfeja (1971), Ch. Jencksa Jezik postmoderne arhitekture (1977), i napose*

rodu biti više ili manje različiti. Razlog tomu svakako valja tražiti u činjenici da u pojedinim umjetnostima, kao donekle i u književnim rodovima danas manje nego ikada može biti riječi o istodobnosti ili neistodobnosti razvoja, jer je i sam pojam razvoja uvelike u krizi. I šami teorijski i metodološki temelji dosadašnjih klasifikacija i periodizacija uvelike su potkopani odbacivanjem dosada naoko čvrstih pojmova kao što su tradicija, razvoj, evolucija i sl.

2 Radove posvećene području filozofije, kulture ili drugim estetičkim ili, pak, generičkim područjima uz koje se veže pojam *postmoderne*, tj. *postmodernizma* spomenuti ću samo uzgred kako bih mogla ukazati na prethodno već spomenuti problem "neistodobnosti ili istodobnosti" razvoja književnoga procesa današnjice. Odgovor na pitanje koji ću pokušati dati – a to je da li se pojam *postmoderna drama* koristi kao tipološka ili povijesna kategorija - morati ću, za sada, ograničiti isključivo na područje dramske književnosti, tj. na nasilan ću način morati dramsku književnost odvojiti od njemu susljednog područja kazališne umjetnosti. Razlog tomu je nadasve veliki obim objavljene kazališnokritičke literature čije će istraživanje, nadam se, biti predmetom mojih narednih istraživanja. Spomenuto razdvajanje držim opravdanim samo s obzirom na činjenicu da cilj ovog teksta nije pokušaj ustanovljenja i određenja granica između hipotetskih cjelina unutar korpusa naše nacionalne (dramske) književnosti (jer, u tom bi se slučaju povijest drame morala čvrsto vezati i uz povijest književnosti i uz povijest kazališta), već pokušaj analize terminološke situacije u našoj suvremenoj književnoj znanosti koju obilježavaju dvije izrazito međusobno suprotstavljene osobitosti, tj. s jedne strane svijest o važnosti terminologije, a s druge strane prilično konfuzno stanje u terminologiji samoj. Držim da bih upravo pregledom, usporedbom i kritičkom analizom spomenutog pojmovlja mogla na samom izmaku ovog našega stoljeća skromno pomoći pokušajima formiranja koliko-toliko prihvatljivih i cjelovitih korpusa u hrvatskoj književnosti, problemu njihova definiranja i, naravno, imenovanja.

J.-F. Lyotarda Postmoderno stanje (1979).³ Iz pregleda, pak, naše literature posvećene književnopovijesnim, teorijskim i teatrološkim temama termin *postmoderna* srećemo, doduše gotovo sporadično, tek početkom osamdesetih godina – i to (otprilike) prvi puta u riječkom časopisu *Dometi* iz 1983. godine u kojem nalazimo prijevode dvaju inostranih radova posvećenih problemima postmoderne arhitekture.⁴

Prvi, pak, temeljitiji prikazi inostranih i domaćih pristupa problemu (kulture, umjetnosti, filozofije, arhitekture i sl.) postmoderne počinju se u nas javljati 1985. godine u dvama časopisima: *Kulturnom radniku* i *Republici*.⁵ Među opsežnim brojem radova recentnih svjetskih (I. Hassan, G. Vattimo, J.-F. Lyotard, G. Ulmer, M. Köhler, G. Lipovetsky, F. Jameson, G. Roulet i dr.), te naših (ponajviše slovenskih - S. Žižek, D. Rupel, T. Brejc - ali i hrvatskih - J. Tarle, J. Denegri, D. Krikić, R. Iveković, N. Čačinović - Puhovski⁶ i dr.) filozofa, teoretičara književnosti, filmskih kritičara i

3 Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997, str. 285.

4 Heise, Hans Jürgen, *Dilema postmoderne – Protiv lirike što se odbacuje poslije upotrebe*, u: *Dometi*, XVI, 1983, 7, str. 31 – 36. U istom je broju časopisa i članak Johanna Christopha Ottowa, *Vitruvijevi baštinici mijenjaju konje*, str. 15 – 22. I naredne, 1984. godine taj se pojam u našoj periodici pojavljuje tek sporadično – u časopisu *Forum* nalazimo esej Ž. Filipija *Sedam antropoloških struktura u postmodernoj književnosti* posvećen suvremenoj, svjetskoj i (tek sporadično) hrvatskoj – prije svega - proznoj, književnosti druge polovice dvadesetog stoljeća. Vidi: Filipi, Živan, *Sedam antropoloških struktura u postmodernoj književnosti*, u: *Forum*, XLVIII, 1984, 10 – 11, str. 873 – 903.

5 Vidi: *Kulturni radnik*, XXXVIII, 1985, 3, i *Republika*, XLI, 1985, 10 – 11 - 12. Slična se praksa nastavlja i slijedeće godine u nizu časopisa posvećenih postmodernim temama. Vidi: *Marksizam u svetu*, XIII, 1986, 4 – 5; *Marksizam u svetu*, XIII, 1986, 11, *Filozofska istraživanja*, 1986, 6, sv. 1, *Treći program Radio Beograda*, II, 1986, 69, *Theoria*, 1986, 3 – 4. Naredne godine *Kulturni radnik* (XL, 1987, 2) nastavlja s objavljivanjem radova poznatih svjetskih teoretičara postmoderne, što čini i časopis *Quorum* u tematskom ciklusu pod nazivom *Teorijski pristupi*. Vidi: *Quorum*, III, 1987, 3 - 4, *Quorum*, III, 1987, 5 i sl.

6 N. Čačinović Puhovski svoje radove o postmoderni počinje objavljivati sredinom osamdesetih u nizu periodičkih publikacija posvećenih filozofskim temama. Vidi: Čačinović-Puhovski, Nadežda, *Romantika postmoderne*, u: *Kulturni radnik*, XXXVIII, 1985, 3, str. 92 – 108; Čačinović – Puhovski, Nadežda, *Postmodernizam kao paradoksalni izam*, u: *Postmoderna – Nova epoha ili zabluda*, ur. Mirić, M., Zagreb, 1988, str. 149 – 158; Čačinović-Puhovski, Nadežda, *Postmoderna – pretekst ili kontekst?*, u: *Postmoderna*, Radio Sarajevo III program, separat iz časopisa broj 61, 1988, str. 65 – 72. Desetak godina kasnije - 1996. godine ona će se ponovno javiti u teatrološkom časopisu *Fracija* upozoravajući na činjenicu da smo i danas (kao i u početku, tj. osamdeseti) još uvijek upleteni u iste (ili čak još zamršenije) rasprave o određenju toga pojma, kao i o problematičnosti projekta moderniteta. Osvrćući se na dramski festival *Eurokaz* ustvrditi će da je njegove inovativne i eksperimentalne predstave sve teže jednoznačno artikulirati, jer u današnje vrijeme spektakl postaje svojevrsnim neprekidnim diskursom vladajućeg društvenog poretka čime se umnogome otežava i usložnjava odnos umjetničke prakse i medija njena izražavanja. Ne dajući nikakav definitivni odgovor o tome što postmoderna jest, tj. postoji li ona još uvijek ili se čini svojevrsnim odjekom krize modernog društva, svoj kratki napis autorica završava citatom Wyndhama Lewisa u kojem je, po njenu sudu, sadržan najjasniji odraz onoga što se u današnje vrijeme očekuje od umjetnika: *Umjetnik uvijek piše potanku historiju budućnosti zato što je jedina osoba svjesna prirode sadašnjice*. (Čačinović, Nadežda, *Sudbina jednog pojma*, u: *Fracija*, 2, 1996, 2, str. 36 – 37.) Čini se, dakle, da nam i danas, kao i u prošlom desetljeću, predstoji čekanje (što ćemo, uostalom, na kraju i vidjeti), jer se rasprave o postmoderni – kao što je i vidljivo iz

povjesničara umjetnosti u ovim časopisima nećemo naći niti jedan tekst posvećen dramskoj književnosti (i to ne samo kao samostalan rad posvećen drami, već ni u najopćenitijim pregledima postmoderne književnosti neće biti spomena gotovo niti o jednom dramskom piscu). Interesantnim se čini podatak da postmoderna terminologija te godine prvi puta počinje prodirati kod nas na polje teatra. Kao primjer navodimo tekst V. Stojsavljevića *Istraga nad osjećajima* posvećen *Gledališću Sester Scipiona Nasice* iz Ljubljane⁷ koji nam najavljuje čitav niz kazališnih kritika koje će se permanentno objavljivati u tada najeminentnijoj teatrološkoj periodičkoj publikaciji *Novi Prolog*⁸ od 1986. godine nadalje (a slično će se nastaviti i u njenom nasljedniku – časopisu *Prolog/Teorija/Tekstovi*) i u kojima će se termini *postmoderni teatar* ili *postmoderno kazalište* koristiti u najrazličitijim, vrlo često zbunjujućim značenjima. Iako izučavanje *postmodernog kazališta* izlazi, kao što sam i spomenula, iz vidokruga moga izučavanja željela bih samo naglasiti da je kazališna kritika, prije no dramska, bila preplavljena tzv. postmodernističkom terminologijom.⁹ U suglasnosti s kazališnom situacijom osamdesetih godina potvrdila je ona činjenicu da je upravo teatar područje na kojem se (društvene, a potom i estetičke) mijene najbrže oslikavaju. Prateći niz predstava održanih na kazališnim manifestacijama kao što su *Eurokaz* i *Bitef* koje su svojim insistiranjem na izgonu¹⁰ riječi, davanjem prioriteta pokretu, glazbi i uopće senzacijama, simboli, proizvodnji slika, fragmentarnosti i pachworku marljivo uprizoravali otpatke Smislova istrošenih (do)tadašnjom ideologijskom i estetskom uporabom kazališna je kritika toga vremena pokušala ponuditi praktične (ali i poprilično arbitrarne) termine za otkrivanje razlike između novih stilskih postupaka i praksi, te stvoriti nove horizonte s kojih bi se mogli razumjeti neki aspekti njihova nastanka i recepcije.

Glosarija koji slijedi nakon autoričina teksta – i nadalje svode na citate nekih tuđih misli koji nisu u mogućnosti riješiti spor između poopćujućeg rječnika etabliranih postmodernističkih teoretičara i njegove razgradnje koju mnogi pokušavaju izložiti u svojim teorijskim napisima. (Vidi: *Glosarij*, pr. Hrvatina, E., - Vnuk, G. – Buljan, I. – Pristaš, G. S., u: *Fracija...*, str. 94 – 95).

⁷ Vidi: Stojsavljević, Vladimir, *Istraga nad osjećajima*, u: *Republika*, XLI, 1985, 10-11-12, str. 295 – 302.

⁸ Posebno mi se pri tome čini važnim spomenuti tekst *Kazalište i postmoderna umjetnost*, u: *Novi Prolog*, II, 1987, 4-5, str. 77 – 84. koji donosi razgovor o kazalištu i postmodernoj umjetnosti, a u kojem su sudjelovali G. Flego, B. Despot, M. Gotovac, B. Kovačević, G. Gračan, P. Selem i Z. Arbutina (kao voditelj razgovora). G. Flego sažeto nas tu uvodi u pregled razvitka pojma postmoderna na području literarne teorije, zaključujući da je u tadašnjem trenutku još uvijek nemoguće odgovoriti na pitanje da li su punktovi koje ističe postmoderna misao rezultat trenutačne krize ili, pak, početak jedne dugoročnije orijentacije i jednog ozbiljnijeg preokreta ne samo u koncepciji čovjeka, nego i u načinu njegova života. Dok B. Despot priznaje da još ni sam nije uspio doći do uvida u to što postmoderna jest, ostali se sudionici razgovora uglavnom bave pitanjima postmoderne situacije u teatru.

⁹ Vidi npr. tekstove A. Zlatar, V. Kriškića i Ć. Jovanova u *Novi Prolog*, I, 1986, 1., ili niz tekstova Z. Arbutine u *Novi Prolog*, II, 1987, 4 – 5., te *Novi Prolog*, II, 1987, 6 – 7. i *Novi Prolog*, III, 1988, 8 – 9., kao i godišta koja slijede. Valja spomenuti i časopis *Scena*, XXIV, 1988, 3. posvećen problemu postmodernizma u jugoslavenskom kazalištu.

Prve najave bavljenja *postmodernom dramom* naći ćemo u časopisu *Prolog/Teorija/Tekstovi* br. 3. iz 1987. godine. U tom su broju objavljena četiri dramska teksta (G. Mirkovića, B. Popovića, S. Šnajdera i L. Végela) koji, kao što i tvrdi glavni urednik Darko Gašparović, u okruženju postmodernističkih teatroloških promišljanja o radikalnom minimaliziranju uloge verbalnoga u kazališnom činu ipak potvrđuju dalju potrebu prakse pisanja za kazalište. Ova *postmoderna primjedba* od strane glavnog urednika činila bi nam se samo usputnom¹⁰ kada ne bi imali na umu da ona zapravo najavljuje jedno dugoročnije bavljenje najaktualnijim temama suvremene teorijske misli. Naime, već u narednom broju *Prologa/Teorije/Tekstova* ozbiljnije zalazimo u postmodernističku problematiku u njegovu prvom dijelu pod naslovom *Postmoderna i teatar* koji je posvećen teorijskom propitivanju *estetike postmoderne* kroz čitav niz tekstova – od onih najopćenitijih, posvećenih estetici postmoderne (kao što su tekstovi A. Kliba i N. Prokića), do onih usko vezanih uz kazališnu problematiku, kao što su radovi G. Rabkina (koji upućuje na vrijednost novih američkih i francuskih teorijskih promišljanja koji novom kazalištu mogu ponuditi modele za rasvjetljavanje pitanja odnosa teksta i redatelja), E. Hrvatina (posvećen meta-teoriji teatra u publicističkim djelovanjima F. Delaka) i H. Schäfera (o njemačkom kazalištu 80.tih godina).¹¹ Između ta dva pola nalazi se samo jedan tekst koji nas direktno veže uz područje dramske književnosti – onaj S. Jovanova *Svi Platonovi kreveti*. Neprestano ukazujući na preopterećenost sintagme –*post* najrazličitijim smislovima i značenjima autor se u njemu zalaže za tumačenje *fenomena postmodernizma* kao svojevrsne manifestacije *sila koje su imanantne samom umetničkom tekstu*.¹² Oponirajući "arbitrarnim vremenskim cjepidlačenjima" većine suvremenih teoretičara na primjeru Beckettovih dramskih dijela on izdvaja neke osnovne postmodernističke osobitosti dramskog diskurza, kao što su npr. transdiskurzivnost, ironija, citatnost, metatekstualnost, tekstualni parazitizam, neprestani preobražaj označenog u označitelja, sukob retorike i slobode, povijesti i simulakruma i sl., te iste eksplicira na primjeru Šnajderove (*Hrvatskom Faustu, Gamletu*) i Brešanove (*Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja*) dramaturgije.

Fluidnost i neuhvatljivost pojma *postmoderna* potvrđuje u ovom broju i njegov glavni urednik Darko Gašparović u svom uvodnom napisu.¹³ Njegova, pak, napomena

10 U predgovorima samih dramskih tekstova nigdje, naime, nećemo naći niti na spomen termina *postmoderna*, već će oni biti okvalificirani kao, recimo, *moderni, maniristički, politički, groteskni* i sl. Autor predgovora *Tri kule zla* je sam urednik, *Gustl Matoša* B. Senker, *Gamleta* S. Šnajder i Dž. Karahasan, te *Šofera* S. Jovanov. Vidi: *Prolog / Teorija / Tekstovi*, XVIII, 1987, 3.

11 Vidi u: *Prolog / Teorija / Tekstovi*, XIX, 1987, 4.

12 Jovanov, Svetislav, *Svi Platonovi kreveti – sudbina i sjaj "postmodernog"*, u: *Prolog / Teorija / Tekstovi*, XIX, 1987, 4, str. 36 – 47.

13 Pomalo kontradiktorno Gašparović tvrdi, da s jedne strane, da živimo u *stilskoj formaciji postmoderne*, dok se, s druge strane, pita nije li ta ista *stilska formacija* prijelazno *razdoblje* ili, pak, *krajni stadij umjetnosti*. Usp. sa Solarovim i Žmegačevim promišljanjima o kraju književnosti u: Solar,

o nemogućnost striktno podjele *Prologovih* svezaka na *teoriju i tekstove* posvema je točna, što potvrđuje i drugi tematski sklop časopisa koji je posvećen praktičnom propitivanju odnosa politike i teatra. Uključuje on polemičke rasprave koje se uglavnom bave intertekstualnošću, tj. citatnošću Šnajdernovih tekstova/predstava: *Hrvatskim Faustom* i *Gamlettom* (dakle dramama koje su u središtu interesa teorijskog diskursa S. Jovanova). U polemikama D. Foretića, B. Popovića, Dž. Karahasana i samog autora problem se intertekstualnosti pri tome nigdje eksplicite ne određuje kao tipično obilježje postmodernističke drame (kao kod već spomenutog Jovanova), već se prikrija velom najrazličitijih konotacija (i posljedica) što ga sobom donosi termin *politička drama*.¹⁴

Valja nam zaključiti da se *Prolog/Teorija/Tekstovi* svojom orijentacijom prema najsuvremenijim teorijskim analizama kazališno-dramske umjetnosti umnogome razlikuje od sličnih propitivanja suvremene svjetske i hrvatske dramske produkcije na koja možemo naići u drugim onodobnim periodičkim publikacijama.¹⁵ Način na koji se, pak, u njemu počinje pristupati postmodernim temama neće se bitno promijeniti niti u narednom desetljeću. Naime, *postmodernizam* se tu, s jedne strane, poima kao periodizacijski pojam – što smo imali prilike vidjeti na primjeru teksta S. Jovanova koji, doduše, ne insistira na njegovu striktnom vremenskom određenju, ali ipak nastoji definirati njegov sadržaj. Darko Gašparović, s druge strane, nije siguran valja li *postmodernu* odrediti kao *stilsku formaciju* ili kao nekakvo prijelazno *razdoblje* ili, pak, o *postmoderni* valja razmišljati kao o svojevrsnoj kulturnoj dominanti, stanju duha obilježenom kriznim predosjećanjem kraja povijesti. Iz ovog posljednjeg navoda očito je npr. i to da se u tekstovima ne vodi suviše brige (a tako će ostati i ubuduće) o razlikovanju termina *postmoderna* u odnosu na njegovu izvedenicu *postmodernizam*, što proizlazi, prije svega, iz nerazlikovanja područja triju pojmova: kulture, stila i razdoblja.¹⁶ Problem *političke drame* najaviti će, pak, nesuglasice koji će se javljati u periodizacijskim raspravama narednih godina, a koje će biti vezane uz izbor reprezentativnih djela nekog (modernog, tj. postmodernog) književnog

Milivoj, *Obnova i kritika mitske svijesti o jeziku u romanu postmodernizma*, u: *Theoria*, 1986, 3 – 4, str. 107 – 112.; Žmegač, Viktor, *Postmoderna i roman*, u: *Republika*, 1987, 7 – 8, str. 34 – 46. O odnosu, pak, Žmegačeve i Solarove književnoteorijske misli vidi u: Jukić, Tatjana, *O trijadi romana, (njegove) povijesti i teorije u V. Žmegača i M. Solaru*, u: *Trag i razlika*, Zagreb, 1995, str. 155 – 178.

14 U tom je kontekstu u ovom broju objavljena i drama I. Bakmaza *Ozračje*.

15 U tom kontekstu za spomenuti je *Književnu smotru* koja je čitav jedan blok (u kojem su sadržani prijevodi tekstova s seminara održanog u Dubrovniku u travnju 1986. godine) u broju 67 – 68. posvetila *modernoj drami i mijeni društvenih vrijednosti*. Tim su izlaganjima obuhvaćene analize dramskih tekstova kako međuratnih stranih autora, tako i onih sa samog početka našeg stoljeća, ali i najsuvremenijih čija će se djela, što ćemo kasnije i vidjeti, najčešće obilježavati kao postmoderna. U spomenutom časopisu ona još uvijek nose nazivlje *suvremenosti*. Vidi: *Književna smotra*, XX, 1987, 67 – 68. Slične primjere nalazimo i u nešto starijem pregledu hrvatske dramske produkcije u časopisu *Mogućnosti*, XXXI, 1984, 1 – 2 – 3. (drame se tu mahom nazivaju suvremenima ili poslijeratnim).

16 Vidi: Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990, str. 71.

razdoblja, izbor koji bi eventualno mogla poslužiti kao *corpus* na kojem bi se trebala obaviti analiza, tumačenje i uopćavanje. U kasnijim radovima često spominjani kriterij polemičnog odnosa hrvatskih dramatičara prema aktualnoj stvarnosti svoga vremena formira se, naime, već ovdje u (vrlo problematično) diferencirajuće načelo uz pomoću kojeg se neka djela uključuju, tj. isključuju iz postmodernističkog konteksta hrvatske dramske književnosti.

1988. godine objavljen je i zbornik radova sa simpozija jugoslavenskih Trećih programa radija u kojem ćemo naići na dva, po načinu korištenja pojma *postmoderna drama*, oprečna teksta koja se bave svjetskom dramskom produkcijom: onaj Dž. Karahasana i D. Klaića. U Karahasanovu slučaju *postmodernizam* postaje sinonim za Hockeovu manirističku konstantu, implicira model cikličkog vremena i shvaćen je kao svojevrsni kontinuitet određene umjetničke tehnike i pogleda na svijet jer *postmodernizam, riječ kojom mi obilježavamo naše vrijeme, sugerira izuzetnost i jedinstvenost našeg trenutka u historiji, a čini mi se (...) da se radi o nečemu što se već više puta dogodilo.*¹⁷ *Postmodernizam*, tj. *manirizam* (jer, taj je pojam već *provjeren i dokazan*) je, dakle, shvaćen kao svojevrsan reverzibilan stil koji iregularnost pretpostavlja harmoniji i kojeg je moguće dokazati u svekolikoj europskoj povijesti, a njegova se obilježja očituju u subordiniranosti sižea likovima, žanrovskoj nečistoći, nemogućnosti jednoznačnog definiranja radnje i sl.

Klaićevo poimanje *postmodernizama* kao povijesnog *razdoblja* koje slijedi nakon *modernizma*¹⁸ oprečnog je, dijakronijskog tipa. Termin *postmodernizam* kod ovog je autora shvaćen u dvostrukom smislu: i kao makroperiodizacijska oznaka za veliku književnu epohu (pa u tom smislu u liotarovskom duhu progovara o postmodernističkom raspadu velikih iskaza kao što su idealizam ili prosvjetiteljstvo), ali i kao mikroperiodizacijska oznaka za umjetničko razdoblje književnosti. U ovom drugom slučaju za artikuliranje izdvojenog (iako ne i vremenski preciziranog) periodizacijskog pojma Klaić se služi primjerom Müllerove dramaturgije u kojoj su tradicionalne kategorije zapleta zamijenjene žanrovski oslobođenim intertekstualnim i fragmentarnim scenskim predlošcima ispunjenim komentarima, ubačenim citatima ili parafrazama.¹⁹

17 Karahasan, Dževad, *Manirizam u dramskoj književnosti*, u: *Postmoderna*, Sarajevo, 1988, str. 144.

18 *Modernizam* je za Klaića nadređeni periodizacijski pojam (u smislu Flakerove *stilske formacije*) koji u sebi uključuje različite književne pravce: od simbolizma do ekspresionizma.

19 Ukidanje *predikativnog stava i perspektive*, te didaktičizma i propagandističke funkcije najvažnija su obilježja, po Klaićevu sudu, Müllerove dramaturgije lišene nekog sveobuhvatnog i sjedinjavajućeg smisla. U svezi Müllerova zahtjeva za ukidanjem autonomije drame kao teksta i literature, te svođenja njegove uloge na predložak za predstavu Klaić drži da bi scensko otjelotvorenje njegovih drama mogao ostvariti samo R. Wilson čija *scenska djela i sama prevazilaze granice uspostavljenih teatarskih oblika i svojom vlastitim postmodernističkim metodama spajaju vizualne umetnosti, teatar, muziku i poeziju*. (Klaić, D., *Posle eshatologije i utopije: dramaturgija Heinera Müllera*, u: *Postmoderna*, Sarajevo, 1988, str. 132.) Komplementarnost Müllerova i Wilsonova stajališta sastoji se u potrebi ukidanja

Na spomen hrvatske *postmoderne drame*, nakon netom analiziranih radova, naići ćemo ponovno tek 1990. godine - te je godine u časopisu *Prolog* 19-20-21 objavljen tekst Zvonimira Mrkonjića posvećen hrvatskoj drami od 1945. do 1990. godine koju autor naziva *poratnom*.²⁰ Nama je svakako najvažnije autorovo izdavanje one faze hrvatske dramatike koja počinje krajem šezdesetih – početkom sedamdesetih godina i koja, po autorovu sudu, predstavlja presudan trenutak uz kojeg možemo vezati pojavljivanje *novе hrvatske dramaturgije* koja nastaje (pod snažnim utjecajem društvene stvarnosti) u znaku *spoznaje o posvemašnjoj trošnosti nekog isključivog vodećeg dramskog diskursa, ali i spoznaje o iscrpljenosti dramskog pisma kao niza susljednih formi novog dramskog jezika ili dramskog jezika Novog*.²¹ Ovakva autorova razmišljanja umnogome korespondiraju njegovim tezama iznesenim u monografiji *Suvremeno hrvatsko pjesništvo* o kojoj je iscrpno pisao Goran Rem na Prvom slavističkom kongresu.²² No, postoje i određeni odmaci – u monografiji se pojam *postmodernizma* nigdje eksplicite ne spominje (nego se samo opisuje), dok ćemo u radu iz 1990. na njega ipak naići pri opisu dramskih tekstova *novijih dramatičara*, tj. onih dramskih pisaca (Bakmaz, Bakarić, Brešan, Šnajder) čija se djela javljaju sedamdesetih godina, a koja su obilježena, kako tvrdi, *duhom postmodernizma*, tj. žanrovskom heterogenošću, intertekstualnošću i vraćanjem u prošlost (kao

drame kao neprikosnovenog predloška za kazališnu predstavu. Dok Müller njenu ulogu ograničava na svojevršni fragmentarni i proturječni scenarij koji služi samo kao svojevršna priprema za izvođenje simultanog i spektakuranog spektakla, Wilson ide još dalje razvijajući tip teatra koji nije dramski, već počiva na vlastitim sinkretičkim i sintetičkim premisama, te potpomognut najrazličitijim tehnološkim sredstvima proizvodi *doživljaj opipljive budućnosti*. O režijama R. Wilsona vidi u Foru, F. – Vilson, R., *Postmoderna "Saloma" Roberta Wilsona*, u: *Scena*, XXIV, 1988, 3. O suradnji R. Wilsona i H. Mülleta vidi u: Chin, Daryl, *Interkulturalnost, postmodenizam, pluralnost*, u: *Treći program Radio Zagreba*, 1991, 32, str. 109 – 114.

20 Unutar *hrvatskog poratnog teatra* Mrkonjić razlikuje slijedeće faze hrvatske dramatike: razdoblje neposredne poratne dramaturgije (pod snažnim Krležinim utjecajem) nakon kojeg slijedi doba izrazitog polemičnog odnosa hrvatske dramske riječi s totalitarnim društvenim autoritetom (drame M. Matkovića). Šezdesete su godine obilježene, pak, pojavom *teatra ideja*, te izmakom *autoritativnog monologa i zamiranjem vladajućeg diskursa* (koji se očituju u pojavi antiverbalnog i poetskog teatra). (Mrkonjić, Zvonimir, *Između krika i šutnje*, u: *Prolog*, VI, 1991, 19-20-21, str. 23 - 28.)

21 Mrkonjić, Z., *Nav. dj.*, str. 25. Obnova dramske riječi u tome trenutku, po Mrkonjićevu sudu, veže se uz pojavu *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* I. Brešana. Spomenuti se dramatičar posredstvom umetnutih arhetipskih predložaka u nizu svojih drama (kao, uostalom, i većina novijih dramatičara) uvijek nanovo vraća vlastitost zbilji i govoru, dok *noviji dramatičari u duhu postmodernizma* prema Mrkonjiću češće bivaju zaokupljeni različitim, posuđenim dramskim modelima koji u njihovim tekstovima preuzimaju *ulogu teme* (npr. drame I. Bakmazove). Upravo u tim olovnim, sedamdesetim godinama hrvatska dramaturgija zapada u stanje letargije, pa snoviđenja nadvladava realističke postavke dramske napetosti, a potraga za dramskim junakom kreće se sve više u pravcu biografske drame zasnovane na životopisima povijesnih osoba (T. Bakarić, S. Šnajder). Hrvatski teatar pri tome ne gubi vezu sa stvarnošću, već postaje svojevršnom *mišolovkom* ideologiji, a samim time i najdjelotvornijim medijem za borbu protiv nametnutih mu ideologija svoga vremena.

22 Rem, Goran, *Počinje li hrvatski književni postmodernitet 1971?*, u: *Prvi hrvatski slavistički kongres (Zbornik radova II.)*, Zagreb, 1997, str. 459 – 468.

svojevrsnom kamuflažom onih aspekata tradicije koje je službena politika odbacivala i zabranjivala).²³ Ovaj tekst, dakle, potvrđuje autorovu svijest, prepoznatljivu još 1971. godine u njegovoj monografiji, o nastupu jednog novog razdoblja u hrvatskoj književnosti i to ne samo na planu poetske, već i dramske riječi.²⁴

Značaj sedamdesetih godina u razvoju hrvatske književnosti uočava i Branimir Donat u svome izlaganju iznesenom na *Krležinim danima u Osijeku* 1991. godine. Pomalo nedosljedan u korištenju teorijskog pojmovlja govori ovaj teatrolog o *suvremenoj dramaturgiji* u okruženju *postmoderne umjetnosti* – što i potvrđuje citiranjem već dobro poznatih teorijskih postmodernističkih prosedea J. F. Lyotarda i M. Ferrarisa. Istražujući na nizu djela *novije hrvatske dramske proizvodnje* odnos drame *modernizma* i *postmodernizma* pokazuje što su zapravo, po njegovu sudu, bitna obilježja *postmoderne drame* (izdvaja npr. nestanak mitološke refleksije, zamjena totaliteta slobodom žanrovskih konvencija, poigravanje njima, istrošenost tradicionalnih vrijednosti, ukinuće povijesti i sl.). Uvod u hrvatsku *postmodernu dramu* za njega je, kao i za Mrkonjića, Brešanova *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*,²⁵ dok kao ostale primjere navodi *Hasanagu* T. Bakarića, *Minigolf* S. Šnajdera i *Čarugu*

23 U svezi jednog od intertekstualnih fenomena – fenomena citatnosti 1990. godine je objavljena u Zagrebu i knjiga D. Oraić Tolić *Teorija citatnosti* u kojoj autorica (proširujući svoje stavove iznesene u članku *Citatnost – eksplicitna intertekstualnost*, u: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zagreb, 1988, str. 121 – 156.) iznosi tezu da upravo citatnost može postati pouzdani temelj za periodiziranje kako u sklopu pojedinih povijesnih kultura, tako i među povijesnim kulturama u širem sklopu europske civilizacije. Slično kao i Mrkonjić i D. Oraić Tolić sedamdesete godine naziva graničnima, tj. u tim godinama počinje po njenu sudu promjena citatnoga koda od iluminativnog tipa prema ilustrativnom što je u isto vrijeme znak konca megakulture modernizma, tj. pojave postmodernističke kulture. Slične teze autorica razvija i na prošlom Slavističkom kongresu u svome radu ističući da nacrt o logici krajeva triju stoljeća može biti od velike koristi u periodizacijskim pitanjima. Vidi: Oraić Tolić, Dubravka, *Tri kraja stoljeća*, u: *Prvi hrvatski slavistički kongres (Zbornik radova II.)*, Zagreb, 1997, str. 441 – 450. U istom tekstu autorica koristi i termin *kasna postmoderna* kojim obilježava razdoblje u hrvatskoj i bosanskohercegovačkoj književnosti na samom kraju 20. stoljeća (u američkoj književnosti tim se pojmom Andreas Huyssen obilježava književnost šezdesetih godina – vidi: Huyssen, Andreas, *Postmoderna – američka internacionala?* u: *Quorum*, V, 3, 1989, str. 296 – 318.). O odnosu avangarde i postmoderne, tj. modernizma i postmodernizma na području fenomena citatnosti vidi, pak, u: Oraić – Tolić, Dubravka, *Avangarda / postmoderna*, u: *Pojmovnik ruske avangarde 8*, Zagreb, 1990, str. 87 – 103.

24 Ujedno taj tekst predstavlja i dodatni argument Removoj tvrdnji o nastupu *postmoderniteta* u hrvatskoj književnosti na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine. Što se tiče termina *postmodernitet* Rem ističe: *Monografija SPH može obraniti pojam postmodernitet koji je u njenu kontekstu najupotrebljiviji. Ovdje ga je razlikovati od pojmova postmodernosti ili pak postmodernizma. Pošto, naime, SHP ne imenuje, nego opisuje, sugestija je ovog rada upotrebljavati i pojam koji to čini. Pojam postmodernitet ovdje funkcionira kao izbor koji problematizira, a ne definira kao terminologijsko učvršćenje nečega imenom poznatog.* (Rem, G., Nav. dj., str. 461.)

25 Tim je tekstom po Donatovu sudu metafizička drama na neki način ukinuta, a dramski tekst sveden na *retoričku funkciju dekonstrukcije*. Slično čini Brešan i u drugim svojim djelima – u *Hidrocentrali u Suhom dolu*, *Svečanoj večeri u pogrebnom poduzeću*, *Aneri* - dramama u kojima se očituje jedan od, po autorovu mišljenju, najznačajnijih komponenata postmoderne - neokonzervatizam.

I. Kušana, te *svremenu mladu hrvatsku dramu*²⁶ (posebno P. Marinkovića i njegovu knjižicu dramskih tekstova *Filip Oktet i drugi šaljivi komadi čija pojava još više ugrožava budućnost književnosti, premda u kazališno-scenskom smislu predstavlja određeno osvježanje, pa čak i nadu*.²⁷).

Tekst B. Donata, usporedimo li ga s ostalim izlaganjima na spomenutu skupu, jedan je od rijetkih posvećen drami i kazalištu posljednjih desetljeća dvadesetog stoljeća.²⁸ Njegova se važnost potvrđuje i ozbiljnim preispitivanjem odnosa *moderne*²⁹ i *postmoderne* dramske riječi, te analizom tzv. *mlade hrvatske drame* kao potpuno novog, osobenog i za buduće istraživače nadasve izazovnog korpusa unutar najnovije hrvatske dramske produkcije. Donat je, osim toga, jedan od prvih naših teatrologa koji, bez obzira na izrečene bojazni u svezi daljnjeg razvoja naše nacionalne dramatike, vrlo ozbiljno i argumentirano pokušava odrediti granice pojavljivanja novih težnji u razvoju hrvatske dramske riječi koje, sviđalo se to nekome ili ne, naziva vrlo jasno i određeno - *postmodernima*. Iz rada je, doduše, na trenutke nejasno da li je termin *postmoderna drama* zapravo istoznačnica pojmu *svremene drame* ili je njemu subordiniran (na što nas upućuje i samo naslov rada). Takav pristup periodizacijskom pojmovlju možemo zapravo nazvati tipičnim za naša teorijska propitivanja dramske produkcije druge polovice dvadesetog stoljeća. Jer, kao što ćemo i vidjeti iz daljeg pregleda, upravo će se pojam *svremena drama* u većini teorijskih i književnopovijesnih pregleda najčešće upotrebljavati sasvim ravnopravno s pojmom *postmoderna drama* ili će se, pak, koristiti kao nadređeni termin najrazličitijim stilskim tendencijama unutar spomenutog doba. Tako, npr., na slijedećim *Krležinim danim* održanim 1993. godine Pavao Pavličić pod *svremenom književnošću* podrazumijeva upravo kompletno poslijeratno razdoblje hrvatske književnosti. *Razlog za takvu periodizaciju našlo bi se više – od činjenice da književnopovijesni procesi započeti u četrdesetim traju sve do danas, do činjenice*

26 Pod tim pojmom Donat podrazumijeva na niz kazališnih djela proizvedenih u kazališnoj radionici Mire Gavrana i koncertno izvedenih tijekom sezone 1990./1991. godine u Teatru ITD u Zagrebu. Radovi spomenutih dramatičara objavljeni su u *Novom Prologu* i Dramskoj biblioteci Teatra ITD.

27 Donat, Branimir, *Postmodernistički remake u svremenoj hrvatskoj drami*, u: *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991 (Krležino kazalište danas, Zadaci i dostignuća svremene hrvatske teatrologije)*, Osijek – Zagreb, 1992, str. 217 – 225. Donat vrlo otvoreno iskazuje sumnju u funkcioniranje kazališta bez književnosti, u eksploatiranje tuđih predložaka i idejnih rješenja, ukidanje granica između visoke književnosti i trivijalnih, masovnih, ali i pučkih književnih oblika i predložaka.

28 U većini se tekstova dramsko stvaralaštvo spomenuta razdoblja imenuje *svremenim*. Ponajbolje to možemo vidjeti npr. iz članka Branke Brnelić, *Izvorna svremena dramska književnost u tradiciji hrvatskoga povijesnog identiteta*, u: *Krležini dani u Osijeku 1987...*, 1992, str. 240 – 243. Od takovih se primjera razlikuje rad D. Gašparovića koji osamdesete godine u kazalištu naziva *postmodernim teatrom*. Vidi: Gašparović, Darko, *Refleksije svremenih scenskih teorija u hrvatskome glumištu*, u: *Krležini...*, str. 244 – 248.

29 Po terminom *moderna* Donat podrazumijeva razdoblje od kraja stoljeća, pa do početka II. svjetskog rata.

da kao svoje suvremenike osjećamo ponajviše pisce kojima glavnina djelatnosti pada u taj vremenski odsječak – ali je najvažniji razlog ipak neobična sudbina drame u stihu u hrvatskoj književnosti ovoga stoljeća.³⁰ Termin *suvremena književnost* koristi, dakle, kao periodizacijski pojam za označavanje relativno kompaktnog razdoblja naše književnosti poslije drugog svjetskog rata pa sve do trenutka nastanka svoga rada, dok *postmodernima* imenuje određene književne osobine (prije svega zanimanje pisaca za književnu povijest) koje posjeduju dramska djela u stihu unutar spomenuta, *suvremena razdoblja* (što i eksplicira na primjeru Marovićevih, Šoljanovih Slamnigovih, Mihalićevih drama, kao i tekstova V. Parun).³¹

Krešimir Nemeć *postmodernizmom* nazivlje određene, nadasve disperzivne, književne *tendencije* u hrvatskoj književnosti zadnjeg desetljeća (tj. od osamdesetih godina naovamo) koje, sukladno s zapadnoeuropskim književnim zbivanjima, obilježava svijest o gubitku zajedničke poetičke podloge i nedostatak bilo kakvom zajedničkog nazivnika. Prepoznatljivije su one u izraženom dijalogu s tradicijom, prevladavanju granica trivijalne i visoke literature, dominaciji individualnih projekata i eklektičkih modela, miješanju stilova i oblika, ukinuću hijerarhije žanrova i sl. Iako se uglavnom zadržava na pregledu hrvatske postmodernističke proze Nemeć ne zaboravlja ni dramu u svezi koje ističe: *Čak se i dobar dio dramske produkcije kreće u pravcu biografske i pseudobiografske drame zasnovane na životopisima povijesnih osobnosti (Slobodan Šnajder Hrvatski Faust; Čedo Prica, Ostavka; Miro Gavran, Zatočnici)*.³² Spomenute su književne tendencije³³ ipak tek prolaznog karaktera, tj. rezultat su ratne katastrofe i egzistencijane drame hrvatskog naroda koje će u novim, kako kaže, *nadasve demokratskim uvjetima potpune umjetničke slobode*, prekinuti naznačene književne procese i pružiti im nove mogućnosti.³⁴

30 Pavličić, Pavao, *Drama u stihu i suvremena hrvatska književnost*, u: *Krležini dani u Osijeku 1993 – Krleža i naše doba*, Osijek, Zagreb, 1995, str. 73 – 90.

31 Kao i u većini ostalih svojih radova (vidi npr. Pavličić, Pavao, *Stih u drami & drama u stihu*, Zagreb, 1985.) Pavličić i u ovom tekstu pokušava ustanoviti da li određeni dramski žanr (u ovom slučaju drama u stihu) može poslužiti kao dovoljan indikator za određivanje granica i prirode određenog perioda hrvatske književnosti. U tom kontekstu ustvrđuje da je pojavljivanje drame u stihu u našem stoljeću odraz njene kompatibilnosti s određenim shvaćanjem književnosti (a takovo se u nas javlja u tri jasno razaznatljiva vala: u doba moderne, ekspresionizma i u suvremenosti, od šezdesetih godina naovamo). Nama je važno autorovo spominjanje onog razdoblja kojeg imenuje *suvremenim*, a u kojem se drama u stihu javlja kao svojevrsni odraz želje za revalorizacijom književne (bilo nacionalne, bilo europske) tradicije. *Manje je pri tom važno je li to znak njezina postmodernog karaktera; važnije je ustvrditi da se drama u stihu našla na samom početku toga procesa. Načevši ono što će se pokazati kao jedan od središnjih problema naše suvremene književnosti, ona je i sama suvremena u najvišem mogućem stupnju.* (Pavličić, P., *Drama u stihu i suvremena...*, str. 89.)

32 Nemeć, Krešimir, *Postmodernizam i hrvatska književnost*, u: *Croatica*, XXIII/XXIV, 1993, 37/38/39, str. 263.

33 Rezultatom su one općeg stanja i duhovne klime koju obilježava osjećaj istrošenosti, emocionalne praznine i ravnodušnosti.

34 Držimo da su takovi zaključci, od kojih se pomalo ograđuje i sam Nemeć, bili ipak preuranjeni.

U svezi pojma *suvremena drama* moramo spomenuti i definiciju Ane Lederer iz njena teksta objavljenog 1995. godine³⁵: *U hrvatskom slučaju nije neutemeljeno pojam "suvremenosti" označiti upravo početkom ovoga desetljeća, godinom 1990., kada se događaju drastične promjene u zbilji, promjene koje - koliko god nam se učinilo suprotno - po svom intenzitetu ni najmanje nisu bezbolne, a istodobno su se događale i u kulturnom životu.*³⁶ Kao i Pavličiću i njoj je (kao i nekoliko godina ranije Branku Hećimoviću³⁷) pojam *suvremenosti* određen, prije svega, društvenom zbiljom – ali ovog puta ne onom vezanom uz ratna zbivanja iz 1945., već ona iz 1990. godine. Vidimo, dakle, da se u našoj književnoteorijskoj praksi pojam *suvremena drama* počinje u posljednje vrijeme koristiti za dramsku produkciju nastalu u dva, doduše, podjednako važna, ali i bitno vremenski različita vremenska razdoblja.

Čini se da nedoumicama nema kraja - iste godine kao i A. Lederer i Pavao Pavličić tvrdi (nakon odmaka od dvije godine od objave posljednjeg teksta posvećenog dramskoj produkciji u posljednjih pedesetak godina) da treći val pojavljivanja drame u stihu u hrvatskoj književnosti (od kraja pedesetih naovamo) više ne predstavlja jedan jedinstveni blok, već ga valja podijeliti na dva odjelita dijela.³⁸ Razlike među

35 Pregled najnovije hrvatske dramske produkcije u narednom biltenu Hrvatskog centra ITI popraćen je teorijskim radovima B. Senkera (rad je posvećen promjenama u hrvatskom kazalištu nakon 1990.), S. Nikčević (o povijesnoj drami) i D. Lukića (o ratnoj drami). I u tim tekstovima, slično kao i kod A. Lederer najnovija se dramska stremljenja uglavnom nazivaju suvremenima. Vidi: *Hrvatska drama - bilten Hrvatskog centra ITI*, 3, Zagreb, 1996.

36 Lederer, Ana, *Suvremena hrvatska drama*, u: *Hrvatska drama - Bilten hrvatskog centra ITI*, 2, Zagreb, 1995, str. 11.

37 B. Hećimović pojmom *suvremenosti*, kao i Pavličić, obuhvaća poslijeratno razdoblje, te navodi da je usvajanje 1945. godine kao početka najnovijeg, *suvremenog toka hrvatske književnosti opravdano je barem toliko, ako ne i više, koliko i uvjetno tretiranje dvadeset i dvije godine i nešto između dva svjetska rata kao zasebnog razdoblja u povijesti nacionalne književnosti. Jer, kao što je međuratno razdoblje omeđeno s dva rata i dvije revolucije, Okrobarskom i našom, kao društvenim, političkom i gospodarskim međašima, a podudara se s trajanjem odnosno stvaranjem monarhističke Jugoslavije, tako i ovo suvremeno, rođeno u prijelomnim danima, dapače mnogo prelomnijima, kada se ne okončava samo rat već dolazi i korjenitih društvenih promjena što su temelj današnjeg života i međuljudskih odnosa.* (Hećimović, Branko, *Dramaturši triptihon*, Zagreb, 1979, str. 173.) O pojmu *suvremena drama* kao periodizacijskom terminu vidi i u Hećimović, Branko, *Povijest i suvremenost hrvatske dramske književnosti i kazališta*, u: *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, Novi Sad - Rijeka, 1987, str. 16.

38 Razlog tomu leži u činjenici da se je situacija u dramskoj literaturi posljednjih desetljeća bitno promijenila, pa književnost (a samim time i poetike i žanrovska situacija, kao i tematske preferencije i literarni ukus) sedamdesetih i osamdesetih više nije nalik onoj iz pedesetih i šezdesetih godina. Samim time i korpus versificiranih dramskih tekstova bitno je izmijenjen, njihova su obilježja i njihov poetički status bitno drugačiji što je dodatno moguće vidjeti i uvidom u teatarska zbivanja u tome vremenskom odsječku. Upravo duh vremena čini bitnu okosnicu promjena na temelju kojih, po Pavličićevu sudu, možemo razlikovati dvije faze razvoja drame u stihu koje, unatoč mnogim sličnostima (radnja im se obično odvija u prošlosti bave se nekom idejom, pjesničkom sudbinom, umjetnošću uopće, sadržaji im uglavnom općeniti, broj likova malen, tretman stiha sličan i sl.), ipak možemo jasno razlikovati. Zahvaljujući bitno promijenjenom kontekstu produkcija drama u stihu u drugom razdoblju

njima valja, pak, protumačiti u terminima *modernizma* i *postmodernizama* koji su u našem, hrvatskom slučaju podosta atipični.³⁹ *Postmodernizam* je pri tom opisan kao *stanje, opći stav* (više nego program) čije su manifestacije teže razaznatljive jer ne uobličuje nove teme i žanrove, niti preko njih plasira svoje poetičke deklaracije - za razliku od *modernizma* čiji se stavovi uglavnom manifestiraju kao izbor točno određenih tema, žanrova ili stihova. *Postmodernizmom* su, dakle, opisane promjene u *najnovijoj hrvatskoj drami* sedamdesetih i osamdesetih godina, a spomena *suvremene drame* kao mogućeg periodizacijski nadređenog termina u ovome tekstu više nema.⁴⁰ Da li to znači da su naknadno uočene promjene u hrvatskoj dramskoj

bitno je povećana i dostupna autorima posve različitih poetičkih orijentacija. U prvoj fazi razvoja autori smještaju radnju u vremenski udaljene trenutke kako bi *dobili čistiju značenjsku situaciju da bi oslobodili prostor za ideje što su ih željeli iznijeti o odnosu umjetnosti i vlasti, ili pojedinca i vlasti, ili već o kakvoj sličnoj ideji. U sedamdesetim i osamdesetim godinama, naprotiv, tako se postupa zato što se želi nešto osobito reći o prošlosti samoj, o njezinoj različitosti u odnosu na sadašnjost, ili o tome kako je sadašnjost u prošlosti sadržana.* (Pavličić, Pavao, *Stih u najnovijoj hrvatskoj drami, u: Krležini dani u Osijeku - Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas, 1. knjiga, Osijek - Zagreb, 1996, str. 77.*) Dok su za pisce prve faze važnije ideje, u drugoj fazi to više nije važno, povratak u prošlost pretvara se u svojevrstu igru, odraz je skepse i oslobođenja od neposrednog angažmana i bilo kakove teze. Drama u stihu prvog razdoblja ulazi u opoziciju prema drami u prozi, a ona sedamdesetih i osamdesetih nema takove opozicije, nije više samo svojim radnjama, ne razlikuje se bitno od proznih dramskih oblika i više nema težinu žanra i prepoznatljivog identiteta.

39 *Atipičnost našeg modernizma – osobito poslijeratnog – sastoji se u tome što on nikada ne odbacuje tradiciju, nego joj se, dapače, vraća i pažljivo je njeguje, kako npr. rade krugovaši, osjećajući se odgovornima za očuvanje povijesnih vrijednosti. Atipičnost našeg postmodernizma, s druge strane, sastoji se u tome što on često ima naglu, avangardističku gestu, pa čak i želju da obračuna s tradicijom, ili makar s aktualnim književnim stanjem, kako su u nekim trenucima činili autori oko časopisa "Quorum".* (Pavličić, P., *Stih u najnovijoj...*, str. 80.) Upravo spomenute atipičnosti mogu, po autorovu sudu, dovesti i do određenih previda pri razmatranju našeg *modernizma*, tj. *postmodernizma*: osobiti odnos prema tradiciji u oba slučaju dovodi u opasnost neuočavanje krize *modernizma*, tj. proglašavanje *postmodernizmom* samo onoga što samo sebe tako naziva. Pavličić napominje da se je u nas *modernizam* postupno pretočio u *postmodernizam*, te da je pojava prvih drama u stihu u poslijeratnom razdoblju (potkraj pedesetih) zapravo znak krize *modernizma*, te da se ta kriza očituje upravo kao kriza odnosa prema tradiciji. Pedesete i šezdesete godine tako su zapravo znak krize *modernizma*, dok su sedamdesete i osamdesete zapravo njen produžetak i izraz njena prijelaza u *postmodernizam*. U tom kontekstu Pavličić Mihalićevu dramu *Orfejeva poruka* ocjenjuje kao *modernističku*, dok mu Kaštelanov *Prazor* predstavlja pomak k *postmodernizmu*. Još je jači odmak vidljiv u dramama L. Paljetka (*Smrt gospodina Olafa, Bajka o kraljevim trešnjama*) i Senkera – Škrabea – Mujičića (*Čitaneta, Vatrugasi brataskvasi*). Kasnije tekstove naziva *postmodernističkim* (V. Parun *Potres u gradiću Kali*, D. Drndić *Sa starih fotografija*, N. Šop *Izgubljeni Arijel*, S. Škrinjarić *Tamna soba*, V. Zuppa *Floria Tosca*, T. P. Marović *Antigona*, *Temistoklo*, S. Šešelj *Krnjeval*, R. Ivšić *Aiaxia*, drame S. Šnajdera i sl.).

40 *Postmodernizam* u hrvatskoj književnosti vidljiv je po Pavličiću u odnosu prema tradiciji (s njome se nastoji sklopiti mir, književnost se doživljava kao igra, tradicija koristi u svrhu samoprepoznavanja, pronalaska analogiju s njome ili naprosto kao igra), odnosu prema mjestu književnosti u društvu (zbilju pisci čitaju na podlozi umjetnosti, svjesni da se umjetnošću na zbilju ne može djelovati, istaknuta je neobaveznost pisaca i prema vlastitu djelu) i odnosu prema svrsi stvaranja uopće (izgubljenost vjere u mogućnost bilo kakovih promjena, ludički odnos prema gorućim pitanjima zbilje, dojam o marginalnosti i nemoći literature).

književnosti, kao i svijest o nemogućnosti donošenja konačnih sudova zbog nedostatka povijesne distance naveli autora na oprez i promišljanje o potrebi redefiniranje periodizacijske terminologije ne znamo točno.⁴¹ Pavličićevu tvrdnju da svakako valja čekati na pojavu određenog broja novih drama u stihu na temelju kojih će se moći ustvrditi da li je nova promjena društvene situacije u nas izazvala (ili će tek izazvati) i određene promjene poetičkog stava svakako treba imati u vidu. Možda će, naime, upravo neki novi, budući zaključci isključiti aporije koje proizlaze iz još uvijek nedovoljno jasnog određenja pojmova kao što su *postmodernizam*, *suvremena književnost*, te *modernizam* kojeg autor rabi kao oznaku za književnu epohu koja obuhvaća više umjetničkih razdoblja (među kojima je i *moderna*). Vjerojatno će se u nekim narednim istraživanjima razjasniti i njegov *poslijeratni modernizam* (u ovome tekstu tim se pojmom misli na književnost pedesetih i šezdesetih godina). Jer, ako je *kasni*, tj. *poslijeratni modernizam* jasno raznatljivo razdoblje unutar epohe *modernizma*, da li možda (po nekoj logici) postoji i neki *rani modernizam* čijim je on nasljednikom? I kako na kraju onda uopće govoriti o *postmodernizmu* kada nismo sasvim sigurni ni što nam znači *modernizam*? Bojimo se, kako bi rekao profesor Solar, za sada nikako.⁴²

Slično poput Mrkonjića, Donata i Pavličića o mogućoj periodizacijskoj shemi naše književnosti posljednjih pedesetak govori i Borislav Pavlovski na drugom savjetovanju *Krležinih dana* održanom (također) 1995. godine. Kao i Pavličić koji spominje dramske tekstove u kojima se očituje kriza *modernizma* i postupan prijelaz u *postmodernizam*, i on tvrdi da je interferencija između modernističkih i postmodernističkih strukturalnih elemenata neotklonjiva činjenica u književnoj zbilji novijeg doba, te dodaje da je gotovo *općeprihvaćeno mišljenje da su šezdesete godine razdijelnica između modernizma i postmodernizma zbog čega će se u hrvatskoj književnoj znanosti voditi nužne rasprave o inicijalnom trenutku kojim je počelo novo razdoblje. Zasada nekoliko godina između šezdesetih i sedamdesetih pretendira na taj presudni književnopovijesni datum kojega bismo s uvjerljivom argumentacijom mogli pronaći u časopisnoj produkciji među hrvatskim fantastičarima, tzv. borhesovcima koji su dali inicijalnu energiju postmodernističkom (postmodernom) književnom oblikovanju teksta u prvoj polovici šezdesetih godina.*⁴³ Šezdesete godine,

41 Na tu nas pomisao navodi, prije svega, autorovo upozorenje na opasnost od preuranjenih zaključaka. Naime, studija završava tvrdnjom da se upravo po svome rezerviranom stavu književnosti prema zbilji i vlastitoj ulozi u zbilji, kao i zanimanju za tradiciju kao izvorište motiva i situacija hrvatski *postmodernizam* posvema uklapa u slična svjetska strujanja u književnosti – ili je barem tako bilo donedavno, tj. sve do početka domovinskog rata čije je iskustvo ostavilo bitan trag na književna zbivanja (zasada se je to ponajviše odrazilo na stanje u poeziji, dok u drami, po njegovu sudu, on još nije šire zahvaćen).

42 Vidi: Solar, Milivoj, *Kako govoriti o postmodernizmu u književnosti?*, u: *Republika*, XLIX, 1993, 7 – 8, str. 31 – 45.

43 Pavlovski, Borislav, *Postmodernistička karnevalizacija*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995 - Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, II. knjiga, Osijek –

dodaje autor, bile su prevratničke, a literarni odgovor na 1968. godinu oblikovao se je i učvrstio u okvirima postmodernističke koncepcije koja se je u hrvatskoj književnosti manifestirala metaforičkom negacijom povijesne zbilje i napuštanjem mimetičkog modela književne prakse, kao i konstituiranjem karnevalske svijesti uz pomoću koje se relativizirao ideologijski determinizam onodobne stvarnosti, te ujedno reinterpretirali određeni književni žanrovi i djela iz prošlosti.⁴⁴

I *mlada hrvatska drama* postaje važnim predmetom proučavanja teatraloga na spomenutim *Krležinim danima*. Velimir Visković⁴⁵ pokušava tako odgovoriti na pitanje može li se, na temelju dosad objavljenih tekstova, sintagma **mlada hrvatska drama** upotrebljavati samo kao dobna odrednica za naraštaj pisaca koje povezuje isključivo činjenica da su rođeni šezdesetih godina, a inače su po **tematskim interesima i stilskoj provedbi posve različiti** (kako bi rekao Gavran), ili pak možemo govoriti ne samo o dobnom zajedništvu već i o zajedničkim crtama u senzibilitetu, tematskim interesima, dramskom prosedu?⁴⁶ Nakon iscrpne analize zaključuje da, unatoč činjenici da do sada nije bilo tekstova manifestnog karaktera u kojima bi bila eksplicirana njihova zajednička poetička podloga, među mladim hrvatskim dramatičarima ipak postoji prilično velik stupanj poetičkog zajedništva koji se očituje u njihovoj sklonosti intertekstualnom relacioniranju vlastitog dramskog diskursa, korištenju književnih predložaka iz književne tradicije,⁴⁷ kao i parodiranju, farsu, travestiji, grotesci, miješanju disparatnih stilova, socijalnom eskapizmu – dakle, sklonosti tipično *postmodernističkim* stilskim postupcima.⁴⁸

Zagreb, 1997. str. 68.

44 Isto autor eksplicira na primjeru dramskih tekstova Mujičića – Senkera – Škrabea koji u svome dramskom opusu njeguju iskustvo pučkog teatra, kabareta, antičke i renesansne komedije, te komedije dell'arte. Karnevalizacijskom sviješću i novom strategijom dramskog jezika taj je poznati trolist, po sudu Pavlovskog, od sedamdesetih godina naovamo (nasljeđujući modele koje je u našu dramsku produkciju uveo, često nam već spominjani, Ivo Brešan) relativizirao i demitologizirao čitav niz povijesnih, književnih, estetskih i kulturnih kodova nacionalne i svjetske baštine, pa se upravo putem njih ponajbolje može iščitati novi, postmodernistički način pisanja u kontekstu naše dramske književnosti. Podužu analizu drame *Kerempuhovo* Mujičića - Senkera u istome zborniku daje nam i V. Visković (*Coprijama zvertuvani svet*, str. 80 – 93.) napominjući da je u *Kerempuhovu* zabavljački, pučki duh njihovih ranih tekstova na literarno produktivan način udružen s postavkama *avangardnog* (čija je uporaba motivirana oslanjanjem na teatarsku poetiku mladog Krleže) i *postmodernog* teatra.

45 Pod pojmom *mlade hrvatske drame* Visković misli na dramske tekstove tridesetorice mladih autora objavljene u zbornicima *Mlada hrvatska drama I. i II.*, te u časopisu *Plima*, kao i knjige drama M. Lukšić, A. Srnc – Todorović, P. Marinkovića, L. Kaštelan i M. Gavrana.

46 Visković, Velimir, *Izazovi pred mladom hrvatskom dramom*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995...*, I. knjiga, 1996, str. 124.

47 Mladi su pisci tako skloni reinterpetiraju poznatih tema, likova, često citiraju (prizore, aktancijalne razine, likove); citiranja pri tome mogu biti eksplicitna, tj. naznačena nekim postupkom, ali češća su implicitna koja polaze od pretpostavke da je literarno obrazovani recipijent kadar detektirati podrijetlo skrivenog citata.

48 Nazivajući, kao i većina drugih teoretičara, ovakve postupke *postmodernističkima*, autor na kraju ustvrđuje da je većina mladih dramatičara u svome recikliranju tradicijskih tema i resemantiziranja

Andrea Zalar, pak, govoreći o odnosu *mlade hrvatske drame* prema antičkim temama ističe da dvadeseto stoljeće ima vrlo visoku potrebu samopromatranja koje se u umjetnosti vrši pomoću dva mehanizma, tj. pokušajem samoidentifikacije ili usporedbom s prošlim epohama. Pri tome razlikuje *modernističke poetike* s početka stoljeća, *avangardističke dvadesetih godina*, *neoavangardu pedesetih*, te *postmodernističke poetike*. Svaka od njih, naravno, svoj odnos prema prošlosti iskazuje na osobit način,⁴⁹ a ono što se nama čini interesantnim u svezi termina *postmoderna* je činjenica da autorica upozorava da autore mlade hrvatske drame valja promatrati u kontekstu *suvremene hrvatske drame* koja poetičkim rukopisima pisaca kao što su Brešan, Bakmaz, Senker – Mujačić – Škrabe i Bakarić stvara dramaturški različite modele transformacije literarnog predloška. Za razliku, dakle, od spomenutih dramatičara (koje, dakle, ne imenuje *postmodernističkima*) oni izišli iz SKUC-ove radionice se oslanjaju više na *tekuće postmodernističke recepte*, no na književni kontekst kojem faktički pripadaju. Tekstovi, pak, Lade Kaštelan (kao suvremenice *mladoj dram*i) predstavljaju potpuno drugačiji tip transpozicije antičkih tema u odnosu na većinu tekstova *mladih hrvatskih dramatičara*, pa njih A. Zlatar naziva *modernim tragičnim dramama*. Iz ovoga teksta ostaje nam nejasnim periodizacijsko značenje termina *modernizam*, odnosno *avangarda* i *neoavangarda*, kao i to je li pojam *suvremena drama* nadređen nekima (i kojima) od njih.

U svezi *Krležinih dana* spomenuti ću i tekst Sibile Petlevski kojoj će Šnajderova drama *Kamov.Smrtpis*.⁵⁰ poslužiti za provjeru postojanja *ekspresionističkog diskursa* na hrvatskim scenama. Jer, kao što i tvrdi, činjenicom da *ekspresionizam* nikada nije bio osviješten kao *pravac* u hrvatskoj dramskoj književnosti dade se objasniti njegovo tvrdoglavo pojavljivanje izvan njegova povijesnog trenutka u vidu *protoekspresionističkog* ili *neoekspresionističkog dramskog pisma*. U Hockeovoj

uglavnom ostala po strani od ratnih tema, te da je u većini njihovih tekstova (bez obzira da li je to posljedica nedovoljnog poznavanja dramskog prosedeja ili pak svjesne autorske poetike) lik u većini slučajeva potpuno destruiran (pa je gledateljska identifikacija s njime gotovo potpuno nemoguća), dok su sižeji uglavnom disperzivni.

49 U svezi postmodernističke poetike A. Zlatar ističe: *U postmodernoj, međutim, cjelokupno nasljeđe zapadne kulture postaje površinom ogledala u kojem se pokušavaju razabrati vlastite crte. Ne postoji više jasno lice subjekta koji traži sličnu sliku (jer sebe poznaje), već bezoblično lice koje traži slike prošlosti da bi nešto moglo u sebe upisati. Realističko mimetičko ogledalo stvarnosti (...) napušteno je u korist ogledala prošlosti. Stoga su načini postmodernističkog samopredstavljanja u književnosti i teoriji pokazuju kao mozaične slike, sklopljene od niza nasumice izabranih fragmenata.* (Zlatar, Andrea, *Antičke teme u mladoj hrvatskoj dram*i, u: *Krležini dani u Osijeku...*, I. knjiga, 1996, str. 128.

50 *Postmoderni karakter* dramskog teksta *Kamov. Smrtpis* S.Šnajdera autorica iščitava iz njegova esejističkog naputka za čitanje u kojem pisac poziva recipijenta na ozbiljnost pri njegovu poslu, te pri tome ustvrđuje da u toj drami nema mjesta *postmodernom aleatoričkom užitku* u *neobaveznom spajanju fragmenata slagalice* kao u *nekoj intelektualnoj zaigranosti koju bi pisac rado prenio na čitatelja*. (Petlevski, Sibila, *Slobodan Šnajder: Kamov. Smrtpis*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995*, II. knjiga, 1997., str. 95.) Promišljanje recepcijske razine razlog je zbog kojeg Šnajder nasljeđuje ekspresionistička poetička načela što autorica, s druge strane, ocjenjuje kao nesumnjiv postmodernistički postupak.

maniri S. Petlevski navodi da se uvjeti za pojavljivanje ekspresionističkog tipa iskaza periodički ponavljaju na našim područjima,⁵¹ pa ih tako možemo prepoznati i u Snajderovu slučaju u kojem oni poprimaju odlike *postmodernističke intrasemiotičke citatnosti*.⁵²

1996. godine u časopisu *Mogućnosti* objavljen je izbor iz najnovije hrvatske dramske produkcije – one prve polovice devedesetih godina.⁵³ Autor predgovora Jasen Boko priznaje da je tijekom vremena postao alergičan na termin *kazališna postmoderna* koji je, što je zaista točno, nalik na vreću u koju je moguće ubacivati *sve što pseudomodernim redateljima padne na pamet – koji tim terminom skrivaju svoju elementarnu scensku neobrazovanost*,⁵⁴ no unatoč tome drži da su drame iz njegova izbora bitno obilježene upravo tim pojmom. U nedostatku preciznijih autorovih definicija mi bismo dodali da je *postmoderna* prema J. Boki nama vremenski blisko(?) razdoblje hrvatske dramske književnosti u kojem nastaju djela obilježena dvama bitnim strukturalnim osobitostima: dominacijom intertekstualnih veza s djelima hrvatske dramske tradicije (npr. tekstovi L. Kaštelan, F. Šehovića i dr.), kao i težnjom k zbližavanju trivijalne i visoke literature (npr. *Horda* L. Nole).⁵⁵

U svom najnovijem pregledu *Hrvatske književnosti 19. i 20. stoljeća* iz 1997. godine Miroslav Šicel književnost druge polovice dvadesetog stoljeća (1950 – 1990) dijeli na dva odjelita stilska razdoblja: prvo naziva *novom modernom* (od 1952. do 1970. godine), a drugo *postmodernizmom* (od sedamdesetih godina nadalje). Dok je *nova moderna*⁵⁶ obilježena dvama generacijama pisaca – *krugovaškom* i

51 U pravilu oni izazivaju sličnu reakciju svodljivu na neprihvatanje kao rezultat nerazumijevanja ili pak nerazumijevanje kao svojevrsne maske za neprihvatanje čiji se korijeni nalaze u izvanknjiževnim okolnostima njihova nastanka.

52 O terminu *intrasemiotička citatnost* vidi u: Oraić – Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990.

53 Kriteriji za objavljivanje drama, tvrdi autor, leže isključivo u činjenici da do tada nisu niti objavljene, niti igrane, ali da svojom kvalitetom pretpostavljaju neko buduće uprizorenje.

54 Boko, Jasen, *Nova hrvatska drama – predgovor uz izbor iz hrvatske drame prve polovice devedesetih godina*, u: *Mogućnosti*, XLIII, 1996, 10 – 11, str. 2.

55 T. Sabljak *postmodernizam* prepoznaje u o općoj tendenciji prema fragmentaciji, parcijalizaciji i razgradnji dodajući da je *disperzija dramske produkcije znak (...) obraćanja tržištu široke potrošnje*. (Sabljak, Tomislav, *Disperzija žanrova u novijoj hrvatskoj povijesti*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995...*, I. knjiga, str. 94.) U tom kontekstu zaključuje da dominacija radio-drame i prodor njene dramaturgije u teatar, na film i televiziju govori u prilog jedne sintetičke postmodernističke evolucije književnih žanrova, te svoje teze dokazuje na primjeru niza adaptacija poznatih romana ili novela koje su sedamdesetih i osamdesetih godina bile prilagođivane radiju, televiziji, tj. kazalištu.

56 Čini je da se M. Šicel uvođenjem pojma *nova moderna* pridružuje sličnim tendencijama američkih kritičara U tome kontekstu svakako valja spomenuti F. Kermoda koji predlaže podjelu na dva modernizma: *paleo-modernizam* (više formalistički, zaokupljen simboličkom transcendencijom) i *neo-modernizam* (spontaniji i više prepušten slučajnosti i aleatorici, a koji se u američkoj književnosti javlja pedesetih godina), te M. Köhlera koji drži da o *postmoderni* valja govoriti tek poslije 1970. godine, a da razdoblje od 1945. godine do tog datuma treba zvati *kasna moderna*. Vidi: Bačić, Sonja,

razlogovskom, *postmodernizam* vežemo uz književnu generaciju pisaca rođenih krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina (dakako, uz prisustvo i starijih književnika, onih krugovaške i razlogovske generacije). Šicel *postmodernizam* naziva i novom *tendencijom* u *suвременoj* književnosti (pri čemu ni ovdje nismo sigurni da li je *suвременa književnost* termin nadređen *novoj moderni* i *postmodernizmu*) i to više u žanrovskom, no u stilskom pogledu. Uzrok tomu je činjenica da spomenuti naraštaj pisaca obilježava izraziti pluralizam estetskog doživljaja, stilskih postupaka, potpuna individualizacija i nemogućnost zajedničkog nazivnika kojim bi se mogao imenovati književni rad te generacije. Nabrajajući postmodernističke pisce autor se posebno ne osvrće na najnovije dramsko stvaralaštvo – iz kruga tzv. *fantastičara* tu se samo (i) kao dramski pisac spomenuta razdoblja navodi V. Barbieri. Ostaje nejasnim da li djela dramskih pisaca s *razmeđe između razlogovaca i nadolazeće postmoderne*⁵⁷ autor drži postmodernističkim (s obzirom ne činjenicu da ih je većina objavljena nakon osamdesetih, dakle u doba koje naziva *postmodernizmom*), jer Šicel nigdje detaljnije ne opisuje njihovo stvaralaštvo (dapače, tvrdi da D. Jelačić – Bužimski svojim dramskim opusom uključuje u avangardni teatar šezdesetih godina) ili, pak, o njima, poput Pavlovskog ili Pavličića razmišlja kao o dramama prijelaznog, interferirajućeg razdoblja.

U svojoj studiji *Teatar u teatru u hrvatskom teatru* Lada Čale Feldman posebno pozornost posvećuje *suвременoj* hrvatskoj drami, pri čemu procjenjuje i tumači učestalu pojavu "teatra u teatru" u djelu niza novijih hrvatskih dramatičara. U tom kontekstu ističe: *Uz nužnu ogradu da su periodizacijske sheme dogovorom stalno obnavljani arbitrarni analitički konstrukti, govorim o modernizmu i postmodernizmu u književnosti (i kazalištu) isključivo kao skupu diskurzivnih postupaka koji se dađu razlučiti kao karakteristični za neki vremenski odsječak - rubne je točke teško odrediti i većina stručnjaka barata prije desetljećima nego li točnim godinama. Prema njima, postmodernizam je skup poetičkih obilježja koji smjenjuju tipične modernističke preokupacije i karakteriziraju zapadnu produkciju otprilike u posljednja tri desetljeća.*⁵⁸ Sažimajući raznolike pravce od početka stoljeća do šezdesetih godina⁵⁹

Prilog diskusiji o postmodernizmu (i dekonstrukciji), u: *Umjetnost riječi*, XXXI, 1987, 1, str. 77 – 84; Köhler, Michael, "Postmodernismus": povijesno-pojmovni pregled, u: *Republika*, XLI, 1985, 10 – 12, str. 7 – 19.

57 Po Šicelu to su: L. Paljetak, D. Jelačić-Bužimski, S. Šnajder, I. Bakmaz, M. Gavran, T. Mujičić – B. Senker – N. Škrabe.

58 Čale – Feldman, Lada, *Tetatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb, 1997. Tekst L. Čale – Feldam, *Autoreferencijalne strategije hrvatskih modernističkih i postmodernističkih dramatičara* objavljen na Prvom hrvatskom slavističkom kongresu u Osijeku zapravo je dio netom spomenute autoričine studije.

59 U tom kontekstu izdvaja *modernu* (kao *razdoblje* do kraja prvog svjetskog rata), *stilsku formaciju ekspresionizma*, tzv. *analitički realizam*, te pedesete i šezdesete godine obilježene krugovaškim otporom poetici soc-realizma. Slično kao i kod većine autora i ovdje je, vidimo, prisutna nedosljednost u korištenju periodizacijskog pojmovlja (*razdoblje*, *stilska formacija* i sl.).

pod zajednički nazivnik *modernizma* autorica ustvrđuje da bi se periodizacija hrvatske književnosti mogla poistovjetiti sa situacijom u zapadnim književnostima (pri čemu i ona veliku važnost pridaje političkim nemirima krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih). *Postmodernizam*, kao što i vidimo, vremenski omeđuje, te definira (vodeći se, naravno, kriterijem metateatralnosti) i korpus njemu pripadajućih pisaca.⁶⁰

I na kraju nam valja spomenuti uvodnu raspravu Dubravke Vrgoč u temat posvećen problemu *suvremene*, tj. *nove hrvatske drame* (doimlje se da se pojmovi koriste kao istoznačice, a pokrivaju dramsko stvaralaštvo nastalo nakon 1980. godine)⁶¹ u časopisu *Kolo*, broj 2 iz 1997. godine.⁶² Usprkos činjenici nepostojanja konkretno definiranih pravaca, te njegovoj krajnjoj stilskoj, tematskoj i žanrovskoj heterogenosti autorica dramsko stvaralaštvo od sredine osamdesetih godina prepoznaje kao zasebno i samosvojno razdoblje koje umnogome odražava društvenopolitičku stvarnost svoga doba. U to se je doba nizu aktivnih i već potvrđenih dramatičara (Brešan, Šnajder, Bakarić, Senker/Mujičić/Škrabe) priključuje određen broj samosvojnih pisaca (M. Gavran, M. Matišić, L. Kaštelan i B. Vujčić) koji otvaraju, kao što tvrdi, prostor generaciji novih dramatičara (A. Srnc, I. Vidić, P. Marinković, M. Lukšić, M. Brumec i dr.) *što će, pojavivši se nekoliko godina kasnije, vitalnosti hrvatske drame pridonijeti originalnim i novim, iako ne uvijek sasvim uravnoteženim i uobličanim, pregnućima.*⁶³ Ta se najnovija generacija mladih dramatičara - čije su

60 L. Čale-Feldman izdvaja slijedeće pisce: I. Supek, I. Brešan, I. Kušan, B. Senker/ T. Mujičić/ M. Škrabe, M. Šnajder, P. Pavličić, S. Šešelj, I. Bakmaz, Č. Prica, M. Gavran, B. Vujčić, L. Paljetak, R. Marinković. U njihovim djelima strukturom teatra u teatru autori se služe slobodno i neobavezno, strategije su im intertekstualne, ali (za razliku od modernizma) s konkretnim, povijesno ovjerenim i najčešće autorskim tekstovima. Ukidajući podjele između poetički podređenih i nadređenih žanrova i postupaka koji se u dramskom tekstu miješaju (a često i parodiraju) interes dramatičara više nije polemičke naravi, već je svodljiv na društvenu i političku kritiku. Podrivajući ideju autorske neponovljivosti postmodernistička se autoreferencijalnost bavi ideološkom manipulacijom kulturnih tekstova, problematizira produkcijski i recepcijski kontekst kazališne predstave, te su stoga eklatantno postmodernističke kategorije (kao npr. različitost, drugost, slabost, rubnost – tj. one koje su svojstvene hrvatskoj kulturi i politici) našle upravo u autoreferencijalnosti iskazanoj strukturom teatra u teatru jedno od najprimjerenijih očitovanja svog kritičkog i političkog potencijala.

61 U usporedbi ovoga temata s prijašnjim antologijama hrvatske dramske književnosti vidi u: Batušić, Nikola, *Temat kao knjiga*, u: *Hrvatska revija*, XLVIII, 1 – 2, 1998, str. 398 – 401.

62 Donekle prerađena, ta je rasprava objavljena i godinu dana kasnije u biltenu Hrvatskog centra ITI. Vidi: Vrgoč, Dubravka, *Suvremena hrvatska drama*, u: *Hrvatska drama – Bilten Hrvatskog centra ITI*, 4, 1998, str. 7 – 12. U svom ću se radu uglavnom osvrnati samo na prvospomenutu studiju iz časopisa *Kolo*, jer se u ostatku radova posvećenih novoj hrvatskoj drami autori uglavnom ne bave periodizacijskim pitanjima. Svodljivi su oni uglavnom na analitičko propitivanje djela pojedinih pisaca (o M. Matišiću tako piše N. Govedić, o dramama L. Kaštelan L. Martinac i D. Carić, o M. Gavranu J. Boko, B. Vujčiću S. Nikčević, A. Srnc Todorović E. Agotić, P. Marinkoviću G. Ostović), na teatrološko-komparativne studije (radovi M. Muhoberec, D. Foretića, D. Lukića, L. Čale Feldman) ili, pak, na dramaturška iščitavanja (radovi G. Gračan, B. Violaća, A. Kudrjavcev) i kritičarske osvrte na stanje u današnjem glumištu.

63 Vrgoč, Dubravka, *Nova hrvatska drama – Primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina*, u: *Kolo*, VII, 1997, 2, str. 125.

djela već poduže u našoj kritici poznata (kao što sam već u nekoliko navrata i spomenula) pod nazivom *mlada hrvatska drama* - priklanja po nizu svojih obilježja nesigurnostima *stilske formacije postmoderne*.⁶⁴ Svojim tekstom D. Vrgoč nastoji dokazati da je osnovna karakteristika hrvatskog dramskog stvaralaštva s kraja osamdesetih i početka devedesetih suglasje njihovih djela i novih književnih teorija,⁶⁵ čime nikako ne želi istaći da su mladi pisci pisali pod napucima teorije, već uzrok takovoj situaciji liotarovski prepoznaje u *stanju duha* našega nestabilnog vremena⁶⁶ u kojem se gubitak tradicionalnih uporišta reflektira podjednako i na fikcijsko pisanje i na teorijsko promišljanje. U dramama M. Brumeca, L. Kaštelan, M. Lukšić, P. Marinkovića, A. Srnc Todorović i I. Vidića prepoznaje tipično postmodernističke stilske i tematske osobitosti, dok za djela B. Radakovića, M. Matišića, M. Gavrana ili Z. Zoričića tvrdi da nastaju usporedno s *dramaturgijom postmodernog predznaka*, te ostaju u inercijama tzv. realističkog načina pisanja. U svezi upravo ove druge skupine ističe da je odnos prema aktualnoj društvenoj stvarnosti iskazan najčešće u formi *izravnog iskaza* ili *komičnog komentara*, za razliku od mladih dramatičara koji svojim dramskim pismom radikalno prekidaju onu liniju hrvatske poslijeratne dramaturgije koja je desetljećima bila opsesivno obilježena polemičkim odnosom prema aktualnom političkom trenutku u kojem je nastajala.⁶⁷ Iz studije ostaje nejasnim da li je kriterij *polemičnog odnosa prema društvenoj stvarnosti* presudan pri razgraničenju postmodernističkih u odnosu na modernističke pisce (autorica se ne zadržava poduže na analizi dramskog stvaralaštva "starije generacije" hrvatskih dramatičara), kao što je i primjetna nedosljednost pri korištenju periodizacijskog pojmovlja: je li ovdje *postmoderna* shvaćena kao stilska formacija ili se njome imenuje tek jedan književni pokret ili književni period (da li, kao kod Nemeca, onaj osamdesetih i devedesetih godina?) kojim (unatoč polimorfnosti) dominira stanovita stilska grupacija?⁶⁸ Te, na kraju, što je i ovdje s odnosom *postmoderne* i *suвременe drame* i koje područje uopće pokriva po D. Vrgoč *suвременa drama*?

*

64 Najvažnijim obilježjima tih tekstova autorica drži izostajanje ideološke vertikale, dramske agresije, dijaloške optužnice, polemičnih tonova, zakonitosti političkog teatra, prostorno – vremenskog kontinuiteta. Mladi dramski pisci aktiviraju različitost poništavanjem svih prijašnjih dramskih paradigmi, poigravaju se, slijedeći na taj način iskustva strukturalizma i poststrukturalizma, značenjem i strukturu jezika, sustavom i učincima razlika, oprekama između govora i pisma, odbijaju izravan komentar zbilje, linearne konstrukcije, logične postupke, služe se postupcima recikliranja prošlosti, struktura njihovih – tzv. otvorenih dramskih tekstova uglavnom je podređena sustavu binarnih opreka i sl.

65 Autorica u tom kontekstu na nizu strukturalističkih, tj. poststrukturalističkih studija "opisuje" njihove tekstove. Kao teorijska podloga poslužili su joj tekstovi R. Barta, J. – F. Lyotarda, F. Jamesona, T. Eagletona, J. Cullera, D. Lodgea, B. Schmidta, J. Kristeve i dr.

66 O postmodernom dobu kao *kraju povijesti* vidi u: Vattimo, Gianni, *Postmoderno doba i kraj povijesti*, u: *Filozofska istraživanja*, 6, sv. 1, 1986, str. 57 – 65.

67 Usp. s *Prolog / Teorija / Tekstovi*, XIX, 1988, 4.

68 U svezi korištenih termina vidi: Flaker, A., *Nav. dj.*, str.25-26.

Na kraju, čini nam se da smo u istim nedoumicama kao i na početku. Vidimo da se polemike o književnoteorijskom pojmovlju vode i nadalje, a umjetnički fenomeni naše (kao, uostalom, i svjetske) književnosti u zadnjih tridesetak godina postaju sve zamršeniji. Potreba za njihovom nadasve složenom i preciznom kritičkom orijentacijom otežana je pri tome činjenicom nepostojanja odmaka, tj. nedostatkom vremenske distance (kao i nedostatkom sudova o vrijednosti književnih djela koji još uvijek nisu iskristalizirani), pa je iste zasada gotovo nemoguće odrediti u perspektivi povijesti. Mnoštvo znanstvenih, a ponekad i ne baš znanstvenih knjiga i rasprava o postmodernim temama doprinosi pri tome još većoj zamršenosti i zamagljivanju problema.

Iz pregleda hrvatske književnoteorijske i književnokritičke literature vezane uz područje dramske književnosti⁶⁹ od osamdesetih godina naovamo (tj. od vremena njena pojavljivanja) ipak na kraju možemo zaključiti da je pojam *postmoderna*, tj. *postmodernizam* u većini korišten kao periodizacijski termin koji upućuje na činjenicu pripadnosti (manje ili više svjesne) kulturnoj sadašnjosti, kao različitoj od nedavne kulturne prošlosti kojoj je osnovno obilježje modernizam. Naišli smo i na svega jedan tekst u kojem se on tumači isključivo kao tipološka kategorija, tj. kao reverzibilni umjetnički fenomen, sinonim za Hockeovu manirističku konstantu.⁷⁰

Bez obzira na to što je gotovo u svim radovima prisutna svijest o završetku velike epohe modernizma i nastupu jednog novog i drugačijeg doba, tj. nove epohe, ipak se polemike o njenu nazivu i nadalje vode, a pojmovni konstrukti u njihovu kontekstu još su uvijek poprilično arbitrarni kao i na njihovu početku. Znanstvenici i kritičari vrlo često tako vode rasprave o tome koliko je sam naziv *postmoderna*, tj. *postmodernizam* neprimjeren ili nezgodan (jer označava zapravo nešto što i nema svog pravog imena), ali je posljednjih godina učestalost takovih primjedbi ipak manja – čini se da je dugogodišnji govor o postmodernizmu sve već pomalo umorio, a svijest o tome da se do danas nije pojavio niti jedan drugi, bolji termin priviknuo na njegovo prešutno prihvaćanje.

S obzirom na sadržaj i vrijeme koji pokriva taj konfuzan pojam većina se teoretičara slaže s mišlju da *postmodernizam* na području dramske (ali i cjelokupne) hrvatske književnosti počinje početkom sedamdesetih godina. Jedan od prvih autora koji razmišlja na taj način, vidjeli smo, svakako je Z. Mrkonjić koji kraj šezdesetih i početak sedamdesetih drži presudnim trenutkom za pojavljivanje *nove hrvatske dramaturgije* koja je obilježena *duhom postmodernizma*. Slično razmišljaju i B. Donat, P. Pavličić, B. Pavlovski, M. Šicel i L. Čale Feldman. K. Nemeč jedini *postmodernističke tendencije* pomiče na osmo desetljeće. Autori poput Mrkonjića, Donata i Pavlovskog slažu se s mišlju da prijelomnim tekstom pri tome valja smatrati Brešanovu *Predstavu*

69 Pri čemu, naravno, pojam *postmoderna drama* ne možemo posvema izolirati iz konteksta ostale *postmoderne* terminologije.

70 Vidi: Karahasan. Dž.. *Nav. di.*

Hamleta u selu Mrduša Donja. Najčešćim se postmodernim piscima navode I. Brešan, S. Šnajder, A. Šoljan i V. Parun, ali na popisu nailazimo i na imena T. Bakarića, I. Kušana, I. Slamniga, S. Mihalića, N. Šopa, R. Ivšića, V. Zuppe, trolista Mujičić – Senker – Škrabe, autora *mlade hrvatske drame* i dr.

Ovakav način govorenja o postmodernizmu činio bi nam se naoko vrlo prihvatljivim kada sa sobom ne bi nosio niz nejasnoća. Jedna od prvih svakako je nedoumica pri ocjenjivanju stvaralaštva nabrojanih autora za čija djela nismo sigurni valja li ih možda uvrstiti u *modernizam*, *postmodernizam* ili, pak, u *prijelazno razdoblje modernizma* i *postmodernizma* (npr. Pavličić, Šicel). Pravi se problemi javljaju u onim tekstovima u čije se periodizacijske sheme upleću pojmovi tipa *neoavangarda* (A. Zlatar), *kasni modernizam* (P. Pavličić) ili *nova moderna* (M. Šicel).

Jednim od najosjetljivijih pitanja čini mi se i nedosljednost pri tumačenju *postmodernizma* u odnosu na *suvremenu književnost* čije je područje poprilično relativizirano posljednjih godina. Kako se pojam *suvremena drama* počinje sve češće koristiti za dramsku produkciju nastalu u dva, doduše, podjednako važna, ali i bitno vremenski različita vremenska razdoblja sve se više pitamo što je to zapravo *suvremena književnost*. Iz velike većine teorijskih i kritičkih radova nije nam ni jasno kakav je njen odnos prema *postmodernoj* književnosti. Donat, primjerice, o *suvremenoj dramaturgiji* govori u znaku *postmoderne umjetnosti*, Pavličić *postmodernima* naziva određene književne osobine (npr. zanimanje pisaca za književnu povijest) koje posjeduju dramska djela u stihu unutar *suvremena* razdoblja, Šicel *postmodernizam* naziva *tendencijom* unutar *suvremene književnosti* i sl., pa nam je na trenutke nejasno da li je termin *postmoderna drama* zapravo istoznačnica pojmu *suvremene drame* ili je njemu subordiniran pojam. Nedoumice se umnažaju ako se približimo *mladoj hrvatskoj dramati* (kao npr. kod A. Zlatar, D. Vrgoč i sl.) za koju ne znamo zapravo valja li ju promatrati kao nekakav osobeni književni ili generacijski pokret koji se po svojim stilskim osobitostima bitno razlikuje od dotadašnje dramske (*suvremene* ili *postmoderne*?) produkcije ili ju jednostavno valja tretirati kao dio *postmoderne književnosti*. Često spominjani kriterij polemičnog odnosa hrvatskih dramatičara prema aktualnoj stvarnosti svoga vremena postaje pri tome u nizu teorijskih napisa vrlo upitnim klasifikatorskim načelom uz pomoću kojeg se neka od dramskih djela uključuju, tj. isključuju iz novog, postmodernističkog okruženja hrvatske dramske književnosti (npr. Mrkonjić, Donat, Visković, Vrgoč).

Iz pregledanih je radova primjetno, dodajmo i to, da se između pojmova *postmoderna* i *postmodernizam* najčešće ne pravi bitna terminološka razlika, te da se oba (često gotovo paralelno, kao sinonimi) primjenjuju u dvostrukom dijakronijskom smislu, tj. i kao mikroperiodizacijska oznaka za umjetničko razdoblje na kraju našega stoljeća i kao makroperiodizacijska oznaka za širu povijesnu epohu. Velikom problemom javlja se i (svjesno ili nesvjesno) nepoštivanje periodizacijskog pojmovlja, neobraćanja pažnje na odnose subordinacije među njime, pa ćemo stoga vrlo često nailaziti na primjere definiranja *postmodernizma* i/ili *postmoderne* u isto vrijeme i

kao stilske formacije i kao epohe i tendencije i pravca.⁷¹ Takove bi se pojave možda mogle opravdati ukoliko su one posljedica neprihvatanja, doduše kod nas uvelike ustaljene, periodizacijske terminologije flakerovske provenijencije, ali držim ipak da je u većini radova razlog tomu u nedovoljno jasnim kriterijima dijakronijske klasifikacije, nerazlikovanju područja pojmova kulture, stila i razdoblja ili naprosto u nemaru pri baratanju teorijskom terminologijom kao prema nekakvom nužnom zlu uz pomoću kojeg bi se trebali obaviti nekakvi zasigurno važniji (možda književnopovijesni ili kritički?) poslovi.

Što se, pak, tiče utvrđivanja književnih postupaka koji se jednostavno dovoljno često ponavljaju u dramama da bi se mogli uzeti kao neka vrsta uvjetne pomoći u razdiobi – tek tu dolazi do pravih problema. Kao najčešći postupci spominju se dobro znana citatnost, metatekstualnost, tekstualni parazitizam, žanrovska nečistoća, nemogućnost jednoznačnog definiranja radnje, prevladavanje granica trivijalne i visoke literature, miješanje stilova i oblika, igrivost oblika i smisla, karnevaliziranost, parodičnost, grotesknost, socijalni eskapizam, osobiti odnos prema tradiciji, ukinuće polemičnog odnosa prema društvenoj stvarnosti i sl. U nabranjanju osobina koje bi trebale karakterizirati *postmodernizam* srećemo se sa svim onim problemima koje smo imali i kod ostalih načina njegova određenja. Protuslovlja proizlaze iz toga što većinu nabrojanih postupaka vrlo lako možemo pripisati modernizmu, ali i avangardi, pa je tako njihova distinktivna moć upitna. Stoga, što je također primjetno, poneki autori vrlo često u svojim analizama posežu za kontekstom, tj. uvode metafizičke ili kulturnopovijesne kategorije kako bi s pomoću njih odredili da neka dramska djela ili književni postupci svjedoče o nekom *stanju duha* ili, pak, o *svjetonazoru* (npr. Donat, Nemeč, Gašparović i sl.).

Dodajmo da se pojam *postmoderna drama* najčešće susreće u teatrološkim periodičkim publikacijama (ili specijaliziranim tematskim brojevima književnih časopisa), potom u zbornicima s teatroloških skupova, a bitno manje pažnje njoj se pridaje u zbornicima o *postmodernoj problematici*. Rijetko pojavljivanje komparativnih ili književnopovijesnih preglednih studija posvećenih problemu postmodernizma u hrvatskoj književnosti (npr. Nemečova i Šicelova) prirodno dovodi u pitanje vrijednost onih aspekata (i događaja) s kojima se pristupa određivanju nekog razdoblja koji služe razgraničenju onoga što je zajedničko cjelini književnosti nekoga doba. Takvo promišljanje mogli bismo proširili pretpostavkom da bi pri određivanju *postmodernizma*, tj. *postmoderne* trebalo postojati i neko slaganje između različitih kulturnih oblasti, što bi iziskivalo potrebu i za novim, interdisciplinarnim studijama koje se ne bi trebale služiti specijaliziranim metajezikom - kao što je i bio slučaj s nizom objavljenih filozofskih i inih studija sredinom osamdesetih godina. Na taj bismo način možda mogli postići nekakvo (barem uvjetno) slaganje između različitih

71 Usp. npr: Gašparović, Šicel, Vrgoč.

rodova književnosti, ali i umjetnosti, pa i kulturalnih oblasti što bi nam možda omogućilo nekakav novi, suvisliji razgovor o postmodernizmu.

Svrha mog rada nije bila izdvojiti neku od analiziranih studija kao potencijalno rješenje, niti mi je cilj bio na temelju istih dati novi, sintetizirajući prijedlog. Držim da je to zasada gotovo nemoguće. Upravo ukazivanjem na mnogobrojne aporije u svezi termina *postmodernizam* na koje sam nailazila u tekstovima posvećenim dramskoj književnosti htjela sam upozoriti na potrebu da se u pokušaju pronalaženja (novih ili redefiniranja starih) periodizacijskih rješenja u ovo naše, nedovoljno odmaknuto vrijeme treba ipak pomalo, kao što je i ustvrdio profesor Solar, zaustaviti u pokušajima pravljenja konačnih sinteza. Dodala bih da bismo, pričekavši, morali ponajprije riješiti nedoumice koje proizlaze iz nedosljednog korištenja temeljne periodizacijske, tipologizacijske i kulturnopovijesne pojmovne aparature, odnosno nužnim mi se čini definirati jasnija klasifikatorska načela s pomoću kojih bi konačno razjasnili ono prethodeće – *moderno* - za koje svi već uvelike tvrde da je minulo, a tek onda pristupiti –*post* pitanjima. Jer, i onako dovoljno konfuzno stanje u njima pospješuje upravo nonšalantna nebriga prema periodizacijskiom (i drugom teorijskom) pojmovlju čiji bi jedan od osnovnih zadataka trebao biti oblikovanje i objašnjavanje obrazaca značajnih povijesnih, strukturnih ili evolucijskih odnosa. U iščekivanju nekih novih i, možda, boljih rješenja iste bi valjalo što je moguće više razjasniti i pomalo preslagati kako bi ih se razumjelo i njima moglo intelektualno, logično, a ne – što je vrlo često - pretenciozno i hiperbolično baratati. Možda bismo tek tada mogli na neki način izaći iz nedoumica koje prate postmodernistička istraživanja od samih njihovih početaka, a koja nas ne napuštaju ni do danas.

SUMMARY

Adriana Car-Mihec

POSTMODERNIST DRAMA

(Terminological aspects)

In her studies the postmodernist author is trying to solve certain dilemmas by pointing at numerous difficulties (as well as reasons for their occurrence) which tend to occur when dealing with the usage of the term postmodernism. Some of those dilemmas can be seen as a result of inconsequent and nonchalant use of the fundamental periodical, typological and cultural-historical notional apparatus present in literary-historical, theoretical, literary-critical and theatrological texts dedicated to Croatian dramatic literature from the eighties until today.