Slika obitelji u dramama koje tematiziraju Domovinski rat

Marić, Mirta

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:206989

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA KULTURU, MEDIJE I MENADŽMENT

MIRTA MARIĆ

SLIKA OBITELJI U DRAMAMA KOJE TEMATIZIRAJU DOMOVINSKI RAT

ZAVRŠNI RAD

Mentor: doc.dr.sc. Alen Biskupović

Osijek, 2021.

SAŽETAK

U završnom radu analizira se slika obitelji unutar drama koje tematiziraju domovinski rat. Na početku se objedinjuje definicija obitelji te analiziraju njezine karakteristike i funkcije kako bi se što jednostavnije proučila glavna tema rada. Središnji dio bavi se paradigmom kazališta kao zrcala stvarnosti u dramama koje tematiziraju domovinski rat. Pri tome se analizira i uloga kazališta za vrijeme i nakon ratnih zbivanja. Završni rad najviše je koncentriran na proučavanje slike obitelji u spomenutim dramama uočavajući razlike u karakteristikama između drama za vrijeme i nakon rata. U zaključku su objedinjena stečena znanja i prikazan je kratki presjek uočenih promjena.

Ključne riječi: Domovinski rat, drama, kazalište za vrijeme rata, obitelj, afimartivna drama, subverzivna drama

SUMMARY

The undergraduate thesis analyses the depiction of family in the plays whose topic is the Croatian War of Independence. The concept of family is defined in the opening chapter, analysing its characteristics and functions in order to simplify the study of the main topic of the thesis. The central part deals with the paradigm of theatre as a mirror of reality, as well as the application of the conclusions to the plays depicting the Croatian War of Independence. The role of theatre during and after the war is also analysed. This undergraduate thesis mainly focuses on the study of the depiction of family in the aforementioned plays, noting the differences between the characteristics of the plays written during the war and those written after it. The conclusion summarises the findings and shows a brief overview of gained insights.

Keywords: Croatian war for independence, drama, theatre in time of war, family, affirmative drama, subversive drama

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja MIRTA MARIĆ potvrđujem da je moj ZAVRŠNI RAD pod naslovom SLIKA OBITELJI U DRAMAMA KOJE TEMATIZIRAJU DOMOVINSKI RAT te mentorstvom DOC.DR.SC. ALENA BISKUPOVIĆA rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, rujan 2021.

Potpis

_____

SADRŽAJ

SAŽETAK 2
SUMMARY 3
SADRŽAJ 5
UVOD 6
1. OBITELJ 7
1.1. Promjene u obiteljskim funkcijama 7
1.1.1. Reproduktivna funkcija obitelji 7
1.1.2. Odgojna funkcija obitelji 8
1.1.3. Funkcija društvenog položaja 8
1.1.4. Ekonomska funkcija obitelji 9
1.1.5. Funkcija slobodnog vremena 10
2. KAZALIŠTE KAO ZRCALO PRIRODE 13
3. KAZALIŠTE U DOBA DOMOVINSKOG RATA 16
4. KAZALIŠTE KAO ZRCALO PRIRODE ZA VRIJEME RATA 21
5. KAZALIŠTE POSLIJE DOMOVINSKOG RATA 23
6. SLIKA OBITELJI U DRAMAMA KOJE TEMATIZIRAJU DOMOVINSKI RAT 24
6.1. Slika obitelji u dramama za vrijeme Domovinskog rata 24
6.1.1. Kršćanska 24
6.1.2. Razjedinjena 24
6.1.3. Široka 25
6.1.4. Domovina 27
6.2. Slika obitelji u dramama nakon Domovinskog rata 28
7. ZAKLJUČAK 37
8. LITERATURA 38
9. PRILOZI 39

UVOD

U ovom pisanom radu analizirat ću obitelj kao temeljnu sastavnicu društva unutar vrlo specifičnih okolnosti Domovinskoga rata. Istražit ću ustustavljene definicije obitelji, njezine funkcije te nastojati naći odstupanja u njezinim karakteristikama s ciljem spoznaje novih definicija svojstvenih vremenskom periodu koje analiziram. U tom proučavanju poslužit ću se hipotezom prema kojoj je kazalište zrcalo stvarnosti, odraz društva, a kako i sama obitelj izvire iz društva, istraživanje ću provesti proučavajući dramska djela koja tematiziraju Domovinski rat.

Nastojat ću ustanoviti koliko je kazalište bilo važno u doba ratnih zbivanja te je li uistinu zrcalilo tadašnju stvarnost, posebno se koncentrirajući na sliku obitelji unutar nje. Istražiti ću koje su karakteristike tih obitelji, jesu li one afirmativne ili subverzivne te koliko se ta slika mijenja u dramama za vrijeme i nakon Domovinskog rata. Pozabaviti ću se i analizom funkcija tih obitelji kroz utvrđivanje njezinih članova, ideala i svjetonazora po kojima one žive.

Želim ustanoviti koliko je Domovinski rat utjecao na klasičnu definiciju obitelji, koliko ju je promijenio i proširio te kako se to odražava u dramskim djelima. Analizom djela želim uočiti promjene na planu obitelji u dramama i ispitati hipotezu je li kazalište zrcalo stvarnosti.

1. OBITELJ

Kako bi lakše analizirala sliku obitelji unutar drama koje tematiziraju Domovinski rat, početak ovog rada bazirala sam na definiranju pojma obitelji, njezinih karakteristika i funkcija. Takva teorijska postavka pomogla mi je na lakši način percipirati sliku obitelji unutar drama koje tematiziraju Domovinski rat. Za proučavanje dinamike obiteljskih funkcija poslužile su teorije autora Ljudevita Plačka, koji je iste obrazložio kroz pet načina funkcioniranja obitelji.

1.1. Promjene u obiteljskim funkcijama

Autor Ljudevit Plačko obitelj definira kao društvenu instituciju s vlastitim funkcijama u društvu koje daju unutrašnje opravdanje za postojanje obitelji, a kao najvažnije funkcije navodi reproduktivnu, odgojnu, funkciju društvenog položaja, ekonomsku, te funkciju slobodnog vremena. (prema:Plačko, 1972:562) U spomenutim društvenim funkcijama, vrlo često obitelj gubi svoju ulogu dok istu preuzimaju određene državne institucije: kao što su škole, organizacije, ustanove socijalne skrbi itd. Gubitak funkcija je glavni razlog onih koji govore o krizi braka kao društvene institucije i onda o krizi obitelji uopće. Plačko naglašava kako se radi o općenito i paušalno iznesenim tvrdnjama o krizi braka i obitelji kao društvenoj instituciji i one su netočne i krive. (prema:Plačko, 1972:563)

1.1.1. Reproduktivna funkcija obitelji

Tendencija svakog društva trebalo bi biti interes da se djeca rađaju u određenom broju i odgajaju bez velikih poteškoća kako bi se mogla uključiti u cjelokupan društveni život zemlje, smatra Plačko; (prema:Plačko, 1972:562) iz čega proizlazi i općenito prihvaćena norma koja pretpostavlja rođenje djece u obitelji, uz oba roditelja koja preuzimaju odgovornost za odgoj djeteta. „Razdoblja društvenih promjena i kriza redovito nose sa sobom i povećani broj djece rođene izvan braka. Taj je broj kod nas u poratnim godinama otprilike 10% s obzirom na broj živorođene djece, a zadnjih godina on je u većini zemalja, u osjetnom opadanju.” (Plačko, 1972:562) Kada govorimo o reproduktivnoj funkciji obitelji, jasno je kako ljudi primarno imaju dvije osnovne težnje na tom području, a to su težnja za zadovoljenjem seksualnog nagona i težnja za djecom.

1.1.2. Odgojna funkcija obitelji

Odgoj je dominantno važan temelj svakog društva i najvažnija, ali i najteža odgojna funkcija obitelji. Briga za prehranu i za život djeteta postala je neodvojiva od pedagoškog i emocionalnog utjecaja na dijete. Doživljaj topline i ljubavi u odgoju, neophodan je za pravilan razvoj djeteta. U stručnim sociološkim knjigama i člancima gotovo se nikad ne spominje riječ odgoj, nego socijalizacija. Taj se pojam prilično podudara s općim pojmom odgoja, ali je u njemu posebno naglašeno da je to priprema pojedinca ili skupine za budući život u društvu. Socijalizacija je dugotrajan proces, u kojem djeca i mladi usvajaju vlastite osnovne društvene vrijednosti i norme ponašanja koje su neizostavne u tom društvu, a svrha socijalizacije je od pojedinca učiniti društveno biće, koje će u toj određenoj sredini moći živjeti i razvijati svoje sposobnosti. Osnovne vrijednosti i norme koje obitelj mora prenijeti na svoje članove vrlo su različite, ali to moraju biti u svakom slučaju norme i vrijednosti koje će omogućiti pojedincu priključenje u društveni život. Svako društvo ima više ili manje svjesnu sliku o idealnom čovjeku o kojoj će ovisiti mnogo toga u stvarnom životu. "Danas su veoma naglašene i vrijednosti koje stoje u međusobnoj dijalektičkoj napetosti, kao što su *sloboda, samostalnost i društvena odgovornost; individualizam i solidarnost*. Te vrijednosti, koje su u međusobnoj napetosti, treba uskladiti i uravnotežiti, a to nipošto nije lako. Velik zahtjev današnjeg odgoja, a to znači i velika društvena vrijednost, jest odgoj kritičkog mišljenja. Dijete ne smije učiti da jednostavno samo prihvaća vrijednosti i norme koje su možda u društvu općenito i prihvaćene, ono mora biti spremno da zauzme i kritički stav prema njima." (Plačko, 1972:565)

Kritičko prihvaćanje određenih vrijednosti i normi te načina ponašanja u religioznom odgoju izaziva posebne poteškoće. Neke vrijednosti i norme koje su prilično prihvaćene, nisu u skladu s crkvenim vrijednostima i normama. Razvijanjem kritičkog smisla za vrijednosti koje su u suprotnosti s crkvenima razvija se u isto vrijeme i kritički smisao prema crkvenim vrijednostima i normama te se traži njihov smisao i opravdanost.

1.1.3. Funkcija društvenog položaja

Društveni položaj obitelji uvelike određuje društveni položaj djeteta. Donekle uvjetuje odgoj, mogućnost školovanja te kasnije zaposlenje djeteta. Vrijeme u kojem

živimo često govori o slobodi i o osobnoj odgovornosti što stvara sliku društva u kojem je svaki čovjek odgovoran za sebe i za svoj položaj. Postavlja se pitanje u kojoj je mjeri čovjek slobodan sam odrediti što će u životu biti, a u kojoj je mjeri uvjetovan i predodređen onim što su njegovi roditelji postigli. Ta je uvjetovanost nasljedno biološka i društvena. „Društvena uvjetovanost pojedinca odupire se snažnije slobodi negoli je to zamislila bilo koja ideologija ili pogled na svijet. Osnovni je društveni položaj velika većina ljudi dobivala od svojih roditelja rođenjem i za većinu nije bilo nikakvih mogućnosti da taj položaj izmijene. Osnovni je princip društvene stratifikacije danas sposobnost i ono što pojedinac tim svojim sposobnostima učini. Vrijednost čovjeka mjeri se uglavnom njegovom „produktivnošću“, s kojom je tijesno povezana i potrošnja. Taj je element društvenog života povećao vertikalnu društvenu pokretljivost (mogućnost mijenjanja društvenog položaja), a time je ujedno povećao osobnu slobodu pojedinca unutar društva.“ (Plačko, 1972:565)

Osnovni preduvjeti za uvjetno bolje plaćena zanimanja i akademska zvanja svakako su školovanje i studij, a što u konačnici pretpostavlja i viši društveni položaj. Ljudi udaljeni od gradskih središta, slabijeg imovnog stanja u startu imaju otežavajuće okolnosti za školovanje vlastite djece i katkada ono izostaje upravo iz tih razloga jer to postaju realne prepreke. Naša je sloboda uvjetovana mnogočim, uvjetovana je sposobnostima, kao i društvenim položajem roditelja iako nije do te mjere ograničena kao što je to bila npr. u srednjem vijeku. Prije negoli djeca postanu odgovorna za svoj društveni položaj, mnogo je toga već unaprijed odlučeno položajem i životom njihovih roditelja i to se više ne da ispraviti. Na taj je način obitelj jedan od uzroka da nejednakost, diskriminacija i privilegiranost i dalje ostaju i u našem društvu. Treba dobro promisliti što je moguće promijeniti da se stvar ne pogorša.“ (Plačko, 1972:566)

1.1.4. Ekonomska funkcija obitelji

Ekonomska funkcija obitelji doživjela je najviše promjena. Obitelji su poput svojevrsnih zadruga proizvodile sve što im je bilo potrebno za život, a samo ono najnužnije kupovalo se u gradu. Novčana ekonomija, trgovina, unijela je u obitelj u način života goleme promjene. Današnja obitelj ne proizvodi za sebe gotovo ništa. Roditelji su uglavnom zaposleni, zarađuju novac te sve potrebno za život kupuju. Manji je broj OPG-

ova koji uspješno proizvode i stvaraju i ne mogu se u dovoljnoj mjeri mehanizirati, a bez mehanizacije nema govora o rentabilnosti. Danas, novcem možemo nabaviti i kupiti uvjetno bolje i raznovrsnije nego bi to znali proizvesti za vlastite potrebe. Ekonomsko odgojni problemi nekada su rješavali u široj obiteljskoj zajednici, koja je bila organizirana kao zadruga, ali koja je također živjela zajedno bez neke formalne organizacije. Tako je glavna promjena unutar obitelji zadržavanje obiteljskih funkcija, ali uz smanjenje obitelji koje ipak nisu mogle ispuniti sve zahtjeve obiteljskog života same. Prije su pojedinim obiteljima u tom pomagali članovi šire obiteljske zajednice, a danas im u tom pomažu društvene institucije, kao što su škola, dječji vrtići, a u ekonomskom pogledu organizirana i specijalizirana proizvodnja i trgovačka mreža.

Današnji trgovački i ekonomski sustav ima veliki utjecaj na formiranje malih obitelji, povećava napetosti među članovima, no omogućava zadovoljavanje svih ekonomskih potreba obitelji i bez većeg broja ljudi koji bi živjeli zajedno i proizvodili zajedno. Obitelji male ili velike, iako više ne žive zajedno i dalje su povezane istim budžetom i zajedničkim doprinosom. Tu spada rad u kući, međusobna pomoć, briga i interes za potrebe drugih, briga jednih za druge. Posjedovati osjećaj za obitelj, misliti na nju i ostati joj vjeran, jedna je od opće priznatih društvenih vrijednosti.

1.1.5. Funkcija slobodnog vremena

Najveći dio slobodnog vremena, posebno vikenda ili godišnjih odmora, ljudi provode u krugu svoje obitelji. Obitelj je i dalje mjesto gdje se slave blagdani, rođendani, imendani i druge prigode. Takvi obiteljski rituali doprinose solidarnosti i integritetu obitelji, koja je ugrožena s mnogo strana. Možemo reći da funkcija slobodnog vremena sa svim aktivnosima i običajima učvršćuje obitelj i služi njezinom povezivanju jer se ljudi uglavnom osjećaju udaljeno i otuđeno na svojim radnim mjestima. Svi imaju osjećaj, koji odgovara stvarnosti, da se na radnom mjestu, pa i među kolegama na poslu, doživljava sve manje topline i sve više agresivnosti. Ljudi vrlo često budu izgubljeni u anonimnosti na vlastitom radnom mjestu pa zbog toga i sve jače osjećamo potrebu za ljubavlju i razumijevanjem primarnih odnosa unutar obitelji. To uglavnom pronalazimo unutar vlastite obitelji, tako bi trebalo biti. „Da ipak ne bismo krivo shvatili tu funkciju "nadoknađivanja" onoga što čovjeku sve manje pruža radno mjesto, treba upozoriti da se

tu ne radi o shvaćanju obitelji kao neke “idile”. I u obitelji postoje napetosti koje su neizbježive, napetosti autoriteta, spolova, generacija. Pogotovo se to događa kad se djeca počnu odjeljivati od obitelji, kada postanu “mladi”, kad se sve češće nalaze izvan kuće sa svojim kolegama i kolegicama. To je razdoblje puno napetosti, a često i svađa kod kuće. “Nadoknađujuća” funkcija obitelji nije u tome da osigura što “nježnije osjećaje” (dobro je ako to može), nego da omogući članovima obitelji da oni svoje osjećaje i želje mognu što slobodnije izraziti, razumije se, u punom poštivanju osjećaja i želja drugih.“ (Plačko, 1972:570)

Hrvatsko društvo općenito se pokušava držati tradicionalnog, iako moderno sve više prodire u pore tog istog društva. Poneki će se dramski likovi (poput satnika Lukše u *Velikom bijelom zecu*) pokušati uvjeravati kako im je obitelj sve i kako se treba držati vrijednosti iste, ali društvene im okolnosti to neće dozvoliti. Obitelj bi trebala biti, prema kršćanskom shvaćanju, zajednica ljubavi, međusobnog poštivanja, zajedništva, ali u suvremenoj hrvatskoj drami ona to svakako nije. Obitelj je ironizirana upravo prema tom kršćansko-konzervativnom shvaćanju, ona je izobličena i gruba slika onoga što bi po prirodi trebala biti. Vrijednosti koje obitelj treba čuvati i održavati ismijane su i deformirane, narušene su religijske i moralne norme postupkom groteske. Drama je oduvijek bila pisana s obzirom na nešto, ona prikazuje upravo egzistencijalnu napetost opstanka i radnju koja pokazuje stanje vremena.

Kada je riječ o drami postoje dvije mogućnosti kako se obitelj i društvo mogu promatrati, pa se tako govori o dramama o obiteljima u društvu i o obitelji kao društvu, a Senker to pojašnjava na sljedeći način: „Tako prikazana i dramaturški iskorištena obitelj postaje zajednica što na ovaj ili onaj način preslikava cijelo društvo kojemu pripada te u sebi ponavlja, i na neki način, intenzificira najvažnije društvene i političke odnose. Stoga tim dramskim i kazališnim obiteljima ne pristupamo toliko kao fragmentima neke velike cjeline, dostatne da tu cjelinu rekonstruiramo, nego kao malim, zatvorenim cjelinama, svjetovima zapravo, što se mogu analizirati i tumačiti kao modeli većih cjelina ili, slobodnije rečeno, velikoga svijeta. Drukčije rečeno, na pozornici ne gledamo njih u društvu i svijetu, nego društvo i svijet u njima.”(Plačko, 1972:571) Ako promatramo sukus obitelji u teorijskom smislu, ona se znanstveno može okarakterizirati kao „osnovna društvena skupina, povezana srodstvom, utemeljena na braku i zajedničkom životu užega

kruga srodnika, prije svega roditelja, koji vode brigu o djeci (svojoj ili posvojenoj) te ih odgajaju.“ (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 15. 8. 2021.)

„Međutim, društvena i geografska mobilnost, koje su vezane uz industrijska društva, utjecale su na učvršćivanje nuklearne obitelji te na njezino odvajanje od širih srodničkih mreža. Usporedno s modernizacijom raste i raznolikost obitelji. Nuklearna obitelj u najrazvijenijim zapadnim zemljama više nije jedini model obitelji. Njoj se pridružuje sve veći broj obitelji s jednim roditeljem i samačkih kućanstava, čemu je uzrok, među ostalim, porast broja rastava brakova i emancipacija žena, sve veća važnost emocionalnih veza i individualnih potreba na štetu bračnog i obiteljskoga sklada svojstvenoga patrijarhalnoj tradiciji i odnosima autoriteta između muškaraca i žena te roditelja i djece, zatim porast popularnosti nevjenčanih zajednica, učestalost istospolnih zajednica, i dr.“ (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 15. 8. 2021.)

„Obitelji su nekada bile osnovni prostor inkulturacije djece u kojem su ona stjecala znanja o svijetu i preuzimala shvaćanje svijeta i života te usvajala modele prihvatljivoga ponašanja. Obitelji su bile primarne točke referencije i identifikacije pojedinaca, što u razdoblju između dvaju svjetskih ratova sve više nestaje zbog promjena koje unose dinamični robnonovčani odnosi (osobito na selu), obvezno školovanje, te institucije i sustavi komuniciranja u suvremenom društvu. Sa smanjivanjem obitelji i nestajanjem njihovih nekadašnjih funkcija, nekad važni odnosi, kao npr. odnos starijih i mlađih naraštaja, nestaju, a drugi se, npr. odnos muža i žene, kao i odnos roditelja i djece, mijenjaju.“ (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 15. 8. 2021.)

Obitelj i prijateljstvo dvije su snažne riječi koje opisuju neke od najemotivnijih odnosa koje stvaramo kroz život. Ona nam daje temelje i prva znanja, iz nje izlazimo s prvim stavovima i vrijednostima, a prijateljstva nas upotpunjuju, daju završni premaz onome tko zaista jesmo. Obitelj ne možemo birati. Pod istim se krovom nerijetko nađe grupica sasvim različitih karaktera. Kakva god bila, ona je ono što jesmo i od kud potječemo. Svaka je drugačija i svaka ima specifičnu priču i energiju. Za razliku od članova obitelji, prijateljstva stvaramo sami te pritom biramo prijatelje koji odgovaraju našem karakteru, a koji nas

pritom prihvaćaju onakve kakvima jesmo. Pravi prijatelji stoje uz nas i onda kada nismo u svom najboljem izdanju, kada nemamo što za dati i kada nam je teško. Prijateljstvo naglašava ljepotu i važnost suosjećanja, brige za drugoga i pažnje koju nekome možemo darovati. Na tragu ovih misli možemo zaključiti da prava prijateljstva na svojevrstan način proširuju sliku naše uže obitelji, a što je na neki način obilježilo i obiteljske odnose za vrijeme Domovinskog rata kao i dramska ostvarenja koja tematiziraju isti.

2. KAZALIŠTE KAO ZRCALO PRIRODE

Još od antičkih vremena kazalište je služilo kao odraz stvarnosti pomoću kojeg gledatelji imaju mogućnost kritički promotriti postojeći politički, društveni ili obiteljski poredak. Ono omogućuje sagledavanje života iz druge perspektive te gledatelju daje privilegiju da s odmakom analizira sadašnjicu, prepoznaje se u njoj te na taj način suosjeća s glavnim licima komada koji se igra.

I sam Aristotel smatrao je kako je bit dramske umjetnosti upravo mimesis tj. oponašanje. Tu nije riječ o pukoj imitaciji ili dubliranju određene radnje ili karaktera već u prikazu njezinog vjernog odraza u svrhu prepoznavanja.

„Tragedija je oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje primjerene veličine ukrašene govorom (…), oponašanje se vrši ljudskim djelovanjem a ne naracijom i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja.“ (Nikčević, 2018:224)

Aristotel taj užitak prepoznavanja uspoređuje s užitkom preoblačenja – osobito u djece. Djeca će se najviše uvrijediti ako ih ne smatramo onima u koje su se preobukli. U oponašanju dakle ne treba prepoznati dijete koje se preobuklo, već onoga tko je prikazan. Na taj način prepoznavanje svjedoči i potvrđuje da nešto postaje prezentno putem mimičkog ponašanja, da je tu. Iako Platon svojom mišlju kako je umjetnost trostruko udaljena od stvarnosti pokušava srušiti Aristotelovu tezu, on je vješto brani definicijom prepoznavanja. Prema njemu prepoznati ne znači jednom vidjeti stvar koju smo već jednom vidjeli. Prepoznati znači nešto prepoznati kao ono što je jednom već viđeno, ali sada ga prepoznajem sa spoznajom koja se u tome skriva. U prepoznavanju vidimo to viđeno s obzirom na ono trajno, bitno, ono što više nije zamućeno kontingentnim okolnostima već jednom viđenog. U oponašanju dakle postaje vidljivom prava bit stvari, a pri tome uspijevamo prepoznati i sami sebe. Svekoliko prepoznavanje je iskustvo rastuće prisnosti,

i sva naša iskustva svijeta konačno su forme u kojima gradimo prisnost s tim svijetom. S obzirom na sve, umjetnost je, kao što potpuno ispravno kaže Aristotelovo učenje, način prepoznavanja u kojem se s prepoznavanjem produbljuje samospoznaja, a time i prisnost sa svijetom. Aristotelova teorija može se poduprijeti s tezama jednog od najvećih teoretičara glume Konstantina Sergejeviča Stanislavskog koji upravo tvrdi kako gluma nije umjetnost predstavljanja već organska umjetnost proživljavanja kojoj je glavni cilj prepoznavanje i empatija gledatelja. Dakle glumac se trudi proživjeti „već viđenu" situaciju kao da je proživljava prvi put i time pružiti gledatelju mogućnost da s njome saživi i u njoj prepozna sebe.

O tome kako je kazalište zaista zrcalo prirode svjedoče brojna djela dramske književnosti, koja u svakom povijesno - umjetničkom razdoblju slijede tadašnji svjetonazor i veličaju društvene i obiteljske vrijednosti svojstvene tome vremenu. Tako npr. u Antici, najčešće preko uloge i funkcije kora, možemo prepoznati načela tog vremena – važnost bogova, ulogu fatuma, poredak društva, odnos prema vlasti itd. U Srednjem Vijeku kazalište zrcali prirodu društva s Bogom kao glavnim zajedničkim nazivnikom kroz brojne misterije, mirakule i moralitete. Tako npr. u moralitetu *Svatković* Huga von Hoffmansthala osuđuje se glavni protagonist – bogati, ambiciozni snob koji zbog svog duševnog siromaštva i omalovažavanja siromašnih doživljava svoju kaznu u vječnom životu. Već po samoj tematici možemo zaključiti kako su se brojni gledatelji ove predstave, tada kao i danas, prepoznali i nakon izlaska iz kazališta osjećali kao da su se upravo pogledali u zrcalo. Dramska književnost nastavila je služiti kao odraz društva i kroz ostala povijesna razdoblja, pružajući ljudima uvid u okolnosti u kojima žive.

Najpoznatiji autor elizabetinskog kazališta, Wiliam Shakespeare, u svom djelu *Hamlet* daje nam i tvrdnju kako bi upravo kazalište trebalo biti odraz stvarnosti. To nam govori kroz monolog koji Hamlet upućuje glumcima koji trebaju odigrati poznatu mišolovku - zamku za njegovog strica: „Ali ne budite ni odveć pitomi, već neka vam razum bude učiteljem. Kretnje neka vam odgovaraju riječima, a riječi kretnjama, no ponajviše morate paziti, da ne prekoračite granice prirodne umjerenosti, jer sve, što se pretjeruje, protivi se svrsi glume. Njezin je cilj bio uvijek, a jest i sada, da u neku ruku drži prirodi ogledalo, tako da pokaže vrlini njene prave crte, ludosti njenu vlastitu sliku, a samom vijeku i ljudskom društvu njegov lik i otisak." (Shakespeare, 2011:89)

Prema svemu navedenom možemo zaključiti kako je bit da se, poput Hamletovog strica, prepoznamo u predstavi, uvidimo svoje ponašanje i shvatimo da zapravo gledamo sami sebe. Upravo iz tog razloga ljudi se na komedijama smiju jer prepoznaju sebe i svoje bližnje u karakterima lica, situacijama ili zabuni koja se na sceni događa, a plaču na tragediju jer suosjećaju i poistovjećuju se s onim što se određenom liku događa.

Kao što je već navedeno, političke i društvene okolnosti svakog povijesnog razdoblja pratila je i književnost. Nakon renesanse, barok u centar zbivanja vraća religiju, a kazalište gledateljima vraća svijest o krhkosti i prolaznosti ovozemaljskog života. To je vidljivo u drami *Život je san* Pedra Calderona de la Barce.

Kazališni repertoari mijenjaju se s obzirom na poredak društva i dominantne vrijednosti tadašnjeg vremena. Tako primjerice klasicizam i prosvjetiteljstvo na scenu vraćaju red i zdrav razum predvođen uzorima u antičkoj književnosti. Iako je riječ o klasičnim, povijesnim, uzorima, teme su itekako bile aktualizirane svojstveno tadašnjem vremenu i također su predstavljale zrcalo ondašnjeg društva. Najbolji primjer je poznati komediograf Jean Baptiste Poquelin Moliere koji u svojim djelima ismijava određene karakteristike pojedinca i društva kao takvog. Njegova komedija *Mizantrop* prikazuje ogorčenog čovjekomrsca čije karakterne osobine, kao i posljedice do kojih ga one dovode, uzrokuju smijeh, ali isto tako i prepoznavanje kod gledatelja.

Vidljivo je kako se ideologija i društveni poredak mijenja u svakom razdoblju ljudske civilizacije što značajno utječe i na formiranje karakteristika na području umjetničkih grana. Prema tome se može zaključiti kako umjetnost zaista slijedi stanje u društvu i na sceni prikazuje aktualne teme bliske gledateljima u određenom razdoblju. Tako primjerice romantizam, koji je uvjetovan industrijskom revolucijom, odbacuje klasicizam, njegovu ideju reda i racionalnosti te na sceni naglašava iracionalno, subjektivno i transcedentalno. U centru zbivanja nalaze se heroji, iznimne osobe – umjetnici u obliku vrhunskih, jedinstvenih, vizionarskih stvaraoca sa dominantnim osjećajem melankolije (svjetske boli). (Službena stranica enciklopedija, pristupljeno 20.08.2021.) Sve to sukladno je tadašnjim društvenim zbivanjima u kojima stvaratelji tj. izumitelji imaju velik utjecaj na razvoj budućnosti ljudske civilizacije. Jasno je kako je kazalište i dalje bilo vjerni pratitelj društvenih, povijesnih promjena.

Razdoblje realizma samim nam nazivom govori kako je zaista bilo riječ o što stvarnijem prikazu života unutar umjetničkih djela. Stoga i kazališta na scenu postavljaju predstave sa vrlo istančanim, realističnim detaljima omogućujući gledateljima da se u potpunosti sažive sa licima, suosjećaju te prepoznaju sebe. Razvojem građanskog sloja društva, rađa se i građanska simbolistička drama predvođena Antonom Pavlovičem Čehovom i Henrikom Ibsenom koji predstavljaju preteču novom umjetničkom razdoblju – modernizmu.
Iz svega navedenog da se zaključiti kako je kazalište oduvijek, pa tako i danas služilo kao odraz prirode, društva i pojedinca unutar njega. Ono nam je još od Antike, pružalo mogućnost da se poistovjetimo sa licima, suosjećamo i spoznajemo te samim time mijenjamo sebe i svoje okruženje.

3. KAZALIŠTE U DOBA DOMOVINSKOG RATA

Sama činjenica kako kazalište u doba ratnih događanja nije prekidalo svoje djelovanje svjedoči nam o tome koliko je kazalište kao takvo ljudima zaista bitno. Tako na primjer osječki HNK, samo pet mjeseci nakon početka granatiranja postavlja na scenu prvu ratnu premijeru *Koraci* Samuela Becketta u režiji Sanje Ivić. Kada bi se oglasila sirena za uzbunu glumci bi ostajali na sceni vjerujući kako im je kazalište najbolji zaklon od ratnih nevolja. (Ivković, 2018:25) Iako se osječki HNK na kratko seli u Varaždin, već iste, 1992. godine, postavlja na scenu sedam novih premijera, dok Dječje kazalište svoj repertoar igra po različitim gradskim skloništima s obzirom da njihova dvorana nije bila dovoljno sigurna. Osim toga u Osijeku je 1992. godine utemeljen dislocirani studij glume u suradnji sa zagrebačkom Akademijom dramske umjetnosti. Rad kazališta se brojnim granatiranjima pokušao spriječiti, međutim umjetnici su bivali sve hrabriji u nastojanju da nastave sa svojim radom u svrhu viših ciljeva. „Granate su pogodile zgradu vukovarskog kazališta koje je, tek odnedavno vratilo svoje ime – Hrvatski dom. (…) Nisam vidjela da je bilo što drugo pogođeno pa sam razmišljala kako su artiljerci pažljivo birali mete: hrvatski dom i Nama *ustaško gnijezdo*“. (Mirković, 2018:27) Nije bolje prošao niti osječki HNK koji je 16.11.1991. pogođen sa četiri ciljane granate pri čemu je krov završio u plamenu na podu gledališta, a scena je ostala sačuvana samo zahvaljujući spuštenom željeznom zastoru. Bombardiranje zagrebačkog HNK rezultiralo je razaranjem baletne vježbaonice, pri čemu je nekolicina plesača bila ozlijeđena. Međutim umjetnici se nisu dali pokolebati, o čemu

nam svjedoči i rad Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku koje je bilo samo kilometar i pol od bojišnice te je stoga svoje predstave održavalo po hotelskim dvoranama, vrtićima i skloništima, kako navodi Jasminka Mesarić; „Oba su kazališta u Osijeku i igrala i putovala na festivale pa i ugošćivala druga kazališta“. (Mesarić, 2018:34)



IZBJEGLIČKI CENTAR
»GAŠINCI«

Osječki umjetnici za male izbjeglice

ĐAKOVO - U organizaciji Centra za kulturu Narodnog sveučilišta »August Cesarec« Đakovo, glumci Dječjeg kazališta »Ognjen Prica« iz Osijeka u Izbjegličkom centru Gašinci izveli su lutkarsku predstavu »Zeko, zriko i janje«.

Ovu popularnu glazbenu priču Branka Mihaljevića glumci su izveli u ljetnoj blagovaonici, a djevojčice i dječaci doživjeli su je spontano i srdačno, pa je bilo potrebno organizirati odmah i reprizu. Veliko oduševljenje glumom i lutkama privuklo je radoznalu djecu u sam scenski prostor, a bilo je i djece koja su se ovom prilikom prvi put susrela uživo s glumcima, lutkama i kazalištem uopće.

Đakovački Centar za kulturu NS »A. Cesarec«, prema riječima voditelja Radoslava Namjesnika, i dalje priprema kulturno-zabavne aktivnosti za nesretnu djecu i ostalo osoblje izbjegličkog centra »Gašinci« kako bi im ublažili ratne traume i neizvjesnost izbjegličkog života zbog rata u Bosni i Hercegovini, ali i Hrvatskoj.

Željko VURM

Slika 1. Novinski članak
Izvor: Arhivska knjiga
Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića
u Osijeku, 1992.



14

REDATELJ ZVONKO FESTINI IZ ZAGREBA GOST OSJEČKOG DJEČJEG KAZALIŠTA

Djeci s oružjem smijeha

Slika 2. Novinski članak
Izvor: Arhivska knjiga
Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića
u Osijeku, 1992.

Za Osijekom nisu zaostajali niti ostali granatirani gradovi, pa tako npr. u Zadru 1993.g Marin Carić dolazi režirati predstavu *Sv. Roko na brdu* Milana Grgića. Baš kao i u tekstu, gdje svećenik za vrijeme rata ne želi napustiti svoju Crkvu, ni gledatelji nisu htjeli napustiti kazalište, unatoč tome što zvučni efekti granatiranja u predstavi nisu bili snimljeni, već stvarni. To nije omelo publiku da glumce nagrade višeminutnim pljeskom i pjesmom u foajeu kazališta, „Bila je to *Pobuna protiv svih uzbuna,* kako je rekla dubrovačka glumica

Jasna Ančić.“ (Ančić,2018:42) Takva pobuna nastavila se i na zadarskoj premijeri predstave *Kabaret sklonište* gdje je posjećenost bila tolika da je dio ljudi morao ostati pred vratima unatoč tome što je situacija bila takva da se predstava zaista morala održavati u jednom od skloništa. Iako bi to danas mogli nazvati ludošću, u to vrijeme su ljudi zbog kazališta bili spremni na svakakve stvari, pa je tako npr. glumačka ekipa Zadarskog lutkarskog kazališta na probe *Stjepana, posljednjeg bosanskog kralja* trčala kroz snajpere. U Zadru se također u ratno doba osniva Glumački studio, Zadarski plesni ansambl te započinje manifestacija „Zadarsko kazališno ljeto“ s tri premijere. Opkoljeni Dubrovnik također nije posustajao u želji za kazalištem, pa je tako imao čak četiri dramske premijere i dvije dječje predstave, bez obzira na neizvjesnu ratnu situaciju.

O umjetničkom aktivizmu u Domovinskom ratu govori i činjenica kako su brojni umjetnici dolazili u najizloženije ratne gradove raditi i počastiti građane svojim stvaranjem. To je bila neka vrsta hrabrog čina koji je prelazio iz domene estetike u etiku. Pri tome nisu dolazili samo domaći (Ivica Kunčević ili Matko Sršen u Dubrovnik), već i brojni stranci poput Sanje Ivić, Radovana Marčića, Borislava Vujčića, Petra Šarčevića, Petra Vujačića, Zorana Mužića i mnogih drugih. Tu nevjerojatnu pojavu najbolje je opisao Želimir Mesarić u obraćanju medijima povodom svog preuzimanja mjesta ravnatelja drame u Osijeku na početku ratne sezone: „Osijek je Hrvatska posljednja fronta i to ne samo ratna, nego i kulturna. Toliko se govori o duhovnoj obnovi, ali to ostaje općenito u zraku i nema nikakve važnosti ako se i konkretno ne provede. U ovom trenutku to znači ići na ugrožena područja, na kulturnu frontu Hrvatske i tamo raditi.“ (Nikčević, 2018:51) Prema svemu navedenom, moglo bi se zaključiti kako dolazak u Osijek tada nije bio znak osobite pameti, ali sigurno je bio „znak užarenih moralnih visina.“ (Špišić, 2018:51)



LICE S NASLOVNICE: MILE PEŠUT, GLUMAC I TEHNIČKI RUKOVODITELJ HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU

Obnovit ćemo kazalište!

«Uspjeli smo onda kada je zgrada bila uništena zbog zuba vremena, a sada ćemo to učiniti iz inata»

Slika 3.
Novinski članak-Mile Pešut, glumac i tehnički voditelj HNK Osijek
„Obnovit ćemo kazalište!“
Izvor: Arhivska knjiga Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića
u Osijeku, 1992.



IZBJEGLIČKI CENTAR «GAŠINCI»

M.02.92

Osječki umjetnici za male izbjeglice

ĐAKOVO - U organizaciji Centra za kulturu Narodnog sveučilišta «August Cesarec» Đakovo, glumci Dječjeg kazališta «Ognjen Prica» iz Osijeka u Izbjegličkom centru Gašinci izveli su lutkarsku predstavu «Zeko, zviko i janje».

Ovu popularnu glazbenu priču Branka Mihaljevića glumci su izveli u tjelovježbanoj blagovaonici, a djevojčice i dječaci doživjeli su je spontano i srdačno, pa je bilo potrebno organizirati odmah i reprizu. Veliko oduševljenje glumom i lutkama privuklo je radoznalu djecu u sam scenski prostor, a bilo je i djece koja su se ovom prilikom prvi put susrela uživo s glumcima, lutkama i kazalištem uopće.

Đakovački Centar za kulturu NS «A. Cesarec», prema riječima voditelja Radoslava Namjesnika, i dalje priprema kulturno-zabavne aktivnosti za neuretnu djecu i ostalo osoblje Izbjegličkog centra «Gašinci» kako bi im ublažili ratne traume i neizvjesnost izbjegličkog života zbog rata u Bosni i Hercegovini, ali i Hrvatskoj.

Željko VURM

Slika 4. Novinski članak,
Glumci Dječjeg kazališta odigrali lutkarsku predstavu u Izbjegličkom centru Gašinci
Izvor: Arhivska knjiga Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića
u Osijeku, 1992.

Osim dolaska umjetnika u ratne gradove, u to vrijeme je još jedna kazališna djelatnost bila od krucijalne važnosti. Naime, mnoga su profesionalna kazališta putovala po Hrvatskoj, ali i izvan nje, te izvodila različite programe za izbjeglice i prognanike donoseći trenutak zaborava i utjehe, kako za ranjenike, tako i za borce na frontu. Putujuće kazališne trupe posjećivale su ratne fronte i svojim programima pokušavali, barem na kratko, skrenuti misli vojnika s ratnih zbivanja i tragedija. Takvu praksu izvršavali su profesionalni ansambli iz Osijeka, Zagreba, Splita, Zadra i mnogi drugi. Tada su brojni umjetnici, ali i njihova publika po prvi puta shvatili pravu svrhu postojanja teatra u ratu. Najbolji primjer te prakse je putujući *Cabaret ad HOC* osnovan 1991. godine od strane pisca i teatrologa Borisa Senkera te scenografa i slikara Tahira Mujčića. „Mujičić i Senker napisali su prvi kabaretski igrokaz *Bratorazvodna parnica,* koji je premijeru imao u studenom 1991. godine u vojarni Rakitje. Na korištenje od vojske dobili su dva stara kamiona kojima su obilazili prognanike, ranjenike i vojnike na bojišnicama širom Hrvatske, a kamioni su služili i kao improvizirana scena. Dva je puna mjeseca *ad HOC* kabaret izazivao salve smijeha tematizirajući oficire, četnike, mirovne posrednike, hrabreći pri tome i opuštajući ranjene, prognanike i vojnike. (Biskupović, 2018:120) Igor Mrduljaš tvrdi: "Bio je to politički nabrijani cabaret koji se nije sramio žestoke riječi, geste i grimase. Za nijanse i finese doći će vrijeme, sada je valjalo galicom i sarkazmom poniziti neprijatelja, oboriti ga u blato i pobijediti kazališnom iluzijom." (Mrduljaš, 2018:120)

Važnost kazališta u ratu ubrzo su shvatili i agresori o čemu svjedoči granatiranje zgrade osječkog HNK i pokušaj rušenja zagrebačkog HNK. Međutim unatoč svim pokušajima, kazališta nisu zatvarala svoja vrata, već su nalazila alternativne prostore ili odlazila izravno svojim gledateljima na prve crte bojišnice. Samim time ona su postala svojevrsni simboli otpora agresoru i života, unatoč smrti koja nas je okruživala.



Slika 4. - Fotografija - Osječko kazalište pogođeno granatom 16. 11. 1991.
Izvor: Mario, Topić, matica.hr, 2015.

4. KAZALIŠTE KAO ZRCALO PRIRODE ZA VRIJEME RATA

Kao i u svim epohama ljudske civilizacije, i u doba Domovinskog rata dramska književnost slijedila je svjetonazore vremena, a kazalište oslikavalo tadašnju situaciju. Dramski tekstovi zaista su odražavali društvene, političke i obiteljske odnose tog turbulentnog i tragičnog razdoblja. S obzirom na navedeno može se reći kako se teatar za vrijeme rata doživljavao kao „simbol hrvatskog identiteta, ali i još više, kao svetište, kao hram nekog drukčijeg svijeta ideala i viših vrijednosti“. (Nikčević, 2018:38)

Posjećenost tadašnjih predstava svjedoči nam činjenicu kako je dolazak u kazalište postao simbol normalnog, ljudskog, mirnodopskog života kojemu su svi željeli pripadati. Tezu da su kazališta zaista bila odraz stvarnosti potvrđuje informacija da je većina pisanih dramskih tekstova bila realistična i to u toliko detalja da se prepoznaje i rat i mjesto i vrijeme događanja. Iako su neki od njih bili fakcionalni (nastali prema proživljenim događajima samih autora ili stvarnim događajima iz rata), neki fikcionalni (izmišljeni, ali mogući događaji), a neki alegorijski (spominju neke druge tragedije) oni ipak doista govore o ratu jer u njima rat djeluje na likove i mijenja ih na ovaj ili onaj način. Brojne drame pripadaju

u kategoriju „lakih“ žanrova pomoću kojih su umjetnici s komičkim modelom igre publici pružili olakšavanje tragičnosti, odmak od svakodnevice te ismijavanje agresora kroz kazališni žanr farse.

„Osnovna stilska oznaka ratnih drama jest realizam ne samo zato što drame funkcioniraju prema zakonima realističke poetike (odslikavanja istinite stvarnosti), nego zato što je iznimno naznačena realnost toponima, likova, situacija sve do dokumentarnosti“. (Nikčević, 2018:76) Ovu tvrdnju profesorice Sanje Nikčević potvrđuje nam i činjenica da je razdoblje domovinskog rata obilovalo dramama u žanru verbatima – dokumentarne drame koje zapisuju konkretne rečenice doista izgovorene u životu, koje opisuju scene koje su se doista dogodile. U većini drama vrijeme i prostor događanja jasno je definirano i realno, a kada je toponim izmišljen, i dalje je vrlo jasno gdje se situacija zbiva. U dramama Domovinskog rata vrlo su jasne realne karakteristike spomenutog rata. „To je napadački rat jer su u dramama nevine žrtve i zbunjeni ljudi koji stradaju, protjerani su iz domova, pogibaju oni ili njihovi bližnji, bez ikakve krivnje i razloga, od neke bombe ili metka koji samo dolijeće i sije smrt iz vrlo jasno zemljopisno određenog mjesta.“ (Nikčević, 2018:77) Iz navedenog se da zaključiti kako se u ovim dramama jasno zna tko je agresor (JNA i četničke paravojne srpske formacije). Ta informacija se ne skriva, već vrlo realno prikazuje gledatelju. Vidljivo je kako je prevladavanje dokumentarističkog pristupa u dramskim tekstovima uvjetovano činjenicom kako su upravo njihovi pisci bili u opisanim situacijama – izloženi nišanima i metcima za koje su znali s koje strane dolaze, ali isto tako i tko ih od njih brani. Glavni likovi spomenutih drama bili su junaci (vojnici, ali i civili) koji su ustrajali u svojoj borbi da obrane svoje bližnje i domovinu. To su bili protagonisti koje je publika poznavala i razumjela, a samim time i suosjećala s njima.

Iz svega navedenog vidljivo je kako je kazalište za vrijeme Domovinskog rata svojim realizmom zaista zrcalilo tadašnju situaciju. Omogućavalo je gledateljima da na sceni, s odmakom i olakšanjem dobiju uvid u ratna događanja koja ih okružuju te pomoću njih dođu do pročišćenja – katarze. Nije ni čudo da je u to doba kazalište služilo kao hram i svetište u kojemu se plakalo i ironično smijalo nad ratnim turbulencijama koje su se tada zbivale. „Ne čudi onda da se to vrijeme, to najgore vrijeme ratne pogube – smatra kazališnim blistavim razdobljem.“ (Ivković, 2018:59)

5. KAZALIŠTE POSLIJE DOMOVINSKOG RATA

Unatoč tome što je u ratno doba za napadnute dijelove zemlje kazalište bilo iznimno važno, što su se postavljale drame ratne tematike, centar zemlje i kazališta glavne struje nisu odgovorila na isti način ni za vrijeme, a osobito nakon rata. „Uporno se tvrdilo da u hrvatskoj drami nema onoga što Goran Rem u prozi zove ratno pismo ili pismo iz rata. Unatoč tomu što su za vrijeme rata napisane 32 drame, a do kraja devedesetih šezdesetak drama“. (Rem, 2018:141) Toj politici pridonosili su mediji tvrdeći da se drama diskretno povukla pred golim preživljavanjem što apsolutno nije istina, a to nam potvrđuju sve činjenice napisane u prethodnim poglavljima.

Međutim, utjecaj javnosti naveo je vodeća kazališta u Zagrebu da ipak odgovore na ratnu temu. Hrvatski narod tražio je katarzu patnje kroz koju je prošao i pomoć u shvaćanju objašnjenja, a svijetu smo bili zanimljivi isključivo preko slike naše zbilje u ratnom zrcalu. Pod tim pritiskom kazališni umjetnici glavne struje počinju stvarati i postavljati na repertoar drame koje tematiziraju domovinski rat. Međutim ubrzo se pokazalo kako te drame nisu bile odgovor koju je hrvatska javnost željela, već upravo suprotno. „Analizirajući poratne repertoare, zamjetan je određeni stav u tom odgovoru koji preko vrlo određenih dviju slika rata (bezlični nasilni svijet i hrvatska krivnja) istodobno slijedi i europske kazališne trendove i političke promjene u zemlji.“ (Nikčević, 2018:146) Iz citata se može zaključiti kako je hrvatsko kazalište počelo slijediti trendove nove europske drame u kojima je dominirao prikaz nekog nedefiniranog nasilja zamaskiranog pod krinku domovinskog rata. Koliko god je kazalište za vrijeme rata prikazivalo dokumentarističko zrcalo prirode, poratna drama predstavlja suštu suprotnost tome. Ratni događaji i junaci se izvrću, a dominantno nasilje se prikazuje kao rezultat rata. „Razlog postavljanja tih djela bio je: iskreno i bespoštedno prikazivanje realnosti s namjerom da se publika osvijesti i djeluje“. (Nikčević, 2018:147) Međutim ubrzo se pokazalo kako bez prikazanog konkretnog svijeta likova, motivacije njegovih postupaka ili emotivne reakcije, ne može se prikazati stvarnost koju publika prepoznaje, niti ju to potiče na djelovanje. „Nas ne zanima kako netko nekog muči nas zanima ljudska duša i njezin odgovor na to, kako se čovjek u toj situaciji našao i kako reagira na nju i zašto“ (Nikčević, 2018:147)

Prema svemu navedenom može se zaključiti kako su, nakon rata, umjetnički trendovi u kazalištu nametnuli izobličenu sliku stvarnosti te je samim time kazalište počelo prikazivati

iskrivljenu percepciju ratnih događanja, junaka i ideala u tadašnjem društvu. Europski kazališni trendovi s vodstvom teatra krvi, znoja i sperme postali su i naši trendovi, a domovinski rat poslužio je samo kao sredstvo za ispunjavanje te forme.

6. SLIKA OBITELJI U DRAMAMA KOJE TEMATIZIRAJU DOMOVINSKI RAT

6.1. Slika obitelji u dramama za vrijeme Domovinskog rata

S obzirom da obitelj predstavlja najstariju i najvažniju društvenu instituciju, važno je promotriti i svjetonazor tadašnjeg društva kako bi mogli utvrditi status i karakteristike obitelji kao takve. S obzirom da je u prethodnim poglavljima već rečeno kako drame realistično oslikavaju tadašnju stvarnost u njima možemo uočiti i ondašnji sustav vrijednosti i ideala.

6.1.1. Kršćanska

Drame u doba Domovinskog rata odraz su kršćanskog svjetonazora koji se značajno odražava i na sliku obitelji. U središtu je tog svjetonazora upravo Bog koji je, u to tragično vrijeme, ljudima pružao utjehu i vjeru da svijet oko nas ipak ima smisla, da postoji neko naše mjesto u njemu, da smo na tom svijetu zaštićeni, ali i ono najvažnije da postoji život poslije smrti. Taj pogled na svijet najveći naglasak stavlja upravo na ljubav kao glavni osjećaj jer je u kršćanstvu temeljno određenje odluka Boga da iz ljubavi prema ljudima, smrću Sina na križu otkupi njihove grijehe. Osim ljubavi, važna je i dužnost koja predstavlja temelj odnosa prema društvu i Bogu, dok je na trećoj razini čast kao „temelj odnosa prema pojedincu (radi se ono što je dostojno, pravedno i dolično), a predstavnik je očinska figura koja također ima odgovornost i dužnost prema svojoj obitelji.“ (Nikčević, 2018:231)

6.1.2. Razjedinjena

Može se zaključiti kako obitelj u ratnim dramama ima vrlo značajnu ulogu, pogotovo iz razloga što radnja često govori o razjedinjenim obiteljima koje se pokušavaju spojiti, obiteljima koje tragaju za nestalim članom itd. S obzirom da je bilo riječ o vrlo opasnom razdoblju u kojemu je metak vrebao iza svakog ugla, članovi obitelji brinuli su

jedni o drugima pružajući im utjehu i sigurnost. Obitelj je okarakterizirana kao najveće bogatstvo koje nadilazi sve poteškoće s ciljem da ostane ujedinjena i čvrsta. To najbolje možemo vidjeti u drami *Dvije sestre* Nina Škrabe u kojoj se žena jednog od zapovjednika dolazi oprostiti od sestre koja je udana za gradonačelnika mjesta. Iako su bili prijatelji, sada dvojica muškaraca imaju suprotne političke stavove koje su poprimile i sestre. Kroz komunikaciju otkrivaju istinu o njihovu životu, a na kraju doživljavaju sretan obrat koji omogućuje sestrama da budu zajedno. (Šeput, 2012:4)

U ratnim dramama vrlo često u ulozi glavnog protagonista možemo vidjeti vojnika, branitelja koji dakako ispunjava i svoju očinsku funkciju, ali je većinom odvojen od obitelji. Međutim on je, u skladu sa kršćanskim svjetonazorom, uvijek podređen višim idejama i ciljevima te brani svoju državu za opću i širu dobrobit, što je ujedno dolično i dostojno u njegovom životu. Samim time i skrbi za svoju obitelj omogućujući svojoj ženi i djeci sigurnu i svijetlu budućnost. (Mađer, 1995, *Srijemski put*)

Rušenje obiteljskih ideala iznimno je negativno okarakterizirano, pa tako primjerice u drami *Smrtonosni povratak* Zvonimira Majdaka glavni lik u bombardiranju gubi ženu i kćer, a kako je u to vrijeme bio s kolegicom (ljubavi iz mladih dana), progoni ga osjećaj grižnje savjesti. Doživljava tragičan kraj završivši u mafijaškim krugovima. „TOMO: Marko, uzalud ti je kriviti sebe. Nisi ti kriv, nego one ubojice i zlotvori. Čuj, tragedija bi bila još i veća da si ti bio s njima, pokoj im duši.“ (Majdak, 2011:212)

6.1.3. Široka

Gledajući obitelj iz malo šireg aspekta - kao zajednicu potrebitog odnosa s glavnim naglaskom na brigu i ljubav prema bližnjem, a ne samo kao zajednicu muškarca i žene te njihovih potomaka, moglo bi se reći kako se pojam obitelji za vrijeme rata poprilično promijenio. S obzirom na okolnosti koje su se odvijale u ratu, pa tako i u ratnim dramama, moglo bi se reći kako se definicija obitelji „proširila“. Naime, u pojam obitelji mogli bi se, osim ljudi koji su bili u krvnom ili bračnom srodstvu, ubrojati i prijatelji s ratišta, bolničari i pacijenti, ljudi koji su obitavali u istim skloništima itd. Specifično razdoblje rata spojilo je nespojivo. O tome svjedoče i brojne ispovijesti ljudi koji tvrde kako se nikada do tada nije osjetila tolika povezanost svakog čovjeka sa svojim bližnjim. To možemo najbolje uočiti u drami *Živim* Lade Martinac gdje se obitelj toliko proširila da ju zapravo čine

stanovnici jedne cijele ulice koji zajedno žive u skloništu. Oni baš kao „prava“, krvna obitelj dijele i sretne i nesretne trenutke, proživljavaju nevolje i svađe, tješe jedni druge i međusobno si pomažu.

„SONG: ULICA (svi ga pjevaju)

Kada se smijen
ti se veseliš
a kada plačen
ti me tad tješiš
ti čuvaš školjku mladosti moje,
album djetinjstva
ljubavi prve.

Živin svoj život
s tobon u tebi,
a ti u meni.
Tako san jači
jer ti si moja
tvrda i meka
bliska, daleka.

ULICO MOJA…“ (Martinac, 2011:115-116)

Slično tome u drami *Sveti Roko na brdu* Milana Grgića glavni protagonisti bi se svojim odnosom mogli svrstati pod pojam obitelji iako nisu niti u krvnom, niti u bračnom srodstvu. Naime riječ je o svećeniku koji unatoč blizini agresora ne želi napustiti svoju Crkvu i njegovoj domaćici koja ga savjetuje da moraju otići, ali bez njega ne želi ići nigdje. U želji da nagovori domaćicu da ode u Split, na sigurno, svećenik je spreman čak ju i izvrijeđati, zbog čega, nakon što ga pogodi metak, moli za oprost. Njegova smrt donosi i njezinu ispovijed o čistoj i postojanoj ljubavi koja se pretvorila u predanje i služenje.

„ANTE: Otišla je…I kufer zaboravila…I hranu…Izvriđa sam je…Ponizija…Rasplaka sam je, bidnu…Sveti Roko, oprosti mi za ovo. Jadna moja dobra Luce. Šta sam joj sve izgovorija! Šta će ona misliti o meni… Bog će me kazniti…Ali, mora sam tako, sveti Roko. Drukčije ne bi otišla, ne bi se spasila...

LUCE: Bila sam lipa, ali to nije vidija onaj, kojeg sam volila…Tebe, dobri moj Ante. Bio si najlipši momak u mistu. Jesi bio sirotinja, a ja sam te i takvog volila…A ti mene nisi primjećiva…Ti si volija moju sestru Jelu. Zbog nje si i otiša u pope, kad je ona drugog izabrala…A ja sam se zavitovala, da ću ciloga života ostat uz tebe i tvoga svetog Roka…Bit ću tvoja i njegova virna službenica…Do smrti. Spavaj, Antiša moj.“ (Grgić, 2011:102-106)



Slika 6. Fotografija iz predstave
Sveti Roko na brdu
Izvor: Kazalište.hr, 2015.

6.1.4. Domovina

Ratne tragedije i okolnosti uvjetovale su i zanimljivu pojavu u kojoj se zbog osjećaja pripadnosti, ljubavi i sloge čitava domovina uzdigla na razinu jedne velike obitelji. Dominantan osjećaj časti i dužnosti vrlo često je uzrokovao raspad brojnih brakova među pojedincima koji su bili zaraćenih nacionalnosti (primjerice Hrvat i Srpkinja).

Ljubav prema domovini i korijenima svojih predaka preuzela je vrhovništvo u definiciji obitelji kao takve. Tako npr. u drami *Deložacija* Mire Gavrana prognanica ulazi u vojni stan, vjerujući da je prazan jer su vojnim kamionom iz njega iseljene stvari. Međutim vojni kamion je iz njega odveo samo suprugu Srpkinju (koja je pri tome okarakterizirana kao preljubnica), dok je suprug Hrvat ostao. Uskoro počinju peripetije između prognanice i stanara oko toga tko će koga deložirati. Međutim nakon njihovog dubljeg upoznavanja, kroz komične dijaloge dolazi do pronalaska i stana, ali i ljubavi tj. obitelji.

„PETAR: Govorim o tome da me je zamalo još jedan Bizantinac prevario i nasadio u životu. Govorim o tome da mi Hrvati nismo tako glupi kao što izgledamo, govorim o tome da je meni pun kufer srpske agresije, pretrpjelog straha i poniženja, govorim o tome da nas

nitko više nikada neće dva puta za redom podjarmljivati, govorim o tome da je kralj Tomislav bio kralj dok Srbi nisu znali što znači riječ kralj, govorim o tome da su moji preci živjeli devet stoljeća pod tuđom čizmom i opankom, a da ja više neću. Govorim o tome da sam se jedva oslobodio jedne žene i njene vladavine i da neću dopustiti nekoj drugoj da samnom vlada. Govorim o tome da će ovaj stan biti i ostati moj, cjelovit, hrvatski i neovisan. Ukratko: možeš pokupiti svoje stvari, i molim te „smesta i odmah“ izvoli u Srbiju. Ako mi sretneš ženu – ne pozdravljaj je.“ (Gavran, 2011:244)

Obitelji u dramama okarakterizirane su čvrstim jedinstvom te, prema postojećem svjetonazoru, ispunjavaju svoju reproduktivnu funkciju u skladu sa kršćanskim sustavom vrijednosti koji naglašava roditeljsku zadaću da djecu donesu na svijet, njeguju je i odgoje. Odgoj je u tim okolnostima najčešće pripadao majkama koje su time ispunjavale svoju funkciju, dok su muškarci bili na ratištu s ciljem skrbi za „bolje sutra“. S obzirom da su junaci u dramama vrlo često bili ratnici na bojnim frontama, možemo reći kako obitelj nije bila direktno uz njega, ali je ipak obiteljska sigurnost ili traganje za istim bila jedna od glavnih pokretača dramske radnje, a on kao muškarac je svojim djelovanjem utjecao na obitelj izvana.

Iz svega navedenog može se zaključiti kako hrvatska ratna drama, po svim svojim karakteristikama, pa tako i slici obitelji koju nudi, predstavlja afirmaciju temeljnih ljudskih vrijednosti. Ona održava ono sveto i dobro u umjetnosti naglašavajući obitelj kao temeljnu ljudsku zajednicu povezanu ljubavlju i brigom. U skladu s tom ideologijom, obitelj u navedenim dramama afirmativna je na svim razinama. Unutar nje dominiraju funkcije tješenja, pomoći, zaštite i skrbi, dok unutar društva funkcionira kao čvrsti kamen koji čini utvrdu obrane u svrhu dužnosti i časti.

6.2. Slika obitelji u dramama nakon Domovinskog rata

Kao što je u prethodnim poglavljima već spomenuto, tragedije toga vremena na sceni su se predstavljale kao izgovor za konstrukciju bezličnog svijeta nasilja i terora. Rat je počeo služiti kao tematski mamac kojemu je glavni cilj bio privući publiku u kazalište, a potom im plasirati sadržaj neke druge ideologije ili sustava vrijednosti. Predstave su počele prikazivati neku „drugu“, iskrivljenu sliku stvarnost, uvelike različitu od one kakva je zaista postojala za vrijeme ratnih događanja. S obzirom na promjene u sadržajnom i

žanrovskom segmentu dramskih tekstova, i slika obitelji unutar njih se poprilično razlikovala od one koja je postojala u dramama nastalim tijekom domovinskog rata. „I to su radili u predstavama u kojima je dominirao prikaz nekog nedefiniranog nasilja, a kretalo se u rasponu od prikazivanja besprizornih mladih ljudi preko disfunkcionalne obitelji do društva i svijeta kao takvog.“ (Nikčević, 2018:147)

Može se zaključiti kako je obitelj u dramama prikazana potpuno suprotno od onih tradicionalnih vrijednosti i kršćanskog svjetonazora koji je do tada dominirao. Ljubav više nije služila kao osnovni pokretač, a odnosi između članova obitelji bili su hladni i nasilni. Riječ je o vrlo bezličnim slikama jer se nisu mogli prepoznati niti konkretan prostor događanja, niti likovi, a dramama su dominirali isječci iz života prepuni međusobnog mučenja i maltretiranja za koje ne postoji razlog.

Rat se u spomenutim djelima prezentira kao izgovor predvođen krilaticom „čovjek je takav“ zbog ratnih trauma koje je proživio, a obitelj trpi zbog tih nemilih događaja. Tako npr. drama *Snajper* Damira Karakaša prikazuje besprizorne mlade ljude – mladića i njegovu trudnu djevojku koji žele pobjeći iz svoje zle i korumpirane zemlje. Kako bi to učinili moraju snajperom s prozora ubiti predsjedničkog kandidata. Za vrijeme njihovog pokušaja u sobu im upada student koji traži stan. U tom trenutku kreće nemotivirano nasilje koje mladić vrši nad studentom i djevojkom. Ono se odvija pod obrazloženjem kako je mladić razočarano dijete hrvatskog branitelja. Premda je jasno da ratna insinuacija nema nikakvog utjecaja na radnju jer bi se likovi tako ponašali i da mladićev otac nije nikad ni vidio rata.

„"MUKI: Moj otac je poginuo za ovu zemlju!
SUNČICA: Nije! Ubio se!
MUKI: Moj otac je dao život za ovu zemlju. Moj otac je tim snajperom stvarao ovu zemlju. Borio se za ovu zemlju!
SUNČICA: Borio se ali nije poginuo u ratu, nego se ubio.
MUKI: Ne diraj u moga oca!
SUNČICA: Objesio ti se tata u zatvoru. Ali, ja neću odustati. Ja i moje dijete nećemo odustati.
(*Trudovi - Student uzima pušku, nišani, ostavlja ju nekom u publici i odlazi.)*
SUNČICA: Zovi hitnu!
MUKI: Nitko se ne javlja." (Karakaš, 2013:40)

Iz navedenog primjera može se zaključiti kako ljubav prema domovini i doživljaj naroda kao velike obitelji više nije bio dominantan u dramskim tekstovima. Hrvatska država vrlo je često okarakterizirana kao zla, korumpirana lopovska organizacija, stoga brojni protagonisti u dramama napuštaju svoju domovinu i svoje obitelji u potrazi za nekim „boljim“ životom.

Vrlo često u dramama možemo uočiti i tematiku gubitka seksualnog identiteta protagonista što dakako uz sebe veže i obitelj kao zajednicu. Taj nedostatak spolnosti značajno utječe na ispunjavanje obiteljskih funkcija reprodukcije i odgoja te nam prikazuje „prazna“ lica izgubljena u vremenu i prostoru bez osjećaja pripadnosti. Tako primjerice predstava *Pret/posljednja panda ili o statici* Dine Pešuta obrađuje temu gubitka seksualnog identiteta četvero mladih ljudi koji se osjećaju ugroženo u društvu odraslih. Predstava je također prepuna nasilja koje je, prema autoru, upravo „posljedica“ rata.

„MARIN

Ja bih se igrao privatizacije!

LUKA

Što je privatizacija?

MARIN

Država ima tvornicu.

I recimo da si ti direktor te tvornice -

Srbin direktor.

I zaposlio ove dvije Srpkinje.

LUKA

Kako znaš da su Srpkinje?

MARIN

Svi znaju, to se zna.

LUKA

O.k.

MARIN

Ispruži ruku.

LUKA

Šta će mi jedna kuna?

MARIN
Sad je tvornica moja.
Moram samo ubiti *ovo*.
LUKA
A što ćeš sa mnom?
MARIN
Tebe ću protjerati.
Ili i ti želiš postati Hrvat?
LUKA
Hrvat! Hrvat.
MARIN
Onda ne smiješ nikome reći da sam ubio
ove dvije Srpkinje.” (Pešut, 2015:3-4)

S obzirom da je riječ o izrazito subverzivnim dramama, bez afirmacije temeljnih ljudskih vrijednosti, i slika obitelji unutar njih je također negativna. Obitelji su disfunkcionalne, a u njima dominira nasilje i poremećaj sustava ideala. Primjer takve obitelji možemo pronaći u drami *Cigla* Filipa Šovagovića u kojoj radnja prati četiri brata koja žive zajedno, a samo jedan od njih radi i ekonomski privređuje, sve dok i on ne izgubi posao. Uskoro im se pridružuje i bivša žena jednog od njih, dok njezin ljubavnik čeka pred vratima i moli da mu se vrati. Dolazi i djevojka glavnog protagonista Cigle koji je zapravo zaljubljen u bratovu – ženu povratnicu. Cigla nakon toga odlazi u rat te se vraća prepun trauma pri čemu obitelj ne zna što bi s njime. Ukoliko se malo podrobnije analizira radnja drame može se shvatiti kako do poremećaja funkcija nije došlo zbog rata, već je obitelj bila disfunkcionalna i prije njega – članovi su bili nesposobni za rad i normalan život.

„CIGLA off
I tako su se stvari zakomplicirale. Uzbune su trajale
danima, a mi smo sjedili u skloništu, Zagreb je gorio, a
ja sam sve više i više mislio na Elviru. U početku to si
nisam htio priznati, ali kada sam se par puta uhvatio da

jednostavno buljim u nju - sve mi je postalo jasno. Bio
sam zaljubljen u Elviru, Elvira je voljela Stanka, Picek
je stvarao probleme.“ (Šovagović, 2019:20)

Navedena predstava samo je jedan od primjera prema kojem se može zaključiti kako je u doba poratne drame preljub bio jedan od čestih motiva koji je također razrušavao sliku skladne obitelji. Vrlo često se spominju protagonisti koji imaju ljubavnice, žene koje varaju muževe, a sve to praćeno velikom količinom nemotiviranog obiteljskog nasilja. Osim toga, u hrvatsku dramsku književnost sve više su ulazili motivi nastranih seksualnih pobuda, droga i alkohole što je uvelike bilo uvjetovano uzorima u novoj europskoj drami. Tako primjerice u predstavama *Kultura u predgrađu* i *Noć dugih svjetala* okvir obitelji postaje slika grupe ljudi kao paradigme hrvatskog društva s jako puno nasilja, droge i promiskuiteta na sceni. U njima se nerijetko mogu pronaći brutalne slike maltretiranja i seksualnog razvrata npr. bivši general na lancu vodi dva čovjeka kao pse.

Početkom dvije tisućitih godina, kada se shvatilo da je rat ipak završio, i trendovi u drami koja tematizira domovinski rat su se promijenili. Odjednom se točno znalo gdje se drama zbiva, koje je nacionalnosti svaki lik, odakle je i što je napravio. „Međutim, govorilo se isključivo o jednoj jedinoj krivnji – o hrvatskoj krivnji i to od konkretnih zločina branitelja do jasno izrečene optužbe cijelog roda hrvatskoga.“ (Nikčević, 2018:167) Takva tematska postavka značajno je utjecala i na sliku obitelji u dramama koje su i dalje ostale izrazito subverzivne s naglaskom na optužbu hrvatskih očeva – branitelja. U predstavama se sve češće pojavljuje stereotip ludog i zlog hrvatskog branitelja koji maltretira svoju obitelj. Njihovo ludilo je bez objašnjenja, ali predstavlja veliku opasnost za njegovu obitelj, ali i za čitavo društvo u cjelini. Tako npr. drama *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića prikazuje oca obitelji, hrvatskog branitelja kao pijanca koji besposličari zanemarujući svoju obitelj i bližnje. Na kraju drame ubija kćer i njezinog kućnog ljubimca otrovom kojeg je žena namijenila njemu. Autor ovaj tekst definira kao obiteljsku dramu u prepoznatljivom vremenskom i prostornom okolišu, pritom aludirajući na rat kao glavnog krivca. Sličnu sliku disfunkcionalne obitelj možemo pronaći i u drami *S(i)nu bez s(i)nova* koja je prepuna nasilja, gubljenja dobnog i spolnog identiteta s nasilnim ocem braniteljem kao glavnim protagonistom. Naime, on tuče ženu i sina, a ona mu najviše zamjera što nije ništa ukrao u ratu te smatra kako je upravo zbog toga došlo do raspada njihove obitelji.

Jasno je vidljivo kako drame obiluju optužbama hrvatskih branitelja – prikazima nasilja u obitelji, nacionalističkih ubojstava među njezinim članovima te brojnim silovanjima. Pod krilaticom hrvatske krivnje u dramama se mogu pronaći situacije u kojima npr. rođena majka ne požali sina koji je branio Vukovar, već se to suosjećanje prebaci na lika četnika koji ga je napadao (*Crne oči*).

„IVAN: Vidio sam Uroša.
ZORKA: Šta pričaš? Đe si ga vidijo?
IVAN: U Vukovaru.
Jelena se ukoči, ali ne prestaje hraniti bebu.
IVAN: Zalutala dva četnika. Mi ih poskidali snajperima. Dođem do jednog, još je živ bio. Kroz grlo mu prošo metak. Nagnem se, da provjerim a on me uvati za ruku i ne pušta... Nisam ga odma prepozno, imo bradu... Nije mogo govorit, samo širi oči i ko da mi oće nešto reć... Zabio je nokte u moj dlan i držo me tako dok nije umro. Onda sam ga prepozno.
Jelena plače.
ZORKA: Đe ste ga saranili?
IVAN: Ne znam. Mene prebacilo na drugi kraj grada.
MANDA: Onako dite, kom je on šta skrivijo?
STIPAN: Oćmo za dušu? Mando, daj te medovače!“ (Spišić, 2011:78)

Još jedan primjer je i lik majke koja insinuira da je njezin muž kriv za smrt sina, a ne četnici (Mate Matišić - *Sinovi umiru prvi*).

„LUKA : Hm! Cccc! (mrzovoljno, dok Franka uzima dasku za peglanje) Dok se trebalo tuć' sa Srbima onda su im naša dica bila dobra, a sad, kad bi ih trebalo ka' ljude saraniti, sad im se to gadi...
FRANKA : Ja sam govorila da će tako biti... Da si mene na vrime sluša, ne bismo sada morali svoga sina pripoznavati po zubima, nego bi bio s nama i sa svojom

dicom...
JAKOV : Što oš reć...? Pa, ne misliš valjda da sam ja kriv
što su nam Srbi ubili sina i što nemamo unuke...?
FRANKA : Ja samo kažem kako je bilo... Kad je rat započejo
stalno si govorio: „Da sam mlađi, odmah bih se
prijavio“. Što misliš kako je njemu bilo od rođenja
slušati tvoje priče o Bleiburgu... sedamdeset prvoj, „križnom putu“...?! “Savka Tripalo Hajduk Dinamo“...
Drugi su svoju dicu čuvali, tražili vezu da im dica ne
iđu u rat, a ti si bio ponosan kad je doša' kući u
uniformi... a na kraju su ga možda ubili oni s kojima
je zajedno ratovao... (Jakov napravi grimasu
neslaganja s njezinom pretpostavkom) Je, je... Samo ti
radi facu... Ja sve više virujem da je tako... Tebi
znači nije sumnjivo to da su oni tako sigurni da je
ubijen...!? Ništa drugo ne znaju, niti kad je ubijen,
niti di, ali su baš sto posto siguri da je mrtav...“ (Matišić, 2005:8)

Bitno je spomenuti i ratnog invalida koji ubija vlastitog očuha zbog političkih neslaganja (Mate Matišić *Ničiji sin).*

Iz svega navedenog razvidno je kako hrvatska poratna drama svojom subverzivnom slikom obitelji predstavlja suštu suprotnost od one afirmativne koja je vladala u dramskim tekstovima za vrijeme trajanja domovinskog rata. Očevi obitelji više nisu bili heroji koji su skrbili za svoju obitelj, već su postali nasilnici koji su „zbog rata“ poludjeli i nasiljem uništavali svoje bližnje. Obitelj je prikazana kao disfunkcionalna zajednica izgubljenih ljudi pred kojom je svijet bez nade u „bolje sutra“. Alkoholizam, droga, nasilje, ubojstva i silovanje zamjenili su osjećaj časti, dužnosti, skrbi, utjehe, sigurnosti i ljubavi. Čak i dosta godina nakon Domovinskog rata, brojni redatelji koriste rat kao temu ili inspiraciju u stvaranju svojih djela. Jedan od njih je i kontroverzni redatelj Oliver Frljić čiji pristup obitelji analizira teatrolog Darko Gašparović unutar „Zbornika Krležinih dana 2014.g“. Naime on unutar svoje predstave *Bakhe* zanemaruje klasičnu antičku postavku komada, već se usredotočuje na zločine počinjene 1992. prema Srbima u splitskoj Lori te se

obrušava na licemjerstvo HDZ-a iz toga doba. Vidljivo je kako Frljić, baš kao i autori poratne drame, kao glavni motiv koristi krivnju hrvatske države za ratne zločine te karakterizira državu kao kriminalnu organizaciju prepunu lopovluka. Upravo tako i *Bakhe* u Frljićevoj inscenaciji predstavljaju radikalni politički angažman koji se, između ostalog, bavi i odnosom obiteljskog i političkog. Naime Frljića „…ne zanima obitelj, njena intima, psihologija i moral, nego što se u njoj događa, zapleće i raspleće po nalogu politike." (Gašparović, 2015:217)

Svi likovi *Bakhi* su u rodbinskim odnosima, međutim to nije važno, važne su njihove funkcije u rasporedu ideja i moći. Jedino se u finalu predstave prikazuje intimni odnos majke i sina s jasnom aluzijom na incestuoznu vezu. Riječ je o korištenju motiva Edipovog kompleksa, koji je u čitavom Frljićevom opusu vrlo izražen. Odnos majke i sina završava njegovim predsmrtnim krikom koji izlazi u duboku intimnu sferu nad kojom političko više nema vlasti. Događa se krvavi rasplet karakterističan za Frljićev teatar koji, kao i mnoga djela suvremene umjetnosti, ne nudi nikakvu mogućnost spasa niti daje nadu za opstanak.

Obiteljska tematika najizraženija je unutar Frljićeve predstave *Mrzim istinu* u kojoj prikazuje čitav autentični psihogram samog sebe. U njoj na scenu postavlja svoju obitelj s četiri lika koja glume njega u različitim godinama - u prelasku iz dječaštva u mladost. Vrijeme radnje drame promjenjivo je, pa se tako primjerice vraća unatrag do prvog susreta s roditeljima, a potom i unaprijed u doba neposredno pred početak rata u Bosni. Već na početku predstave zadan je ton koji dominira kroz čitav jedan sat koliko traje predstava: „…svađa, sukob, verbalno i potom fizičko nasilje unutar obitelji koji započne majka nad sinom, a kasnije se prenosi na sve aktere. Pri tome će se Oliver postupno razotkriti kao pubertetlija koji se žestokim psihičkim nasiljem i verbalnim suprotstavljanjem prema roditeljima brani od njihova fizičkog i psihičkog nasilja." (Gašparović, 2015:220) Predstava zapravo traga za odgovorom na pitanje: „Što je istina?" unutar Frljićeve obitelji te objašnjava zašto on zapravo „mrzi istinu". Sukladno situaciji u tadašnjoj državi u kojoj se odražavala sva težina nacionalnog pitanja u zemlji, obitelj kao društvena mikro stanica zorno je to označavala i prenosila. Tako se primjerice u predstavi *Mrzim istinu,* majka Srpkinja izjašnjava kao Jugoslovenka jer je zbog svog nacionalnog opredjeljenja izgubila posao, dok se otac izjašnjava kao Hrvat. Mladi Oliver zaprepašten je očevim izjašnjavanjem jer to smatra nacionalizmom, s obzirom da žive u Bosni. Sve to nalikuje na

naivnu dječju zbunjenost, međutim nije o tome riječ o čemu nam svjedoči i Frljićev trenutni politički aktivizam. Naime Frljić i dan danas u svojim djelima veliča Jugoslaviju i komunizam te čak dovodi do negiranja hrvatske nacije kao takve. Međutim, nije se nikada deklarirao niti Jugoslovenom, niti Europejcem ili građaninom svijeta. Njegov izostavljeni osjećaj pripadnosti odražava se i na sferi seksualnosti u kojoj također izbjegava odgovor. Uporno opiranje tradicionalnom moralu i određenjima navelo je autora Roberta Musila da ga u svome romanu nazove „čovjekom bez svojstava“, čovjekom bez pripadnosti – kako nacionalne, tako i obiteljske.

Ratnu tematiku s predznakom osude hrvatskog pravosuđa, ali i javnosti zbog šutnje, Frljić nastavlja u predstavi *Hrvatska Antigone – Aleksandra Zec*. Naime u njoj je riječ o ubojstvu djevojčice i njezine majke 1991. godine koje su na Sljemenu počinili pripadnici pričuvne postrojbe hrvatskoga MUP-a. U sceni samog krvavog čina funkciju ubojica preuzimaju otac i sinovi oslikavajući ideju da smo u biti svi i žrtve i krvnici te da se i dalje spotičemo o previše leševa koji nisu dobili pravo da budu ukopani. Taj završni prizor tradicionalno je Frljićevski prikazan vrlo pesimistično i beznadno.

„Pratili smo slijed od post dramskih izvedbi prema predlošku velikih klasičnih tragedija, preko auto psihoanalitičke scenske vivisekcije vlastite obitelji i samoga sebe unutar nje, do dokumentarnog teatarskog prikazanja konkretnog zločina nad jednom djevojčicom kao žrtvom rata.“ (Gašparović, 2015:224). Iz navedenih primjera može se zaključiti kako obitelj Frljiću predstavlja samo okvir za scensko izlaganje njegovih provokativnih kazališnih vizija. Frljićev teatar uvijek je bio utemeljen na političkoj provokaciji i manipulaciji javnošću, a obitelj je poslužila samo kao sredstvo.

7. ZAKLJUČAK

Promjene postojeće zbilje, koju je prouzrokovao Domovinski rat u dramskim tekstovima protežu se od tragičnih simptoma neuspjele tranzicijske svakodnevice, nezaposlenosti, kriminala, nasilja, ratnih posljedica, gubitka ideala, identiteta i moralnih uzora pa do propasti i razaranja same obitelji. Hrvatski se dramatičari u svojim dramama često bave obiteljskim temama jer se na taj način, kako je analiza rada i pokazala, najbolje može ukazati na društvene pomake budući da se svi širi društveni događaji i utjecaji prelamaju preko te temeljene jedinice društva.

Sve drame pisane za vrijeme rata realistično zrcale život toga vremena. Čitava dramska produkcija predstavlja bogatstvo dramskih ostvarenja s tematikom ratnih zbivanja te njihovog viđenja obitelji kao mehanizma preko kojega se prelamaju svi širi društveni utjecaji. Drame nastale u vrijeme Domovinskog rata pod snažnim su utjecjem kršćanskog svjetonazora, a koji se značajno odražava i na samu sliku obitelji. Ljudi u središtu tog svjetonazora utjehu pronalaze u vjeri i Bogu te tako pronalaze viši smisao, osjećaju se zaštićeni te ono najvažnije, njeguju uvjerenje da postoji život poslije smrti.

Važnost obitelji u doba ratnih stradanja bila je nemjerljiva. Tadašnji svjetonazor te ljudska potreba za ljubavlju i sigurnošću povećala je želju za osjećajem pripadnosti. To se odražava i u dramskim tekstovima gdje se obitelj, ukoliko i nije glavna tema, barem provlači kao jedna od bitnih motivacija glavnog lica.

Važno je istaknuti kako se dramski opus koji tematizira Domovinski rat po završetku ratnih zbivanja poprilično promijenio, dok su same obitelji doživjele ogromnu transformaciju u odnosu na vrijeme prožeto ratnim zbivanjima. Kazalište počinje slijediti trendove nove europske drame u kojima je dominirao prikaz nekog nedefiniranog nasilja zamaskiranog pod krinku Domovinskog rata.

U radu su se pokazale dominantne promjene i specifičnosti unutar samih obitelji u kojima se događaju turbulentne transformacije, promatrajući ratno i postratno dramsko stvaranje prepoznaju se obilježja dezintegracije obitelji, poslijeratni gubitak ideala te izražena braniteljska problematika.

8. LITERATURA

1. Biskupović, A. (2018). *Kabaret – nastanak, povijest, zakonitosti i teorija, Dani Hvarskoga kazališta*, 44(1), str. 109-131. (Datum pristupa: 20.09.2021.)
2. Gašparović, D. (2015) *Kompleks obitelji u redateljskom opusu Olivera Frljića u Krležini dani u Osijeku 2014*, Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu, Zagreb/Osijek: HAZU/Odsjek za povijest hrvatskog kazališta/HNK Osijek/ Filozofski fakultet Osijek.
3. Karakaš, D. (2013). *Snajper: dramski tekst*. Zagreb: ZKM – iz arhivske građe.
4. Matišić, M. (2005). *Sinovi umiru prvi: dramski tekst*, Zagreb: kazalište Gavella – iz arhivske građe.
5. Nikčević, S. (2011) *Antologija hrvatske ratne drame (1991. – 1995)* Zagreb:Alfa.
6. Nikčević, S. (2018) *Slika Domovinskog rata u hrvatskom kazalištu 1990.-2016. Od svetišta do nametnute krivnje.* Zagreb: Alfa.
7. Obitelj. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=44557 (Pristupljeno 15. 8. 2021.)
8. Pešut, D. (2015), *Pret/posljednja panda ili o statici*: dramski tekst, ZKM – iz arhivske građe, Zagreb.
9. Plačko Lj., (1972) *Promjene u obiteljskim funkcijama*, Obnovljeni Život: časopis za filozofiju i religijske znanosti, Vol. 27. No. 6., Portal hratskih znanstvenih i stručnih časopisa Hrčak, Zagreb.
10. Romantizam. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=53304 (Pristupljeno 20.8.2021.)
11. Sergejevič Stanislavski, K. (1991) *Rad glumca na sebi I*. Zagreb: CEKADE.
12. Shakespeare, W. (2011) *Hamlet*. Zagreb: Matica Hrvatska.
13. Spišić, D. (2011),*Crne oči: dramski tekst*. Zagreb: Kazalište Gavella iz arhivske građe.
14. Šovagović, F. (2019) *Cigla: dramski tekst.* Zagreb: Kazalište Gavella iz arhivske građe.

9. PRILOZI

Slika 1. Novinski članak, Izvor: Arhivska knjiga Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku, 1992.

Slika 2. Novinski članak, Izvor: Arhivska knjiga Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku, 1992.

Slika 3. Novinski članak Izvor: Arhivska knjiga Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku, 1992.

Slika 4. Novinski članak Izvor: Arhivska knjiga Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku, 1992.

Slika 5. Fotografija Osječko kazalište pogođeno granatom 16. 11. 1991. Snimio: Mario Topić Izvor: matica.hr, 2015.

Slika 6. Fotografija iz predstave Izvor: Kazalište.hr, 2015.